



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

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)**

Recife
2022



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

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)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em História da Universidade Federal de Pernambuco,
como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre
em História.

Área de concentração: Sociedades, Culturas e Poderes.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Christine Paulette Yves Rufino Dabat.

Recife
2022

Catálogo na fonte
Bibliotecária Maria do Carmo de Paiva, CRB4-1291

O48e 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) / Kerolayne Correia de Oliveira. – 2022.
227 f. : il. ; 30 cm.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Christine Paulette Yves Rufino Dabat.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Pernambuco, CFCH.
Programa de Pós-Graduação em História, Recife, 2022.
Inclui referências.

1. Pernambuco - História. 2. Trabalhadores rurais. 3. Zona da Mata (PE : Mesorregião). 4. Fotografia. 5. Cultura visual. I. Dabat, Christine Paulette Yves Rufino (Orientadora). II. Título.

981.34 CDD (22. ed.)

UFPE (BCFCH2022-015)



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)

Dissertação apresentada ao **Programa de Pós-Graduação em História** da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para a obtenção do título de **Mestre em História**.

Aprovada em: **03/02/2022**

BANCA EXAMINADORA

[Participação por videoconferência](#)

Prof^ª. Dr^ª. Christine Paulette Yves Rufino Dabat

Orientadora (Universidade Federal de Pernambuco)

[Participação por videoconferência](#)

Prof. Dr. José Marcelo Marques Ferreira Filho

Membro Titular Interno (Universidade Federal de Pernambuco)

[Participação por videoconferência](#)

Prof. Dr. Thomas Dyson Rogers

Membro Titular Externo (Emory University)

ESTE DOCUMENTO NÃO SUBSTITUI A ATA DE DEFESA, NÃO TENDO VALIDADE PARA FINS DE COMPROVAÇÃO DE TITULAÇÃO.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

AGRADECIMENTOS

Jamais conseguirei agradecer devidamente a todos que compuseram minha jornada até aqui. Devo infinitamente a muitos, professores e amigos, pelas palavras de carinho, apoio, incentivo, tantas indicações e sugestões que ajudaram na construção dessa pesquisa. Costumo pensar que as nossas pesquisas se constroem também nos corredores da universidade, nos intervalos entre as aulas, nos cafés e no barzinho mais próximo. Para mim, e para tantos pesquisadores e pesquisadoras que precisaram se reinventar durante a pandemia da Covid-19, distanciados fisicamente, provamos ser possível continuar fazendo parte de um espaço feito para se pensar em conjunto: a universidade pública. As inúmeras plataformas digitais permitiram perpetuar, ainda que através de uma experiência diferente, a essência do coletivo.

Agradeço a minha mãe, Kelvia Correia, por ser a minha primeira inspiração à docência, contadora e leitora de histórias desde que consigo me lembrar. Ler, até hoje, tem o aconchego do seu colo. Obrigada por lutar por mim e, hoje, ao meu lado, todos os dias. Agradeço a meu pai, Gilson Oliveira, pelo incentivo e suporte em todos os âmbitos da minha vida.

Ao meu companheiro, Arthur Feller, agradeço pelas imensuráveis horas de conversas, leituras, revisões e sugestões que contribuíram grandemente com a concepção do presente trabalho. Agradeço também pelo apoio, presença, compreensão e zelo, principalmente enquanto escrevia essas páginas, em um momento tão difícil não só para mim, como para o mundo durante o enfrentamento da pandemia da Covid-19. Partilhar tantas dimensões da vida com você, tornou essa jornada uma deliciosa aventura, apesar de tantos contratempos.

Aos amigos e colegas do grupo de pesquisa Trabalho e Ambiente na História das Sociedades Açucareiras, agradeço a partilha da caminhada que se tornou não apenas mais rica como profundamente calorosa com as múltiplas trocas ao longo dos últimos anos. Carrego muito de vocês comigo. Agradeço em especial aos amigos que os trilhos da Pós-Graduação estreitaram os laços: Lara Holanda, Raissa Orestes, Renata Cahú, Renata Santos, Rodrigo Araújo e Viviane Holanda. Dentre tantas coisas que me ensinaram, destaco um dos mais ricos aprendizados que jamais esquecerei: não chegaremos longe senão de mãos dadas. Gratidão por segurarem as minhas. Aos meus amigos da Graduação em História, caminho paralelo que também percorri durante os últimos anos, obrigada por serem ouvidos e colo quando necessário. Álvaro Azevedo, Felipe França, Gisele Azevedo e Paula Leal, obrigada pelas pequenas e grandes conquistas.

Agradeço aos professores José Marcelo Ferreira Filho e Thomas Rogers, primeiramente, por seus trabalhos inspiradores. Sem eles, não teria chegado até aqui. Agradeço também pelo

imenso privilégio que foi poder tê-los em minha banca e pelas ricas contribuições que extrapolam o presente trabalho. Suas contribuições seguirão me acompanhando pelas próximas aventuras que, em breve, se iniciarão com fôlego renovado.

Agradeço, no nome de Sandra Regina, sempre atenciosa e zelosa com todos, a excelência do Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal de Pernambuco – público, gratuito e de qualidade – que, todos os anos, viabiliza a construção de dissertações e teses cujos valores são inestimáveis. Agradeço e parablenizo a gestão de Marília de Azambuja Machel que nos conduziu com infinita sabedoria durante dois anos de distanciamento social.

Agradeço a CNPq pela bolsa concedida na esperança de poder passar o bastão para aqueles que vierem depois de mim.

A querida professora Christine Dabat, minha orientadora e grande amiga, em quem me inspiro profundamente, a minha eterna gratidão por ter me dado o melhor presente que alguém poderia receber: olhos apurados e coração sensível para enxergar o homem em suas articulações no tempo, grandes asas para voos igualmente grandes e a ousadia para formular perguntas cada vez melhores. São por pessoas como a senhora que nossa jornada, para além da Universidade Pública, vale a pena.

Deixo meu profundo agradecimento a tantos historiadores que viveram antes de mim que, em situações tão aterrorizantes e catastróficas, redobram seus esforços em contribuir com a Ciência do homem no tempo e, portanto, me ajudaram a conservar as forças para fazer o mesmo. É de uma satisfação indescritível poder, finalmente, por uma pedra, ainda que pequena, nesse brilhante mosaico que é o campo da História.

A empatia com o vencedor beneficia sempre, portanto, esses dominadores. Isso diz tudo para o materialismo histórico. Todos os que até hoje venceram participaram do cortejo triunfal, em que os dominadores de hoje espezinham os corpos dos que estão prostrados no chão. Os despojos são carregados no cortejo, como de praxe. Esses despojos são os que chamamos bens culturais. O materialista histórico os contempla com distanciamento. Pois todos os bens culturais que ele vê têm uma origem sobre a qual ele não pode refletir sem horror. Devem sua existência não somente ao esforço dos grandes gênios que os criaram, como à corveia anônima dos seus contemporâneos. Nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie. E, assim como a cultura não é isenta de barbárie, não o é, tampouco, o processo de transmissão da cultura. Por isso, na medida do possível, o materialista histórico se desvia dela. Considera a sua tarefa escovar a história a contrapelo.¹

¹ BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: **Obras escolhidas**: Magia e técnica. Arte e política. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994. p. 225.

RESUMO

Os anos de 1930 e 1940 romperam o *silenciamento visual* ao qual estavam submetidos os trabalhadores da Zona Canavieira de Pernambuco. Isto é, o período mencionado marca os primeiros fôlegos no sentido de representá-los através de fotografias. Todavia, em sua constituição, essas imagens refletiam outras mais antigas, cujos impulsos foram movidos por projetos racistas, coloniais e imperialistas. Elas portavam, dessa maneira, uma imensa carga discursiva que havia sido, durante muitos anos, manipulada enquanto ferramenta nas mãos das classes dominantes. Na Zona Canavieira, essa estética foi adotada com o objetivo de atender a projetos econômicos, políticos e sociais, sobretudo no sentido de perpetuar relações de dominação. A metodologia serial se mostrou uma ferramenta importante para extrair, do conjunto das imagens, preciosas revelações a partir da percepção da repetição de padrões temáticos e estéticos. A historiografia sobre o trabalho e as profundas permanências históricas na região, foram determinantes para pensar as relações de poder que regiam essas tomadas fotográficas. Foram analisadas, sob essa ótica, fotografias oriundas dos periódicos: jornal *Diário de Pernambuco* e revista *Brasil Açucareiro*, além dos acervos dos artistas Benício Dias e Lula Cardoso Ayres, pensando nas interseções e especificidades de cada suporte. Percebeu-se que, em grande medida, essas imagens buscavam tanto salvaguardar signos em decadência de uma classe que mergulhava em um contexto de transformações, quanto construir uma identidade nacional para o país, na mesma medida em que almejavam a modernização. Esses são os três principais eixos que inspiraram a tomada de fotografias dos trabalhadores. Suas presenças, não à toa, inserem-se em complexas relações que marcaram os anos de 1930 e 1940 e, em grande medida, seguem perpetuando outras tantas dimensões do silêncio.

Palavras-chave: Trabalhadores rurais; Zona da Mata; Representação; Fotografia; Cultura visual.

ABSTRACT

The 1930s and 1940s broke the *visual silencing* to which the workers in the Zona Canavieira of Pernambuco were subjected. That is, the period mentioned marks the first breaths in the sense of representing them through photographs. However, in its constitution, these images reflected older ones, whose impulses were driven by racist, colonial and imperialist projects. They therefore carried an immense discursive charge that had been, for many years, manipulated as a tool in the hands of the ruling classes. In the “Zona Canavieira”, this aesthetic was adopted in order to meet economic, political and social projects, above all in the sense of perpetuating relations of domination. The serial methodology proved to be an important tool to extract, from the set of images, precious revelations based on the perception of repetition of thematic and aesthetic patterns. The historiography about the work and the deep historical permanence in the region, were decisive in thinking about the power relations that governed these photographic shots. From this perspective, photographs from the following periodicals were analyzed: the *Diario de Pernambuco* newspaper and the *Brasil Açucareiro* magazine, in addition to the collections of the artists Benício Dias and Lula Cardoso Ayres, thinking about the intersections and specificities of each medium. It was noticed that, to a large extent, these images sought both to safeguard the decaying signs of a class that was plunging into a context of transformation, as well as to build a national identity for the country, in the same measure as they aimed at modernization. These are the three main axes that inspired the taking of photographs of workers. Their presence, not by chance, is part of complex relationships that marked the 1930s and 1940s, and, to a large extent, continue to perpetuate many other dimensions of silence.

Keywords: Rural Workers; Zona da Mata; Representation; Photography; Visual Culture.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 -	JÚNIOR, Christiano. 1864-1865. “Escrava de ganho vendedora”. 6,3x10,3cm. Carte de Visite em Albumina.....	51
Figura 2 -	JÚNIOR, Christiano. 1864-1865. “Escravos de ganho com cestos vazios”. 6,2x10,2cm. Carte de Visite em Albumina.....	53
Figura 3 -	AUTOR DESCONHECIDO. 1880. “Cane cutters in Jamaica”. Albumina 22,0x17,5 cm. National Maritime Museum, Greenwich, London, Michael Graham-Stewart Slavery Collection.....	61
Figura 4 -	AUTOR DESCONHECIDO. 1880. “Sugar-cane cutters in Jamaica”. Albumina 22,0x17,5 cm. National Maritime Museum, Greenwich, London, Michael Graham-Stewart Slavery Collection.....	63
Figura 5 -	AUTOR DESCONHECIDO. “Sugar cane plantation, Madeira, Portugal”. 1900. 31,3x22 cm. Alamy Stock Photo.....	64
Figura 6 -	AUTOR DESCONHECIDO. Coletores de cana-de-açúcar em Rio Pedro, Porto Rico. 1900. Estereoscópio. Heritage Images/Science Photo Library.....	65
Figura 7 -	AUTOR DESCONHECIDO. 1920. A manufatura de ópio na Índia. Hulton Archive/Getty Images.....	68
Mapa 1 -	Região canvieira no estado de Pernambuco.....	92
Figuras 8 e 9 -	AUTOR DESCONHECIDO. 8 de fev. de 1939. Discurso de Leôncio de Araújo na homenagem da classe produtora do Estado ao diretor da Carteira de Crédito Agrícola e Industrial do Banco do Brasil.....	119
Figuras 10 e 11 -	AUTOR DESCONHECIDO. 23 de fev. de 1938. Visita de Agamenon Magalhães e Apollonio Salles à Usina Catende em razão dos novos processos adotados para a lavoura de cana.....	120
Figura 12 -	AUTOR DESCONHECIDO. 12 de jul. de 1935. Canna POJ 2878, aos oito meses de idade, na Sub-Estação Experimental de Canna.....	121
Figura 13 -	AUTOR DESCONHECIDO. 27 de mar. de 1938. Visita do Sindicato de Engenheiros de Pernambuco à grande barragem do Engenho Freixeiras, pertencente à Usina Santa Therezinha.....	122
Figura 14 -	AUTOR DESCONHECIDO. 1938. Descarga de uma bomba de oito polegadas no cume de um morro de setenta metros de altura.....	123
Figura 15 -	AUTOR DESCONHECIDO. 18 de ago. de 1935. Joaquim José da Silva e José Bezerra na Estação Central.....	125
Figura 16 -	AUTOR DESCONHECIDO. 7 de nov. de 1937. Engenho moendo.....	128

Figura 17 -	AUTOR DESCONHECIDO. 7 de nov. de 1937. Casa-grande.....	129
Figuras 18 e 19 -	AUTOR DESCONHECIDO. 13 de fev. de 1936 e 7 de nov. de 1937. Maria Santana e Severina Preta.....	128
Figura 20 -	MANDELBAUM, Julien. Abr. de 1942. Fotografia “artística” da vista do Engenho Miranda.....	132
Figuras 21, 22 e 23 -	AUTOR DESCONHECIDO. Capas da revista Brasil Açucareiro no ano de 1934.....	132
Figura 24 -	AUTOR DESCONHECIDO. Capa da revista Brasil Açucareiro em janeiro de 1939.....	133
Figuras 25 e 26 -	AUTOR DESCONHECIDO. Jul. e set. de 1936. Exemplos de fотomontagens veiculadas na revista Brasil Açucareiro.....	134
Figuras 27 e 28 -	AUTOR DESCONHECIDO. Out. de 1935. P.O.J 2878 aos 9 meses de idade e a espécie Demerara 625, aos 8 meses de idade.....	136
Figura 29 -	AUTOR DESCONHECIDO. Jun. de 1936. Variedades de cana-de-açúcar.....	137
Figura 30 -	AUTOR DESCONHECIDO. Set. de 1935. Francisco Ribeiro de Vasconcelos, ao lado da C. P. 27-139.....	138
Figura 31 -	AUTOR DESCONHECIDO. Mar. de 1942. Arado Ransomes: “Arando magnificamente um terreno pesado”.....	138
Figuras 32 e 33 -	AUTOR DESCONHECIDO. Mar. de 1940. Vista geral da Destilaria Central de Pernambuco e tanques para melaço e álcool.....	139
Figura 34 -	AUTOR DESCONHECIDO. Nov. de 1940. Aparelhos de medida da seção de controle.....	140
Figuras 35 e 36 -	WERNER, Teodoro Gustavo. Nov. de 1948. Vista de frente e lateral das ruínas do Engenho São Jorge dos Erasmos e “primeiro engenho construído no Brasil”.....	140
Figura 37 -	AUTOR DESCONHECIDO. Abr. de 1944. Vivenda canavieira.....	141
Figura 38 -	DESCONHECIDO. Jul. de 1944. “Casa de caboclo, na Fazenda Nambuca, em Goiás”.....	142
Figuras 39 e 40 -	AUTOR DESCONHECIDO. Out. de 1946 e nov. de 1947. “Aspecto do velho porto do Recife” e “O velho cais do Apolo e as alvarengas com o seu cheiro de açúcar”.....	143
Gráfico 1 -	Recorrência de fotografias por temática entre os anos de 1930 e 1940.....	144
Gráfico 2 -	Percentual dos trabalhadores rurais do açúcar frente as outras categorias de fotografias entre as décadas de 1930 e 1940.....	145
Figura 41 -	AUTOR DESCONHECIDO. Set. de 1935. Trabalhador aos pés do patrão nas margens do Rio Capibaribe.	146
Figura 42 -	AUTOR DESCONHECIDO. Jun. de 1936. Trabalhador ao lado do lote de cana da variedade P.O.J.2878 com dez meses de idade.....	147

Figura 43 -	AUTOR DESCONHECIDO. Jan. de 1942. “A máquina a serviço da agricultura”.....	148
Figura 44 -	AUTOR DESCONHECIDO. Fev. de 1942. “Um lavrador na sua faina de amanho da terra”.....	149
Figura 45 -	AUTOR DESCONHECIDO. Jul. de 1946. Carregando a colheita da cana, em Trinidad.....	149
Figura 46 -	AUTOR DESCONHECIDO. Set. de 1946. “O labor de sol a sol, de enxada em punho, fadiga e esgota as energias do operário mal nutrido e debilitado pelas endemias”.....	150
Figuras 47 e 48 -	AUTOR DESCONHECIDO. Ago. e nov. de 1936. “Uma cultura perfeita de cana-de-açúcar” e “Os terrenos quando preparados facilitam a abertura das óptimas valas para o plantio”.....	152
Figura 49 -	AUTOR DESCONHECIDO. Mar. de 1942. “Após o corte, os trabalhadores recolhem as canas”.....	152
Figura 50 -	AUTOR DESCONHECIDO. Fev. de 1940. “Detalhe de como se deve cortar as estacas de cana de açúcar para plantio”	
Figura 51 -	AUTOR DESCONHECIDO. Set. de 1942. “Um aspecto típico da paisagem canavieira do Nordeste é o que se vê na gravura. O velho carro de boi, ainda usado como meio de transporte da cana, mesmo nas modernas usinas”.....	153
Figuras 52 e 53 -	AUTOR DESCONHECIDO e VARZEA, Affonso. Fev. de 1942 e set. de 1944. Trabalhadores de usina a caminho do campo e grupo de carvoeiros.....	154
Figura 54 -	AUTOR DESCONHECIDO. Jun. de 1945. Trabalhadores reparando os trilhos da ferrovia de uma usina nortista.....	155
Figura 55 e 56 -	AUTOR DESCONHECIDO. Ago. de 1938 e mai. de 1946. “Uma vista da secção de verificação de peso do melaço” e “Descarregando cana das carroças para um transportador, no trapiche”.....	156
Figura 57 -	AUTOR DESCONHECIDO. Ago. de 1944. Trabalhando na fornalha de engenho.....	157
Figura 58 e 59 -	AUTOR DESCONHECIDO. Jan. de 1942 e jan. de 1945. “Tipo de trabalhador nordestino da lavoura canavieira” e “O trabalhador”.....	159
Figura 60 -	AUTOR DESCONHECIDO. Jan. de 1946. Nativo de Barbados chupando cana.....	160
Figura 61 -	AUTOR DESCONHECIDO. Set. de 1946. “O tipo nômade”.....	161
Figura 62 -	VARZEA, Affonso. Mar. de 1944. “Principais trabalhadores de um rapadueiro pobre”.....	163
Figura 63 -	AUTOR DESCONHECIDO. Set. de 1946. “O caboclo nordestino é comumente prolífero”.....	164
Figura 64 e 65 -	AUTOR DESCONHECIDO. Out. de 1944 e set. de 1946. “Cortadora de cana paulista” e “Trabalho feminino”.....	165

Figura 66 e 67 -	AUTOR DESCONHECIDO. Ago. de 1940. Embalagem e paisagem, respectivamente, dos pães de açúcar na Refinaria Tirllemontoise.....	167
Figuras 68 e 69 -	VARZEA, Affonso. Set. e out. de 1946. Alunos regressando do turno matinal da escolinha da roça e Aldeamento na região canavieira.....	168
Figura 70 -	DIAS, Benicio. 1940. Casa-grande na margem do Rio Capibaribe.....	175
Figura 71 -	DIAS, Benicio. 1942. Retrato de família.....	176
Figuras 72 e 73 -	DIAS, Benicio. 1944. Personalidades.....	176
Figura 74 e 75 -	DIAS, Benício. 1937 e 1939. Antonio Novaes sobrinho e retrato no canavial.....	177
Figura 76 -	DIAS, Benicio. 1944. Ascenso Ferreira dormindo no ateliê de Lula Cardoso Ayres.....	178
Figura 77 -	DIAS, Benicio. Sem data. Capela São Francisco Xavier, em Nazaré da Mata.....	178
Figuras 78 e 79 -	DIAS, Benicio. Sem data. Cachorros.....	179
Figuras 80 e 81 -	DIAS, Benicio. Sem data. Locomotiva e automóvel.....	180
Figura 82 -	DIAS, Benicio. 1939. Ponte metálica na Usina Central Barreiros.....	181
Figuras 83, 84 e 85 -	DIAS, Benicio. 1939. Aspectos internos da Usina Central Barreiros.....	181
Figura 86 -	DIAS, Benicio. 1939. Cenas internas do transporte das sacas de açúcar na Usina Central Barreiros.....	182
Figuras 87 e 88 -	DIAS, Benicio. 1939. Guindastes.....	183
Figura 89 -	DIAS, Benicio. 1937. Embarque do açúcar.....	184
Figuras 90 e 91 -	DIAS, Benicio. 1940 e 1942. “Cariri” e “Vendedora de tapioca”.....	184
Figura 92 -	DIAS, Benicio. 1910. Carregadores com piano.....	185
Figura 93 -	DIAS, Benicio. 1940. Detento trabalhando no canavial..	186
Figuras 94 e 95 -	DIAS, Benicio. 1940. Detentos trabalhando no canavial.....	187
Figura 96 -	DIAS, Benicio. 1940. Detentos trabalhando no canavial com suas casas ao fundo.....	188
Figura 97 -	DIAS, Benício. 1940. Cozimento de mel.....	189
Figuras 98, 99 e 100 -	DIAS, Benicio. 1940. Sobrados.....	190
Figura 101 -	AYRES, Lula Cardoso. Década de 1950. Portão em ruínas.....	191
Figuras 102, 103 e 104 -	Década de 1950. Sobrado; ruínas e vista do bairro de Santo Antônio.....	192
Figuras 105 e 106 -	AYRES, Lula Cardoso e DIAS, Benicio. Década de 1940 e 1939, respectivamente. Fachadas.....	193
Figuras 107 e 108 -	AYRES, Lula Cardoso. Década de 1940. Jangadeiro e menina vendendo caju.....	193
Figura 109 -	AYRES, Lula Cardoso. Década de 1940. Cerâmica em Caruaru.....	194
Figura 110 -	AYRES, Lula Cardoso. Entre 1945 e 1950. Caboclo de lança.....	196
Figura 111 e 112 -	AYRES, Lula Cardoso. Entre 1935 e 1940. Usina e Engenho em Cucaú.....	197

Figuras 113 e 114 -	AYRES, Lula Cardoso. Entre 1935 e 1940. Minicentral hidrelétrica e trabalhador na lavoura.....	198
Figuras 115 e 116 -	AYRES, Lula Cardoso. Entre 1935 e 1940. Aspectos do carnaval.....	198
Figura 117 e 118 -	AYRES, Lula Cardoso. Entre 1935 e 1940. Trabalhadores do campo.....	199
Figura 119 -	AYRES, Lula Cardoso. Entre 1935 e 1940. Trabalhadores do campo.....	200
Figura 120 -	AYRES, Lula Cardoso. Entre 1935 e 1940. Trabalhadores do campo.....	201
Figura 121 e 122 -	AYRES, Lula Cardoso. Entre 1935 e 1940. Trabalhadores do campo.....	202
Figuras 123 e 124 -	AYRES, Lula Cardoso. Entre 1935 e 1940. Trabalhadores do campo.....	203
Figuras 125 e 126 -	AYRES, Lula Cardoso. Entre 1935 e 1940. Trabalhadores do campo.....	204
Figura 127 e 128 -	AYRES, Lula Cardoso. Entre 1935 e 1940. Trabalhadores do campo e índios Fulniôs.....	205
Figura 129 -	AYRES, Lula Cardoso. Entre 1935 e 1940. Trabalhadora camponesa com criança de colo.....	206
Figura 130 -	AYRES, Lula Cardoso. Entre 1935 e 1940. Trabalhador e relógio solar.....	207
Figuras 131 e 132 -	AYRES, Lula Cardoso. Entre 1935 e 1940. Trabalhador camponês.....	208
Figuras 133 e 134 -	AYRES, Lula Cardoso. Década de 1950. Ruínas.....	209
Figura 135 -	Montagem feita pela autora. Associação estética entre fotografias de Christiano Jr. e Lula Cardoso Ayres.....	210

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 -	Correlação entre salário do trabalhador médio da indústria têxtil da Itália, nas décadas de 1860 e 1870, e preço das fotografias nos estúdios em variados suportes.....	34
------------	---	----

LISTA DE SIGLAS

ANL	Aliança Nacional Libertadora
CLT	Consolidação das Leis de Trabalho
ELC	Estatuto da Lavoura Canavieira
ETR	Estatuto do Trabalhador Rural
FSA	Farm Security Administration
FUNDAJ	Função Joaquim Nabuco
IAA	Instituto do Açúcar e do Alcool
IRB	Instituto Ricardo Brennand
MCR	Museu da Cidade do Recife
PCB	Partido Comunista Brasileiro

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	19
2	SOBRE VER.....	26
2.1	POR QUE VER: A FOTOGRAFIA COMO ARMA E INSTRUMENTO DAS CLASSES DOMINANTES.....	26
2.1.1	A fotografia como produto social.....	26
2.1.2	A fotografia e o lugar social dos seus autores.....	32
2.2	COMO VER: AS HERANÇAS DE FRANS POST NO SÉCULO XVI E DOS ESTÚDIOS DE FOTOGRAFIAS NO SÉCULO XIX.....	37
2.2.1	A criação e perpetuação das formas de ver.....	37
2.2.2	As representações dos trabalhadores “negros” nos estúdios do século XIX.....	45
2.3	CONSEQUÊNCIAS DO VER: A NATURALIZAÇÃO DO OLHAR MAQUÍNICO E A CRISTALIZAÇÃO DAS VIOLÊNCIAS ATRAVÉS DAS REPRESENTAÇÕES.....	54
2.3.1	A naturalização da realidade fotográfica.....	55
2.3.2	O outro pelo olhar colonizador.....	60
3	RELAÇÕES DE PODER, CULTIVO E TRABALHO NA ZONA CANAVIEIRA DE PERNAMBUCO.....	70
3.1	O TRAJETO DA CANA: DO CULTIVO ALIENÍGENA AO "VERDE MAR" DOS CANAVIAIS.....	70
3.2	A CONCENTRAÇÃO FUNDIÁRIA E AS RELAÇÕES DE TRABALHO: HEGEMONIAS DA CLASSE DOMINANTE.....	77
3.3	QUANDO A FOTOGRAFIA ENCONTRA A ZONA CANAVIEIRA DE PERNAMBUCO.....	88
3.4	O SILENCIAMENTO VISUAL DOS TRABALHADORES RURAIS DO AÇÚCAR.....	104
4	4 A ESTÉTICA E A MEMÓRIA NA CRIAÇÃO DE UM DISCURSO VISUAL SOBRE A ZONA CANAVIEIRA DE PERNAMBUCO.....	111
4.1	METODOLOGIA.....	111

4.2	AUSÊNCIAS E PRESENÇAS ATRAVÉS DAS FOTOGRAFIAS.....	115
4.2.1	O Jornal e a Revista.....	116
4.2.1.1	Diario de Pernambuco	117
4.2.1.2	Brasil Açucareiro	130
4.2.2	Os artistas.....	169
4.2.2.1	Benício Whatley Dias	170
4.2.2.2	Lula Cardoso Ayres	190
4.2.3	Os acervos.....	212
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	217
	REFERÊNCIAS	221

1 INTRODUÇÃO

Susan Sontag afirmou que, no inventário imagético criado pela humanidade, a partir de 1839, tudo, ou praticamente tudo, foi fotografado.² Era de se esperar, portanto, que, na altura dos anos de 1930 a 1950, a paisagem da Zona Canavieira de Pernambuco, tão transformada após a chegada da cana-de-açúcar, tivesse sido, se não catalogada, ao menos bastante explorada iconograficamente. Entretanto, isso não aconteceu mesmo em um período muito importante para a história do trabalho; inspirado pelos impulsos modernizadores do campo, idealizados pela gestão de Getúlio Vargas (1882-1954).

Em oposição à projeção de Susan Sontag, não encontramos sequer indícios dos trabalhadores do campo na virada do século XIX para o século XX. Em contrapartida, as imagens que circulavam, principalmente na capital, foram geradas pela classe dominante, a mesma responsável pelas produções intelectuais que, de modo geral, davam forma aos seus próprios interesses. O resultado foi consumido nas grandes exposições, jornais e revistas; transformaram-se também em pinturas em telas e grandes murais no aeroporto, cinemas e outros espaços culturais.

Os acervos da cidade do Recife, capital de Pernambuco, sobre a temática do açúcar, em linha gerais, são abundantemente recheados por imagens fotográficas em grandes planos que contemplam primordialmente a majestosidade do “progresso”³, cujas chaminés apontam para o céu tal como grandes obeliscos. Dessas imagens, os trabalhadores estão simplesmente ausentes. São vastos campos sem os homens e as mulheres que os construíram e os mantiveram, cotidianamente desde a invasão e escravização na América portuguesa dos povos originários, os verdadeiros donos das terras, e dos povos raptados de África e seus descendentes. São igrejas sem sujeitos; plantações sem indícios de vida; usinas que operam independentes da energia humana e engenhos abandonados. Através dessas imagens, o desenvolvimento técnico e maquinico são enaltecidos.

Em contrapartida, é notável a presença massiva de fotografias que capturam dimensões plurais da aristocracia rural, de modo a valorizá-los: os chamados “reis do açúcar”. Também

² SONTAG, Susan. **Sobre Fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

³ A ideia de “progresso” estava associada recorrentemente ao discurso do patronato, sendo estendido também para os meios de comunicação que, por sua vez, contribuíam com a consolidação de um ideal de civilização moderna, em seus meios tecnológicos, a ser alcançado. A noção de “progresso” também estava associada a uma perspectiva de classe e de raça, onde o branco encaixava-se no cenário proposto. Cf. ANDRADE, Manuel Correia de. **Modernização e Pobreza**: a expansão da agroindústria canavieira e seu impacto ecológico e social. São Paulo: Unesp, 1994.

são geralmente essas imagens que aparecem nos jornais e revistas quando o universo açucareiro é referido⁴, forjando mentes e cristalizando imaginários do público em geral que as consumiam.

São esses esvaziamentos que Susan Sontag não previu em sua fala. Sua afirmação é discrepante da realidade das produções sobre o homem rural dos trópicos. Indo ainda um pouco além, a afirmação de Sontag deixa supor o recorrente estereótipo de subdesenvolvimento do meio rural. Ele reforça que, nem mesmo a fotografia, que, supostamente, já teria registrado a tudo, como aponta a autora, ainda não o teria alcançado. Tal desequilíbrio na produção imagética, antes, nos indica a que fins servia a fotografia e que narrativa ajudava a construir nas mãos da classe patronal.

A prática fotográfica, produto das relações econômicas, políticas e sociais do século XIX, surge financiada pelas classes dominantes e, em seu seio, facilitou a perpetuação dos projetos de seus interesses também a nível visual, logo quando ela percebeu que essa ferramenta poderia beneficiá-la dentro da luta de classes. Empregando o poder das imagens em favor da sua hegemonia, as fotografias, longe de uma suposta ingenuidade muitas vezes defendida até os dias atuais, foi, antes, retórica de uma classe. Os temas que são eleitos para serem registrados, assim como a forma que o são, isto é, a temática e estética, juntas, contribuíram com orientações estratégicas que guiaram formas de conceber relações sociais em diversos cenários espaciais e temporais.

Conseqüentemente, têm-se, assim, os principais ingredientes para a produção de *silenciamentos visuais*: mostra-se, mas se esconde; manifesta-se, mas não se revela; fala-se, mas se cala. Nessa dança das imagens, desenha-se exatamente aquilo que se quer dizer, ou melhor, aquilo que se quer fazer ver: o modo de ver dominante, estruturado a partir do silêncio e em detrimento de todas as infinitas possibilidades de capturas.

Na Zona Canavieira de Pernambuco, essas dinâmicas tornaram-se características incontornáveis das representações fotográficas. As narrativas visuais, orquestradas pela classe dominante, convertem-se em instrumentos dos seus desejos, ambições, projetos de passado, presente e futuro. Além da coerção e da violência direta, outros caminhos para encontrar os mesmos fins foram tomados, esgueirando-se por entre as brechas das mãos dos operadores e das lentes da câmera, de tal maneira que, através delas, é possível ver, ainda que de maneira sutil, séculos de processos históricos sedimentados nas escolhas dos fotógrafos.

⁴ Foi com uma dessas imagens que Gileno de Carli escreveu História de uma fotografia, onde buscou remontar a trajetória de produtores de açúcar que, em 1934, se reuniam na Usina São João da Várzea para celebrar o recém criado Instituto do Açúcar e do Alcool (IAA). Cf. CARLI, Gileno Dé. **História de uma fotografia**. Recife: CEPE, 1985.

O *silenciamento visual* dos trabalhadores rurais do açúcar é apenas uma face da moeda. Do outro lado, existem imagens em que os trabalhadores são contemplados. Nelas, *topoi*⁵ são facilmente identificados. Na grande maioria dessas imagens, quando os trabalhadores estão presentes, não são eles os protagonistas. Pelo contrário, eles são representados como “auxiliares”, ou até mesmo como “intrusos”, em narrativas cujo foco é o “progresso”, pois os trabalhadores não eram esteticamente associados a esta noção. Todavia, eram essenciais para sua consolidação. Esse aparente paradoxo é ilustrado através de imagens onde eles aparecem como escala na paisagem: ao lado de fileiras de cana com quase o dobro de suas alturas; segurando, posteriormente, o fruto do investimento do seu patrão. Também “invadem” as capturas solenes de instalações de novas maquinarias agrícolas e seguem compondo a cena que enfatiza o desempenho das inovações tecnológicas no campo ou no interior das usinas. O controle que a classe patronal detinha sobre os trabalhadores não escapa das imagens fotográficas, pelo contrário, torna-se, através delas, ainda mais expressivo. Tipos de trabalhadores foram esquadrihados por meio das suas câmeras, aprovados ou reprovados na ordem social vigente, foram cristalizados através do seu labor. Controlar, assegurar e fortalecer relações sociais foram fins a que serviram as fotografias na Zona Canavieira de Pernambuco. Tais *topoi*, ou as permanências simbólicas reproduzidas ao longo do tempo⁶, atravessaram décadas carregando diversos estereótipos responsáveis por cristalizar a representação fotográfica de homens e mulheres da região.

As representações dos trabalhadores são escassas, espalhadas por diferentes acervos e situadas em diferentes suportes. Todavia, apesar das suas diferenças, possuem grandes e reveladoras semelhanças: foram criadas por mãos pares, em espaços compartilhados; carregaram estéticas uniformes e discursos alinhados. Os artistas foram os principais responsáveis por converter as imagens em ferramentas ideológicas e, quando não oriundos, eram ligados de alguma forma à classe dominante açucareira do Estado. Essas ideias, transformadas em visualidades, se alimentavam e compartilhavam, entre si, estéticas próprias; o desenho de uma profunda e coesa Cultura Visual. Na esteira, através dos imaginários cristalizados e dos estereótipos alimentados durante um período de efervescência imagética, esses modelos de representações constituíram formas de ver e pensar as realidades dos trabalhadores e trabalhadoras da Zona Canavieira de Pernambuco.

⁵ Na linguística, a expressão em grego faz referência a uma convenção ou fórmula literária que se torna recorrentemente utilizada desassociada de uma reflexão crítica sobre seu uso.

⁶ DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da imagem**. São Paulo: Editora 34, 2013.

As imagens produzidas no cenário exposto, entretanto, não devem sua construção estritamente ao contexto brasileiro. Ao contrário, a estética empregada para a construção dessas imagens, às vezes, designada por “fotografia documental”, possui raízes ainda mais antigas, remontando ao advento técnico da imagem fotográfica no contexto, sobretudo francês e inglês, oitocentista. Através da estética, que também se apoia, por sua vez, em um discurso político⁷, foi possível repensar alguns espaços de produção e consumo de imagens que foram suscitados, posteriormente, no contexto da Zona Canavieira de Pernambuco para a tomada de imagens dos trabalhadores. Para aderir à modernidade, as usinas não apenas importaram maquinários, mas, também, formas de ver e adaptaram-nas aos seus projetos de desenvolvimento econômico e social. O complexo jogo de dar a ver e esconder os trabalhadores durou todo o período analisado na presente pesquisa, de forma a atender as pautas da classe patronal e manter a coesão do seu próprio discurso.

A historiografia, nas últimas décadas, tem se debruçado sobre o trabalho nos canaviais. Ela trouxe à tona diversas problemáticas que elucidaram faces das violências às quais estavam submetidos os homens e mulheres do campo em condições semelhantes a escravidão. Os discursos e estratégias patronais foram expostos através de vozes de pesquisadores que buscavam ressignificar a luta e a sobrevivência do trabalhador nordestino: atentou-se às dinâmicas e complexidades próprias à Zona Canavieira; as múltiplas estratégias de resistência dos trabalhadores, suas brechas, suas redes, sua união; as famílias; as mulheres; as permanências colonialmente enraizadas, as tênues mudanças; a modernidade que não houve, a fome que nunca cessou, a desmedida degradação do espaço e o impacto ambiental; as mortes, as greves, o clamor. Suas denúncias são acessadas através dos processos trabalhistas; suas patologias, consultadas através dos prontuários médicos; suas falas são ouvidas através dos seus relatos.

A memória sobre o trabalhador da Zona Canavieira pernambucana vem sendo, paulatinamente, construída sobre múltiplas perspectivas; um esforço conjunto; caleidoscópico. Ou, melhor dizendo, um mosaico. Esta pesquisa se coloca como uma pequena pedra junto a tantas outras que, quando somadas, permitem que se veja com mais clareza o passado, elucidando, assim, o presente e possibilitando que possamos, juntos, discutir um futuro a partir de outras direções. Pensar a representação do trabalho nos canaviais pernambucanos é preencher um espaço lacunar nesse mosaico de pesquisas e memórias.

⁷ Cf. GINZBURG, Carlo. **Relações de força**. História, retórica, prova. São Paulo: Cia das Letras, 2002.

Nesse sentido, buscou-se analisar imagens fotográficas enquanto contribuintes com a formação e consolidação de uma Cultura Visual sobre trabalhadores e trabalhadoras canavieiros das décadas entre os anos de 1930 a 1950, procurando estabelecer um vínculo entre suas expressivas ausências e suas tímidas presenças e através dos seguintes questionamentos: como a história da fotografia dialoga com as representações do trabalho? Como e por que essas representações começaram a se desenhar? Quem estava por trás dos seus primeiros impulsos? Quais seus impactos sociais e por onde circulavam essas imagens? Quais discursos carregavam? O que reforçaram e o que escondiam?

Para responder tais questões, foram consultadas imagens que foram publicadas a partir do jornal *Diário de Pernambuco*; da revista *Brasil Açucareiro*, editorada pelo Instituto do Açúcar e do Alcool (IAA); as do antigo *Museu do Açúcar*, salvaguardadas pela Fundação Joaquim Nabuco (Fundaj); e dos acervos dos fotógrafos e artistas Benício Dias e Lula Cardoso Ayres. Buscou-se, para tal, pensar as imagens de forma serial, levando em consideração as omissões no contexto das principais recorrências, com o agravante de que grande parte delas se tornaram imagens públicas, principalmente aquelas difundidas através dos periódicos e, portanto, através da circulação, cristalizaram estereótipos que indiciam um projeto de sociedade de uma classe. Através da serialização, foi possível encontrar elucidativos indícios que dizem respeito aos principais temas fotografados, símbolos utilizados, *topoi* compartilhados e estratégias escolhidas para a construção dessa retórica de classe através das imagens.

O trabalho está dividido em três capítulos. O primeiro, *Sobre ver*, buscou analisar os usos que a fotografia assumiu, no contexto do seu surgimento no século XIX, quando transformou-se em um instrumento de uma classe em seu tempo. Os altos custos para sua produção tornaram sua associação às classes dominantes incontornável, funcionando como uma ferramenta diretamente relacionada ao lugar social e aos seus produtores. Essas questões foram discutidas, sobretudo, através de Philippe Dubois, André Rouillé, Jacques Aumont, Boris Kossoy, e Susan Sontag. Neste cenário, a fotografia passou por um duplo processo: na medida em que se tornou ferramenta das grandes instituições, foi naturalizada e associada cada vez mais incisivamente com a realidade. Formas de ver, isto é, temáticas e modelos de representações, na esteira, foram confundidos com reflexos da realidade, tornando-se formas supostamente neutras de ver o mundo. Dessa forma e sem empecilhos, foi possível forjar o *silenciamento visual* dos trabalhadores na mesma medida em que surgiam, cada vez mais, fotografias de maquinários industriais e interiores de fábricas esvaziadas. Os trabalhadores que eram fotografados, nesse contexto, seguiam o enrijecimento e acompanhavam, sobre olhar panóptico, o ritmo ditado pelo capital. Obras como as de Antonio Gramsci, Pierre Bourdieu e

John Tagg foram fundamentais para, em um movimento contrário a esta tendência, desnaturalizar a prática através das estratégias do seu uso, o que, por sua vez, ressalta a bagagem que a fotografia adquiriu, principalmente em termos estéticos, ao longo da sua história.

Foi nesse sentido, para entender as heranças históricas das representações dos trabalhadores rurais do açúcar de Pernambuco, que se tornou necessário retroceder. Foram nas paisagens pintadas por Frans Post, representante na América da holandesa Escola de Haarlem, que a operação fotográfica tomou inspiração para continuar perpetuando silêncios. Utilizou-se, principalmente, os estudos de Daniel de Souza Leão Vieira e Francisco Isaac Dantas de Oliveira. Nessa direção, o pintor, não muito diferente do que fizeram os fotógrafos das paisagens e artistas da segunda metade do século XX, representou vistas e pessoas segundo projetos coloniais holandeses que, sobretudo, preocupavam-se com as áreas de várzea para plantio e comercialização do açúcar.

Outro importante ponto para entender a construção das formas de ver e representar o trabalho, sobretudo o na Zona Canavieira de Pernambuco, são as fotografias dos trabalhadores escravizados e libertos nos estúdios do século XIX. Neles, diversas violências simbólicas cristalizaram-se no momento em que também surgiam as primeiras representações do trabalho, como destacaram Sandra Sofia Machado Koutsoukos e Fabiana Beltramin em seus escritos. Buscou-se, por fim, pensar a fotografia enquanto um produto da industrialização do século XIX e, portanto, produto indireto do comércio do açúcar. Dessa forma, a prática fotográfica estava ativamente inserida em um contexto global, movimentando-se conforme e de modo a abastecer um mercado internacional racista.

O segundo capítulo, *Relações de poder, cultivo e trabalho na Zona Canavieira de Pernambuco*, debruçou-se sobre os esquecimentos programados, as omissões calculadas e os não-ditos, extremamente responsáveis pela construção dessas imagens enquanto construções discursivas, como assegura Eni Puccinelli Orlandi. A seção abordou, nesta perspectiva, o desenho das tímidas presenças no contexto das expressivas ausências ao qual estavam submetidos os trabalhadores da Zona Canavieira de Pernambuco, percebendo a articulação de processos históricos e geográficos capturados pelas fotografias na Zona Canavieira de Pernambuco em duas dimensões: aqueles que estão literalmente presentes nas imagens e aqueles que são indícios, frutos de relações sociais. Dessa forma, apontou-se particularidades do trabalho e do homem, bem como do espaço e paisagem no contexto das violências físicas e simbólicas enfrentadas secularmente por esses sujeitos através da imposição do cultivo secular da cana. Entre as camadas interpretativas dessas imagens, escondem-se séculos de projetos coloniais, alinhados conforme os interesses do capitalismo global, tão destrutivos para o homem

e o espaço; escondem-se séculos de sujeição e diferentes faces das mais diversas violências consolidadas através do trabalho escravizado nas plantações; escondem-se, também, as estratégias da classe dominante e seus esforços perpetuar sua hegemonia e, junto com ela, a destruição, fome, miséria e precarização do trabalho que, por sua vez, velam profundas estruturas de permanências econômicas, sociais e ideológicas na Zona Canavieira de Pernambuco.

A historiografia, alicerçada por outras ciências sociais, para pensar esses processos na região foi fundamental. Foram considerados o trabalho de historiadores como Sidney Mintz, Manuel Correia de Andrade, Tamás Szmrecsányi, Peter Eisenberg, Christine Dabat, Thomas Rogers e José Marcelo Marques. No percurso, buscou-se perceber interfaces entre as imagens visuais e as imagens literárias. Ambas se alimentaram mutuamente através da retórica saudosista que permeava o discurso patronal, o que tornou esse recurso um importante propulsor de imagens; assim como foi fundamental perceber que a “modernização”, tão cara a época, preocupou-se mais em conservar as antigas estruturas de poder sobre o trabalho que, efetivamente, transformar-se.

A fotografia, deslocada enquanto marco temporal para pensar relações sociais e espaciais, permitiu perceber a captura de imagens, ainda que de forma sutil, como mais uma estratégia de violência enquanto recurso de coesão social da região. O domínio sobre a linguagem fotográfica e o entendimento do seu desdobramento no campo da memória, a longo prazo, e no papel do silêncio, a curto prazo, impactou sobremaneira não apenas o imaginário fragmentário e lacunar da população, como as próprias lutas dos trabalhadores.

No terceiro e último capítulo, *A estética e a memória na criação de um discurso visual sobre a Zona Canavieira pernambucana*, foram selecionadas fotografias que transitaram em diferentes suportes para serem analisadas individualmente, ainda que sem perder a perspectiva serial. Essa metodologia contribuiu com uma percepção ampla sobre as tomadas e, conseqüentemente, aprimoraram o levantamento de mais pistas que influenciaram nas análises das imagens dos trabalhadores. Dessa forma, buscou-se construir uma visão abrangente das produções dos anos de 1930 a 1950, tentando perceber, nesse movimento, a uniformidade temática e estética dessas produções como um importante elemento de significação. Esse cenário de criação imagética estabeleceu importantes convergências e, da mesma forma, especificidades igualmente reveladoras.

Essas imagens foram responsáveis, e continuam sendo, não apenas por veicular discursos, mas, sobretudo, por constituir formas de ver e pensar o universo do trabalho na Zona Canavieira de Pernambuco. As profundas permanências e as expressivas uniformidades,

temática e estética, que constituíram essas imagens, refletem, em grande medida, uma região marcada por profundas permanências sociais. A estética não existe dissociada dos interesses políticos e nem os interesses políticos projetam-se sobre a sociedade sem manifestar-se, também, através da estética. Ainda na mesma direção, pensar naquilo que não é representado, principalmente enquanto fruto de uma escolha, pode e deve ser entendido como uma das muitas estratégias empregadas pela classe dominante dentro da luta de classes.

A presente pesquisa busca trazer uma humilde – porém, inédita – contribuição aos estudos das representações desses trabalhadores. Ao contrário de esgotar as temáticas trabalhadas, antes, busca perceber os pilares sobre os quais essas imagens foram erguidas, a quem serviu e de que maneira, para que futuros estudos continuem sendo construídos através dos caminhos aqui desbravados.

2 SOBRE VER

A presente seção busca pensar as construções das formas de ver, forjadas através da fotografia, desde o contexto do seu surgimento, como produtos diretos de um tempo e de uma classe, investigando, para isso, o entendimento da representação do universo do açúcar no Brasil Colonial, através de Frans Post; além da cristalização de imaginários dos trabalhadores e trabalhadoras escravizados e libertos, durante o Brasil Império, nos estúdios de fotografias, como importantes pilares sobre os quais se fundariam a estética das fotografias da Zona Canavieira de Pernambuco enquanto projeto econômico, político e social. Buscou-se investigar, ainda, a importância do *status* de verdade que foi atribuída à fotografia durante sua consolidação.

2.1 POR QUE VER: A FOTOGRAFIA COMO ARMA E INSTRUMENTO DAS CLASSES DOMINANTES

2.1.1 A fotografia como produto social

Philippe Dubois articulou uma interessante trajetória para o surgimento da fotografia que vai além do marco do processo desenvolvido, em 1839, por Louis Jacques Mandé Daguerre (1787-1851).⁸ Para isso, ele remontou aos contornos das mãos fixadas no interior de cavernas a partir de pigmentos soprados, como as que estão presentes em Lascaux, e ao traçado das sombras, como na fábula de Dibutade, na qual narra que a jovem, de nome homônimo à fábula, ao pressentir a ida do seu amado, eterniza suas sombras na parede, contornando-as e, em seguida, modelando-as.⁹ Segundo Dubois, tem-se aí alguns dos elementos basilares da fotografia: um plano ou uma tela, desempenhando “o papel de superfície da inscrição” e um receptor que comporta a ação; na mesma medida em que existe também uma projeção, “o que pressupõe uma fonte luminosa”; e, por fim, a figura, seu índice, “que só existe na presença do seu referente”.¹⁰ Esse jogo de irradiação da sombra que se projeta instantaneamente, para Dubois, “nos aproxima cada vez mais do dispositivo fotográfico: nele, a indicialidade opera pelo preto e pelo branco, no modo da instantaneidade da tomada, sem que o homem nele

⁸ DUBOIS, Philippe. **A imagem**. Campinas: Papirus, 1993.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ *Ibidem*. p. 118.

intervenha como emissor e sobretudo dá-se literalmente como escrita pela luz (*foto-grafia*)”.¹¹ A tradição perdura a ponto de manifestar, no século XVIII, a captura dos “perfis em silhuetas” que carrega o nome que remete ao seu inventor, Étienne Silhouette, ministro de Luís XV.¹² O processo consiste em projetar a sombra do rosto do modelo em uma superfície contornável para, então, traçá-la. Nesse sentido, Dubois ainda destaca que o processo mencionado, articulando um papel coberto por uma solução de nitrato de prata e, portanto, sensível à luz ao registro em gradações de preto de uma figura, funda a fotografia enquanto impressão luminosa.¹³

Os experimentos promissores que se debruçaram sobre a captura de imagens provenientes da câmara escura¹⁴, por sua vez, remontam à primeira metade do século XIX, ainda da década de 1820. Em 1826, Joseph Nicéphore Niépce (1765-1833), após testar inúmeras substâncias com propriedades fotossensíveis, fixou a primeira imagem sensibilizando uma placa de estanho, com derivados do petróleo, conhecidos como Betume da Judeia. O processo foi batizado por ele como *Heliografia*. Eram necessárias muitas horas de exposição para que uma imagem fantasmagórica e pouco nítida surgisse. A primeira fotografia, uma captura da vista da sua janela, necessitou de uma exposição de cerca de oito horas.¹⁵ Posteriormente, na França, Daguerre, em 1839, dando continuidade às descobertas e avanços de Niépce, torna a fixação mais precisa e durável utilizando haletos de prata e uma solução de mercúrio. O processo, patenteado pelo governo Francês, foi batizado pelo seu criador de *Daguerreotipia* e, rapidamente, se tornou o principal modelo adotado pelos estúdios fotográficos em ascensão, sobretudo na França e Inglaterra.

O daguerreotipista precisava ser, ao mesmo tempo, um artista e um químico. Nos estúdios de fotografia, onde o processo consolidou-se, era possível controlar a luz e os modelos, servindo-se de um denso aparato técnico que garantia nitidez e, portanto, qualidade às primeiras fotografias. Não tardou para que vários outros processos, desenvolvidos em paralelo a daguerreotipia, fossem criados visando aprimorar as técnicas de captura e revelação das imagens.

Em 1835, Daguerre e William Henry Fox Talbot (1800-1877) descobriram concomitantemente, as propriedades do mercúrio enquanto agente revelador das imagens. Entretanto, Talbot utilizou uma placa sensibilizada a partir do iodo, configurando-se como um

¹¹ *Ibidem.* p. 118.

¹² *Ibidem.*

¹³ *Ibidem.*

¹⁴ Produto direto de fenômenos físicos. Uma imagem é gerada, espelhada e invertida, no fundo de uma câmara hermeticamente fechada, com a exceção de um pequeno orifício que permite a entrada de um feixe de luz.

¹⁵ BORGES, Maria Eliza Linhares. **História & Fotografia**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

precursor do negativo, visto que era possível reproduzir as imagens em papel ou em vidro.¹⁶ A prática, conhecida como *Calótipo* ou *Talbótipo*, difundiu-se a partir da década de 1840. Hippolyte Bayard (1807-1887), em paralelo, associou técnicas de Daguerre ao uso do papel de Talbot. Em 1847, Désiré Blanquart-Evrard (1802-1872) torna público seus avanços a partir do calótipo de Talbot, simplificando a técnica sobre a superfície do papel albuminado. Em 1848, Frederick Scott Archer (1813-1857) desenvolveu um processo que, ao misturar éter ou álcool em uma solução de nitrato de celulose, conhecido como colódio úmido, permitiria que negativos sobre vidro e provas de albumina predominassem entre 1855 a 1880. Em 1853, nos Estados Unidos, Hamilton L. Smith (1819-1903) adaptou o processo da ambrotipia sobre o metal, diminuindo os custos de sua produção. Em 1854, André A. Eugène Disderí (1819-1889), nome responsável pelos primeiros impulsos destinados a popularização da prática fotográfica, criou uma técnica, conhecida como *carte de visite*, o que permitiu que uma mesma câmera comportasse 4 ou 6 objetivas e capturasse, conseqüentemente, mais imagens por chapa de revelação.¹⁷ Em 1880, George Eastman (1854-1934) criou o filme fotográfico e, em 1888, a Kodak. Sua empresa, homônima, foi a primeira a criar o aparelho fotográfico portátil, contribuindo, conseqüentemente, com a disseminação da prática fotográfica.¹⁸ Na virada para o século XX, a fotografia dava os primeiros passos rumo à imprensa. O movimento fotoclubista começou a se configurar a partir da França. Os *flâneurs*¹⁹, com suas câmeras, presentes nos centros urbanos desde a segunda metade do século XIX, aventuravam-se cada vez mais pelas ruas. A primeira metade do século XX assistiu a uma efervescência de técnicas e estilos que foram alimentados e alimentaram muitos imaginários. Desde então, centenas de milhares de imagens foram geradas, sobre os mais variados assuntos.

A partir do cenário descrito, conclui-se que já se podia pressentir, nas palavras de Benjamin “no caso da fotografia, que a hora da sua invenção chegara, e vários pesquisadores, trabalhando independentemente, visavam o mesmo objetivo: fixar as imagens na câmara escura,

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ PAGANOTTI, Caio. **A evolução e revolução do suporte fotográfico**. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, Escola de Comunicação e Artes, Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais, 2016.

¹⁸ Cf. BORGES, Maria Eliza Linhares. Op. Cit.

¹⁹ Em associação ao poeta francês Charles Baudelaire (1821-1867), Walter Benjamin descreve uma figura que passaria a fazer parte das ruas de Paris, representando o choque e a atrofia das experiências em transformação. Fruto da modernidade, esse sujeito, errante e observador, em associação a uma câmera, registraria as transformações na paisagem que advinham com a Revolução Industrial e a consolidação da sociedade capitalista. Cf. BIONDILLO, Rosana. **Walter Benjamin e os caminhos do flâneur**. Dissertação (Mestrado), Universidade Federal de São Paulo, Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Filosofia, 2014.

que eram conhecidas pelo menos desde Leonardo”.²⁰ Os múltiplos esforços em construir processos de revelação e fixação de imagens atestam a curiosidade, o desejo e talvez até a necessidade, como destaca André Rouillé, da criação maquínica de imagens por uma sociedade regida pelas transformações que advieram com a Revolução Industrial

e seus fenômenos mais emblemáticos – a expansão das metrópoles e da economia monetária, a industrialização, as modificações do espaço, do tempo e das comunicações [...]. Tudo isso, associado a seu caráter mecânico, fez da fotografia, na metade do século XIX, a imagem da sociedade industrial, a mais adequada para documentá-la, servir-lhe de ferramenta e atualizar seus valores.²¹

Ainda nesse sentido, o autor conclui:

Os lugares, as datas, os usos, os dispositivos, os fatos: tudo comprova que a invenção da fotografia se insere na dinâmica da sociedade industrial nascente. Foi ela que assegurou as condições de seu aparecimento, que permitiu o seu desdobramento, que a modelou, que se serviu dela. Criada, forjada, utilizada por essa sociedade, e incessantemente transformada acompanhando suas evoluções, a fotografia, no decorrer de seu primeiro século, como destino maior conheceu apenas o de servir, de responder às novas necessidades de imagens de uma sociedade. De ser uma ferramenta. Pois, como qualquer outra, essa sociedade tinha necessidade de um sistema de representação adaptado ao seu nível de desenvolvimento, ao seu grau de tecnicidade, aos seus ritmos, aos seus modos de organização sociais e políticos, aos seus valores e, evidentemente, à sua economia. Na metade do século XIX, a fotografia foi a melhor resposta para todas essas necessidades. Foi o que a projetou no coração da modernidade, e que lhe valeu alcançar o papel de documento, isto é, o poder de equivaler legitimamente às coisas que ela representava.²²

A valorização das materialidades de uma sociedade urbana, industrial e capitalista passaria pelo crivo de produtores de visualidades oriundos da classe dominante. Esse processo se alimentava mutuamente, a ponto de as produções artísticas instituírem formas de ver, pensar e registrar. Nesses registros, o maquinário e os produtos da industrialização, protagonista dessas narrativas visuais, tornaram-se símbolo da industrialização, “progresso” e “civilização”.²³ A arquitetura neoclássica, fruto de um movimento com inspirações clássicas, e financiada pelos avanços imperialistas, ditavam o tom da sobriedade, modernidade, sofisticação e distinção.²⁴

²⁰ BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. In: **Magia, técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura**. Vol. I. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 91.

²¹ ROUILLÉ, André. **A Fotografia: entre documento e arte contemporânea**. São Paulo: Senac, 2009. p.16.

²² *Ibidem*. p. 31.

²³ A ideia de “progresso” estava associada ao discurso proferido pela classe dominante. Entretanto, Karl Marx, a cerca de 150 anos, construiu esforços que desnaturalizam o processo de acúmulo e desenvolvimento capitalista, permitido, sobretudo, devido a separação do trabalhador dos meios de produção. É da proletarização da grande massa, isto é, quando não resta nada para vender além da força de trabalho, que a acumulação de poucos e a pobreza de muitos toma forma. Cf: MARX, Karl. A Assim Chamada Acumulação Primitiva. In: **O Capital**. I. Crítica da Economia Política. São Paulo: Nova Cultural, 1988.

²⁴ Cf. GOMBRICH, E. H. **A História da Arte**. Rio de Janeiro: LTC, 2013.

As capturas das fachadas dessas construções ganharam força pelo menos desde Eugène Atget (1857-1927).

Na outra face, armações de aço e ferro se erguiam, quase imponentes, transformando a paisagem das grandes cidades, na medida em que exerciam também a função de monumento ao anunciar a vitória do “progresso”. As Grandes Exposições, como a *Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations*, em 1851, em Londres, se inseriu nesse contexto. Apesar de carregar em seu título menção a todos os países, seu objetivo era de, sobretudo, expor as inovações tecnológicas e artísticas dos países que eram ditados pelos avanços do capital. O espaço onde ocorreu a exposição, projetado por Joseph Paxton (1803-1865), erguido pelo ferro e vidro, dialogava, através da escolha dos materiais empregados em sua construção, com o discurso valorizador da modernidade. A exposição contou com 772 fotografias, entre daguerreótipos e calótipos, advindo dos Estados Unidos, França, Áustria, Reino Unido e parte do que mais tarde seria a Alemanha.²⁵ As câmeras acompanhavam essas transformações paisagísticas ao mesmo tempo em que seu produto, a imagem, também era anunciada.

Pelo chão, registrou-se a ramificação de estradas de ferro por onde correram pesadas locomotivas: ora transportando gente, ora commodities e matérias primas. Nos estúdios de fotografia, serviços eram prestados a quem podia arcar com seus custos. Descobriu-se mais e além através dos usos da fotografia aplicados à ciência, como fez Eadweard Muybridge (1830-1904). Documentava-se o desconhecido, de pessoas a paisagens, nas expedições. Diferentes estéticas, ao longo do tempo, portanto, foram construídas, na medida em que determinados elementos foram enxergados e registrados, a partir de propósitos específicos. Como reiterou André Rouillé, nas primeiras décadas de existência, a fotografia conheceu, salvo algumas poucas exceções, apenas o papel de servir.²⁶

É nesse cenário de delineamento de interesses, opções temáticas e elementos que eram dignos de serem fotografados, que as escolhas podem ser entendidas também enquanto práticas discursivas. E, no discurso através das imagens, percebe-se o alinhamento de projetos políticos à projetos estéticos. Presume-se, nesse sentido, que é possível, através da estética e, portanto, das formas de ver, identificar projetos políticos em andamento.

Quando a fotografia toca o universo do trabalho, na esteira, a força proletária foi relegada à coadjuvante na mesma proporção que as máquinas adquiriram independência

²⁵ O'DELL, Robin. **Photography as exhibited in the Great Exhibition of the Works of Industry of all Nations, 1851**. Dissertação (Mestrado), Ryerson University. Program of Photographic Preservation and Collections Management, 2013.

²⁶ ROUILLÉ, André. **A Fotografia**. Op. cit.

estética, como fizeram, sobretudo no início do século XX, fotógrafos como Germaine Krull (1897-1985) e Charles Sheeler (1883-1965), para citar alguns nomes. Esses e tantos outros fotógrafos integraram parte de uma tendência que produziam inspirados pelos impactos da mecanização da sociedade. O futurismo, especialmente sua corrente italiana, é um exemplo da ode ao maquinário, ao movimento e a tecnologia.²⁷ É neste contexto que o esvaziamento toma sua forma nesses registros²⁸ e o *silenciamentos visuais* podem operar. Os trabalhadores, desde os primeiros fôlegos da fotografia, quando aparecem nas imagens, assumem um papel secundário. Eles são representados de forma a acompanhar o maquinário, que atua quase independente, na construção de um ideal de modernidade do qual o corpo proletário era fundamental, mas relegado.²⁹ Esse paradoxo evidencia um fetichismo burguês que explicita interesses da classe patronal. A teatralização, elemento quase estruturante nos primeiros registros, não é ditada apenas pelas limitações técnicas que marcaram as primeiras décadas da prática fotográfica, mas, sobretudo, narra ideologias. A fotografia surge para tornar ainda mais visível um modo de ver: o modo de ver dominante.

As vozes que ecoam das grandes instituições judiciais e médicas, nessa direção, ainda na segunda metade do século XIX, também incorporaram a fotografia enquanto ferramenta, ao registrar, antropometricamente, os corpos dos “negros”, das mulheres e dos proletários desviantes moral ou comportamentalmente. John Tagg, nesse sentido, associou a consolidação do Estado e a construção dos seus aparelhos, instituidores de normas e disciplinas, com a própria história da fotografia que, por sua vez, atua de forma decisiva neste cenário de intervenção ascendente na vida cotidiana da classe trabalhadora.³⁰ Segundo o autor,

Lo único que une los distintos ámbitos donde se lleva a cabo la fotografía es la propia formación social: los espacios históricos específicos de representación y práctica que constituye. La fotografía como tal carece de identidad. Su posición como tecnología varía con las relaciones de poder que la impregnan. Su naturaleza como práctica depende de las instituciones y de los agentes que la definen y la ponen en funcionamiento.³¹

Através da fotografia, e neste cenário de convergência, o Estado mantinha “unidas las instrumentalidades de la represión y la vigilancia, las pretensiones científicas de la ingeniería

²⁷ Cf. CHIPP, Herschel. B. **Teorias da Arte Moderna**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

²⁸ OLIVEIRA, Kerolayne. C. **Manufaturas do vazio**: Fotografias da Fàbrica Grøber e da Usina Central Barreiros em perspectiva de 1910 a 1940. XIII Encontro Estadual de História - História e Mídias: Narrativas em Disputa, vol. 01. set. 2020. Disponível em: <https://www.encontro2020.pe.anpuh.org/anais/trabalhos/trabalhosaprovados>. Acesso em: 28 de jan. de 2021.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ TAGG, John. **El Peso de la Representación**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1988

³¹ *Ibidem*. p. 85.

social y la retórica humanista de la reforma social”.³² A fotografia alargou, portanto, os braços da classe dominante que ansiava pelo poder de representar a si e ao outro, seguindo os princípios da objetividade maquínica, no seio de uma sociedade capitalista.

2.1.2 A fotografia e o lugar social dos seus autores

Em *Apologia da História*, publicado em 1949, Marc Bloch sublinhou que “os homens se parecem mais com sua época do que com seus pais”.³³ E, adiante, o autor afirmou que: “Nenhum objeto tem movimento na sociedade humana exceto pela significação que os homens lhe atribuem, e são as questões que condicionam os objetos e não o oposto”.³⁴ Pensar sob esta perspectiva é uma das formas pelas quais podemos enxergar também as produções materiais. As materialidades são geradas pelos homens que, por sua vez, pertencem a um tempo. A fotografia é, portanto, produto do homem e do seu tempo. É, ainda, seleção do espaço, recorte e escolha. Nas palavras de Boris Kossoy, a fotografia é “resultante da ação do homem, o fotógrafo, que em determinado espaço e tempo optou por um assunto em especial e que, para seu devido registro, empregou os recursos oferecidos pela tecnologia”.³⁵

Aquele que porta a câmera, portanto, elenca elementos de um determinado espaço, organizando-os e hierarquizando-os, na medida em que constrói a composição da imagem. Articulada, “Toda fotografia foi produzida com uma certa finalidade”.³⁶ Esta finalidade, posta em perspectiva com as escolhas do operador, culminam no “binômio indivisível”. Segundo Kossoy, não é possível separar a fotografia, o produto final, do seu criador, o fotógrafo. “A fotografia é, pois, um duplo testemunho: por aquilo que ela nos mostra da cena passada, irreversível, ali congelada fragmentariamente, e por aquilo que nos informa acerca de seu autor”.³⁷

É a partir das escolhas que regem a tomada fotográfica que as intencionalidades que moveram o registro tomam sua forma e são cristalizadas. Ao registrar um fragmento do espaço-tempo, o operador seleciona aspectos que compõem a realidade e os articula com outros discursos. Nesse sentido, a imagem funciona enquanto um entremeio entre a língua e a

³² *Ibidem.* p. 85.

³³ BLOCH, Marc. **Apologia da história ou o ofício do historiador**. Rio de Janeiro: Zahar, 1997. p. 06.

³⁴ *Ibidem.* p. 07.

³⁵ KOSSOY, Boris. KOSSOY, Boris. **Fotografia & História**. 2º ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001. p. 37.

³⁶ *Ibidem.* p. 47.

³⁷ KOSSOY, Boris. **Fotografia & História**. Op. cit. p. 52.

ideologia³⁸ que permeia a sociedade da qual faz parte. É através dessas escolhas que o silêncio se constitui. Eni Puccinelli aponta para aquilo que não está posto à primeira vista enquanto condição estruturante do discurso: “O silêncio é fundante”.³⁹ Em outras palavras, sempre existem dimensões do não-dito naquilo que foi dito. A fotografia, enquanto ferramenta discursiva e vetor ideológico, se articula nessa mesma dimensão. Sua relação comunicacional reside na significação fragmentada – e, portanto, lacunar – de elementos do real e sua transposição em simbologias, como buscam analisar os estudos guiados pela semiótica.

Os estúdios fotográficos, principais produtores de imagens na segunda metade do século XIX, proporcionaram à burguesia, que podia arcar com os custos de sua produção, a possibilidade de construir, junto ao fotógrafo, sua imagem perante a sociedade, a forma como essa imagem circularia, e como seria, posteriormente, memorada. Para sustentar o discurso cênico-fotográfico, os estúdios se tornaram motor catalisador de signos adotados pelas famílias da classe dominante. Os elementos eram, majoritariamente, elementos de significação. O fundo das imagens, geralmente pintados à mão, remetiam ao universo neoclássico e todo o imaginário que a ele se atrelava. O mesmo para as indumentárias, poses e demais significantes que compunham a cenografia.⁴⁰ Ressaltava-se, nesse contexto, valores morais burgueses que, por sua vez, se articulavam em reforço à família nuclear e patriarcal, isto é, os papéis de gênero eram reforçados nessas imagens através de diversos signos advindos das artes plásticas e também outros novos, gerados no seu interior, e padronizados através dos manuais de fotografia. Nesse contexto, as fotografias que reuniam grupos familiares também articulavam hierarquias entre os membros sobre membros. No Brasil, as margens eram relegadas a indivíduos que, simbolicamente, não atingiam as expectativas sociais: geralmente agregados, viúvas, mulheres que não se casaram, etc. Nelas, às vezes, ainda é possível observar a imensa “multidão de terceiros”, segundo Fátima Quintas, – os “não familiares”⁴¹ – que são principalmente os “criados” e escravizados. Esses sujeitos sofriam um processo de subordinação imagética, ou seja, assumiam espaços carregados de signos que reforçavam seu papel social secundário. Além de compor álbuns de família e funcionar como cartões para exibição de conquistas para amigos, parentes próximos e os distantes, “O que se buscava

³⁸ ORLANDI, Eni P. **As formas do silêncio**: no movimento dos sentidos. 6º ed. Campinas: Editora Unicamp, 2007.

³⁹ *Ibidem*. p. 14.

⁴⁰ OLIVEIRA, K.C. Imagens públicas da vida privada: estereótipos e ficções na construção das fotografias domésticas (1890-1955). **Cadernos de História**. v. 13, n. 13, 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/cadernosdehistoriaufpe/article/view/251398>. Acesso em: 07 de nov. de 2021.

⁴¹ QUINTAS, Fátima. **A Mulher e a Família no final do Século XX**. 2. ed. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 2015.

salvaguardar através de grandes coleções de fotografias de famílias da aristocracia era, antes de qualquer coisa, um modelo familiar; uma forma de viver e se relacionar”.⁴²

Ainda na mesma direção, sobre quem frequentava os estúdios, Annateresa Fabris nos alerta que a fotografia era uma

Atividade essencialmente dirigida a um público aristocrático e/ou burguês, tanto pela localização dos estúdios e pontos de difusão, quanto pelos preços, indiscutivelmente bem mais baixos daqueles da pintura, mas não ao alcance de toda a sociedade, como poderiam nos levar a crer apressadamente as afirmações sobre o “caráter democrático” do novo meio, a fotografia revela-se um poderoso instrumento de coesão social, pois oferece às camadas hegemônicas um repertório de imagens comuns que permitem viajar no tempo e no espaço, estabelecer um “museu imaginário” ideal constituído tanto de ícones “privados” e passíveis de serem entesourados, quanto de itens “públicos”, divulgados pelas várias exposições estereoscópicas.⁴³

A autora compara o salário de um trabalhador médio adulto da indústria têxtil da Itália, nas décadas de 1860 e 1870, para revelar que a fotografia era, nesse período, produto industrial e capitalista. “Nas grandes e médias fábricas do Norte da Itália, o salário médio de um trabalhador adulto andava à volta de 1,50 a 2 liras, chegando a 2,50 liras no caso de um chefe de setor [...]. Nas pequenas empresas, a retribuição média era de 1 lira e 25 centavos”.⁴⁴

Tabela 1 - Correlação entre salário do trabalhador médio da indústria têxtil da Itália, nas décadas de 1860 e 1870, e preço das fotografias nos estúdios em variados suportes.

Ano	Lugar/Estúdio	Quantidade/Suporte	Preço
1862	Sommer	6 retratos em formato de Cartão de Visita	10 liras
1862	Livraria Detken	1 fotografia de “Narciso”	2,10 liras
1863	Livraria Detken	Estereoscópios americanos para 50 vistas	100 liras
1863	Baiocchi	6 retratos de primeira dimensão	2,25 liras
1867	Pietro Viappiani	Lunetas fotomicroscópicas	1 lira
1872	Weintraub	100 retratos em formato de Cartão de	10 liras (oferta especial para festas de fim de

⁴² *Ibidem*. p. 10.

⁴³ FABRIS, Annateresa. **Usos e funções da fotografia no século XIX**. São Paulo: Edusp, 1991. p. 44-45.

⁴⁴ MORANDI, Rudolfo. *Storia della Grande Industria in Italia*. Torino: Einaudi, 1959, p. 110 *apud* FABRIS, Annateresa. **Usos e funções da fotografia no século XIX**. Op. cit. p. 45.

		Visita	ano)
1873	Mauri	24 retratos em formato de Cartão de Visita	6 libras (oferta especial para festas de fim de ano)
1876	Arena	6 retratos	8 libras

Fonte: Informações fornecidas por Annateresa Fabris.⁴⁵

No Brasil, Pedro Karp Vasquez ressalta o quão custoso era um daguerreótipo. Sobre o custo dessas imagens, o autor relata que

o norte-americano Charles DeForest Frericks, que percorreu o país de norte a sul durante toda a década de 1840, chegou a cobrar dos estancieiros da província do Rio Grande do Sul – ricos em terras e bens, mas às vezes desprovidos de moeda sonante – um cavalo por cada retrato que executava com esse processo.⁴⁶

Já na década de 1870, depois da *carte de visite*, já era possível encontrar, como oferecia o estúdio de Christiano Júnior e Pacheco, “uma dúzia de retratos por apenas 5\$000 [...]. Para se ter uma medida de comparação, basta lembrar que nos tempos de Fredricks um único daguerreótipo custava de 5\$000 a 8\$000”.⁴⁷

Os estúdios de fotografia, encabeçados pela classe dominante, foram o principal motor de imagens do século XIX. Através dele, estruturaram-se diversas estéticas e modelos de representação recorridos em outras produções, quiçá, até os dias atuais. Neles, a classe dominante não apenas se representou, mas também cunhou modelos de representação sobre o outro, do qual buscava se distanciar. A representação do outro é forjada pela oposição. Sem o *status* dos signos oriundos do neoclassicismo, livros, instrumentos musicais, acessórios e outros elementos de distinção, restou o peso da tipificação. É nesse sentido que age o *silenciamento visual*: escolhendo pela não representação de nada além do conjunto de significantes que aquele que representa busca associar ao representado.

Nesse sentido, as imagens, e, em um aspecto mais abrangente, a produção cultural dominante, agem assegurando desigualdades sociais quando desempenham, nas relações capitalistas, um papel estruturante, legitimador e naturalizante.⁴⁸ Ao retomar os escritos de Kant, Pierre Bourdieu assegura que a categoria de gosto é uma construção social e, na esteira, compõe a noção do *habitus*. É através do *habitus* – sistema condicionante de gostos – que as

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ VASQUEZ, Pedro Karp. **A fotografia no Império**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002. p. 29.

⁴⁷ *Ibidem*. p. 29.

⁴⁸ BOURDIEU, Pierre. **A Distinção: crítica social do julgamento**. São Paulo: Edusp, 2007.

estratégias de distinção, diferindo conforme a classe social, tomam forma, isto é, seriam manifestas através dos produtos culturais e suas materialidades.⁴⁹ É neste cenário de luta de classes que a violência simbólica, aquela que não é percebida pelos que a sofrem⁵⁰, se articula enquanto tal.

Ainda segundo Bourdieu, “O campo de produção simbólica é um microcosmos da luta simbólica entre as classes”.⁵¹ É através da luta de classes, manifesta pela disputa de signos, que a fotografia se insere. Ela é a materialização do acúmulo de capital simbólico que impõe uma certa visão de mundo, um *modus operandi* pela qual a classe dominante se perpetua. Antonio Gramsci aponta, nesta direção, uma visão complementar, e, sobre a velha classe territorial, nos alerta que ela conservou “por muito tempo uma supremacia político-intelectual, e é assimilada como ‘intelectuais tradicionais’ e como camada dirigente pelo novo grupo que ocupa o poder”.⁵² Na esteira, as imagens, portanto, funcionariam como extensão da memória em reforço aos valores burgueses.

Gramsci, ainda sobre as produções culturais, afirma que a superestrutura cultural, onde atuam os intelectuais – literatos, artistas e filósofos –, se alinha à superestrutura econômica, sendo conduzida e determinada por ela, portanto:

Cada grupo social, nascendo no terreno originário de uma função essencial no mundo da produção econômica, cria para si, ao mesmo tempo, de modo orgânico, uma ou mais camadas de intelectuais que lhe dão homogeneidade e consciência própria função, não apenas no campo econômico, mas também no social e no político.⁵³

Podemos compreender, portanto, a gênese fotográfica como um profundo esforço, fruto de um processo social que estava relacionado, sobretudo, a uma forma de ver e representar. A classe dominante, que operava a câmera e, portanto, detinha o poder da criação de narrativas, gerava cada vez mais discursos sobre si, articulando significantes de distinção e poder, em transformação, e sobre o outro, tipificado, cada vez mais cristalizado através de estereótipos. Pela fotografia, tornou-se possível transcender as barreiras do anonimato; alimentar memórias e cristalizar imaginários; ultrapassar as barreiras do presencial ao levar, cada vez mais distante, discurso em forma de imagens; transformar narrativas em visualidades; controlar corpos desviantes; criar e ressignificar pessoas e coisas; assegurar territórios de dominação e fortalecer

⁴⁹ *Ibidem.*

⁵⁰ *Ibidem.*

⁵¹ BOURDIEU, Pierre. **O Poder Simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1992. p. 12.

⁵² GRAMSCI, Antonio. **Os intelectuais e a organização da cultura**. 4. ed. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1982. p. 17.

⁵³ *Ibidem.* p. 03.

as relações de poder. Longe da neutralidade como se acreditava, e talvez ainda se acredite, a fotografia mostrou-se enquanto um importante instrumento veiculador de discursos.

2.2 COMO VER: AS HERANÇAS DE FRANS POST NO SÉCULO XVI E DOS ESTÚDIOS DE FOTOGRAFIAS NO SÉCULO XIX

Para pensarmos as representações do trabalhador rural da Zona Canavieira de Pernambuco é importante, antes, refletirmos sobre as construções dos modos de ver. Proponho, então, retrocedermos para dois importantes períodos da História: O Brasil Colonial, através de Frans Post (1612-1680); e o Brasil Império, através dos estúdios fotográficos. O silêncio tornou-se parte estruturante do discurso visual sobre o universo do açúcar desde a criação das primeiras imagens – neste caso, ainda anteriores às fotografias – ou seja, desde a chegada do primeiro pintor das Américas. Na mesma direção, outro importante período que merece nossa atenção é o momento em que os estúdios de fotografias atingiram sua máxima importância, durante o Brasil Império, reproduzindo modelos de representação não apenas para a classe dominante, mas cristalizando outros tantos sobre a classe trabalhadora nas cidades, sobretudo “negros” e “negras” escravizados e libertos. Juntas, essas imagens ofereceram importantes arcabouços para criação de imagens posteriores, tendo em vista, principalmente e como vimos, a permanência das escolhas dos estilos no tempo e, conseqüentemente, os projetos políticos que emanam através deles. Nesse processo, revisitamos o ponto sobre o qual devemos partir para pensar na representação do proletário.

2.2.1 A criação e perpetuação das formas de ver

O diálogo entre as imagens através do tempo, isto é, a capacidade de criação do novo a partir de um modelo pré-existente e, de preferência, que possui sólidas bases, não é assunto novo na historiografia: foi discutido por Jacob Burckhardt, Johan Huizinga, Michel Vovelle, Peter Burke e tantos outros cujas pesquisas se desenrolam através da Cultura Visual. Para Georges Didi-Huberman, as imagens, diante de nós, possuem a capacidade de evocar a memória; elas sobrevivem e atravessam o tempo⁵⁴, de forma que olhar para uma imagem é compreender um sistema de representação que pode ter longa duração, para citar a estrutura temporal proposta por Fernand Braudel. Segundo o autor, cada atualidade reúne movimentos de origem e ritmos temporais diferentes: “o tempo de hoje data simultaneamente do tempo de

⁵⁴ Cf. DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da imagem**. Op. cit.

ontem, anteontem e outrora”.⁵⁵ Nesses tempos, misturam-se “ao lado dos grandes acontecimentos, ditos históricos, os medíocres acidentes da vida ordinária: um incêndio, uma catástrofe ferroviária, o preço do trigo, um crime, uma representação teatral, uma inundação”.⁵⁶ Entre os exemplos citados, Braudel poderia ter incluído uma fotografia. Um simples clique que articularia várias temporalidades que carregam, por vezes, séculos de representações.

Em nosso caso, é essencial, para uma maior aproximação com as fotografias produzidas nas décadas de 1930 e 1940, retroceder. Compreender a construção de algumas formas de representar, suas heranças e cânones, pode nos tornar mais sensíveis às escolhas temáticas e compositivas que regem as tomadas fotográficas em outros tempos, mas que seguem carregando, por opção, alguns modelos estéticos. A questão se torna mais latente quando entendemos a produção fotográfica enquanto produto de uma efervescência discursiva de um período e um grupo. Tende-se, por vezes, a pensar a fotografia como uma produção que caminha independente da Arte, entretanto, na História, essas linhas não apenas se cruzam como por vezes se confundem.

O primeiro pintor paisagista em terras brasileiras foi Frans Post: “Ele ocupa, para a arte brasileira, uma posição de importância primordial como primeiro artista estrangeiro a descobrir nossa paisagem”.⁵⁷ Por isso, as considerações serão tecidas a partir dele, mas não são estanques em sua figura. Podemos, por exemplo, expandir a reflexão de modo a alcançar também, dentro das suas especificidades, outras obras, como Albert Eckhout (1610-1665). Em ambos os casos, apesar das suas especificidades, as pinturas atendiam às mesmas funções: representar o que havia de novo, segundo o olhar holandês, cheio de curiosidade e exotismo, e reforçar os projetos políticos em andamento através de “objetos apropriados para um gabinete de curiosidades no lugar de uma sala de recepção principesca”.⁵⁸

O açúcar, então, produzido na Capitania de Pernambuco, se tornou fruto do interesse colonizador, atraindo os holandeses após uma série de investidas frustradas na sede da administração portuguesa na Bahia.⁵⁹ Segundo Charles Boxer, “os holandeses invadiram Pernambuco em 1630 e, quinze anos mais tarde, controlavam a parte maior e mais rica dos distritos costeiros nordestinos produtores de açúcar”.⁶⁰ Maurício de Nassau, além de chefe

⁵⁵ BRAUDEL, Fernand. A longa duração. In: **Escritos sobre a História**. Lisboa: Perspectiva, 1992. p. 54.

⁵⁶ *Ibidem*. p. 45.

⁵⁷ LAGO, Bia Corrêa do; LAGO, Pedro Corrêa. A obra de Frans Post. In: VIEIRA, Hugo Coelho (orgs.). **Brasil Holandês: história, memória e patrimônio compartilhado**. São Paulo: Alameda, 2012. p. 67.

⁵⁸ *Ibidem*. p. 78.

⁵⁹ Cf. MELLO, Evaldo Cabral de. **O Brasil holandês (1630-1654)**. São Paulo: Penguin Classics, 2010.

⁶⁰ BOXER, Charles. **O Império Marítimo Português (1415-1825)**. São Paulo: Martins Fontes 1969.

militar, cercou-se “de cientistas e artistas talentosos para registrar o desconhecido que o aguardava, adivinhando de antemão o grande interesse que esta documentação despertaria entre os nobres europeus quando de sua volta à Holanda”.⁶¹

Apropriando-se de uma das maiores características das imagens, a de “criar mundos”⁶², é que os colonizadores estabeleceram seu olhar dominante sobre a fauna, flora e pessoas que aqui viviam. Segundo Francisco Isaac Dantas de Oliveira,

No século XVII a América era um espaço privilegiado para representar tipos humanos diversos ao europeu. Tanta diversidade de gente enriqueceu se assim podemos dizer os pincéis de Eckhout, homens e mulheres negros, marrons, amarelos, fosse pela miscigenação ou do bronzear da luz solar, faziam a pluralidade de tons da pele das pessoas. Era um “paraíso” de “cores antropológicas”.⁶³

Esses sujeitos, por sua vez, estavam inseridos em um espaço que foi explorado imageticamente desde os primeiros anos de colonização. Muitas vezes representados juntos, homem e espaço, abasteciam o imaginário europeu sobre as Américas. As paisagens criadas articulavam discursos, estereótipos, ideais e desejos dos colonizadores. Segundo Bia e Pedro Corrêa do Lago, o que importava para a maioria dos compradores das vistas das “Índias Ocidentais” era “o máximo de exotismo, com o maior número de elementos curiosos e, sobretudo, diferentes da natureza europeia”.⁶⁴ Na mesma perspectiva, Serge Gruzinski afirma que o exotismo não é apenas um gerador de clichês, mas é a maneira pela qual o Ocidente imprimiu sua marca por onde passou.⁶⁵ Essas paisagens, portanto, versavam muito mais sobre os próprios europeus e seus projetos políticos do que ilustravam o Novo Mundo que, na verdade, pouco conheciam. Nesse aspecto, Francisco Isaac destaca que “A pintura de paisagens alia-se [...] ao ideal (interesse) do Estado neerlandês de conhecer o espaço para facilitar a conquista, ou seja, coligir informações, obter conhecimento por meio das imagens para dominar”.⁶⁶ E complementa:

Estas representações foram usadas nas estratégias de guerra. Serviam para organizar o espaço com sua latitude, longitude dentro de uma perspectiva imaginada e trabalhada pela arte. Eram objetos econômicos e tinham função prática na sociedade holandesa, e, enfim, tinham finalidade decorativa dentro dos espaços domésticos e nas repartições públicas do Estado Nacional holandês e em outros países da Europa.⁶⁷

⁶¹ LAGO, Bia Corrêa do; LAGO, Pedro Corrêa. A obra de Frans Post. Op. cit. p. 68.

⁶² ROUILLÉ, André. **A fotografia**. Op. cit. p. 72.

⁶³ DANTAS DE OLIVEIRA, F. I. **O fio da memória**: as paisagens do Brasil Holandês. História Revista, v. 19, n. 2, p. 159-186, 19 jan. 2015. p. 163. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/historia/article/view/27874>. Acesso em: 15 de fev. de 2021.

⁶⁴ LAGO, Bia Corrêa do; LAGO, Pedro Corrêa. A obra de Frans Post. Op. cit. p. 71.

⁶⁵ GRUZINSKI, Serge. **O pensamento mestiço**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

⁶⁶ DANTAS DE OLIVEIRA, Francisco Isaac. Op. cit. p. 173.

⁶⁷ *Ibidem*. p. 174.

O realismo nas artes plásticas atuou enquanto construção narrativa e simbólica de um espaço, atendendo a finalidades práticas e materiais. Os padrões estéticos pertencentes a cada sociedade foram criados e legitimados em seu próprio seio. Portanto, ao representar o novo, algumas adaptações faziam-se necessárias o que destaca, por sua vez, o caráter comunicacional que possuíam essas representações. Afinal, produzir dentro de um sistema de códigos bem conhecidos era garantia da compreensão e veiculação dos discursos do seu produtor. Ainda segundo Bia e Pedro Corrêa do Lago, a nova “fórmula correspondia ao velho esquema flamengo”⁶⁸, além de dialogarem com o rococó, como quando representam de forma idealizada escravizados dançantes.⁶⁹ Na esteira, e como destaca Francisco Isaac, “verdade e imaginário podiam andar de mãos dadas na produção de imagens da Holanda e dentro deste perfil a produção pictórica de Frans Post também está inserida”.⁷⁰ Uma das consequências desse processo são as adaptações, como a que foi feita com o céu que, na época, era um importante elemento de apelo emotivo bem explorado pela pintura clássica holandesa. Segundo Francisco Isaac,

Representar animais totalmente desconhecidos da fauna europeia, ou melhor, observar esses animais in loco se torna difícil, mas entre todas as modificações, talvez tenha sido a mais conhecida dos cientistas da arte nesse período foi o desafio de representar a luz dos céus, por ser uma composição dos céus brasileiros com uma luz totalmente diferente das condições encontradas nos Países Baixos. Frans Post faz uma adaptação pintando o céu mais baixo e carregado com nuvens escuras (cinza), quando a realidade dos céus nordestinos é contrária à usada por ele.⁷¹

Francisco Isaac destaca o poder descritivo e narrativo das vistas de Post que convergiu, no mesmo cenário, diversos elementos, entre animais e plantas, criando composições que, embora fossem miméticas, eram ainda mais imaginárias.⁷² Nessa perspectiva, o autor afirma que

As narrativas visuais e discursos textuais, carregadas dos conceitos de exótico e maravilhamento, serviam como propaganda numa Europa que demandava por curiosidades. Tudo que era comum ao Novo Mundo interessava à sociedade europeia – me refiro a portugueses, holandeses, espanhóis, italianos e franceses – concluindo o nosso raciocínio poderíamos dizer que seria um olhar estranho de maravilhamento para se conhecer o exótico. A paisagem tinha essa função.⁷³

⁶⁸ LAGO, Bia Corrêa do; LAGO, Pedro Corrêa. A obra de Frans Post. p. 71.

⁶⁹ *Ibidem.*

⁷⁰ DANTAS DE OLIVEIRA, Francisco Isaac. **O mundo criado pelas imagens**: paisagens e espaços coloniais na obra do holandês Frans Post. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Centro de Filosofia e Ciências Humanas, 2013. p. 77.

⁷¹ *Ibidem.* p. 52.

⁷² *Ibidem.*

⁷³ *Ibidem.* p. 95.

Diversos estereótipos foram consolidados através da pintura, da cartografia e da articulação entre ambas. Para retornarmos às pinturas de Eckhout, por exemplo, imaginários sobre os povos originários da América previamente consolidados eram expressos. Para Frans Post, o mesmo valia. Diversos recursos compositivos foram empregados para organização hierárquica do espaço. Segundo Carla Oliveira, nas representações de casas-grande,

Não só a construção remete ao colonizador, mas também seu entorno, cujo espaço é organizado simetricamente em relação à casa-grande, com aléias de árvores frutíferas e palmeiras, povoado por pequenos rebanhos de cabras, algumas vacas e também trabalhadores índios e negros: é daí que vem a riqueza que tanto interessou os holandeses e motivou-os a ocupar as terras do Nordeste brasileiro.⁷⁴

Nas palavras de Daniel de Souza Leão Vieira, essas pinturas também seriam responsáveis pela organização da “imaginação social que os holandeses faziam dos habitantes do Brasil em tipos étnicos”, de forma que evidenciava “uma visão neerlandesa a partir de um ranking de gradações que iam da civilização à selvageria, passando pela barbárie, e tendo a indumentária como atributo de (in)civilidade para cada tipo étnico”.⁷⁵ Nesse aspecto, os tapuias, de pele mais escura, apareciam nus; os tupis de calções ou saias; os africanos, igualmente de calções; quanto as mulheres negras de pele mais clara, eram representadas usando vestidos mais elaborados e corselete.⁷⁶ E conclui:

Assim, essa geografia humana, baseada em pressupostos europeus de graus de civilidade, orientou a construção imagético-discursiva da geografia física do Brasil holandês a partir de Pernambuco. Nessa capitania, a plantação da cana sacarina e a produção de açúcar assinalava o zênite da civilização, nessa escala de trabalho, do Brasil holandês.⁷⁷

Essas imagens, segundo Daniel de Souza Leão, significam poder e distinção, pois ilustravam “a riqueza de determinada região sob específica soberania”.⁷⁸ Consequentemente, “Era comum que a nobreza exibisse mapas murais com propósitos que iam da simples decoração de interiores a interesses científicos. Na maioria dos casos, esses aspectos terminavam por se confundir com um uso político do conhecimento geográfico”.

⁷⁴ OLIVEIRA, C.M.S. **O Brasil seiscentista nas pinturas de Albert Eckhout e Janszoon Frans Post: Documento ou invenção do Novo Mundo?** Actas do Congresso Internacional Atlântico de Antigo Regime: poderes e sociedades. Lisboa: 2006. p. 128. Disponível em: <https://dspace.uevora.pt/rdpc/handle/10174/11947>. Acesso em: 15 de fev. de 2021.

⁷⁵ VIEIRA, Daniel de Souza Leão. **A topografia ausente: a paisagem política da New Holland nas vinhetas de Frans Post para o mapa rural Brasília que parte da Paret Belgis, 1643-1647.** 2011. v. 29, n. 1. p. 15. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/revistaclio/article/view/24296>. Acesso em: 15/02/2021.

⁷⁶ *Ibidem.*

⁷⁷ *Ibidem.* p. 16.

⁷⁸ *Ibidem.* p. 05.

Outra frente explorada através desses estereótipos são os espaços, sobretudo o sertão, vistos recorrentemente como terras áridas e habitadas por seres que necessitavam de conversão.⁷⁹ Do litoral ao sertão, as representações de Post ilustravam estágios que iam da civilidade à selvageria. Nesse aspecto, “a imagem do semi-árido, ou antes, de vislumbres desse, foi usada para delimitar as fronteiras do território colonial em torno da faixa tropical açucareira”.⁸⁰ Consequentemente, representava-se o que estava inserido na ordem capitalista global e, portanto, caminhava-se no sentido do “progresso” e da “civilização”; destacava-se o que dava lucro, o que denotava poder e o que significava controle. Segundo o autor, gradações de “civilização” foram criadas: longe dos engenhos e das plantações, apenas a atividade extrativista, como a pesca desenvolvida pelos africanos e a caça como meio de subsistência. Longe desses, “só havia nesse ermo distante índios bárbaros que viviam matando-se em guerras e comendo-se em canibalismos. Atravessando o rio São Francisco, nem presença humana é assinalada. Há apenas as bestas selvagens, estranhas ao europeu: a onça, a anta e a capivara”.⁸¹

O desconhecido, que também estaria fora da faixa de interesse do colonizador, não era representado ou, quando o era, aparecia de forma homogeneizada e estereotipada. Segundo Dôra Corrêa essa é uma problemática notável. Ela alerta sobre o impacto dessas imagens na memória, visto que elas “conformam nossa visão de mundo e instrumentalizam nossa tomada de decisões”⁸², quando se refere aos impulsos que orientam o trabalho do historiador. Essas representações do vazio, do desabitado e, portanto, da negação das sociedades indígenas, segundo a autora, contribuíram com a perpetuação de um discurso que nega sua humanidade e, consequentemente, corroboram com a narrativa da barbárie sustentada pelo colonizador.⁸³ A paisagem era muito mais diversificada culturalmente do que se percebe nessa generalização.⁸⁴

Na perspectiva dos não-ditos, dando continuidade às reflexões de Dôra Corrêa, existem muitos tópicos intencionalmente não explorados pelo artista, todavia, presentes no contexto do qual as produções faziam parte. A violência do processo colonizador é um desses temas, “apesar da presença levemente ameaçadora dos fortes holandeses nos fundos de muitas dessas

⁷⁹ *Ibidem.*

⁸⁰ *Ibidem.* p. 17.

⁸¹ *Ibidem.* p. 18.

⁸² CORRÊA, Dora Shellard. **Historiadores e cronistas e a paisagem da colônia Brasil**. Revista Brasileira de História. 2006, vol.26, n.51, pp.63-87. p. 02. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-01882006000100005&script=sci_abstract&tlng=pt. Acesso em: 15 de fev. de 2021.

⁸³ *Ibidem.*

⁸⁴ *Ibidem.* p. 17.

imagens”.⁸⁵ E continua: “Embora não figurados nessas obras, os olhos sempre vigilantes do governador colonial e da ‘figura paterna’, Maurício de Nassau, estão sempre presentes”.⁸⁶ Segundo a autora, o Brasil de Post é pacificado e domesticado – se referindo, inclusive, à presença portuguesa –, e até mesmo infantilizado. Todos desempenham suas funções previamente atribuídas no palco colonial.⁸⁷ Era mais propício ao consumo, portanto, imagens que articulassem imaginários de exotismo e serenidade “em vez de lembranças dolorosas da perda do Brasil Holandês, que foi devolvido aos portugueses em 1654”.⁸⁸

Rebecca Parker Brienen ressalta que a domesticação do Brasil nessas pinturas ocorria através das escolhas estilísticas.⁸⁹ Segundo a autora, “Post não apenas registrava o que via, mas o modelava com base nos conhecimentos adquiridos nos treinamentos na escola paisagista de Haarlem”.⁹⁰ Francisco Isaac caminha no mesmo sentido. O autor afirma que Frans Post utiliza “todos os seus recursos pictóricos para mostrar que a colônia era um espaço selvagem que estava sendo conquistado pelos holandeses”.⁹¹ As paisagens servem, tanto nas artes plásticas quanto na fotografia, à representação, ao discurso e ao imaginário. Segundo Francisco Isaac,

a paisagem seria a parte visual, uma construção imaginária da visão e do pensamento do espaço praticado ou por ser praticado, é a imagem do espaço, é uma representação, se preferirmos, pois pode ser plasmada em cores numa tela, pode ser fotografada por lentes e, nisso, o espaço por meio da paisagem se faz presente para percepção do homem.⁹²

Essas imagens corroboram com um imaginário onde as terras da América seriam aptas para receber a cana-de-açúcar e, conseqüentemente, o desenrolar de todo um projeto “civilizador” e que seus habitantes, segundo esse discurso, “selvagens”, no estado mais primitivo do homem, seriam domesticados através do labor. Daniel de Souza Leão Vieira afirma que

o impulso ‘etnográfico’ na observação do ‘outro’ cedeu lugar a uma outra operação, que transformou esse último em ‘familiar’, através do recurso à analogia, constituindo

⁸⁵ BRIENEN, Rebecca Parker. O envolvimento mitológico do Brasil Holandês: interpretação dos trabalhos de Albert Eckhout e Frans Post (1637-2011). In: VIEIRA, Hugo Coelho (orgs.). **Brasil Holandês: história, memória e patrimônio compartilhado**. São Paulo: Alameda, 2012. p. 76.

⁸⁶ *Ibidem*. p. 76.

⁸⁷ *Ibidem*.

⁸⁸ *Ibidem*. p. 79.

⁸⁹ *Ibidem*.

⁹⁰ *Ibidem*. p. 77.

⁹¹ DANTAS DE OLIVEIRA, Francisco Isaac. **O mundo criado pelas imagens**. Op. cit. p. 64.

⁹² *Ibidem*. p. 170.

um processo cultural de assimilação que inclui a fauna, flora, e habitantes do Brasil por domesticação.⁹³

Terra e homem, juntos, depois do ingresso na ordem capitalista global, poderiam subir através dos degraus do “progresso”. Muitas dessas ideias continuaram inspiraram vários intelectuais que, no futuro, compuseram a classe dominante do país. O determinismo e o racismo, portanto, se enraizaram no imaginário e nas representações, contaminando mentes e tudo que dela derivou.

Em termos de representações imagéticas, como vimos, vários autores apresentam pontos convergentes em suas análises. Um dos pontos mais significativos para nós é como Frans Post versou sobre os vários rios que cortam Pernambuco, assim como suas inúmeras várzeas e, principalmente, reforçou a fertilidade da terra e como era propícia para receber a cana-de-açúcar.⁹⁴ “A paisagem do Brasil Holandês em Post não era a visão da mata virgem, mas a de terra fértil e agricultável”.⁹⁵ Segundo Daniel Vieira, é através dessa construção que se deu o ideal de realização do bom governo.⁹⁶ Acredito que muito do imaginário gerado pelo colonizador – aqui o holandês, mas também o português – persistiu, sobretudo através das imagens como um dos seus principais anunciadores.

No caso das fotografias, como destaca Maria Eliza Linhares, “dialogar com a tradição era, talvez, o caminho mais seguro para validar a nova forma de olhar e ver o mundo”.⁹⁷ O primeiro pintor das Américas foi, também, o primeiro a forjar o *silenciamento visual*.

Christine Dabat destaca a perpetuação de imaginários através das obras de José Lins do Rego e Gilberto Freyre. Segundo a autora, “A paisagem da história do Nordeste, no caso da região canavieira, está dominada por dois autores gigantes, cuja sombra atingiu todos os escritores posteriores”.⁹⁸ Um “jogo de espelhos”, para citar sua metáfora referente ao “diálogo deliberadamente engajado” entre esses intelectuais, contaminou também os artistas plásticos e fotógrafos de maneira que “Implícita ou explicitamente, os romances de José Lins do Rego

⁹³ VIEIRA, Daniel de Souza Leão. Frans Post, a paisagem e o exótico: o imaginário do Brasil na Cultura Visual da Holanda no século XVII. In: VIEIRA, Hugo Coelho (orgs.). **Brasil Holandês: história, memória e patrimônio compartilhado**. São Paulo: Alameda, 2012. p. 110.

⁹⁴ DANTAS DE OLIVEIRA, Francisco Isaac. **O mundo criado pelas imagens**. Op. cit.

⁹⁵ VIEIRA, Daniel de Souza Leão. Frans Post, a paisagem e o exótico. Op. cit. p. 115.

⁹⁶ *Ibidem*.

⁹⁷ BORGES, Maria Eliza Linhares. **História & Fotografia**. Op. cit. p. 42.

⁹⁸ DABAT, Christine. **Moradores de Engenho**. Estudo sobre as 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. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Centro de Filosofia e Ciências Humanas (CFCH), Recife, 2003. p. 127.

servem de referência, junto com os livros de Gilberto Freyre, para qualquer evocação posterior da zona canvieira e suas populações”.⁹⁹

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 Canvieira 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 canvieiros 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 Post¹⁰⁰ continua ecoando de forma sintomática nos corpos silenciados das fotografias do trabalho na Zona da Mata das décadas de 1930 e 1940. Segundo Carla Mary S. Oliveira, essas imagens são

um discurso de dominação e tentativa de tradução dos trópicos através de parâmetros europeus, um discurso que mantém sua força até hoje, justamente por basear-se num mercado simbólico que, no campo das artes plásticas, pôde manter seus códigos e as relações simbólicas por eles significadas preservadas.¹⁰¹

2.2.2 As representações dos trabalhadores “negros” nos estúdios do século XIX

Recorrentemente, a literatura aponta, quando versa sobre as representações do trabalho, para o proletariado fabril e os impulsos da “fotografia documental”¹⁰² como as primeiras representações fotográficas sobre o trabalho. Pouco se fala sobre os trabalhadores do campo, que só começam aparecer tímida e paulatinamente ao longo da primeira metade do século XX. O projeto documental da Farm Security Administration, na década de 1930, tornou-se um marco

⁹⁹ *Ibidem.* p. 131.

¹⁰⁰ DANTAS DE OLIVEIRA, Francisco Isaac. **O mundo criado pelas imagens.** Op. cit.

¹⁰¹ OLIVEIRA, C.M.S. **O Brasil seiscentista nas pinturas de Albert Eckhout e Janszoon Frans Post.** Op. cit. p. 130.

¹⁰² Segundo Ludimilla Carvalho, tomando como parâmetro o trabalho de Olivier Lugon, a fotografia documental, apesar de ser de difícil categorização, em linhas gerais pode ser entendida como a adoção de “características que sugerem na imagem uma postura objetiva na abordagem da realidade”. WANDERLEI, Ludimilla Carvalho. **O trabalhador na fotografia documental.** Curitiba: Appris, 2018. p. 96.

para essas representações guiando, em certa medida, a estética de boa parte das produções seguintes sobre a mesma temática. Segundo Jorge Pedro Sousa,

Este projecto procurou, especificamente, retratar os resultados das políticas do New Deal do Presidente Roosevelt: empréstimos a baixo juro para compra de terra, desenvolvimento de estudos sobre preservação dos solos e criação de quintas experimentais e de explorações comunitárias, que visavam dar emprego aos trabalhadores errantes.¹⁰³

Ainda segundo o autor, “O projecto FSA teve uma grande repercussão porque as fotografias foram amplamente divulgadas na imprensa, em livros e em exposições”.¹⁰⁴ Dessa forma, houve, segundo Ludimilla Carvalho, uma mudança de percepção na produção de imagens a partir dos anos 1940 e, conseqüentemente, consolidou-se uma nova forma de mobilização da opinião pública iniciada desde 1920.¹⁰⁵ Era norma, naquele momento, “explorar principalmente os aspectos precários da realidade, produzindo imagens de tom fortemente sentimental, transmitindo as dificuldades financeiras enfrentadas pela população”, como fizeram Dorothea Lange (1895-1965) e Walker Evans (1903-1975), no contexto da citada FSA, por exemplo.¹⁰⁶ Arelado a este fator, “as formas de documentação oitocentista deixaram um legado que, apartado de seu contexto histórico, pode ser definitivamente incorporado ao fazer fotográfico artístico, como conjunto de características estéticas”¹⁰⁷, sendo elas: “a frontalidade, a centralização, a prioridade da nitidez, a importância do detalhe constituem regras utilizadas nas imagens para identificação dos indivíduos nos registros de delegacias, hospitais, manicômios, prisões”.¹⁰⁸ Esse conjunto de fatores, por sua vez, contribuíram com a cristalização do estilo documental como uma importante referência no campo estético para as representações do proletariado que marcaram, em grande medida, o século XX.¹⁰⁹

Antes disso, pouco foi sistematizado. José Afonso Júnior cita Benjamin para se referir a uma das primeiras fotografias que retratam a presença do trabalhador: uma vendedora de peixes.¹¹⁰ Segundo Benjamin,

David Octavius Hill, retratista famoso, compôs seu afresco sobre o primeiro sínodo da igreja escocesa, em 1843, a partir de uma série de fotografias. Ele próprio as tirava. [...] Mas na fotografia surge algo de estranho e de novo: na vendedora de peixes de New

¹⁰³ SOUSA, Jorge Pedro. **Uma história crítica do fotojornalismo ocidental**. Santa Catarina: Argos, 2000. p. 60.

¹⁰⁴ *Ibidem.* p. 60.

¹⁰⁵ WANDERLEI, Ludimilla Carvalho. **O trabalhador na fotografia documental**. Op. cit.

¹⁰⁶ *Ibidem.* p. 35.

¹⁰⁷ *Ibidem.* p. 42.

¹⁰⁸ *Ibidem.* p. 47.

¹⁰⁹ *Ibidem.*

¹¹⁰ *Ibidem.*

Haven, olhando o chão com um recato tão displicente e tão sedutor, preserva-se algo que não se reduz ao gênero artístico do fotógrafo Hill, algo que não pode ser silenciado, que reclama com insistência o nome daquela que ali viveu.¹¹¹

A presença do trabalhador manifestou-se de forma quase insistente poucos anos depois da consolidação da prática fotográfica; articulou-se nas margens, resistindo ao silenciamento e reivindicando com insistência a própria vida em meio as fotografias burguesas, para dar continuidade às reflexões trazidas por Benjamin. E essa característica persiste por muitas décadas. Pouco foi feito destacando seu protagonismo e vivências, como fez Jacob Riis (1849-1914) ou na perspectiva da denúncia, como fez Lewis Hine (1874-1940).

As linhas de força que representaram o proletariado fabril divergem das linhas de força que representaram o camponês, ressaltando a dicotomia histórica presente entre ambas. O campo não era sinônimo de “progresso”, nem protagonizava as transformações nas paisagens e nos modos de vida advindos com o processo de industrialização. Entretanto, no Brasil, e mais particularmente em Pernambuco, é possível observar outras configurações. Os engenhos ou as “fábricas no campo”, como aponta Sidney Mintz¹¹², surgiram como os primeiros empreendimentos modernos, antes mesmo das indústrias nos centros urbanos. Segundo o mesmo princípio que aponta para o “progresso” advindo das máquinas, das inovações técnicas e da produção em larga escala para abastecer um vasto mercado consumidor estrangeiro, os engenhos desempenharam um papel “civilizatório” decisivo, como ajudaram a construir os discursos de cunho imperialista que mais tarde seriam sustentados por parte da literatura brasileira. Nesse sentido, a força motriz da empreitada moderna foram, por muito tempo, os trabalhadores canavieiros. Paradoxalmente, o campo que durante séculos garantiu o desenvolvimento dos centros urbanos que com ele se relacionava de forma intrinsecamente dependente e que comportou as primeiras fábricas, não foi contemplado com aspirações da fotografia humanista ou dos fotógrafos decididos a representar a modernidade.

Para melhor compreendermos as representações produzidas nas décadas de 1930 e 1940 na Zona Canavieira de Pernambuco, e, ainda mais sintomáticos, os *silenciamentos visuais* que compõem uma parte expressiva da produção visual sobre a mesma temática, é preciso pensarmos outro início para a representação do trabalho que não possui como marco o operário urbano fabril. Essas representações, ainda que feitas nos estúdios de fotografia dos centros

¹¹¹ BENJAMIN, Walter. **Magia, técnica, arte e política**. Op. cit. p. 93.

¹¹² MINTZ, Sidney W. **O poder amargo do açúcar**. Produtores escravizados, consumidores proletarizados. Recife: EDUFPE, 2010.

urbanos, cristalizaram modelos, formas de ver o outro e artifícios para reproduzir, silenciosamente, violências simbólicas.

Sandra Sofia Machado Soutkoutos e Fabiana Beltramin escreveram sobre as experiências vivenciadas no estúdio de fotografias durante a segunda metade do século XIX, partindo das representações dos “negros” escravizados e libertos na cidade do Rio de Janeiro. As autoras destacam, ao longo da sua pesquisa, desejos por trás das representações e estereótipos frequentemente visitados, além de estabelecer diálogo com os cânones herdados das Artes. Em ambos os suportes: “A imagem do negro foi muitas vezes forjada, ora como exibição da posição social dos senhores, ora como um gênero de representação escrava”.¹¹³ Sandra Koutsoukos e, sobretudo, Fabiana Beltramin destacam uma forte aproximação entre as fotografias médicas, criminais e antropológicas – que muitas vezes também eram feitas em estúdios fotográficos – com os retratos dos “negros” e pontua que seguem uma linha de produção quase sempre etnográfica: corpo inteiro ou bustos, centralizados ou em perfil e destacados em primeiro plano.¹¹⁴

Os manuais de fotografia, geralmente em inglês ou francês, segundo Sandra Sofia Machado Koutsoukos, funcionavam como importantes diretrizes para essas produções. Traziam as principais novidades dos maiores eixos produtores de fotografias, sobretudo França e Inglaterra, e eram usados de forma a aproximar as produções brasileiras das “imagens da ideia de civilização dos centros definidores/ordenadores do que se considerava o bom gosto”.¹¹⁵ As fotografias, entretanto, não se distanciavam da vida pública e do cotidiano nas ruas. Pelo contrário, a vida era criada e recriada, através de estereótipos, dentro dos estúdios fotográficos. O trabalho e as pessoas eram representados através de tipologias que atendiam a um imaginário cristalizado, produzido e reproduzido pela classe dominante.

Muitas dessas imagens, conhecidas como “tipos locais”, eram compradas por viajantes estrangeiros ou pela classe dominante local com o objetivo de compor seus próprios álbuns de família ou funcionavam como *souvenirs*. Os corpos dos “negros”, sobretudo o da mulher “negra”, expostos muitas vezes em troca de alguma remuneração, eram fetichizados e objetificados, associados à pobreza e subalternidade manifestos através das suas indumentárias e da realização de tarefas tidas como inferiores, como carregar, vender, lavar, etc. Ainda sobre as indumentárias, ou os “pannos de escravos”, Sandra Soutkoutos afirma que

¹¹³ BELTRAMIM, Fabiana. **Sujeitos iluminados**: a reconstituição das experiências vividas no estúdio de Christiano Jr. São Paulo: Alameda, 2013. p. 18.

¹¹⁴ *Ibidem*.

¹¹⁵ KOUTSOUKOS, Sandra S. M. **Negros nos estúdios fotográficos**. Campinas: Editora da Unicamp, 2010. p. 37.

As fotos mostram a carência no vestuário dos negros, roupas como signos da condição da submissão, miserabilidade, o próprio retrato da carência e também da escravidão: pés descalços, panos sujos, rasgados, estigmatizados. As condições de vida e de trabalho fora estampadas nas imagens que podem, a princípio, passar a impressão e de inércia, de passividade, mas revelam antes a situação social vivida tanto por escravos quanto por muitos forros, em seu cotidiano, na cidade carioca. São representações que carregam diversos atributos simbólicos onde o corpo e a roupa se historicizam para, enfim, denunciar determinadas condições sociais. As roupas são aqui a própria pele emprestadas aos sujeitos.¹¹⁶

Nesse cenário, a autora ressalta que: “Os retratos deviam deixar explícita a posição que a pessoa ocupava, ou que queria dar a entender que ocupava, e geralmente, apesar de se tratarem de cenas ‘construídas’, ou por isso mesmo, costumavam deixar claro o papel de cada um”.¹¹⁷ Portanto, “As imagens selecionadas eram entretenimento, mas também ajudavam a reafirmar o sentimento íntimo de superioridade dos consumidores”.¹¹⁸ Ter uma imagem de um “negro”, portanto, expô-las, trocá-las ou compartilhá-las, conferia uma distinção que ia além da financeira, significava distanciar-se do que eles, inseridos em uma sociedade movida pelos debates sobre os tipos “de raça”, representavam: inferiorização em um amplo sentido e propensão à práticas tidas como socialmente negativadas para alguns grupos. Sobre a dicotomia que essas imagens explicitam, Fabiana Beltramin afirma que

A fotografia espelha uma divisão clássica nos trópicos. De um lado, uma elite em pose e gestos senhoriais, a própria ‘personificação do poder’, opostas à imagem dos pobres mestiços de pés descalços, sob o chão da África ou sob os panos cenários dos ateliês fotográficos no Brasil, personificação do mundo do trabalho, do mundo da exclusão.¹¹⁹

Associada a esta questão, essas imagens também podiam carregar discursos que se associavam à benevolência e à subserviência que sustentavam, recorrentemente, o mito da democracia racial, como a encenação do cumprimento de mãos, por exemplo. Segundo Sandra Soutkoutos, encenar um aperto de mãos “‘falaria’ ao estrangeiro sobre a escravidão ‘pacificada’, não cruel, e sobre o grau de civilidade aprendido aqui por um povo originalmente considerado ‘primitivo’ (entre outros adjetivos)”.¹²⁰

O exotismo, nesse cenário, era um importante impulsionador dessas representações. Nos estúdios, “os negros eram colocados a posar podendo exhibir, em fotos de corpo inteiro, vestimentas e adereços de inspiração e/ou procedência africana, ‘representando’ algumas

¹¹⁶ BELTRAMIN, Fabiana. **Sujeitos iluminados**. Op. cit. p. 90.

¹¹⁷ SOUTKOUTOS, Sandra S. M. **Negros nos estúdios fotográficos**. Op. cit. p. 95.

¹¹⁸ *Ibidem*. p. 116.

¹¹⁹ BELTRAMIN, Fabiana. **Sujeitos iluminados**. Op. cit. p. 202.

¹²⁰ KOUTSOUKOS, Sandra S. M. **Negros nos estúdios fotográficos**. Op. cit. p. 122.

profissões e serviços mais comuns no seu dia a dia nas cidades”.¹²¹ As escarificações, incompreensíveis fora do seu contexto e cultura de origem, eram igualmente exploradas e ressignificadas nessas representações: eram associadas a curiosa “selvageria” que atenderia ao discurso do “primitivismo” alimentado pelas teorias racistas.¹²² Outros elementos que soavam como curiosidade a classe dominante e que possuíam simbolismos importantes na sociedade da época também apareciam, tais como: grandes cachimbos, geralmente portados por mulheres para as fotografias, além de ferros nos tornozelos e pés descalços: claros significantes de escravização.

Os fundos dessas fotografias também merecem atenção. Diferente dos usados para compor as representações da classe dominante e, posteriormente, além dela, as classes intermediárias, compostas com motivos neoclássicos e outros elementos de distinção, como vimos, para os trabalhadores “negros” libertos e escravizados os fundos eram, em sua grande maioria, panos de cor clara e lisos, sem estampas. O desenrolar da cena, da performatividade atrelada a objetos simbólicos que se associavam a “raça” e a classe de sujeitos, feita na frente de um fundo neutro e de cor clara, reforçava o caráter “realístico” dessas cenas, garantindo o máximo aproveitamento da luz em prol da “objetividade”. Era uma “prova” incontestável, aos olhos de alguns, da passividade. Assim como os mencionados registros de medição antropométrica, a construção da imagem, a partir desses elementos, garantiriam mais nitidez a cena, menos dispersão, conseqüentemente mais controle da composição, e os enquadrava de modo a cristalizar as personagens unicamente aos seus fazeres, seus papéis sociais. Segundo Sandra Soutkoutos,

As representações dos negros nos registros etnográficos os despersonalizam. A particularidade de cada um se perde na série, onde todos representam um único estrato social. Seus nomes, idades, se forros ou escravos, nada disso aparece. Informações negadas nas tiras fotográficas onde o indivíduo era visto como uma coletividade de seres comuns, homogeneizados, dividindo a mesma cor de pele, os mesmos traços fisionômicos, a mesma nacionalidade.¹²³

Como vimos, o álbum de família assegurou as formas pelas quais a classe dominante articulou discursos e projetos sociais, políticos e econômicos sobre si e, nesse caso, sobre o outro diferente de si. Essas imagens se tornaram guardiãs de um modelo familiar: a que detinham escravos, alimentando lembranças do julgo, do mando, da escravidão e da distinção, conseqüentemente, reforçada pelo afastamento do trabalho braçal, visto como inferior.

¹²¹ *Ibidem.* p. 119.

¹²² *Ibidem.*

¹²³ BELTRAMIN, Fabiana. **Sujeitos iluminados**. Op. cit. p. 161.

Portanto, essas imagens formam um “corpus documental pertinente a um período marcado não apenas pelo desejo de ver o outro, mas, antes, e agora pela linguagem visual, dominá-lo pela segunda vez, pela ótica da cultura”.¹²⁴

Recuperar as dinâmicas de produção de fotografias na segunda metade do século XIX no Rio de Janeiro era, sobretudo, inseri-lo em um contexto fervilhante de produção imagética. Diversas narrativas semelhantes estavam sendo criadas concomitantemente. É neste contexto que Fabiana Beltramin a coloca: ramificando sua produção fotográfica em direção a outras; com um mercado de possibilidades que se abria para os criadores de imagens locais.¹²⁵ Um deles foi o português José Christiano de Freitas Henrique Júnior (1832-1902), um pioneiro empresário do ramo.

Figura 1 - JÚNIOR, Christiano. 1864-1865. “Escrava de ganho vendedora”. 6,3x10,3cm. Carte de Visite em Albumina.¹²⁶



Era fundamental, a partir do que foi exposto acima, atender ao imaginário estrangeiro e seus fetiches sobre o que era um país tropical: “O cenário repleto de frutas, abacaxis, cana-de-açúcar, ervas, raízes, bananas, com painéis de fundo enaltecendo as florestas, traz uma cena

¹²⁴ *Ibidem.* p. 198.

¹²⁵ *Ibidem.*

¹²⁶ Disponível em: <http://brasilianafotografica.bn.br/brasilliana/handle/20.500.12156.1/6491>. Acesso: 21 fev. 2021.

para turista ver e comprar”¹²⁷ tornando, portanto, visíveis estereótipos e imaginários já bem consolidados. Sobre esse aspecto, Alinovi afirma que

Os fotógrafos não buscam, em suas expedições, lugares inéditos ou desconhecidos. Procuram, ao contrário, reconhecer os “lugares já existentes, com visões imaginárias, nas fantasias inconscientes das massas”, criando arquétipos-estereótipos que confirmariam uma visão já existente e confirmariam a visão das gerações futuras.¹²⁸

As mulheres, conhecidas por quitandeiras, tiveram seus corpos insistentemente explorados através de representações como na Figura 1, aparecendo, frequentemente, em diferentes composições. Essa fotografia se constrói sobre o viés etnográfico sobre o qual comentamos: o corpo é capturado na íntegra; a imagem possui uma iluminação uniforme que garante nitidez e objetividade, o que também se manifesta através do seu corpo centralizado. O fundo da imagem é neutro. A posição em 3/4 também caminha na mesma direção, na medida que tinha a função de fornecer mais informações visuais sobre a personagem em cena.¹²⁹ Suas roupas também denotam seu ofício e sua posição na sociedade. Alguns tecidos, como a seda, não poderiam ser vestidos ou portados pelas escravizadas.¹³⁰ O pano amarrado em sua cintura é um símbolo que anunciava sua vinda de África. Por trás da barra da sua saia, é possível ver a ponta dos seus pés descalços, símbolo de escravização.

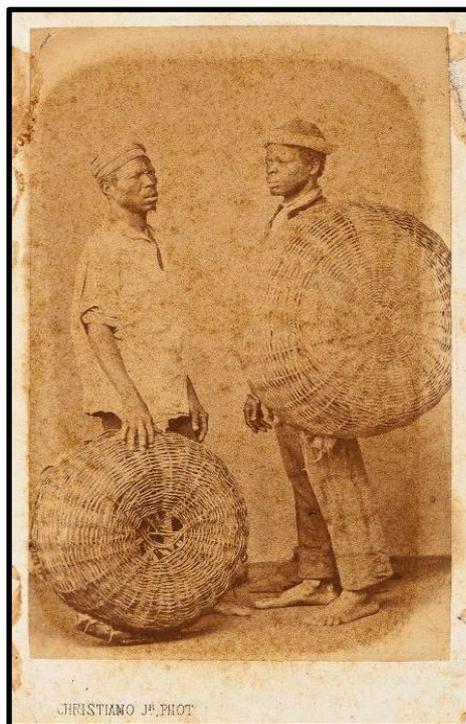
¹²⁷ BORGES, Maria Eliza Linhares. Op. cit. p. 83.

¹²⁸ ALINOVI, F. **L'Esotismo Fotografico**. Bologna, 1981, p. 76 *apud* FABRIS, Annateresa (org.) **Fotografia**. Op. cit. p.

¹²⁹ KOUTSOUKOS, Sandra S. M. **Negros nos estúdios fotográficos**. Op. cit.

¹³⁰ BELTRAMIN, Fabiana. **Sujeitos iluminados**. Op. cit.

Figura 2 - JÚNIOR, Christiano. 1864-1865. “Escravos de ganho com cestos vazios”.
6,2x10,2cm. Carte de Visite em Albumina.¹³¹



Na Figura 2, os pés descalços podem ser vistos com mais clareza. Essa imagem segue a mesma linha compositiva da Figura 1, o que denota uma padronização nessas composições: corpos em 3/4, fundo neutro e pés descalços. Entretanto, apesar da linearidade desses registros, é perceptível a atenção a plasticidade atingida através da encenação em cada uma dessas composições. Neste caso, ela se manifesta pelos corpos, direcionados um de frente para o outro, e pela posição dos cestos vazios. Juntas, essas características trazem dinamismo e equilíbrio à imagem. Portanto, longe de serem tomadas aleatórias, eram, ao contrário, composições muito bem articuladas por fotógrafos que, como artistas, se preocupavam em como essas imagens seriam construídas.

Outra dimensão que se pode continuar pensando através da Figura 2 é a indumentária. Sandra Koutsoukos afirma que em inúmeras representações como essas, os trabalhadores de ganho aparecem com roupas simples e de algodão, reforçando, portanto, seu lugar de subalternidade na sociedade.¹³² As roupas dos proletários em associação com as suas condições de vida são conhecidas pelo menos desde Engels, em 1845. Citando G. Alston, pastor de St. Philip em Bethnal Green, uma das maiores zonas operárias da Inglaterra, o autor diz que

¹³¹ Disponível em: <http://brasilianafotografica.bn.br/brasiana/handle/20.500.12156.1/6494>. Acesso: 21 fev. 2021.

¹³² KOUTSOUKOS, Sandra S. M. **Negros nos estúdios fotográficos**. Op. cit.

“Não há um único pai de família em cada dez, em toda a vizinhança, que tenha outras roupas além de sua roupa de trabalho, e esta rota e esfarrapada”.¹³³

É importante ter em perspectiva que apesar da abertura para o diálogo que poderia existir entre a classe dominante e os fotógrafos no que diz respeito aos elementos compositivos, poses, roupas e acessórios, era o fotógrafo quem dirigia a cena. Era ele quem sabia tornar tecnicamente executáveis os desejos dos que seriam representados. Sandra Koutsoukos fala ainda do desconforto que poderia ser a experiência das tomadas fotográficas nos estúdios, sobretudo durante o verão, onde “principalmente em cidades como Rio de Janeiro, Salvador e Recife os estúdios viravam estufas insuportáveis”.¹³⁴

Segundo Susan Sontag, portanto,

Tirar uma foto é ter um interesse pelas coisas como elas são, pela permanência do *status quo* (pelo menos enquanto for necessário para tirar uma “boa” foto), é estar em cumplicidade com o que quer que torne um tema interessante e digno de se fotografar — até mesmo, quando for esse o foco de interesse, com a dor e a desgraça de outra pessoa.¹³⁵

Essas imagens, além de reforçar o *status quo*, como sugere a autora, proporcionam uma sensação de proteção ao observador, através da certeza de, ao olhar, ser aquele que observa e não aquele que participa.¹³⁶ A construção discursiva dessas fotografias, atestam a profundidade da luta de classes que não escapam às representações, pelo contrário, não apenas manifesta-se através dela, mas é por elas reforçada.

2.3 CONSEQUÊNCIAS DO VER: A NATURALIZAÇÃO DO OLHAR MAQUÍNICO E A CRISTALIZAÇÃO DAS VIOLÊNCIAS ATRAVÉS DAS REPRESENTAÇÕES

Vimos alguns aspectos sobre a sociedade da qual a fotografia foi produto e, dentro dela, percebemos as imagens, fruto desse novo suporte, essencialmente atreladas ao sujeito que opera a câmera. O resultado dessa relação são manifestações da luta de classes que conduzem quase sempre a consolidação dos interesses das classes dominantes. A representação do proletariado alinhou-se à discursos que partem das mesmas classes; cumprem suas pautas e interesses; reforçam e cristalizam estereótipos; atendem a seus fetiches. Na sequência, pudemos perceber a longa duração de modelos utilizados para construção das representações do espaço, através

¹³³ ENGELS, Friedrich. **A situação da classe trabalhadora na Inglaterra**. São Paulo: Boitempo, 2010. p. 76-77.

¹³⁴ KOUTSOUKOS, Sandra S. M. **Negros nos estúdios fotográficos**. Op. cit. p. 70.

¹³⁵ SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. Op. cit. p. 13.

¹³⁶ *Ibidem*.

do Frans Post, e as várias dimensões do silêncio; e do trabalhador nas fotografias dos estúdios, onde foram cristalizados em suas funções e, conseqüentemente, desumanizados através do *silenciamento visual*. Suas imagens serviram como *suvenires*, abastecendo formas de ver racistas em diferentes espaços do mundo capitalista.

Essa seção busca perceber, a partir dos fatores acima expostos, quais os impactos da naturalização da imagem fotográfica: por um lado, vinculou-se à realidade, ou seja, reforçando a crença que a fotografia representa com fidelidade os fatos que registra; por outro, como todos esses fatores somados contribuíram com a cristalização da imagem do Outro, no contexto das primeiras representações do trabalho no corte da cana.

2.3.1 A naturalização da realidade fotográfica

Ao mesmo tempo em que a fotografia ascendeu como produto direto de uma sociedade industrial, atuando como ferramenta nos braços do Estado, das classes dominantes e suas representações, imperou o mito da objetividade da ciência que, assim como a fotografia, atendia a fins discursivos, segundo Stephen J. Gould.¹³⁷ A prática, portanto, passou a ser entendida como um instrumento pelo qual se poderia registrar fielmente a realidade. Um dos argumentos que sustentam essa visão está imbuído em seu processo, centrado em fenômenos físico-químicos e, portanto, longe das mãos de qualquer artista, situação oposta às artes plásticas. Nesse cenário, o suporte tão logo foi associado à realidade a ponto de, muitas vezes, se confundirem. A fotografia tornou-se testemunho do Real.¹³⁸

Os caminhos que foram tomados, almejando a legitimação da fotografia como uma janela para o mundo, pouco levou em consideração movimentos essencialmente criativos que surgiram tendo a fotografia como suporte, tal como o pictorialismo.¹³⁹ Nos estúdios de fotografias, artistas retocavam as imagens, faziam colagens e as transformavam em algo cada vez mais distante da realidade que a originou. Como vimos, em outra frente, a classe dominante performava, tal como atores, nos espaços cênicos nos estúdios de fotografia, literalmente, criando narrativas sobre si e sobre o outro. De um lado, ela se tornou prova e testemunho dos fatos e cópia fiel da natureza; do outro e ao mesmo tempo, também foi usada como suporte artístico. Atributos coetâneos, realidade e criação, dividiram opiniões na sociedade e no mundo

¹³⁷ GOULD, Stephen J. **A falsa medida do homem**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

¹³⁸ ROUILLÉ, André. **A fotografia**. Op. cit.

¹³⁹ O pictorialismo foi um movimento fotográfico, cujas produções tiveram fôlego na segunda metade do século XIX, que buscava elevar a fotografia à categoria de Arte através de intervenções, retoques e manipulações em uma associação estreita com os cânones herdados da pintura. Cf. ROUILLÉ, André. Op. cit.

das artes. Entretanto, em algum momento, a realidade sobrepôs discursivamente o caráter artístico, e, portanto, de criação das imagens fotográficas.

Segundo Jacques Aumont, sequer a própria noção de realidade nas artes se aproxima da realidade perceptiva. Ela foi forjada e cunhada pelos produtores e suas articulações no tempo através de uma série de convenções que corroboravam com a construção da credibilidade.¹⁴⁰ Em contrapartida ao que fomos levados a crer, portanto, o realismo não esteve necessariamente imbricado na realidade humana cotidiana, percebida e sentida, mas sempre esteve em transformação ao longo da história. E essas convenções se transformaram: das esculturas gregas, passando pelas iluminuras medievais, até a pintura renascentista, para citar alguns exemplos. Sempre foi a realidade, em grande medida, que esteve submetida aos estilos, e não o contrário. Nas palavras de Jacques Aumont, “na linguagem corrente, a imagem realista é aquela que representa analogicamente a realidade e que se aproxima de um ideal relativo da analogia”.¹⁴¹ A realidade da representação é aquela que fornece o máximo de informação, compreensível e decodificável.¹⁴² Ainda segundo o autor, “o realismo é uma tendência, uma atitude, uma concepção, em suma, uma definição particular da representação que se encarna em um *estilo* ou em uma escola”.¹⁴³ O autor nos lembra da “perspectiva invertida”, desenvolvida na Idade Média, no qual as retas que estruturam essas imagens seriam divergentes e, portanto, não seguiam o ponto de fuga que, por sua vez, apresentam retas convergentes.¹⁴⁴ Esse modelo, para nós, nos dias atuais, acostumados com a imagem fotográfica, e com as concepções representativas do espaço herdadas no Renascimento, parece irreal. As esculturas gregas tinham proporções humanas inalcançáveis para atender ao bom, agradável e belo e a pintura renascentista, que se propôs a criar segundo o olhar humano, aumentou exponencialmente a área de foco – o que seria oposto ao funcionamento fisiológico humano.¹⁴⁵ O realismo soviético – um modelo representativo proposto por Stálin –, também comentado pelo autor, segue a mesma reflexão. O real, neste sentido, não diz respeito apenas a técnica, mas, sobretudo, ao se referir ao discurso político na URSS: a única realidade possível seria a representação do povo para o povo.¹⁴⁶ Aumont conclui que “no fundo, é a própria noção do real que é ideológica”.¹⁴⁷

¹⁴⁰ AUMONT, Jacques. **A Imagem**. Op. cit.

¹⁴¹ *Ibidem*. p. 207.

¹⁴² AUMONT, Jacques. **A imagem**. Op. cit.

¹⁴³ *Ibidem*. p. 209.

¹⁴⁴ GOODMAN, Nelson. Twisted tales; or, story, study, and symphony in W.J.T Mitchell (org.). **On narrative**. University of Chicago Press: Edilig, 1989 *apud* AUMONT, Jacques. Op. cit.

¹⁴⁵ *Ibidem*.

¹⁴⁶ AUMONT, JACQUES. **A imagem**. Op. cit.

¹⁴⁷ *Ibidem*. p. 210.

Na mesma direção, John Tagg alega que um dos fatores que também contribuiu para que a fotografia passasse a ser entendida como comprovação dos fatos foi o uso, ao longo do tempo, feito pelo Estado.¹⁴⁸ Sobre o emprego da imagem fotográfica como instrumento de vigilância, o autor afirma que esse uso, carregado de autoridade, foi empregado como fonte de prova para validação de um discurso.

Tales técnicas evolucionaron a su vez y pasaron a formar parte de prácticas institucionales esenciales para la estrategia gubernamental de los Estados capitalistas, cuya consolidación exigía el establecimiento de un nuevo “régimen de verdad” y un nuevo “régimen de sentido”. Lo que proporcionó a la fotografía poder para evocar una verdad fue no solamente el privilegio atribuido a los medios mecánicos en las sociedades industriales, sino también su movilización dentro de los aparatos emergentes de una nueva y más penetrante forma del Estado.¹⁴⁹

André Rouillé, nessa perspectiva, explicita ainda uma visão positiva sobre a fotografia, cunhada na sociedade oitocentista, cuja influência perpetuou através das décadas. O autor destaca a contribuição que teve a publicação de August Comte (1798-1857), os seis volumes do *Curso de Filosofia Positivista*, lançados entre 1830 a 1848, coetâneos, portanto, ao surgimento da fotografia, como um dos principais condutores da leitura fotográfica.¹⁵⁰ A leitura contribuiu com a crença de que a fotografia se bastava enquanto tal, isto é, exprimia em totalidade a realidade da qual foi originada.

Stephen J. Gould reforça a construção do arcabouço argumentativo, transvestido de ciência, que sustentou o determinismo biológico, cujos pilares estariam na craniometria e nos testes psicológicos.¹⁵¹ O autor desmistifica a confiança cega nos números, como se, através deles, fosse possível atingir a máxima objetividade e afirma que

A ciência, uma vez que deve ser executada por seres humanos, é uma atividade de cunho social. Seu progresso se faz por meio do pressentimento, da visão e da intuição. Boa parte das transformações que sofre ao longo do tempo não corresponde a uma aproximação da verdade absoluta, mas antes a uma alteração das circunstâncias culturais, que tanta influência exercem sobre ela. Os fatos não são fragmentos de informação puros e imaculados; a cultura também influencia o que vemos e o modo como vemos. Além disso, as teorias não são induções inexoráveis obtidas a partir dos fatos. As teorias mais criativas com frequência são visões imaginativas aplicadas aos fatos, e a imaginação também deriva de uma fonte marcadamente cultural.¹⁵²

¹⁴⁸ TAGG, John. **El Peso de la Representación**. Op. cit.

¹⁴⁹ *Ibidem*. p. 81.

¹⁵⁰ ROUILLE, André. **A fotografia**. Op. cit.

¹⁵¹ Segundo o autor, determinismo biológico seria a “tese de que o valor dos indivíduos e dos grupos sociais pode ser determinado através da medida da inteligência como qualidade isolada”. GOULD, Stephen J. Op. cit. p. 16.

¹⁵² *Ibidem*. p. 18.

As fotografias, cujo enquadramento e iluminação seguiam rígidos parâmetros para registros da craniometria, eram comumente comparadas com imagens de primatas, quando postas lado a lado, bem como ilustrações e caricaturas produzidas com a mesma finalidade de tipificação de cunho racista. Ainda no mesmo sentido, a forja das representações, para atender aos critérios discursivos dos cientistas engajados na confirmação de suas teses, também contaminou as fotografias. Stephen J. Gould atentou para o caso da família Kallikak, cujos corpos foram alterados em fotografias, “através do acréscimo de traços muito escuros que conferiam a olhos e boca aquela aparência sinistra”¹⁵³, para que parecessem mentalmente doentes.

Associado ao discurso de automação e imparcialidade que recobria a fotografia no século XIX, muitos fotógrafos perceberam a ciência como uma das possibilidades da fotografia, além de um importante nicho de mercado. A fotografia, nesse aspecto, foi utilizada como extensão do olho humano e, por vezes, superando-o. Segundo Philippe Dubois, William Henry Fox Talbot, ainda em 1839, “começa a fotografar plantas e flores para os botânicos”: são os chamados *photogenic drawings*.¹⁵⁴ Dubois, nesse cenário, destaca diversos usos da fotografia aplicada à ciência: os primeiros daguerreótipos com microscópio solar de Alfred François Donné (1801-1878), em 1840; em 1845, Hippolyte Fizeau (1819-1896) fotografou o sol pela primeira vez; e, em 1851, John Adams Whipple (1822-1891), utilizando o telescópio do Observatório do Harvard College, fotografou a lua.¹⁵⁵

Os próprios artistas, frente a ascensão da imagem fotográfica e a receptividade da sociedade, também enunciaram discursos que contribuíram com a naturalização da fotografia através da sua associação com a realidade e, portanto, garantiram seu distanciamento do universo artístico. Philippe Dubois apontou diversas opiniões acerca da recepção da fotografia para os artistas da época. O principal nome, Baudelaire, poeta francês, reforça seu lugar de subalternidade e subserviência ao mundo das artes, visto a impossibilidade da fotografia atuar em duas frentes concomitantemente: documental e artística.¹⁵⁶ Neste cenário, cria-se que ficaria a cargo da fotografia a representação de questões mais aplicadas, sobretudo as institucionais – família, religião, Estado e ciência –, funcionais, menos plásticas e criativas. A presença da fotografia atestaria aos artistas a possibilidade da libertação temática e formal de temas funcionais e comerciais.

¹⁵³ GOULD, Stephen J. **A falsa medida do homem**. Op. cit. p. 189.

¹⁵⁴ DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico**. Campinas: Papyrus, 1993. p. 32.

¹⁵⁵ *Ibidem*.

¹⁵⁶ DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico**. Op. cit.

Por fim, ainda compondo a noção de realidade na fotografia, Susan Sontag reforça que a fotografia é um registro da luz refletida pelos objetos no fundo da câmara escura, o que torna as imagens fotográficas também vestígios diretos, de alguma forma, do que estava diante dela durante um momento no espaço-tempo. A imagem como vestígio é a característica que separa as imagens fotográficas das não fotográficas, e atribui as primeiras uma “magia” própria, nos termos de Sontag.¹⁵⁷ A mesma magia nos faz preferir, para citar o exemplo por ela empregado, uma fotografia de William Shakespeare (1564-1616), por maiores que tenham sido os efeitos do tempo sobre ela, em favor do mais realista quadro, por exemplo, de Hans Holbein (1497-1543): “Ter uma foto de Shakespeare seria como ter um prego da Santa Cruz”.¹⁵⁸

A aderência do referente à imagem fotográfica, como propõe Barthes¹⁵⁹, que seria a valorização da linguagem fotográfica pela sua noção intrínseca de índice, como ressalta Dubois¹⁶⁰, estava, então, consolidado. A fotografia passou por um forte processo de naturalização que legitimaria seus usos e creditaria seus discursos. Não apenas o suporte foi naturalizado, mas também, e principalmente, os temas que foram explorados.

Boris Kossoy, buscando analisar as “tramas ideológicas que se escondem sob a superfície das imagens” no contexto brasileiro, afirma que

pode-se perceber o papel ideológico da fotografia enquanto instrumento de comprovação documental empregado pela elite econômica e política da sociedade brasileira com o intuito de apresentar o país através de seleções de imagens cujos códigos culturais e estéticos nelas explícitos transmitissem a si mesmos e aos receptores estrangeiros a ideia de modernidade, esplendor e progresso: imagens de exportação como sempre se fez por meio das revistas ilustradas, dos cartões postais, dos livros oficiais de propaganda do país no exterior.¹⁶¹

Ainda segundo o autor, a fotografia teria uma realidade que lhe é própria. Ressignificada após o clique, a imagem fotográfica pertenceria a uma segunda realidade que é “construída, codificada, sedutora em sua montagem, em sua estética, de forma alguma ingênua, inocente.”¹⁶² Kossoy afirma que fotografar implica necessariamente fazer uma série de escolhas: seleção do assunto, dos equipamentos, da composição, do momento (recorte espacial e interrupção temporal), dos materiais e da atmosfera da imagem, regida pelas interferências no processamento da imagem em laboratório.¹⁶³ O produto dessas escolhas é, em essência, uma

¹⁵⁷ SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. Op. cit.

¹⁵⁸ SONTAG, Susan. Op. cit. p. 171.

¹⁵⁹ BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

¹⁶⁰ DUBOIS, Philippe. Op. cit.

¹⁶¹ KOSSOY, Boris. **Realidade e ficções na trama fotográfica**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002. p. 14.

¹⁶² *Ibidem*. p. 22.

¹⁶³ *Ibidem*. p. 22.

abstração da realidade: os planos são achatados, tornando a imagem bidimensional; é recorrentemente monocromática; manipula-se a área de foco, inclusive indo além do fisiologicamente possível ao olho humano; pode-se ver muito longe ou muito perto; congela-se o tempo. O que existe, portanto, é uma relação de verossimilhança com a realidade, como aponta André Rouillé.¹⁶⁴

Nas palavras de Kossoy, “Toda e qualquer imagem fotográfica contém em si, oculta e internamente, uma história: é a sua realidade interior, abrangente e complexa, invisível fotograficamente e inacessível fisicamente e que se confunde com a primeira realidade em que se originou”.¹⁶⁵ É dessa confusão, entre a primeira e a segunda realidade – associada a um discurso, uma narrativa, uma ideologia –, que as classes dominantes fizeram uso. Elas criaram e legitimaram a fotografia enquanto uma prática discursiva, transformando-a em um instrumento de manipulação de valores, crenças e práticas. Apesar da sua fidelidade ao referente, fruto de espanto e fascinação em meados do século XIX, ela está inexoravelmente distante de capturar o real. Todavia, manifesta-se, sobretudo, enquanto discurso, como aponta Foucault¹⁶⁶, ou apologia, nas palavras de Stephen J. Gould.¹⁶⁷

Gramsci alertou, através do conceito de hegemonia, sobre a necessidade que tinha a classe dominante em ir além dos recursos políticos para exercer sua dominação.¹⁶⁸ Faz-se necessário agir em termos mais sutis – mas, ainda assim, poderosos – do que por meio da coerção direta e da violência. O campo cultural, nesse aspecto, tornou-se também espaço da luta de classes. Casos como o da família Kallikak atestam o racismo e os preconceitos de parte de uma sociedade que, para assegurar sua dominação e reforçar a submissão de outros, utilizou a fotografia, e o peso da realidade a ela atrelada, como ferramenta com o poder de cristalizar e difundir estereótipos que coadunam com seus discursos.

2.3.2 O outro pelo olhar colonizador

A problemática da ausência e das presenças sobre estereótipos não são exclusividades das fotografias no corte da cana em Pernambuco. Ao contrário, a mencionada problemática se alarga a ponto de inserir Pernambuco em um âmbito maior de produções fotográficas sob a mesma temática. Nesse cenário, faz-se importante ainda continuarmos tomando fôlego para retrocedermos. Distanciados no tempo, podemos olhar para outras imagens do corte da cana,

¹⁶⁴ ROUILLÉ, André. Op. cit.

¹⁶⁵ KOSSOY, Boris. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. São Paulo: Ateliê Editorial. p. 36.

¹⁶⁶ Cf. FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

¹⁶⁷ GOULD, Stephen J. **A falsa medida do homem**. Op. cit.

¹⁶⁸ ROUILLÉ, André. **A fotografia**. Op. cit.

que não nos canaviais de Pernambuco das décadas de 1930 e 1940, mas que se inserem fortemente nas questões que construímos até aqui. São as primeiras imagens onde o trabalhador, longe dos estúdios, se insere no espaço aberto de uma paisagem sobre os signos cunhados nos estúdios, em um primeiro momento, e depois as imagens, alargadas, passam a se debruçar também sobre outras narrativas.

Figura 3 - AUTOR DESCONHECIDO. 1880. “**Cane cutters in Jamaica**”. Albumina 22,0x17,5 cm. National Maritime Museum, Greenwich, London, Michael Graham-Stewart Slavery Collection.¹⁶⁹



Na Figura 3, estão presentes três trabalhadores: duas mulheres ladeiam um homem, ao centro. Os três exibem o produto do seu trabalho, a cana-de-açúcar. Todos também levam a gramínea à boca, sugerindo um momento de degustação. A imagem, portanto, se equilibra em torno de três elementos: três pessoas, portando três talos de cana e exibindo-os. A única contradição dessa imagem não reside apenas no fato de ser uma das primeiras imagens sobre os canaviais e não representar o trabalho e, sim, exibir a cana, mas, também, e talvez principalmente, a contradição se dá justamente no ato central da fotografia: chupar a cana. É sabido que a ação representada era sumariamente proibida aos trabalhadores, tornando-se fruto

¹⁶⁹ Disponível em: <https://collections.rmg.co.uk/collections/objects/261997.html>. Acesso: 23 de mar. de 2021.

de muitas contendas, violências e assassinatos ao longo da história das sociedades açucareiras, inclusive em Pernambuco. Existe, ainda, uma dimensão presente nesta imagem que se constituiu desde as primeiras representações dos trabalhadores do açúcar: de diversas maneiras, ao longo das décadas, articulou-se estratégias para se representar a desumanização. Neste caso, o racismo dessa representação se explicita na forma em que foram orientados a posar: com a cana entre os dentes, descascando-a. A fotografia, em diversos casos, preocupa-se mais em ocultar a realidade para se registrar aquilo que já se pretendia antes da tomada, do que capturar os fatos que se desenrolaram no momento em que foram feitas. Pode-se presumir, ainda, que a fotografia busca apresentar a cana-de-açúcar para sujeitos e espaços que conhecem seu produto, o açúcar, mas talvez não conheçam seu longo processo de cultivo e fabricação e, sobretudo, quem é responsável pelo seu plantio, cuidados, colheita e produção. Aludir a sua principal característica, ser doce, pode ser uma estratégia para tecer narrativas inconfundíveis sobre a cana-de-açúcar, evitando inclusive a confusão com outras culturas e a representação do trabalhador com traços de “selvageria”, por sua vez, contribuiria para o aval público da perpetuação dos sistemas de dominação.

A rigidez compositiva; o apuro técnico, percebido pela nitidez atingida pelo foco nas personagens; o próprio suporte da imagem, em papel albuminado, denota a construção da imagem por um profissional. Os fotógrafos, ao saírem dos estúdios, buscam encontrar nos espaços abertos formas de continuar construindo imagens como as que criavam nos estúdios. O costureiro fundo neutro é substituído, na Figura 3, por um recorte do canavial. A textura da gramínea se misturando, na parte superior, com a luz do sol não torna o fundo neutro, mas funciona de modo semelhante ao estúdio, isolando as personagens. A perspectiva etnográfica, que foi mencionada, continua manifesta na Figura 3, perceptível sobretudo pela opção da composição da imagem na vertical, utilizada com frequência na composição de retratos. Esse conjunto de opções mencionados, são recorrentemente revisitados para se falar sobre o outro, quando este é visto com exotismo, com desconfiança e distanciamento.

Figura 4 - AUTOR DESCONHECIDO. 1880. “**Sugar-cane cutters in Jamaica**”. Albumina 22,0x17,5 cm. National Maritime Museum, Greenwich, London, Michael Graham-Stewart Slavery Collection.¹⁷⁰



A intimidade fecundada entre o meio, as pessoas e a câmera tornaram, paulatinamente, as fotografias mais expandidas. Passaram a englobar mais sujeitos e ampliar campos de visão. A Figura 4 assume o modo paisagem, ao contrário da Figura 3. Não busca mais retratar personagens, mas o grupo. Homens e mulheres misturam-se: alguns deitados ao chão, em primeiro plano, outros sentados e alguns de pé. É possível identificar a presença e o trabalho infantil nessas imagens. Quase ao centro da imagem, à esquerda, um menino segura um talo de cana mais alto do que ele.

Apesar das diferenças, ainda existem muitas semelhanças. Assim como a Figura 3, a Figura 4 é rigidamente construída. Ambas as imagens assumem, inclusive, um tom plástico atingido através do formalismo. Todos os elementos são bem distribuídos por toda a imagem. A lógica compositiva de isolar os trabalhadores contra o canavial, ao fundo, ainda permanece. Entretanto, uma figura nova aparece: no canto direito, o possível dono das terras e financiador da mão de obra e do cultivo da cana. De terno e chapéu, ele não se coloca no centro da imagem, rodeado de pessoas, como costumeiramente é feito nos retratos de família com as figuras de prestígio ou mais velhas. Os trabalhadores não são membros da sua família. Pelo contrário, são a mão de obra exótica da qual se orgulha em possuir. Ele não se põe entre, mas ao lado, de modo a apresentá-los. Em um contexto de grupo, isso pode revelar uma ótica paternalista e benevolente onde, distanciado dos trabalhadores a ponto de homogeneizá-los, eles são

¹⁷⁰ Disponível em: <https://collections.rmg.co.uk/collections/objects/261996.html>. Acesso: 23 de mar. de 2021.

representados como sujeitos passivos e que aceitam, de bom grado, sua condição – o que sabemos que não é verdade. 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.

Figura 5 - AUTOR DESCONHECIDO. “**Sugar cane plantation, Madeira, Portugal**”. 1900. 31,3x22 cm. Alamy Stock Photo..¹⁷¹



A figura do senhor de engenho passa a ganhar cada vez mais força nessas representações. Das narrativas que versam sobre o exotismo e que anunciam o cultivo da cana, passam a explicitar, cada vez mais, suas particularidades, suas intimidades, suas subjetividades. Nessa altura, final do século XIX e início do século XX, as fotografias ainda são encenadas, mas sempre caminham, na medida em que os avanços técnicos permitem, de modo a incorporar cada vez mais significantes das classes dominantes.

A Figura 5 apresenta uma cena mais complexa. No terço inferior da imagem, desenrola-se toda uma encenação previamente articulada. No canto esquerdo, de terno preto e chapéu, o senhor rege o trabalho que se desenrola, sob seus comandos, à sua frente. Atrás dele, parecem estar presentes membros da sua família. À frente, e em primeiro plano, quatro trabalhadores destacam-se: dois de pé, dois agachados dinamizam a imagem, ao encenarem o trabalho, aludindo ao processo de agrupar e amarrar os talos de cana colhidos. Suas roupas, extremamente

¹⁷¹ Disponível em: <https://www.alamy.com/stock-photo-madeira-sugar-cane-plantation-around-1900-portugal-113152566.html>. Acesso em: 24 de mar. de 2021.

brancas e limpas, denunciam que, provavelmente, este momento foi criado para ser registrado. A preocupação com a composição também reforça esse argumento.

Um outro elemento aparece na Figura 5 que, tão logo, se tornará comum nas fotografias no universo das plantações: a casa-grande. Ela funciona, dentro da plantação, sobretudo como um monumento. Assim como em Frans Post, a presença das casas-grandes, passaram a fazer parte dessas composições não à toa, mas como um importante elemento discursivo. De caráter extremamente simbólico, assim como as igrejas, primeiros símbolos coloniais erguidos; e dos fortes, sinônimos do caráter bélico que aludem a defesa de um território, também ameaçam, apenas através da sua presença, ao suscitar um constante estado de alerta que beira à violência simbólica.¹⁷²

Figura 6 - AUTOR DESCONHECIDO. Coletores de cana-de-açúcar em Rio Pedro, Porto Rico. 1900. Estereoscópio. Heritage Images/Science Photo Library.¹⁷³



Homogeneizados, paulatinamente os trabalhadores passam a ter seus rostos ocultados, como na Figura 6, onde prevalece o labor sobre suas imagens no contexto da plantação. Nas raras aparições dos trabalhadores, seus rostos passam a se tornar um elemento cada vez menos importante e, através desse *silenciamento visual*, se esvaem parte de suas identidades. Seus rostos são tão esquecidos quanto eles mesmos. A antiga ótica etnográfica, exótica e distanciada

¹⁷² BOURDIEU, Pierre. **O Poder Simbólico**. Op. cit.

¹⁷³ Disponível em: <https://www.sciencephoto.com/media/978531/view/harvesting-sugar-cane-rio-pedro-porto-rico-1900>. Acesso em: 24/03/2021.

não desaparece completamente, pelo contrário, segue se ressignificando com o avanço das técnicas que permitem uma maior possibilidade compositiva. Entretanto, a categoria da fotografia, enquanto documento, seguiu carregando muito dessas heranças, como vimos.

Indo mais além, a mencionada problemática que envolve sobretudo a ausência, mas que, conjuntamente, constrói a presença sobre estereótipos, também não se resume a produção do açúcar de cana, mas, antes, diz respeito a projetos políticos que omitem, intencionalmente, o trabalhador, sobretudo camponês, dentro das estratégias coloniais. Nessa perspectiva e pensando através das histórias conectadas, como propõe Christine Dabat, é possível associar o ópio ao açúcar que, “Embora de propósitos aparentemente contraditórios nos efeitos imediatos sobre os organismos humanos, essas substâncias estavam associadas a objetivos geopolíticos concomitantes e convergentes no sistema capitalista mundial”, na medida em que, juntos, estes costumavam “lançar mão de todo um elenco de diversos dispositivos de exploração da força de trabalho [...] para alcançar a dominação e exploração de trabalhadores”.¹⁷⁴

Nesse cenário, a autora destaca, ao retomar Karl Marx¹⁷⁵, que em ambos os casos “Foi realizada da forma mais absoluta e permanente a separação do trabalhador dos meios de produção”.¹⁷⁶ Esse processo fez com que o ópio seguisse “a mesma transformação que haviam sofrido antes o açúcar e o fumo: de um produto químico exótico a uma droga plenamente ‘capitalista’”.¹⁷⁷ Impelidos, milhares de trabalhadores passaram a insistir no cultivo de drogas que, no caso do ópio, foi “destinada a subjugar a China”; e, o açúcar, na mesma direção, na Zona da Mata pernambucana, foi “a droga da Revolução Industrial europeia”¹⁷⁸, na medida em que a tornou possível. Ainda nas palavras de Christine Dabat,

em ambos os casos, o capitalismo internacional roubava terra, água, condições climáticas favoráveis e, sobretudo, pessoas, para a produção de bens destinados a promover, além-mar, a toxicod dependência em populações inocentes que não almejavam – inicialmente pelo menos – este consumo.¹⁷⁹

Os impactos destrutivos e as limitações, sobretudo impostas devido ao empenho necessário para a produção de ópio são descritos pela autora, assim como a mesma destaca o uso da violência como meio de coerção essencial para o funcionamento dos empreendimentos:

¹⁷⁴ DABAT, Christine. Ópio e Açúcar: o capitalismo e suas drogas na super exploração dos trabalhadores rurais (Índia e Brasil, séculos XVIII-XIX). **CLIO: Revista de Pesquisa Histórica**. vol 38, no. 01, pp. 53-88. p. 54. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/revistaclio/article/view/245779>. Acesso em: 21 de mai. de 2021.

¹⁷⁵ MARX, Karl. Op. cit.

¹⁷⁶ DABAT, Christine. Ópio e açúcar. Op. cit. p. 73.

¹⁷⁷ *Ibidem*. p. 66.

¹⁷⁸ *Ibidem*. p. 55.

¹⁷⁹ *Ibidem*. p. 55.

os cultivos de ópio e açúcar.¹⁸⁰ Os impactos sobre outras populações, na esteira, também são comentados pela autora. Christine Dabat ressalta que da mesma forma que a dominação colonial portuguesa no Brasil “causava desastres de todos os tipos na África, desestabilizando sociedades pelo tráfico humano, a investida britânica na Índia, que visava prejudicar a China pela contaminação de sua população, o fazia destruindo o campesinato indiano”.¹⁸¹

As imagens fotográficas podem ser pensadas através de um dos destaques trazidos pela autora. Segundo Christine Dabat,

No ideário dominante, associou-se-lhe a crença defendendo a “vocação natural” da atividade açucareira para a região, o que constitui uma acrobacia mental, diria DUBY, para uma planta domesticada na Nova Guiné, transformada em um produto inventado pelos persas-indianos, com tecnologia islâmica, em terras ameríndias, com mão de obra forçada ameríndia e africana, para o consumo europeu.¹⁸²

A autora ressalta, em contrapartida, que esse processo de modo algum é natural. Em suas palavras, “Esta ocultação por naturalização permaneceu aplicada à dimensão de classe, num processo de dissimilação deliberada das opções sociais capitalistas. Até o século XX, a imprensa e o patronato tratavam os trabalhadores da Zona da Mata como recursos naturais”.¹⁸³

Voltaremos a essa questão mais adiante e caminhando com os mesmos autores, entretanto, o que podemos adiantar, a partir da percepção da justaposição de fotografias separadas por mais de 13 mil quilômetros, todavia produzidas quase concomitantemente, é, como ressalta Christine Dabat, tomando os estudos de Thomas Rogers e José Marcelo Ferreira Filho, a importância dos conceitos *laboring landscapes*¹⁸⁴, no caso do primeiro, e os dispositivos repressivos que, no caso do segundo, “lembram aspectos do sistema concentracionário”.¹⁸⁵ Em outras palavras, os mencionados fatores podem contribuir com a explicação para o fato de que os mesmos elementos, em contexto de exploração diferentes, tenham sido representados segundo estéticas tão semelhantes.

¹⁸⁰ *Ibidem.*

¹⁸¹ *Ibidem.* p. 56.

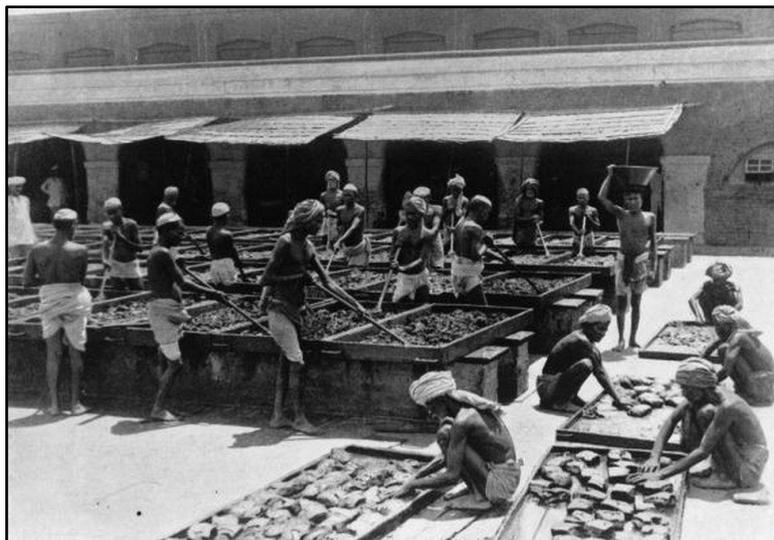
¹⁸² *Ibidem.* p. 74-75.

¹⁸³ *Ibidem.* p. 74-75.

¹⁸⁴ ROGERS, Thomas D. **As Feridas Mais Profundas**. Uma história do trabalho e do ambiente do açúcar no Nordeste do Brasil. São Paulo: UNESP, 2017 *apud* DABAT, Christine. **Ópio e Açúcar**. Op. cit.

¹⁸⁵ FERREIRA Filho, José Marcelo Marques. **Arquitetura espacial da plantation açucareira no Nordeste do Brasil (Pernambuco, século XX)**. Recife: EDUFPE, 2020 *apud* DABAT, Christine. **Ópio e Açúcar**. Op. cit. p. 75.

Figura 7 - AUTOR DESCONHECIDO. 1920. A manufatura de ópio na Índia. Hulton Archive/Getty Images.¹⁸⁶



O silenciamento, ao lado da visão dos trabalhadores como elementos naturais, como ressalta Christine Dabat, é um dos elos que ligam as condições dos trabalhadores sob sujeição colonial manifestas em imagens. Na história, por menos, já se fotografou mais. A Figura 7, representação da fabricação de ópio na Índia, caminha de forma a ressaltar e ocultar questões semelhantes que discutimos no caso da plantação de cana-de-açúcar em diferentes espaços. Os trabalhadores da Figura 7 também são homogeneizados e representados de forma calculada e controlada, dividindo-se em diferentes tarefas. Suas lutas são invisibilizadas, assim como os trabalhadores das plantações de cana, em prol de um projeto político colonial que visa estabelecer e manter seu domínio. Aqui a fotografia também se manifesta como uma ferramenta discursiva onde se atesta, através de sua construção, a consolidação das técnicas e das práticas; do bom funcionamento da empreitada; da passividade dos trabalhadores – apesar de, novamente, sabermos que a imagem não corresponde às suas muitas estratégias de resistência, lutas e manifestações.¹⁸⁷

É expressiva a semelhança que essas imagens possuem mesmo produzidas em diferentes contextos e dinâmicas. Nesse cenário onde questionamentos se cruzam, o silêncio estrutura essas imagens. O pouco que é registrado narra, majoritariamente, sobre o espaço transformado, resignificado. As fotografias costumam apresentar a cana, principal força motriz de capital e alavanca do “progresso” de parte da Europa, para aqueles que desconhecem a gramínea da qual

¹⁸⁶ Disponível em: <https://www.gettyimages.com.au/detail/news-photo/the-manufacture-of-opium-in-india-news-photo/2672405?adppopup=true>. Acesso em: 21 de mar. de 2021.

¹⁸⁷ Cf. DABAT, Christine. **Ópio e Açúcar**. Op. cit.

se extrai o açúcar. Aí, e somente aí, os trabalhadores aparecem: enquanto força pacificada e homogeneizada. Essas imagens não tem o intuito de representá-los enquanto sujeitos, mas reforçar o quanto ocupam o lugar do outro, daquele que o fotógrafo, de quem contratou seu serviço e de quem verá essa imagem, futuramente, quer se distanciar. Nas poucas imagens em que o trabalhador aparece, quando o profundo silêncio é finalmente quebrado, elas são esvaziadas de qualquer significante que se distanciam dos rótulos por vezes raciais, por vezes coloniais que os cristalizam recorrentemente. Às vezes, como pontua Boris Kossoy¹⁸⁸, mais se silencia do que se fala através de uma fotografia, mas às vezes se consegue exprimir exatamente o que se quer falar através do silêncio.

E é por isso que a fotografia foi um instrumento tão bem quisto pelas classes dominantes. Como pontuou Christine Dabat, sem as mencionadas drogas, não haveria acúmulo de capital o suficiente para impulsionar a Revolução Industrial nos países imperialistas, da qual a fotografia foi produto. Desde que a fotografia surgiu, a sua História e a História do Açúcar se amalgamaram e se alimentaram mutuamente.

¹⁸⁸ KOSSOY, Boris. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. Op. cit.

3 RELAÇÕES DE PODER, CULTIVO E TRABALHO NA ZONA CANAVIEIRA DE PERNAMBUCO

*“Perceber o contorno fantasmagórico de uma paisagem antiga, sob a capa superficial do contemporâneo, equivale a perceber, intensamente, a permanência dos mitos essenciais”.*¹⁸⁹

O objetivo desta seção é articular a História da Zona Canavieira de Pernambuco e a História da Fotografia – cujo ponto de partida foi dado na seção anterior –, buscando cruzá-las através da secular cultura do açúcar. Nesse sentido, dois períodos distintos foram pensados: o primeiro, diz respeito ao trajeto da cana-de-açúcar antes da sua chegada na Zona da Mata de Pernambuco, destacando o processo de atribuição de simbolismos de distinção e poder. O segundo, versa sobre as condições forjadas no contexto das primeiras tomadas fotográficas a partir desse espaço. Pensar a Zona Canavieira, registrada através de fotografias, também implica em pensar em suas históricas articulações temporais que premeditaram as capturas. Os elementos capturados pelas imagens, portanto, possuem profundos significados frutos de séculos de plantio e consumo do açúcar; concentração fundiária; e conservação das relações de poder através de permanências manifestas nas relações de vida e trabalho na Zona Canavieira de Pernambuco. Refletir sobre as construções de produção, consumo, espaço e relações, portanto, contribuem com interpretações acerca das imagens, intencionalmente construídas, através de fotografias.

3.1 O TRAJETO DA CANA: DO CULTIVO ALIENÍGENA AO "VERDE MAR" DOS CANAVIAIS

A história da cana-de-açúcar, quando domesticada para extração e fabrico do açúcar, foi vinculada a uma longa hierarquia de poder e dominação colonial. Segundo Sidney Mintz, apesar da grande quantidade de especiarias comercializadas – dentre elas: alimentos tropicais, bases para bebidas, algumas fibras, frutas e azeites – o açúcar teve um exponencial destaque, cruzando as histórias onde as plantações foram estabelecidas com as de boa parte do mundo: “domesticado primero en Nueva Guine, procesado por primeira vez en India, y transportado al

¹⁸⁹ SCHAMA, Simon. **Paisagem e memória**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 27.

Nuevo Mundo por Colón”.¹⁹⁰ Segundo Raquel Torres, “A expansão árabe, que teve início após a morte do profeta Maomé em 632, não apenas estendeu o domínio muçulmano pelo Oriente Próximo, norte da África e Península Ibérica, mas possibilitou que a cana e o açúcar entrassem definitivamente em sua cultura”.¹⁹¹ Esse processo de expansão possibilitou que diferentes povos encontrassem soluções criativas para seu cultivo, com complexas tecnologias de irrigação e produção, permitindo sua incorporação definitiva em variados contextos culturais. Essa história secular encontrou o Ocidente – em especial a Grã-Bretanha do século XII – a partir dos Cruzados. Durante este momento, o açúcar também era um dos produtos destacáveis de Al-Andalus, parte do Império Islâmico, na Península Ibérica, desde o século VIII. De especiaria – e, portanto, um produto de um mercado também simbólico; percebido enquanto um elemento de distinção –, transformou-se em um ingrediente essencial para a vida dos trabalhadores ingleses no seio da Revolução Industrial, eleito entre “las preferencias del gusto europeo en una época en que el poder, la fuerza militar e la iniciativa económica de Europa estaban transformando el mundo”.¹⁹²

Antes de atravessar o cotidiano operário, o uso do açúcar, quando vinculado apenas às classes dominantes europeias, se deu de diferentes formas.

Su utilidad medicinal ya había sido firmemente establecida por los médicos de esa época – incluyendo a los judíos islamizados, los persas y los cristianos nestorianos, que trabajaban en todo el mundo islámico, desde India hasta España - y entró lentamente a la práctica médica europea através de la farmacología árabe.¹⁹³

Além do uso medicinal, na Baixa Idade Média Oriental e Ocidental, o açúcar foi utilizado como conservante, especiaria, decoração e no preparo de alimentos, como relata Mintz recuperando diversos livros de cozinha.¹⁹⁴ Também por meio deles, Lisa Minari se debruçou em um dos seus aspectos através do qual pode-se enriquecer visões sobre as fotografias, feitas séculos depois. Mintz destacou o papel crescente da Itália na participação do comércio do Açúcar, contexto em que também aborda Lisa Minari para pensar os espetáculos cenográficos nas Cortes em que o açúcar se transformava em artefatos de arte, apreciados e devorados.¹⁹⁵

¹⁹⁰ MINTZ, Sidney. **Dulzura y Poder**: El lugar del azúcar en la historia moderna. México: siglo veintiuno, 1996. p. 16.

¹⁹¹ COSTA e SILVA, Raquel Torres da. **As distintas faces do “ouro branco”**: o lugar do açúcar na dinâmica alimentar da colônia. Trabalho de Conclusão de Curso (Monografia) - Universidade de Pernambuco, Departamento de História, 2007. p. 28.

¹⁹² *Ibidem*. p. 23.

¹⁹³ *Ibidem*. p. 118.

¹⁹⁴ *Ibidem*.

¹⁹⁵ HARGREAVES, Lisa Minari. **O espetáculo do açúcar**: banquetes, artes e artefatos (século XVI). Dissertação (Mestrado) - Universidade de Brasília, Departamento de Artes Visuais, 2013.

Ambos os autores, sobre o século XVI, destacam o desenvolvimento do *marzapane* – forma assumida pelo açúcar quando misturado a outros elementos, permitindo sua modelagem em diversos símbolos apreciados pelas classes dominantes. Aves, peixes, bestas e representações fantasiosas, segundo Lisa Minari, carregados de simbolismos – muitas vezes apoiados segundo as representações do Bestiário Medieval –, reforçavam tanto o *status* da classe dominante, como também os papéis de gênero. Esses grandes eventos, espaços de demonstração de poder regados a profundas estratégias comunicacionais – herança das demonstrações de poder do império islâmico –, se tornaram cada vez mais complexos e ricamente performados com o passar das décadas. Segundo a autora, as cozinhas dos palácios passaram a receber a contribuição de artesãos responsáveis pela confecção dos artefatos de açúcar, processo responsável por, em grande medida, contribuir com a elevação do destaque desse grupo na sociedade.¹⁹⁶

Tanto Lippmann quanto Mintz apontam para as quantidades de açúcar transformadas em objetivos decorativos para momentos de solenidade, sobretudo egípcias. Para a celebração do Ramadã, oferecida pelo califa Al-Zahir, 157 representações de figuras e 7 castelos de açúcar foram expostos em uma mesa.¹⁹⁷ Segundo Mintz, sobre o mesmo episódio, foram empregados para a construção desses objetos decorativos cerca de 73.300kg de açúcar.

Sobre esse aspecto, Raquel Torres afirma que:

O uso decorativo do açúcar está diretamente relacionado a alguns aspectos de sua produção como, por exemplo, o complexo processo para a obtenção de açúcar branco. A brancura do açúcar estava relacionada com a característica da pureza, uma associação que existia entre os árabes e que também estará presente na Europa. E o fato de que era consideravelmente difícil obter esse açúcar branco, devido às limitações tecnológicas da época, o tornava ainda mais especial.¹⁹⁸

Nesse sentido, Lisa Minari sublinha o papel estético que assumiu a comida, em especial o açúcar, para além da concepção mecanicista, “mas se desenvolve a partir de um processo culturalmente e historicamente construído”.¹⁹⁹ O espaço e o processo de transformação do açúcar em imagem, para a autora, materializou um discurso estético: “A modelação de objetos alimentares [...] torna-se, dessa forma, o *modus operandi* de uma ‘estética comestível’ que invade, ao mesmo tempo, o território gastronômico e o campo artístico, marcando um tipo de presença tanto nutricional quanto simbólica”.²⁰⁰

¹⁹⁶ COSTA e SILVA, Raquel Torres da. **As distintas faces do “ouro branco”**. Op. cit.

¹⁹⁷ LIPPMANN, Edmund O. Von. **História do açúcar**: desde a época mais remota até o começo da fabricação do açúcar de beterraba. Rio de Janeiro: Instituto do Açúcar e do Alcool/ Leuzinger S.A, Tomo I, 1941. *apud* COSTA e SILVA, Raquel Torres da. **As distintas faces do “ouro branco”**. Op. cit. p. 30.

¹⁹⁸ COSTA e SILVA, Raquel Torres da. **As distintas faces do “ouro branco”**. Op. cit. p. 31.

¹⁹⁹ HARGREAVES, Lisa Minari. **O espetáculo do açúcar**. Op. cit. p. 228.

²⁰⁰ *Idem*.

Assim como a história dos grandes artistas – com destaque para seu desenvolvimento técnico e relevância social, reforçado pelo investimento e presença entre a Corte –, foi cruzada pela história do açúcar, também seria boa parte do mundo do século XVI, que, através dos seus mais variados usos, segundo Mintz, passou a ser cada vez mais citado pelos ingleses a partir do século XVI: “en el siglo XVII los usos medicinales del azúcar ya se habían establecido por toda Europa”.²⁰¹ Em paralelo ao uso medicinal, “La gran cantidad de nuevos usos de la sacarosa que se desarrollaron entre el siglo XII e el XVIII dieron por resultado, con el tiempo, un moderno consumo masivo multifuncional”.²⁰²

A classe dominante da Europa Ocidental encontrou, nos artistas e suas técnicas, estratégias comunicacionais para reforçar seu poder através de elementos de distinção e desejos de classe, e assim continuaram fazendo através dos séculos – processo do qual a fotografia não escapou. Com sua chegada no Brasil, na segunda metade do século XIX, e com as primeiras tomadas de fôlego no universo dos engenhos e usinas a partir das décadas de 1930 e 1940, o espetáculo do açúcar descrito por Lisa Minari assumiu, através das lentes dos fotógrafos, aspectos mais sombrios.

Para que o açúcar atingisse tal patamar na História Global, como descreve Mintz, antes ele foi um projeto colonial. Segundo o autor, as plantações de cana-de-açúcar foram fruto de experimentos europeus no ultramar ainda no século XV, nas Ilhas Madeira e Canárias – exitosos na maioria dos casos.²⁰³ Segundo Raquel Torres, “A expansão europeia em direção ao Atlântico, engendrada inicialmente por Portugal, teve nesse crescente consumo de açúcar um de seus principais motivos”.²⁰⁴ O sucesso do cultivo da cana-de-açúcar na ilha da Madeira, pioneira no espaço atlântico, impulsionou seu avanço sobre outras ilhas: Canárias, Açores, Cabo Verde e São Tomé.²⁰⁵ Antes de chegar à América Portuguesa, entretanto, a cana foi introduzida na América Espanhola por Cristóvão Colombo, em sua segunda viagem, em 1493, em Hispaniola (São Domingo) e, em 1496, foi levada para Porto Rico, Cuba e Jamaica.²⁰⁶

As demonstrações de poder continuaram permeando a história do açúcar, impulsionada pelas classes dominantes globais para além da Europa que mantiveram boa parte dos usos do açúcar mencionados até por volta dos séculos XVIII e XIX. Na América Portuguesa, segundo Raquel Torres, com a chegada da cana-de-açúcar, mais de 7500 anos de história e dinâmicas de

²⁰¹ MINTZ, Sidney. **Dulzura y Poder**. Op. cit. p. 146.

²⁰² *Ibidem*. p. 181.

²⁰³ *Ibidem*.

²⁰⁴ *Ibidem*. p. 40.

²⁰⁵ *Ibidem*.

²⁰⁶ *Ibidem*.

consumo atrelaram-se às particularidades dessa região sem, contudo, perder de perspectiva o papel na economia mundial da colônia que mais tarde se tornaria o Brasil.²⁰⁷ Segundo a autora:

O século XVI assiste, portanto, ao desenvolvimento da economia-mundo – a partir da inserção desse Novo Mundo no cenário internacional – e à instalação da indústria canavieira na nova colônia ibérica – o Brasil. Dentro desse novo universo geográfico, mercadorias, tecnologias e pessoas cruzarão constantemente o Atlântico, carregando consigo seus valores, sua simbologia, seus significados. Quando a indústria canavieira for trazida ao Brasil, ela não chegará apenas como um sistema de produção agrícola destinado a funcionar como uma alternativa econômica ao império português, ela trará consigo 7.500 anos de história, ao longo dos quais diversos usos e conceitos foram formulados. Tudo isso significa que a cana e, conseqüentemente, o açúcar representam mais do que elementos da paisagem ou da economia do Brasil colonial: são constituintes do primeiro tipo de sociedade a florescer na Colônia – a sociedade açucareira.²⁰⁸

Para além dos usos paralelos dos subprodutos do açúcar pelas classes populares – principalmente o caldo, melaço, rapadura e aguardente²⁰⁹ –, o açúcar continuou percorrendo os trilhos da distinção através do trabalho, plantio, processamento e consumo – sobretudo enquanto tempero, especiaria, na medicina através do uso terapêutico e elemento central na produção de doces regionais – por parte da classe dominante. Esses doces evidenciavam, segundo Raquel Torres, hierarquias sociais por meio das funções, utensílios e tipos, principalmente tendo em vista o lugar de produção desses alimentos: dentro das casas-grandes.²¹⁰ A “cultura do doce”, como referida pela autora, era exportada e consumida localmente, isto é, “a Colônia apresentava [...] as características que, na Europa, em momentos diferentes, simbolizaram *status* e distinção social: consumo e produção. Dois aspectos constituintes do mesmo universo, separados para o consumidor europeu, mas unidos para o colono”.²¹¹

A história das sociedades europeias caminhou de forma conjunta com a das plantações e, sobretudo, com a história de diversas sociedades de África, traficadas e comercializadas, e seus milhares de descendentes que abasteceram com sua mão de obra terras tomadas pela cana-de-açúcar. A popularização paulatina do açúcar, processo que atravessou séculos, só foi possível devido a implementação da *plantation*²¹² nas colônias – com destaque para a América Portuguesa, atualmente o Brasil, território cujas heranças dos grandes latifúndios, monocultura

²⁰⁷ *Ibidem.*

²⁰⁸ *Ibidem.* p. 41.

²⁰⁹ *Ibidem.* p. 74.

²¹⁰ *Ibidem.*

²¹¹ *Ibidem.* p. 76.

²¹² Cf. WOLF, Eric; MINTZ, Sidney. *Fazendas e Plantações na Meso-América e nas Antilhas*. In: MINTZ, Sidney. **O poder amargo do açúcar: produtores escravizados, consumidores proletarizados**. 2^o ed. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2010.

de cana-de-açúcar e da mão de obra escravizada ainda são nítidas através das paisagens e percebidas através das relações sociais.

A partir do século XVIII, o açúcar passou a assumir um uso cada vez mais específico: o de fonte de calorías. Segundo Mintz,

La declinación de la importancia simbólica del azúcar ha ido a la par con el aumento de su importancia económica y dietética. A medida que se hacía más barato y abundante, su potencial como símbolo de poder cayó, mientras que su potencial como fuente de ganancias fue aumentando gradualmente.²¹³

Ao mesmo tempo em que conquistava mais degraus no mercado internacional, consolidava-se em meio a sociedade, transformando cada vez mais paladares e tornando-se essencial para o sucesso da guinada tecnológica que alguns países da Europa passaram, com destaque para Inglaterra e França, sobretudo quando usado para adocicar bebidas amargas, como o café, o chá e o chocolate: “El triunfo del té, así como el éxito menos sonado del café e del chocolate, fue también el éxito del azúcar”.²¹⁴ Nesse sentido, segundo Mintz, o consumo do açúcar tornou-se fundamental com as mudanças que a modernização impunha aos hábitos alimentares, sendo um deles “la aparición de alimentos preparados y conservados, en particular, pero, por supuesto, no exclusivamente, los conservados en azúcar: alimentos em latas²¹⁵, botellas y empaques de distintos tipos y, substancias tanto duras como blandas, sólidas y líquidas”.²¹⁶ O impacto nas famílias proletárias foi imenso.

En la práctica, estos alimentos liberaban a la esposa asalariada de la preparación de una y hasta das comidas al día, al tiempo que le proporcionaban a su familia grandes cantidades de calorías. El té caliente solía reemplazar las comidas calientes para los niños que no trabajaban y para los adultos que lo hacían. Estos cambios fueron parte integral de la modernización de la sociedad inglesa. Los cambios sociológicos que los acompañaron seguirán marcando la modernización del resto del mundo.²¹⁷

Entretanto, não houve, ao contrário do que se poderia pensar, uma profunda ruptura no estatuto simbólico do açúcar. Apesar da sua inegável transformação, assim como sublinha Mintz, o açúcar ainda carrega alguns simbolismos do seu passado itinerante, intrinsecamente

²¹³ *Ibidem.* p. 135.

²¹⁴ *Ibidem.* p. 158.

²¹⁵ Sobre esse aspecto, a dissertação de Bruna Benning versa sobre o uso dos leites enlatados, importado dos Estados Unidos e incentivados ao consumo pelo Estado, sobretudo através de propagandas que convenciam dos seus supostos benefícios sinônimos também de modernidade e desenvolvimento. Cf. RAMOS, Bruna H. B. A. **Modernidade na lata**: o impacto do consumo dos leites enlatados em virtude de um modelo de modernidade no Recife (1950/1964). Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Pernambuco, Departamento de História, 2011.

²¹⁶ MINTZ, Sidney. **Dulzura y Poder**. Op. cit. p. 196.

²¹⁷ *Ibidem.* p. 177.

relacionado às classes dominantes, principalmente em momentos solenes dos quais a fotografia também fez parte.

Tomar té, comer pan untado de melaza o gachas endulzadas con ella, hornear pasteles dulces y panes, todos éstos eran actos que se irían asimilando gradualmente al calendario del trabajo, el recreo, el descanso e la plegaria – en suma, a toda la vida cotidiana – así como al ciclo de acontecimientos especiales, como los nacimientos, los bautizos, las bodas y los funerales.²¹⁸

As fotografias dos alimentos, sobretudo em momentos solenes, é um fenômeno extremamente presente nos álbuns de família colombianos mencionados por Armando Silva. Apesar de se referir a Colômbia, a semelhança com os álbuns de fotografias brasileiros torna seu estudo uma ferramenta útil para melhor compreender essas manifestações no Brasil. O autor sublinha a frequência com que as mesas dos eventos são registradas, sendo possível identificar nelas, com recorrência, o destaque para os doces e bolos.²¹⁹ As fotografias que circularam nos jornais, como é possível perceber no *Diario de Pernambuco*, sobre os eventos da classe dominante local, não estão distanciadas dessas relações. O que essas fotografias capturaram vai muito além do registro do evento social. Ela se tornou ferramenta de manutenção das relações de poder e distinção; eternizando o momento, disseminando-o através dos veículos de comunicação e, dessa forma, cristalizando projetos de sociedade.

Ainda segundo Raquel Torres,

Na Europa, o aumento da oferta de açúcar nos mercados a partir do século XV e, principalmente, no século XVI, deu início a um gradativo e constante aumento de seu consumo, tornando-o uma substância não mais restrita apenas à realeza ou à nobreza, mas acessível a famílias que não eram nem nobres e nem excessivamente ricas, mas que ainda faziam parte de um restrito estrato social, representado em sua maioria pelos mercadores. Contudo, esse início, ainda muito tímido, de popularização do açúcar não diminuiu o seu valor e o seu prestígio entre aqueles que o consumiam, pois afinal, se ele deixou de representar um símbolo de distinção social para a nobreza, foi exatamente isso que o seu consumo passou a significar para uma crescente burguesia.²²⁰

No Brasil, a classe produtora do açúcar de cana, também a classe dominante, cujo poder permeia amplos setores da sociedade há séculos, também se utilizou das diferentes faces da distinção que a produção de açúcar poderia oferecer: o orgulho pela transformação da paisagem devido à crença da implementação da atividade como sinônimo de “civilização” e “progresso”; e, sobretudo, os diversos produtos culturais – arquitetura, pinturas, culinária, poesia, etc. – sob os quais nos debruçamos aqui em apenas em um dos seus aspectos: a fotografia. A construção

²¹⁸ *Ibidem*. p. 166.

²¹⁹ SILVA, Armando. *Álbum de Família*: a imagem de nós mesmos. São Paulo: Editora São Paulo, 2008.

²²⁰ COSTA e SILVA, Raquel Torres da. *As distintas faces do “ouro branco”*. Op. cit. p. 74.

da distinção por meio do açúcar, nesse sentido, marcou os usos da fotografia pelas classes dominantes. De um lado, as dinâmicas de consumo e desdobramentos do poder aquisitivo foram registradas por fotógrafos de grupos familiares em estúdios de fotografias; em boêmias andanças pela capital, reformadas pelo lucro do comércio do açúcar; cercados por seus bens e/ou na frente de suas casas-grandes, exibindo-os; e em banquetes e grandes reuniões da classe dominante. Por outro lado, assunto que olharemos mais atentamente ao longo deste trabalho, essas fotografias também registraram a fonte de seu poder: a terra e a mão de obra que nela trabalha. Tudo era visto como uma paisagem única, naturalizada. Homens e animais, juntos, orientados pelo mando do patrão.²²¹

Os séculos de uso do açúcar, somados às particularidades locais, sobretudo os processos de expropriação, concentração fundiária e violência através das quais a Zona Canavieira foi erguida, orientaram a concepção estética das classes dominantes locais. Ela, manifesta em fotografias a partir dos anos de 1930 – período em que paulatinamente consolidou-se enquanto prática e linguagem, imbuída por desejos modernizadores – reflete séculos de produção, comércio, trocas culturais e impulsos coloniais que envolveram diferentes partes do globo, partilhando o capitalismo ascendente e, através dele, movimentos das classes dominantes em diferentes contextos espaciais e temporais. Essas imagens refletem ainda penosas heranças, frutos do projeto capitalista mundial. O espetáculo do açúcar, no Brasil, tão longe das Cortes, resumiu-se a profunda devastação da paisagem, das práticas culturais e sociais originárias em prol das múltiplas violências que advieram a partir da monocultura de cana.

3.2 A CONCENTRAÇÃO FUNDIÁRIA E AS RELAÇÕES DE TRABALHO: HEGEMONIAS DA CLASSE DOMINANTE

Thomas Rogers retoma alguns cronistas, em diversas temporalidades, para construir uma interessante imagem do espaço a partir da visão dos colonizadores portugueses na América, destacando, nesses primeiros contatos, suas impressões frente a Mata Atlântica²²² – vegetação que inspirou o nome do espaço que mais tarde seria devastado em favor da monocultura de cana-de-açúcar.

²²¹ ROGERS, Thomas. Imaginários paisagísticos em conflito na zona da mata pernambucana. **Cadernos de História**. Recife, v. 06, n. 06, 2009, pp. 01-09. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/cadernosdehistoriaufpe/article/view/110049/21972>. Acesso em: 25 de jun. de 2021.

²²² ROGERS, Thomas D. **As feridas mais profundas**: uma história do trabalho e do ambiente do açúcar no nordeste do Brasil. São Paulo: Editora Unesp, 2017.

Segundo o autor, a Mata Atlântica ocupava, no momento da chegada dos colonizadores, “1 milhão de quilômetros quadrados da costa oriental da América do Sul, estendendo-se do cabo até o paralelo 28 sul”.²²³ Era tão extensa que, em certos trechos, “encontrou sua gigantesca irmã no norte, a Floresta Amazônica, no ponto em que se estendia para o sul a partir da sua rasa bacia”.²²⁴ As descrições das paisagens, nesse sentido, revelam tanto a exuberância da vegetação e a fascinação dos olhares estrangeiros, quanto o interesse dos colonizadores que percebiam inúmeras possibilidades de investimento através da sua transformação. “As árvores eram tão altas que um texto hiperbólico do início dos anos 1600 garantia: mesmo uma flecha lançada de um grande arco por um braço forte não atingiria sua copa”.²²⁵ Eram densas e fartas, repletas de frutos e flores, das mais variadas cores vibrantes que possuíam fauna e flora, tanto o eram que, por vezes, seu emaranhado impedia a passagem humana²²⁶: era quase a visão do paraíso; uma miragem do Éden com densas áreas de mangue, mais tarde aterradas.²²⁷

Foi, a partir de então, visando o aproveitamento dessas terras virgens, que Portugal, através da regência de Duarte Coelho, distribuiu concessões chamadas de sesmarias “a homens leais e empreendedores, com extensão de mil hectares ou mais”.²²⁸ Foi dada a largada, a partir desse processo, na exploração desmedida das riquezas naturais do Brasil. Apesar de toda a abundância da região e riqueza do solo, “a província acabou associada a uma única cultura: a de cana. Com o tempo, os elogios à opulência da região se restringiram a ideias sobre sua adequação específica ao açúcar”,²²⁹ assim como seus moradores originários foram empurrados cada vez mais pro interior do estado.²³⁰ Os plantadores em Pernambuco adotaram o modelo de produção de cana já praticado nas ilhas atlânticas e também o modelo de emprego da mão de obra escravizada, cuja consolidação do tráfico dos povos de África, no século XVII, marcaria profundamente a história da região pelos próximos séculos. A paisagem seria profundamente transformada, visto que o açúcar “exigia campos limpos para o plantio e uma enorme quantidade de reserva de combustível para aquecer o suco extraído da cana. Mas, mesmo com

²²³ ROGERS, Thomas D. **As feridas mais profundas**. Op. cit. p. 45.

²²⁴ *Ibidem*.

²²⁵ BRANDÃO, Ambrósio Fernandes. **Diálogos das Grandezas do Brasil**. Recife: Editora Massangana, 1997. *apud* ROGERS, Thomas D. **As feridas mais profundas**. Op. cit. p. 45.

²²⁶ TOLLENARE, L. F. **Notas dominicais, tomadas durante uma viagem em Portugal e no Brasil em 1816, 1817 e 1818**. Salvador: Progresso, 1956. *apud* ROGERS, Thomas D. **As feridas mais profundas**. Op. cit. p. 46.

²²⁷ Cf. ANDRADE, Isabella Puente de. “**Filhos da lama e irmãos de leite dos caranguejos**”: as relações humanas com o manguezal no Recife (1930-1950) - Dissertação (Mestrado), Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Centro de Filosofia e Ciências Humanas (CFCH), 2019.

²²⁸ ROGERS, Thomas D. **As feridas mais profundas**. Op. cit. p. 54.

²²⁹ *Ibidem*. p. 51.

²³⁰ ANDRADE, Manuel Correia de. **A História das usinas em Pernambuco**. Recife: Editora Massangana, 1989.

o aumento da produção, as florestas pareciam incapazes de sustentar indefinidamente o ritmo dos plantadores”.²³¹ Paulatinamente, na medida em que mais áreas foram devastadas para atender ao ritmo inescrupuloso da monocultura, “a cana começ[ou] a transbordar das várzeas como uma maré montante, subindo pelas encostas das colinas da região”.²³² Segundo Manuel Correia, Pernambuco destacou-se em quantidade de engenhos e engenhocas que já alcançavam Tracunhaém, Vitória de Santo Antão e São Lourenço da Mata. No final do século XVI, já era possível identificar 287 deles.²³³ Apesar do ritmo de destruição, a queixa de “terras cansadas” e o pedido por mais terras seguido do seu abandono, conseqüentemente, atravessou séculos, sendo sublinhada por José Augusto Pádua por uma crítica ambiental nos séculos XVIII e XIX²³⁴ – o que indicia a persistência do problema. Também destacado pelo mesmo autor, durante esse período, foi a crítica da classe dominante acerca do apego à tradição, isto é, a resistência em modernizar-se e aderir a estratégias de desenvolvimento que visassem um melhor aproveitamento dos bens naturais, evitando o desperdício de recursos.²³⁵ Sobre os engenhos, Thomas Rogers afirma que:

O equipamento era simples: rolos de madeira e rodas dentadas de madeira ou ferro, acionados por homens, animais ou água, deram o nome à atividade. No Brasil e em alguns outros países produtores de açúcar, a palavra “engenho” penetrou no vocabulário comum como metonímia para a plantaçao como um todo. O engenho seria a unidade básica de produção por aproximadamente quatrocentos anos.²³⁶

O fogo, antes praticado apenas pelos indígenas e de forma controlada, através da técnica da coivara, passou a ser utilizado pelos portugueses de modo incisivo contra as florestas, visando abrir novos espaços para a plantaçao de cana. Também drenaram e aterraram os solos, principalmente durante o domínio holandês, das áreas de várzea e de mangue. Essas plantaçoes seguiam o curso dos rios, que também funcionavam para seu transporte, despejo de bagaço e, mais tarde, de vinhoto oriundo das usinas.

Os impactos desse sistema na paisagem e na vida das pessoas foi gigantesco. O monopólio da cana impedia a produção de outros víveres. As grandes extensões de cana-de-açúcar tornaram-se paisagens cada vez mais comuns, não passando despercebidas da literatura local. Figuras de linguagem as associaram com infindos e sufocantes “mares verdes”, sinônimos

²³¹ *Ibidem.* p. 53.

²³² *Ibidem.* p. 63.

²³³ ANDRADE, Manuel Correia de. **A terra e o homem do Nordeste**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1973.

²³⁴ PÁDUA, José Augusto. **Um Sopro de Destruição**. Pensamento político e crítica ambiental no Brasil escravista (1786-1888). Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

²³⁵ *Ibidem.*

²³⁶ ROGERS, Thomas D. **As feridas mais profundas**. Op. cit. p. 54.

também de fome e miséria.²³⁷ “A monocultura representava uma ameaça maior ainda que o desdém por outras culturas de exportação: na terra inspiradora de tantas descrições superlativas de riqueza, os colonos corriam o risco de ficar sem ter o que comer”.²³⁸ A primeira fome, reflexo da monocultura de cana, segundo o autor, foi sentida já em 1648, durante o período holandês. Outras a sucederam através dos séculos.²³⁹

Ao lado do processo de destruição, andou a escravização. Primeiro de povos originários, rapidamente substituídos – não sem antes terem suas vidas profundamente transformadas através de diversas violências, físicas e simbólicas, que causaram um profundo e irreparável genocídio – pela mão de obra escravizada de África e seus descendentes.

As condições de vida e trabalho durante o período colonial eram descritas como subumanas por muitos dos que puderam viver através dessas relações. O ritmo de produção era ditado pela rapidez com que o líquido extraído da cana-de-açúcar azedava, caso não fosse processado dentro de um dia após a cana cortada: “A moagem recomeçava às quatro horas do domingo, e as caldeiras reassumiam as operações às sete da noite. Assim, parte do engenho trabalhava enquanto a outra descansava”.²⁴⁰ Segundo Schwartz, essas moendas funcionavam de dezoito a vinte horas por dia, parando apenas para a limpeza.²⁴¹ Era extraído o máximo da capacidade produtiva dos escravizados que, costumeiramente, faziam turnos dobrados. As poucas horas que restavam do dia, necessitavam optar por dormir ou procurar alternativas alimentícias para sua subsistência – apenas quando atingiam a cota do dia – visto que a alimentação fornecida era precária e insuficiente, como sublinha recorrentemente o autor, destacando as discussões sobre a fome e a baixa qualidade da “ração” que corria entre a classe dominante da época.²⁴² Tamanha era a fome que comiam, mendigavam e roubavam sempre que podiam. A base da alimentação era a farinha de mandioca.²⁴³ Luiz Felipe de Alencastro também destaca a banana, a batata-doce e o milho, com importância ascendente na colônia depois da segunda metade do século XVI.²⁴⁴ Portanto, difundiu-se, ao lado da carne seca, uma “ração escravista”, nas palavras do autor, que “form[ou] um dos elementos constitutivos do espaço

²³⁷ *Ibidem.*

²³⁸ *Ibidem.* p. 58.

²³⁹ Cf. DAVIS, MIKE. Brasil: raça e capital no Nordeste. In: DAVIS, Mike. **Holocaustos coloniais**: Clima, fome e imperialismo na formação do Terceiro Mundo. Rio de Janeiro: Record, 2002.

²⁴⁰ SCHWARTZ, Stuart S. **Segredos Internos**: engenhos e escravos na sociedade colonial, 1550-1635. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 101.

²⁴¹ *Ibidem.*

²⁴² *Ibidem.* p. 126.

²⁴³ *Ibidem.*

²⁴⁴ ALENCASTRO, Luiz Felipe de. **O trato dos viventes**: formação do Brasil no Atlântico Sul. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

econômico unindo os portos luso-africanos aos enclaves da América portuguesa”.²⁴⁵ Segundo Manuel Correia de Andrade, ela era acompanhada de carne seca “entregue a cada escravo em uma cuia; além disso recebiam também ração de mel de furo, alimento dado largamente a bois e cavalos”.²⁴⁶

As condições das senzalas eram extremamente precárias. Segundo Schwartz,

O conforto material dos escravos de engenho era mínimo. As senzalas geralmente consistiam de cabanas separadas, de paredes de barro e telhado de sapê, ou, mais caracteristicamente, de construções enfileiradas divididas em compartimentos, cada um ocupado por uma família ou unidade residencial.²⁴⁷

Os engenhos, enquanto complexas estruturas fabris no campo²⁴⁸, contavam com dezenas de cativos para o seu funcionamento adequado, todos com funções e papéis bem definidos; sistema que, inclusive, anunciava hierarquias internas. A fornalha, “uma enorme boca aberta e insaciável que demandava alimentação constante à custa de muita despesa e trabalho”.²⁴⁹ Nesse espaço, tanto trabalhava o mestre de açúcar, que, pelo aspecto, cheiro e tato do caldo extraído da cana em cozimento, sabia o ponto certo a que precisava chegar e o momento adequado para sua transferência para as formas; quanto também servia como punições para escravizados fugitivos que eram “acorrentados e mandados para lá, a fim de quebrar-lhes a resistência”.²⁵⁰ Por vezes, esses homens cometiam seus últimos atos de resistência: suicidavam-se atirando-se nas chamas.²⁵¹

As lavouras detinham a maior parte dos trabalhadores. Segundo Stuart Schwartz,

Embora a historiografia tenha dedicado mais atenção aos escravos domésticos, aos artesãos e aos poucos supervisores e feitores, esses grupos perfaziam menos de um quinto da escravaria dos engenhos. [...] Os que trabalhavam nos canaviais eram arrotados sob diversas denominações (de enxada, de machado, de roça, de campo, de lavoura etc.). Eram o elemento essencial da produção e perfaziam três quintos ou dois terços da força de trabalho dos engenhos. O mundo do açúcar era verdadeiramente o mundo dos que trabalhavam nos canaviais.²⁵²

Ainda segundo o mesmo autor, esse trabalho era feito em pares: “O homem cortava a cana e sua companheira atava-as em feixes, usando a própria folha da cana para amarrá-las”.²⁵³

²⁴⁵ *Ibidem.* p. 95.

²⁴⁶ ANDRADE, Manuel Correia de. **A terra e o homem do Nordeste**. Op. cit. p. 95.

²⁴⁷ *Ibidem.* p. 125.

²⁴⁸ *Ibidem.* p. 101.

²⁴⁹ *Ibidem.* p. 110.

²⁵⁰ *Ibidem.* p. 131.

²⁵¹ *Ibidem.*

²⁵² *Ibidem.* p. 137.

²⁵³ *Ibidem.* p. 128.

Essa é uma das dimensões encontradas também nos registros fotográficos nas décadas de 1930 e 1940, analisados no próximo capítulo. Isso denota a longa duração das técnicas e também das relações de trabalho, como ainda veremos. Presentes em poucas imagens nos canaviais, as mulheres geralmente são registradas executando essa tarefa descrita por Schwartz. Quando não, eram representadas nas proximidades ou em ambiente doméstico. O transporte da cana através dos carros de boi também é outra permanência capturada pela fotografia, séculos depois. Eles possuíam “cerca de 180 centímetros por 75 de largura, feitos de madeira pesada, com sólidas rodas também de madeira, e puxados por dois ou quatro bois. Ainda se podem ver esses veículos no Brasil rural dos nossos dias”²⁵⁴, afirmou Manuel Correia nos anos de 1960. O transporte do açúcar era uma questão importante; parte essencial da sua manufatura. Destacam-se os escravizados que desempenhavam a função do transporte (carreiros e barqueiros).²⁵⁵ Costume que também atravessou séculos. Consequentemente, seus registros fotográficos podem ser encontrados com mais facilidade, como veremos na próxima seção.

Outro tópico que merece destaque devido a sua importância enquanto dimensão organizadora desses empreendimentos coloniais e que também é uma das características históricas mais notáveis na Zona Canavieira de Pernambuco, é a violência. Em suas mais diferentes manifestações, ela foi o elo entre os trabalhadores escravizados e a manutenção do empreendimento em suas transformações ao longo dos anos. Essa dimensão é silenciada na iconografia e, portanto, também ausente nas fotografias analisadas.

Segundo Schwartz, “A labuta no canavial era acompanhada pelo uso da força, e o feitor e seu açoite eram parte integrante do processo de trabalho. Isso acontecia tanto nas propriedades seculares quanto nas eclesiásticas”.²⁵⁶ O próprio regime de escravidão, para o autor, “criava condições em que [a violência] era um elemento lógico e, na verdade, essencial do regime o exercício da dominação pela força física ou punições extremas”²⁵⁷, das quais os trabalhadores pouco podiam se esquivar. “A menos que a punição resultasse em morte e alguém se dispusesse a informar o caso às autoridades civis, pouco ou nada poderia ser feito. Os senhores de engenho e os feitores governavam a senzala com muita pouca interferência externa”.²⁵⁸ Manuel Correia sintetiza essas relações afirmando que: “Assim, vivendo como verdadeiros animais em senzalas

²⁵⁴ *Ibidem.* p. 108.

²⁵⁵ *Ibidem.*

²⁵⁶ *Ibidem.* p. 130.

²⁵⁷ *Ibidem.* p. 123.

²⁵⁸ *Ibidem.*

infectas, mal alimentados, sem direitos e sem conforto, foram os escravos, por mais de três séculos, o sustentáculo da economia açucareira nordestina”.²⁵⁹

A violência, descrita por Schwartz no século XVI e XVII, tornou-se pilar de sustentação do regime de *plantation* na Zona Canavieira de Pernambuco. Ela estava para além dos múltiplos assassinatos, secularmente impunes, dos diversos castigos físicos e do sadismo dos feitores e senhores de engenho que conferiam ao próprio ato de existir uma profunda resistência desses indivíduos. Estava presente também na jornada de trabalho, nas precárias condições de vida, alimentação e na impossibilidade de sequer cultivar um sítio; na negação dos direitos e na resistência por parte da classe patronal em conferi-los quando houve confronto; e em tantas outras faces das suas vidas, onde quase tudo os fora tirado. O Padre Antônio Vieira, citado por Stuart Schwartz, comparou essas dinâmicas ao “Reino de Satanás”; “é uma semelhança de inferno”.²⁶⁰ E esse inferno não acabou com a abolição da escravatura no final do século XIX. Ao contrário. O inferno, para esses trabalhadores, invadiu o século XX, transformando-se sem, entretanto, efetivamente modificar suas estruturas. José Sérgio Leite Lopes utiliza uma analogia semelhante em seu trabalho monográfico sobre os trabalhadores das usinas na década de 1970: *O Vapor do Diabo*.²⁶¹ Houve violência na própria arquitetura espacial da Zona Canavieira, devastada e isolada pela cana, convergindo trabalhadores, limitando sua circulação e suas possibilidades de reação, como atesta José Marcelo Marques.²⁶² Houve violência no regime de moradia, descrito por Christine Dabat²⁶³, a partir do pós-abolição, onde a suposta “modernização” preocupou-se em conservar as estruturas de exploração.²⁶⁴ Houve violência nos discursos veiculados sobre esses trabalhadores, seja proferido no plenário, conversado nas varandas das casas-grandes, escrito em livros eleitos como a História “oficial”, como as obras de Gilberto Freyre, ou registrado em imagens dominantes.

Ambos os autores, Stuart Schwartz e Manuel Correia, usam fotografias nos seus trabalhos que versam sobre séculos de hegemonia da classe dominante, ilustrando-os. Eles

²⁵⁹ ANDRADE, Manuel Correia de. **A terra e o homem do Nordeste**. Op. cit. p. 95.

²⁶⁰ CASTRO, Antonio Barros de. **Escravos e senhores nos engenhos do Brasil**: um estudo sobre os trabalhos do açúcar e a política econômica dos senhores. Tese (Doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP, 1976. p. iii *apud* SCHWARTZ, Stuart S. **Segredos Internos**. Op. cit. p. 131.

²⁶¹ Cf. LOPES, José Sérgio Leite. **O vapor do diabo**: o trabalho dos operários do açúcar. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

²⁶² FERREIRA FILHO, José Marcelo Marques. **Arquitetura espacial da plantation açucareira no Nordeste do Brasil (Pernambuco, século XX)**. Recife: Editora UFPE, 2020.

²⁶³ DABAT, Christine Rufino. **Moradores de Engenho**: Estudo sobre as 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: Editora Universitária da UFPE, 2012.

²⁶⁴ EISENBERG, Peter L. **Modernização sem mudança**: A indústria açucareira em Pernambuco 1840-1910. Rio de Janeiro Paz e Terra, 1977.

exploram aspectos que vão da arquitetura até às técnicas do fabrico do açúcar, através do destaque das moendas, por exemplo. Também exibem grandes vales, propícios para o plantio da cana-de-açúcar – um dos aspectos mais densamente explorados dentro da iconografia do açúcar ao lado das fachadas das usinas, engenhos e casas-grandes. Em alguns cenários, sobretudo quando se fala sobre o caráter manual do trabalho no campo, se destaca as continuidades, como o faz Stuart Schwartz.²⁶⁵ Homem adulto e criança trabalhando juntos; o trabalho do tacheiro, importante e secular profissional do açúcar; a importância do gado para o trabalho na Zona Canavieira; assim como o transporte do açúcar são alguns dos principais temas fotografados e veiculados através da sua obra.²⁶⁶

Apesar das continuidades e permanências, o século XIX viu acontecer uma série de importantes mudanças, guiadas pela classe dominante, que ocorreram sem efetivamente transformar as relações de vida e trabalho na Zona Canavieira de Pernambuco. Essas transformações permitiram a perpetuação de sistemas de exploração através da morada. Peter Eisenberg expõe algumas chaves de compreensão para essas questões. Segundo o autor, apesar do trabalho escravizado ser predominante no século XIX, “A política governamental de abolição gradual, entretanto, forçou os agricultores a abandonarem o sistema escravista”.²⁶⁷ Apesar dos esforços em atrasar a abolição, logo perceberam sua inevitabilidade e “trataram de sacar vantagens da transição para o trabalho livre”.²⁶⁸

Em meados do século XIX, “A população escrava constituía um quinto a um quarto da população total de Pernambuco”²⁶⁹, e foi durante esse período que as primeiras leis que anunciavam a abolição começaram a surgir. A Lei Eusébio de Queiroz, em 4 de setembro de 1850, resultado da pressão externa dos ingleses, “deu início ao processo gradual da abolição ao impedir a renovação de metade da força de trabalho escrava”.²⁷⁰ Estima-se que, com o tráfico interprovincial de escravizados, “Pernambuco pode ter perdido de 23 mil a 38 mil escravos”.²⁷¹ A Lei do Ventre Livre, em 28 de setembro de 1871, e a Lei dos Sexagenários, em 28 de setembro de 1885, visavam libertar as crianças e os trabalhadores com mais de 60 anos. Entretanto, na prática, houve poucas mudanças, visto a dependência dessas duas faixas etárias ao sistema escravista. Segundo Eisenberg, ao contrário da generosidade que se poderia supor, “libertando

²⁶⁵ SCHWARTZ, Stuart S. **Segredos Internos**. Op. cit. p. 128.

²⁶⁶ ANDRADE, Manuel Correia de. **A terra e o homem do Nordeste**. Op. cit.

²⁶⁷ EISENBERG, Peter L. **Modernização sem mudança**. Op. cit. p. 169.

²⁶⁸ *Ibidem*. p. 169.

²⁶⁹ *Ibidem*. p. 169.

²⁷⁰ *Ibidem*. p. 174.

²⁷¹ *Ibidem*. p. 177.

os escravos enfermos e os velhos, por exemplo, os proprietários livravam-se do custo de mantê-los”.²⁷² Três anos depois, em 1888, o legislativo imperial aprovou a Lei Áurea – a abolição da escravatura. A segunda metade do século XIX, ainda, foi permeada por inúmeras revoltas, fugas de escravos e atividade dos abolicionistas que contribuíram com a pressão rumo à abolição.

Peter Eisenberg afirma que, apesar desse contexto, os agricultores não resistiram à redução gradual dos escravizados, mesmo que isso implique em uma aparente contradição. A indiferença da classe dominante residia no fato de que, apesar das transformações da oferta de mão de obra, “A produção de açúcar duplicou entre o fim da década de 1840 e o fim da de 1880, a despeito da população escrava ter-se reduzido em cerca de 70 por cento”.²⁷³ A partir disso, o autor conclui que:

a crescente escassez de escravos não contribuiu para a estagnação do setor açucareiro. Enquanto os agricultores abriam mão, voluntariamente, dos escravos mediante o tráfico interprovincial de negros, alforrias e emancipações, mantinham sob controle a oferta da mão de obra. A abolição foi quase indolor.²⁷⁴

Nesse cenário, a classe patronal, por meio dessa “reserva de mão de obra”²⁷⁵ gestada durante a transição da abolição, passou a empregar os trabalhadores através de diversos sistemas de dependência, principalmente quando os escravizados lhes faltaram.²⁷⁶ Manuel Correia, portanto, afirma que surgiu “aquilo que se chamou ‘moradores de condição’, constituindo grande parcela dos trabalhadores do campo na segunda metade do século passado até os nossos dias”.²⁷⁷ Eles eram tutelados pelos senhores de engenho, completamente ausentes de garantias governamentais, continuando a “habitar choupanas de palha ou senzalas, a comer carne seca com farinha de mandioca e a trabalhar no eito de sol a sol por um salário que oscilava entre 400 e 600 réis”.²⁷⁸

Os trabalhadores libertos tornavam-se cada vez mais numerosos, baratos e francamente disponíveis.²⁷⁹ Grande parte desses trabalhadores eram antigos escravizados que permaneceram na Zona Canavieira. Os que saíram, distribuíram-se dentro desse espaço. “Os ex-escravos ficaram na zona da mata porque não havia qualquer outro lugar para ir. Nas regiões urbanas pesava já um excedente de população que desde o começo do século constituía um problema

²⁷² *Ibidem.* p. 180.

²⁷³ *Ibidem.* p. 193.

²⁷⁴ *Ibidem.* p. 193.

²⁷⁵ ANDRADE, Manuel Correia de. **A terra e o homem do Nordeste**. Op. cit. p. 91.

²⁷⁶ EISENBERG, Peter L. **Modernização sem mudança**. Op. cit.

²⁷⁷ ANDRADE, Manuel Correia de. **A terra e o homem do Nordeste**. Op. cit. p. 104.

²⁷⁸ *Ibidem.* p. 108.

²⁷⁹ EISENBERG, Peter L. **Modernização sem mudança**. Op. cit.

social”.²⁸⁰ Ao mesmo tempo, alguns dos antigos engenhos, visando acompanhar o ritmo da competitividade do mercado estrangeiro de açúcar, “passaram, nas últimas décadas do século XIX, a procurar melhorar as condições técnicas dos seus engenhos, implantando máquinas que permitiam a produção de açúcar cristal”.²⁸¹ Dessa maneira, quando modernizados, eram chamados de usinas; enquanto os mais modestos eram chamados de meio-aparelhos. Os banguês, portanto, diminuíram expressivamente em termos quantitativos com a chegada do século XX.²⁸² Essas construções, de pequenas dimensões e de chaminés baixas, foram substituídas por “usinas localizadas em galpões amplos e com chaminés redondas e altas, visíveis a grande distância”.²⁸³

Ainda segundo Manuel Correia, esse processo de aglutinação de usinas, ou nas palavras do autor, “canibalismo usineiro”²⁸⁴, contribuiu para o aumento da concentração de renda e, ao mesmo tempo, a concentração fundiária, através do estímulo à monocultura.²⁸⁵ A maior parte dessas novas usinas pertenciam aos mesmos velhos grupos familiares formados durante o período colonial e consolidados durante o Império.²⁸⁶ Conseqüentemente, os trabalhadores passaram não apenas a ter menos área para seu plantio, cada vez mais ocupadas pela cana-de-açúcar, como se intensificou seu processo de proletarização.²⁸⁷

O impacto ecológico dessas indústrias também foi notável. “Com a expansão da área cultivada, a cana iria provocar a derrubada das florestas ainda preservadas, e uma área de relevo acidentado, acelerando a erosão das encostas e o entulhamento dos vales”.²⁸⁸ A derrubada das florestas alterou profundamente a saúde dos rios, “em grande parte cheio de sedimentos transportados pelas enxurradas, ficavam cada vez menos profundos e mais largos”.²⁸⁹ Sua capacidade durante os períodos de estiagem também foi reduzida. Esse fator, quando somado ao já mencionado vinhoto, oriundo das destilarias, acarretou em uma queda geral nas condições sanitárias da Zona Canavieira. Os peixes, importante forma de sustento, morriam por asfixia. Além disso, houve diversas quebras no equilíbrio biológico da região que impulsionaram o desenvolvimento de vetores de outras doenças, como a esquistossomose – que se tornou

²⁸⁰ *Ibidem.* p. 202.

²⁸¹ ANDRADE, Manuel Correia de. **A História das usinas em Pernambuco**. Op. cit. p. 15.

²⁸² *Ibidem.*

²⁸³ *Ibidem.* p. 32.

²⁸⁴ *Ibidem.* p. 32.

²⁸⁵ *Ibidem.*

²⁸⁶ *Ibidem.*

²⁸⁷ *Ibidem.*

²⁸⁸ *Ibidem.* p. 34.

²⁸⁹ *Ibidem.* p. 34.

endêmica.²⁹⁰ Em alguns municípios, chegou a afetar mais de 80% da população; “a ela se juntam, conforme a área, outras moléstias, como a boubá, a doença de Chagas, vários tipos de verminoses e a anemia, conseqüente no nível de vida levado pela população da região açucareira”.²⁹¹

Os primeiros impulsos fotográficos, portanto, capturaram relações seculares que, contudo, manifestaram-se de forma particular na Zona Canavieira de Pernambuco. A paisagem representada pela fotografia carrega consigo séculos de atribuição de valor ao produto extraído da cana em uma colônia, cujo papel foi abastecer principalmente os mercados europeus. A distinção ligou-se, por um lado, de maneira mais incisiva a posse de terras e ao mando do senhor, cujas imagens capturadas com orgulho exibiam uma “paisagem que trabalha”²⁹² – conceito criado por Thomas Rogers. Para o autor, as visões da classe dominante sobre essas paisagens exprimem uma relação de mando estruturada a partir do ver. Para os senhores, terra e trabalho – e, conseqüentemente, os trabalhadores – pertenceriam a eles, assim como os animais.²⁹³ A fotografia, enquanto ferramenta de controle e poder, encontrou, no seio da classe patronal usineira de Pernambuco, impulso certo frente às suas ambições.²⁹⁴ Por outro lado, essas paisagens exibem também uma profunda agudização do processo de destruição vegetal e proletarização do homem com o avanço das décadas.

Esse processo de proletarização do trabalhador do açúcar, como afirma Sidney Mintz, também fez parte do projeto de “modernização” em escala mundial, necessário àquela etapa do capitalismo global. Isto é, “a expansão do capitalismo europeu implicava a assimilação aos objetivos da metrópole – isto é, a metrópole europeia – de sociedades e povos que ainda não faziam parte do sistema capitalista”.²⁹⁵ Os escravizados, que necessitavam de uma “série de investimentos de capital fixo (casa, comida, roupas...)”, não ganhavam salário e, dessa maneira, estariam “excluídos do sistema de mercadorias dentro do qual eles produzem; eles não podem gerar uma demanda interna; e eles não constituem um mercado consumidor”.²⁹⁶ Foi um elemento facilitador para o contexto de transição, do trabalho escravizado para o trabalho livre, portanto, o fato de que “as formas de trabalho não escravistas estavam, na prática, geralmente

²⁹⁰ *Ibidem.*

²⁹¹ ANDRADE, Manuel Correia de. **A terra e o homem do Nordeste**. Op. cit. p. 131.

²⁹² ROGERS, Thomas. Imaginários paisagísticos em conflito na zona da mata pernambucana. Op. cit.

²⁹³ *Ibidem.*

²⁹⁴ *Ibidem.*

²⁹⁵ MINTZ, Sidney. Era o Escravo de Plantação um Proletário? *In*: MINTZ, Sidney. **O poder amargo do açúcar: produtores escravizados, consumidores proletarizados**. Recife: Editora UFPE, 2010. p. 143.

²⁹⁶ *Ibidem.* p. 146.

combinadas com a própria escravidão”²⁹⁷, inclusive de modo a complexificar essas próprias categorias de trabalho: escravidão e trabalho livre – visto que os últimos sofriam coerção e violência quando associados aos escravizados.²⁹⁸ Mintz afirma que “em muitos outros casos, foi necessário destruir o poder de barganha dos recém-libertos, de forma a aproximar-se de condições de coerção que fossem suficientemente contínuas com a escravidão, para tornar o sistema de plantação vantajoso para aqueles que o apoiavam”.²⁹⁹ E, nesse sentido, as continuidades com o sistema de escravidão é uma das principais características da Zona Canavieira de Pernambuco.

3.3 QUANDO A FOTOGRAFIA ENCONTRA A ZONA CANAVIEIRA DE PERNAMBUCO

Os anos de 1930 a 1950 foram marcados pelo governo de Getúlio Vargas (1892-1954) que se estendeu de 1930 a 1945. Sua gestão foi fruto de um golpe que impediu Washington Luís (1869-1957) de empossar seu sucessor, Júlio Prestes, “que, pelos resultados oficiais, havia derrotado Vargas na eleição presidencial de março”³⁰⁰ de 1929 – apesar das manipulações constantes do eleitorado, sobretudo nos interiores, onde os coronéis garantiam “seus domínios patriarcais com mão de ferro”.³⁰¹ A conspiração, apoiada pela Aliança Liberal e pelos Tenentes, desde o início, tinha como objetivo distanciar-se da estrutura republicana criada na década de 1890 e revisar o sistema político vigente. Segundo Skidmore,

O esforço resultou em sete anos de agitada improvisação, incluindo uma revolta regionalista em São Paulo, uma nova Constituição, um movimento de frente popular, um movimento fascista e uma tentativa de golpe comunista. Em 1937, um Brasil exausto terminou sua experimentação política e iniciou oito anos de regime autoritário sob o Estado Novo.³⁰²

De caráter burguês, o governo de Vargas rapidamente se viu na obrigação de administrar os interesses de diferentes segmentos, inclusive entre os estados e suas rivalidades, atendendo-os em suas reivindicações. As principais delas diziam respeito à reconstitucionalização do Brasil; contemplar os plantadores de café que enfrentavam uma crise nos preços internacionais; distanciar-se de qualquer sinal de ameaça comunista, conseqüentemente, “intercepta[ndo]

²⁹⁷ *Ibidem.* p. 146.

²⁹⁸ *Ibidem.*

²⁹⁹ *Ibidem.* p. 153.

³⁰⁰ SKIDMORE, Thomas E. **Brasil: de Getúlio a Castelo 1930-1964**. 4º ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975. p. 21.

³⁰¹ *Ibidem.* p. 22.

³⁰² *Ibidem.* p. 26.

qualquer ‘agitação’ proletária”³⁰³; e, sobretudo, garantir o avanço, em termos econômicos, para o país. Como resultado desses movimentos, “A Constituição de 1934 era um produto híbrido. Como documento jurídico, concretizava em grau notável, tanto os ideais do liberalismo político quanto os do reformismo econômico”.³⁰⁴

Ao mesmo tempo, esquerda e direita mantinham-se ativos. Na esquerda, um segmento do Partido Comunista, a Aliança Nacional Libertadora (ANL), havia ganhado vida. “Mais de 1600 sedes locais da ANL haviam brotado, até fins de maio de 1935. Os elementos ‘progressistas’ dentro da classe média estavam finalmente se unindo aos sindicatos trabalhistas militantes para apoiar um programa radical”.³⁰⁵ Eles pediam, principalmente, o cancelamento das “dívidas imperialistas”; nacionalização das empresas estrangeiras; e liquidação dos latifúndios.³⁰⁶ Na direita, “Desde 1932, um movimento fascista chamado Integralismo vinha por igual ganhando força”. O líder do partido, Plínio Salgado, utilizava-se de ferramentas fascistas – camisas verdes, desfile de milícias e violência de rua³⁰⁷ – para convencer a classe média de que “os problemas econômicos e políticos da depressão só pudessem ser resolvidos com o recurso aos métodos extremistas da direita”.³⁰⁸

Vargas, buscou combater ainda mais incisivamente os impulsos da esquerda depois de um movimento de rua encabeçado por Luís Carlos Prestes (1898-1990). O presidente sancionou ordens de invasão ao quartel-general da ANL “para provar que o movimento era financiado do exterior e controlado pelos comunistas”.³⁰⁹ Durante o estado de sítio, “o novo Tribunal de Segurança Nacional foi aprovado pelo Congresso, dando a Vargas mais um instrumento para perseguir e reprimir a oposição”.³¹⁰ Anos mais tarde, foi a partir dessas estruturas, somado ao Plano Cohen – fabricado pelos integralistas com a finalidade de comprovar uma suposta revolução comunista³¹¹ –, que foi possível garantir a legitimidade do golpe de 1937. O Congresso foi fechado e os partidos foram dissolvidos.

Ao mesmo tempo, Vargas promulgava uma Constituição, dando para si mesmo poderes autocráticos e prevendo um plebiscito para dentro de seis anos, a fim de escolher um presidente. As novas diretrizes constitucionais eram uma imitação dos modelos corporativistas e fascistas europeus, especialmente de Portugal e da Itália.³¹²

³⁰³ SKIDMORE, Thomas E. **Brasil**. Op. cit. p. 29.

³⁰⁴ *Ibidem*. p. 39.

³⁰⁵ *Ibidem*. p. 41.

³⁰⁶ *Ibidem*.

³⁰⁷ *Ibidem*.

³⁰⁸ *Ibidem*. p. 41.

³⁰⁹ *Ibidem*. p. 43.

³¹⁰ *Ibidem*. p. 44.

³¹¹ *Ibidem*.

³¹² *Ibidem*. p. 50.

Através da centralização do poder – incentivando, para isso, sentimentos nacionalistas acima das paixões regionais –, da criação de órgãos federais e incentivo às indústrias, a política de Vargas lançou-se enquanto símbolo nacional de “modernização” e “progresso”, “adotando programas de industrialização, nacionalismo econômico e previdência social”.³¹³ O surto de industrialização, segundo Skidmore, tem início ainda nos anos de 1930, em duas frentes: manipulação de incentivos (impostos, controles de câmbio, cotas de importação, controle de crédito e exigências salariais); e através da intervenção direta em setores públicos (ferrovias, navegação, serviços públicos e indústrias básicas). A entrada do Brasil na Segunda Guerra Mundial, em 1942, “deu oportunidade a um esforço de mobilização econômica em escala total”³¹⁴, contando com incentivos dos Estados Unidos que, por sua vez, possuíam interesses em “realizar antigas ambições [...] de maior penetração comercial na América Latina”.³¹⁵

Para Skidmore, a classe dominante encontrou, nas políticas corporativistas e fascistas da Europa, inspiração para formular um arcabouço intelectual que justificasse a modernização a partir do controle estatal. “A Depressão demonstrou que o Brasil não poderia escolher senão a industrialização, se quisesse se transformar em uma nação moderna e numa potência mundial”.³¹⁶ Esses projetos que acompanhavam as reformas econômicas não passaram sem, antes, inspirar intelectuais e fotógrafos, sobretudo na capital – espaço que converge a maior quantidade de tomadas fotográficas. As transformações urbanísticas eram vistas por uns enquanto sinônimo de avanço e, para outros, representavam a destruição da memória regional. As estradas de ferro, os prédios que se erguiam, as ruas que se alargavam, alteravam as dinâmicas da vida no centro de Recife. Fotógrafos como Benício Dias, a quem veremos mais atentamente no capítulo seguinte, empenharam-se no registro dessas transformações, bem como os transeuntes e os trabalhadores com quem cruzava através das suas andanças. Todavia, em direção à Zona Canavieira, as câmeras voltaram-se para o “progresso” do setor açucareiro, registrando impiedosas fachadas de usinas e destilarias, cujos maquinários importados alastravam-se pelos seus interiores ou registraram, com pesar, o desaparecimento dos engenhos. O canavial tornou-se um dos impulsionadores do orgulho nacional – apelo sentimental a que Getúlio Vargas e intelectuais dedicaram-se a intensificar.

³¹³ *Ibidem.* p. 63.

³¹⁴ *Ibidem.* p. 67.

³¹⁵ *Ibidem.* p. 68.

³¹⁶ *Ibidem.* p. 71.

A expressiva maioria dessas imagens foram gestadas por fotógrafos vinculados ao Instituto do Açúcar e do Alcool (IAA), órgão fruto do governo de Vargas e apelo da classe patronal usineira. Inaugurado em 1933, o IAA surgiu a partir do mencionado contexto de intervenção na economia, mais especificamente, na açucareira, “submetendo suas atividades a sistemas centralizados de controle e planejamento, e procurando ao mesmo tempo regulamentá-las no âmbito internacional através de acordo de diversas espécies”.³¹⁷

Os fatores que acometiam a crise do açúcar eram internos e externos. Envolviam métodos de cultivos obsoletos e a conseqüente necessidade de modernizá-los; e, sobretudo, a impossibilidade “de concorrer em pé de igualdade nos mercados externos”³¹⁸ – situação que muda com a chegada da Segunda Guerra.³¹⁹ A intervenção estatal veio antes, ainda em 1932, através da Comissão de Defesa da Produção de Açúcar.³²⁰ O abastecimento do mercado interno, todavia, continuava esbarrando em outro problema: sua superprodução. A indústria do álcool no Brasil tornou-se, nas palavras de Tamás Szmrecsányi, “um fator de equilíbrio da agroindústria canavieira, e da própria economia do País, devido a seus efeitos sobre a balança comercial com o Exterior”.³²¹ Através da propulsão dessa indústria, parte da matéria-prima excedente ganharia outro, e economicamente viável, destino no cenário do país.

Conseqüentemente, as usinas, elemento cada vez mais comum na paisagem, passaram a dividi-la com grandes destilarias de aparelhagem moderna, com incentivos fiscais e tarifários concedidos pelo governo federal.³²² Esse aspecto, incluindo as visitas técnicas “com assiduidade às usinas e fábricas, prestando aos produtores toda a assistência necessária para o aperfeiçoamento dos métodos de fabricação”³²³, foi uma das temáticas registradas através de fotografias. Essas destilarias também contavam “com a participação financeira e administrativa dos usineiros”³²⁴, aumentando o interesse pelo seu registro e difusão, principalmente, enquanto propaganda política e patronal. O maquinário tornou-se, através das fotografias, símbolo de progresso técnico e econômico; promessa de transformação da economia nacional. Perspectiva

³¹⁷ SZMRECSÁNYI, Tamás. **O Planejamento da Agroindústria Canavieira no Brasil**. 1930-1970. São Paulo: HUCITEC, 1979. p. 161.

³¹⁸ *Ibidem*. p. 165.

³¹⁹ “Condições climáticas adversas, que reduziram a produção europeia de beterraba, e principalmente a eclosão da Guerra 1914/18, provocaram uma alta considerável nas cotações do açúcar no mercado internacional. Essa alta, que iria manter-se até o final da década, favorece o produto brasileiro, cujos custos voltaram a ser competitivos”. *Ibidem*. p. 166.

³²⁰ ANDRADE, Manuel Correia de. **A História das usinas em Pernambuco**. Op. cit.

³²¹ SZMRECSÁNYI, Tamás. **O Planejamento da Agroindústria Canavieira no Brasil**. Op. cit. p. 170.

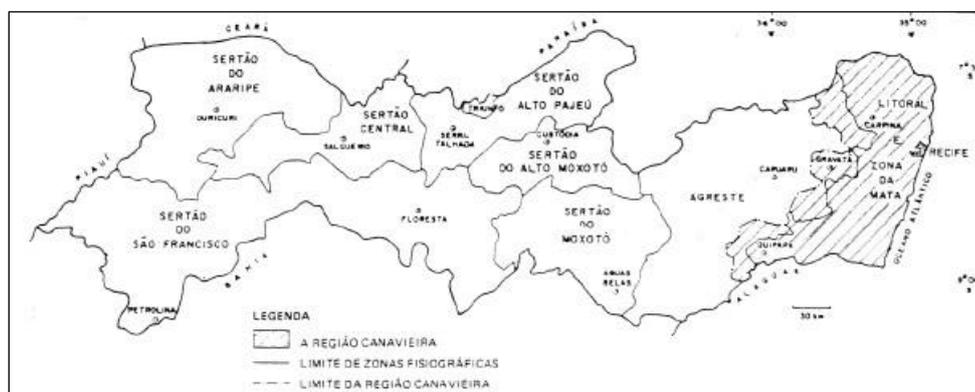
³²² *Ibidem*.

³²³ *Ibidem*. p. 190.

³²⁴ *Ibidem*. p. 191.

que também se vê adotada através das capas da revista Brasil Açucareiro, de editoria do IAA, mencionadas no próximo capítulo.

Mapa 1 - Região canavieira no estado de Pernambuco.



Fonte: Mapa fornecido por Christine Dabat.³²⁵

Durante o processo de consolidação das usinas, sobretudo durante as primeiras décadas do século XX, várias outras pequenas foram absorvidas por usinas maiores, processo já mencionado, constituindo aglomerados concentrados no meio rural. Eram construídas “ao lado da fábrica e da destilaria de álcool, a casa do usineiro ou dos sócios da usina e residências para o pessoal técnico”.³²⁶ Ainda parte da mesma paisagem, foram construídas vilas operárias. Dimensão também presente nas imagens fotográficas. Segundo Manuel Correia,

Algumas usinas tiveram um crescimento tal em seu aglomerado que se transformaram em cidades – caso de Catende – ou fizeram crescer pequenas cidades que se encontravam em suas imediações – caso de Barreiros – ou ainda cresceram a ponto de competir como centro populacional, com a cidade em cujo município se situavam – caso de Rio Formoso.³²⁷

Segundo Szmrecsányi, “A tendência para o aumento da produção açucareira tornou-se ainda mais acentuada com o final da Guerra, e principalmente após a derrocada do Estado Novo”.³²⁸ Essa afirmação dialoga com o número de imagens encontradas, a partir da década de 1940, referentes ao universo das usinas e a implantação de melhorias técnicas. Também a partir desse período, com destaque para 1942, o Estatuto da Lavoura Canavieira (ELC) deu

³²⁵ DABAT, Christine. **Moradores de engenho**. Op. cit. p. 63.

³²⁶ ANDRADE, Manuel Correia de. **A História das usinas em Pernambuco**. Op. cit.

³²⁷ ANDRADE, Manuel Correia de. **A História das usinas em Pernambuco**. Op. cit. p. 33.

³²⁸ SZMRECSÁNYI, Tamás. **O Planejamento da Agroindústria Canavieira no Brasil**. Op. cit. p. 213.

continuidade no atendimento de uma série de reivindicações da classe patronal, tornando a relação com o Estado ainda mais estreita.

Para que os usineiros fossem atendidos em suas demandas, os trabalhadores tornaram-se, cada vez mais, explorados. Manuel Correia afirma que

Getúlio passou a legislar através de decretos-lei, sobre os mais diversos assuntos. A Constituição de 1937 era de orientação corporativista e teria sido copiada da Carta Magna polonesa, que procurava conter os movimentos operários e regionalistas, fazendo convergir interesses das classes dominantes com os do Governo.³²⁹

Após a deposição do Governador Lima Cavalcanti, Getúlio Vargas nomeou o interventor Agamenon Magalhães que garantiu a linha autoritária do regime varguista em Pernambuco. “Ao setor açucareiro Agamenon Magalhães não deu nenhuma assistência nem facilitou a organização dos trabalhadores rurais”.³³⁰ Ao contrário, “Os moradores, os trabalhadores rurais, ex-escravos ou descendentes de escravos, percebiam salários irrisórios que oscilavam de acordo com o preço da cana; enquanto as fábricas se multiplicavam e os canaviais se expandiam”.³³¹

A insegurança dos trabalhadores frente seus patrões devido às expulsões das terras que ocupavam – incluindo os sítios que mantinham para sua subsistência –, sobretudo por conta de conflitos, somado a conivência do Estado, foi uma questão recorrente ao longo do século XX. Quando não expulsos, os trabalhadores, na prática, não tinham tempo de cuidar das suas lavouras devido a quantidade de dias que precisavam se dedicar à plantação de cana-de-açúcar e que, mesmo assim, poderiam assistir suas lavouras serem tomadas pelo avanço da mesma. Nesse sentido, o artigo de Pablo Porfírio mostra, sobre a década de 1970, o caso de Luíz Henrique e sua família que moravam no Engenho Pau Amarelo, na Zona da Mata Norte. Nele, no total, 17 fotografias foram utilizadas para testemunhar, em favor do trabalhador que reclamava na Justiça do Trabalho, o avanço da cana-de-açúcar e a consequente derrubada do seu sítio que incluía 15 árvores grandes e frutíferas; e, ao mesmo tempo, contra ele e a favor do patrão, José Henrique César de Albuquerque, que buscou comprovar, também através de fotografias, que havia espaço suficiente para o cultivo do seu sítio.³³²

Christine Dabat versa sobre as condições de trabalho dos trabalhadores rurais do açúcar a partir de diversas fontes, literárias e orais, reconstruindo importantes perspectivas que, em

³²⁹ ANDRADE, Manuel Correia de. **A História das usinas em Pernambuco**. Op. cit. p. 80.

³³⁰ *Ibidem*. p. 80.

³³¹ *Ibidem*. p. 63.

³³² PORFÍRIO, Pablo F. de A. “A nova plantação de cana”: A trajetória de um trabalhador rural e sua família no Brasil dos anos de 1970. In: MONTENEGRO, Antônio T.; TAVARES, Marcelo Goés (org.). **História de trabalhadores e da justiça do trabalho**. Arapiraca: Eduneal, 2018.

muitas dimensões, se manifestam através das fotografias. Tanto as fotografias quanto a literatura “oficial”, ambas oriundas da classe patronal, podem ser ressignificadas a partir de relatos e estudos que ampliem visões sobre a realidade das condições de vida e trabalho no contexto da morada e, sobretudo, confrontando criações artísticas que, antes, são políticas e, portanto, foram construídas com propósitos bem delineados. Através do profundo e atencioso trabalho da autora, torna-se possível desvelar algumas camadas das fotografias que veremos no próximo capítulo.

Não é raro encontrar crianças nas fotografias. O trabalho infantil está presente tanto na revista *Brasil Açucareiro*, quanto nos acervos dos artistas, principalmente nas fotografias de Lula Cardoso Ayres. Segundo Christine Dabat, por volta dos anos de 1930 aos anos de 1950, “o início do trabalho no eito se situava em volta dos 7 aos 8 anos de idade”.³³³ “Com treze anos, 67,05% entre eles já ‘pegavam no serviço’ como os adultos, e só 20,05% esperaram a idade legalmente autorizada de 14 anos para entrar no mundo do trabalho”.³³⁴ Algumas crianças são inseridas no mundo do trabalho através da terra explorada pela família, antes de entrar “na palha da cana”.³³⁵ Ainda segundo a autora, “Aprender a trabalhar era tido como uma etapa indispensável para a formação profissional como moral da pessoa”³³⁶ e, portanto, era um elemento passivo de valorização frente às lentes oficiais. Eles, orgulhosamente, registravam esse processo, exibindo-os, em uma versão quase antagônica do que acontecia com seus próprios filhos nos estúdios de fotografias – espaço articulador de imaginários burgueses. Tratava-se, principalmente, de desenhar, através das fotografias, quais os caminhos desejados que fossem traçados pela classe trabalhadora. O responsável, dessa forma, ficava com a incumbência da sua introdução no mundo da produção açucareira, ensinando “os meios de alcançar maior eficiência na tarefa poupando sua integridade física bem como suas forças. Alertando-o contra os numerosos perigos ambientais (as cobras por exemplo), ele repassava os resultados de séculos de práticas ergonômicas seguras”.³³⁷ Durante o período de safra, que durava de 6 a 8 meses por ano, a atividade de juntar e amarrar os feixes de cana recém cortadas, desde a época colonial, era “fundamental para o bom desempenho produtivo do grupo e a otimização do esforço de cada um”.³³⁸ Tanto as crianças quanto as mulheres aparecem representadas em fotografias executando essas atividades. “Os pedaços sem palha e medidos

³³³ DABAT, Christine. **Moradores de engenho**. Op. cit. p. 385.

³³⁴ *Ibidem*.

³³⁵ *Ibidem*.

³³⁶ *Ibidem*. p. 386.

³³⁷ *Ibidem*. p. 390.

³³⁸ *Ibidem*. p. 387.

eram contados e amarrados em feixes regulares de dez pedaços de 1 metro 20 e 10 pedaços de 60 cm. No sistema de corte então vigente, o número de feixes servia de medição da quantidade de trabalho efetuada”.³³⁹

O acesso à educação escolar era praticamente inexistente, sobretudo para os adultos. “Poucos ouviram falar em escolas de usina; nenhum as frequentou”.³⁴⁰ Em os raros casos em que a Usina possuísse uma escola primária, para frequentá-la era necessário vencer inúmeras barreiras materiais. Isso a tornava, na prática, inacessível. “Sem tempo durante o dia, os meninos e meninas tampouco podiam aproveitar aulas noturnas, esgotados que eram por uma carga de trabalho muito além de suas forças em desenvolvimento, em organismos enfraquecidos pela desnutrição”.³⁴¹

Se as representações dos trabalhadores eram escassas, ainda mais eram as representações das mulheres. Provavelmente, isso se deveu a alguns fatores. Christine Dabat analisa depoimentos de trabalhadores que revelam diferentes participações das mulheres no trabalho nos canaviais. Alguns relatam sua presença principalmente durante o mencionado período de safra, época de intensificação das atividades. Nas fotografias, por vezes aparecem realizando a tarefa de juntar e amarrar os feixes, como as crianças, ou plantando a cana, como nas fotografias de Lula Cardoso. Outros trabalhadores sublinham também o desejo de manter as mulheres, principalmente as filhas mais jovens, longe dos canaviais e, portanto, voltadas ao serviço doméstico, apesar de nem sempre ser possível. Elas também eram responsáveis pelo roçado/sítio – espaço cedido para produção de alimentos do trabalhador, essencial para a sobrevivência familiar. Segundo Christine Dabat,

Além de fornecer alimentos básicos como a mandioca e eventualmente batata doce e frutas, o sítio e/ou roçado permitiam a criação de pequenos animais, galinhas, cabras, porcos que constituíam, além de fonte de proteínas animais, a única reserva de valor da família canavieira.³⁴²

Os roçados, mais próximos do ambiente doméstico, “permiti[ram] às mães ou substitutas cuidar dos filhos mais novos, inclusive dos bebês, ao mesmo tempo em que contribuía[m] para o sustento do grupo”.³⁴³ Nenhuma imagem foi encontrada representando diretamente o trabalho da mulher no corte da cana entre os anos de 1930 e 1950. Apesar de estarem presentes nos canaviais, geralmente eram representadas acompanhadas dos homens.

³³⁹ *Ibidem.*

³⁴⁰ *Ibidem.* p. 401.

³⁴¹ *Ibidem.*

³⁴² *Ibidem.* p. 395.

³⁴³ *Ibidem.* p. 396.

As fotografias de Lula Cardoso, como veremos a seguir, mostram mulheres jovens e adultas realizando outras atividades laborais, ainda que dividindo o mesmo espaço dos homens. Outras dedicam-se também à representação da morada, retratando a presença de animais, como a galinha.

Aos homens, portanto, cabia os infinitos perigos que permeavam o trabalho nos canaviais. Segundo José Marcelo Ferreira Filho, estudos “afirmam que o trabalhador rural que cortar em média 12 toneladas de cana por dia o faz à base de 370.000 golpes de facão; 37.000 flexões nas pernas para golpear a gramínea; caminha quase 9.000 metros; carrega nos braços as 12 toneladas de cana, em montes de 15 quilos cada um; completando 800 trajetos”.³⁴⁴ Esse descomunal esforço não é executado sem que seja perceptível, através das imagens, as transformações implicadas em seus corpos. Christine Dabat sublinha os inúmeros acidentes que aconteciam com os instrumentos de trabalho, principalmente foices e facões.³⁴⁵ Ainda segundo José Marcelo Ferreira Filho,

Além da falta de EPI que ampliava o número de cortes, entorses, contusões e fraturas, a maior parte dos acidentes era provocada pela fadiga. O cansaço acumulado ao longo da jornada não esgotava apenas os músculos, mas repercutia também sobre o conjunto do corpo e do cérebro dos trabalhadores, fazendo com que, para acionar um músculo, fosse necessário um esforço cada vez maior do cérebro. Assim, a atenção diminuía e com ela a velocidade dos reflexos, aumentando a tendência a falhas. Em alguns casos, a exaustão podia desordenar a atividade cerebral a tal ponto que provocava a perda de raciocínio dos movimentos. Além disso, a repetição da atividade de corte da cana, por exemplo, fazia com que os canavieiros realizassem a tarefa de forma condicionada, aumentando os riscos de acidentes.³⁴⁶

A morada dos trabalhadores, outra dimensão capturada pelas lentes de Lula Cardoso, ainda que em menor escala, envolvia, por trás da sua fachada – literal e simbolicamente registrada através das fotografias – a implicação de uma série de permissões e proibições que regulavam a vida dos trabalhadores. A maioria dos depoimentos levantados por Christine Dabat convergem em um ponto: geralmente cedida pelos patrões, elas não poderiam ser construídas também sem sua permissão; além disso eram, de várias formas, precárias.³⁴⁷ Espelham em muitas dimensões as continuidades com a escravidão. As principais queixas, principalmente estruturais, se referiam a sua construção com barro e madeira, de chão batido; além de

³⁴⁴ FERREIRA FILHO, José Marcelo Marques. **Arquitetura espacial da plantation açucareira no Nordeste do Brasil (Pernambuco, século XX)**. Recife: Tese (Doutorado), Universidade Federal de Pernambuco, CFCH. Programa de Pós-Graduação em História, 2016. p. 188.

³⁴⁵ DABAT, Christine. **Moradores de engenho**. Op. cit.

³⁴⁶ FERREIRA FILHO, José Marcelo Marques. **Arquitetura espacial da plantation açucareira no Nordeste do Brasil (Pernambuco, século XX)**. Op. cit. p. 188.

³⁴⁷ DABAT, Christine. **Moradores de engenho**. Op. cit.

esburacadas, nem sempre possuíam telhas no teto.³⁴⁸ As folhas e palhas, utilizadas inclusive no fabrico dos móveis, ao lado do tamborete e da cama de vara, quando possível, eram as mobílias mais frequentemente encontradas.³⁴⁹ A falta de saneamento básico e a dificuldade de manter a higiene sob essas condições, tornavam suas moradias quase sempre visitadas por animais peçonhentos, vetores de doenças.³⁵⁰ Essa dimensão que envolvia a maior parte das casas dos trabalhadores, está completamente ausente das imagens analisadas.

É perceptível a partir das imagens, além da transformação do corpo fruto do exaustivo trabalho, o impacto da desnutrição. A profunda pobreza, apesar dos jogos de lentes, literalmente, da classe patronal, não escapou em diversas situações. Ainda que sob um poderoso *silenciamento visual*, quando são representados, ainda que não com esta finalidade, é possível ver sobre seus corpos o penoso trabalho fruto de séculos de violência e fome. Com altos índices de mortalidade infantil e baixa expectativa de vida, girando em torno dos 46 anos³⁵¹, a desnutrição na região deixava uma herança biológica, marcando, geração a geração, com baixa estatura e corpos debilitados, os trabalhadores frente às câmeras da classe dominante.

Além da insuficiência alimentar, perceptível através dos corpos dos trabalhadores nas imagens, outra ainda se manifesta, ainda que implicitamente: a salarial – presente de várias formas nos estudos de Christine Dabat e com profundos desdobramentos na vida dos trabalhadores. Os baixos salários tornaram-se instrumento de controle patronal. Como eram insuficientes para atender as necessidades alimentares básicas, “Todo seu valor era engolido, em muitos casos antes mesmo de ser percebido, na compra do produto básico da dieta, a farinha de mandioca e algum complemento”³⁵² pelo “barracão”. A suposta liberdade de movimento dos trabalhadores, conquistada após a abolição, na prática, dentro do contexto da Zona Canavieira, tornou-se utopia vista uma série de articulações da classe patronal para prender o empregado à empresa. Uma delas foi o “barracão”, com produtos de qualidade inferior e preços altos.³⁵³ Esse sistema, alicerçado pelas profundas distâncias e a dificuldade em acessar alimentos, funcionava através da concessão de pequenos empréstimos que, frente aos seus salários ínfimos, não era suficiente para garantir a alimentação, mesmo que precária, de uma família numerosa, gerando uma dívida. Segundo Manuel Correia,

³⁴⁸ *Ibidem.*

³⁴⁹ *Ibidem.*

³⁵⁰ *Ibidem.*

³⁵¹ *Ibidem.*

³⁵² *Ibidem.* p. 413.

³⁵³ ANDRADE, Manuel Correia de. **A terra e o homem do Nordeste**. Op. cit.

Quando o débito se elevava, o proprietário começava a negar novos empréstimos, alegando que a conta estava grande. Ameaçava de um desconto semanal no salário a fim de que fosse feita a amortização do débito. O credor não consentia que ele se mudasse se não saldasse a conta. Então ele pedia um empréstimo equivalente ao proprietário do engenho onde ia morar e, se conseguia, pagava o débito anterior e se mudava; não era livre, porém, porque ‘se vendera ao novo proprietário’ e só poderia sair de suas terras quando pagasse a importância devida.³⁵⁴

Muitas vezes, o trabalhador, em cárcere privado, permanecia sob vigilância durante o dia e preso à noite, para evitar sua fuga.³⁵⁵ Imposição de castigos corporais também não eram raros.³⁵⁶ O endividamento, segundo Christine Dabat, “como é geralmente chamado, era a espada de Dâmocles suspensa na cabeça dos chefes de família, quase impossível de evitar dada a precariedade da situação financeira das famílias e a dureza das condições de trabalho”.³⁵⁷ Com suas possibilidades alimentares restritas e com a devastação do espaço, cada vez mais tomado pela cana-de-açúcar, os animais que antes poderiam ser caçados, eram encontrados com cada vez mais dificuldade.³⁵⁸ Para José Marcelo Ferreira Filho,

No mundo dos engenhos – embora os moradores tentassem aproveitar ao máximo as poucas terras de que dispunham – a ausência do sítio e a distância de um rio, ou manguê, por exemplo; ou mesmo de alguma árvore frutífera no interior das propriedades, ou a ausência de animais de caça que pudessem fornecer uma fonte energética complementar, implicavam na total dependência do barracão, cuja variedade de produtos e preços era determinada pelo barraqueiro: homem de confiança dos senhores de engenho e usineiros.³⁵⁹

Essas questões, ainda que ausentes das fotografias, manifestam-se, todavia, de outra forma. Além das pausas para a refeição, registradas por Lula Cardoso, onde é possível identificar, em algum lugar da foto, a comida insuficiente para o núcleo familiar, Christine Dabat menciona as várias formas de “enganar a fome”, estratégias dos trabalhadores utilizadas para minimizar o sofrimento e suportar a penosa jornada de trabalho, ainda que fossem danosas à saúde.³⁶⁰ Não foram encontradas imagens onde o álcool estivesse presente, entretanto o fumo, também nas imagens feitas por Lula Cardoso, é extremamente perceptível – praticado também entre crianças.

³⁵⁴ *Ibidem.* p. 127.

³⁵⁵ *Ibidem.*

³⁵⁶ *Ibidem.*

³⁵⁷ DABAT, Christine. **Moradores de engenho.** Op. cit. p. 521.

³⁵⁸ *Ibidem.*

³⁵⁹ FERREIRA FILHO, José Marcelo Marques. **Arquitetura espacial da plantation açucareira no Nordeste do Brasil (Pernambuco, século XX).** Op. cit. p. 167.

³⁶⁰ DABAT, Christine. **Moradores de engenho.** Op. cit.

O vestuário, aspecto também abordado por Christine Dabat, também ajuda a compor o cenário de múltiplas insuficiências sob o qual viviam os trabalhadores. Roupas eram confeccionadas a partir de sacos reaproveitados.

Testemunho disso também são as fotografias que mostram multidões vestidas de branco. A razão primeira era, sem dúvida, o tecido mais acessível aos canavieiros. Do ponto de vista cultural, contrariamente a outros âmbitos culturais, numa história das cores já em andamento, o branco era uma cor positiva e valorizada. Ela significava pureza, inocência e socialmente era nobre. Pois era de linho branco o traje tradicional do senhor de engenho tanto quanto do coronel do interior. Até mesmo as pessoas da família do usineiro de Catende, Azevedo, costumavam aparecer nas páginas dos jornais vestindo branco para receber convidados de honra. Mas, no caso, tratava-se quase de um uniforme de pano de saco, sandálias e chapéu de palha.³⁶¹

Comprar roupa, raridade sobretudo na primeira metade do século XX, denotava “relativa capacidade financeira”.³⁶² Dessa forma, utilizavam linho ou chita, para homens e mulheres, respectivamente. As duas formas podem ser encontradas nas fotografias. Para que fossem tomadas, contrariando o dominante signo do silêncio visual ao qual estavam submetidos esses trabalhadores, era necessário que um motivo de força maior existisse, geralmente de teor propagandístico da classe patronal. Quando menos encenadas, ainda que minuciosamente arquitetadas através da escolha e do enquadramento do fotógrafo, os trabalhadores usavam as roupas de saco e chapéu de palha acima mencionados. Essas imagens podem ser encontradas no *Diário de Pernambuco* e na *Brasil Açucareiro*. Entretanto, em outros contextos, também na *Brasil Açucareiro*, mas, sobretudo nas imagens de Lula Cardoso, artista plástico, outros interesses compunham a lógica de captura. Um dos objetivos do artista e fotógrafo era construir, semioticamente, tipos ideais de trabalhadores e trabalhadoras, em estreito diálogo com imaginários nostálgicos e romantizados, alimentados pela literatura e artes plásticas oriundas da classe dominante. Portanto, a forma como os trabalhadores são representados, nesse aspecto, com chita e linho, é um importante elemento de significação.

Ainda na direção das dimensões capturadas pelas fotografias, é importante sublinhar a permanência da violência, instrumento que regeu o empreendimento da *plantation* através dos séculos, como foi mencionado.

A ‘morada’ situa-se precisamente num ambiente que emergiu da escravidão, num processo cuja característica de transição relativamente pacífica reforçou as permanências em termos de modalidades de relações entre classes. Os senhores de escravos usavam de armas para manter seu poder. A abolição não lhes tirou esse hábito.³⁶³

³⁶¹ DABAT, Christine. **Moradores de engenho**. Op. cit. p. 477.

³⁶² *Ibidem*. p. 478.

³⁶³ *Ibidem*. p. 567.

Literalmente ausente – ainda que implicitamente presente nessas imagens, como tantas outras perspectivas da vida dos trabalhadores –, na particularidade da Zona Canavieira, assumiu diferentes formas a partir da perpetuação do poder absoluto da classe dominante sobre a posse das terras.³⁶⁴ Através dela, e do complexo sistema gestado de controle quase absoluto da vida dos trabalhadores, “O clima no eito ou no engenho, de modo geral, era de medo. A tensão era constante”.³⁶⁵ Em geral, a sujeição era a principal forma de evitar violência. Isso, portanto, ilustra a função que ela tinha dentro dessas sociedades.

Tratava-se de solidariedade de classe entre autoridades e empregadores, no sentido mais funcional do termo, num sistema em que a violência ou sua ameaça exercia uma poderosa pressão sobre os trabalhadores para que aceitassem quaisquer condições de trabalho e de remuneração que os proprietários escolhessem.³⁶⁶

Criar narrativas sobre essas pessoas, nesse contexto, retoma um dos mais importantes usos da fotografia desde o seu surgimento: o desejo por controle e poder dos corpos e seus modos de vida, sobretudo em diálogo com projetos de sociedade dentro do sistema capitalista, conforme discutido no primeiro capítulo. Também denota violência, ainda que no campo simbólico, o acesso a essas vidas e a liberdade da classe patronal para mobilização dos trabalhadores na criação de narrativas artísticas, no caso de Lula Cardoso, ou para veicular estereótipos racistas e degradantes de acordo com seus projetos de classe sem encontrar, para isso, nenhuma oposição.

Uma das dimensões mais eficientes do poder da classe dominante nesse contexto resumia-se, de um lado, na impossibilidade para os trabalhadores de prestarem queixas, seja de ordem trabalhista, civil ou mesmo penal; do outro, era a impassividade dos promotores e procuradores para procurar a punição de culpados de violência, até mesmo sem a queixa das vítimas.³⁶⁷

A intencional omissão do Estado frente à situação dos trabalhadores rurais, garantiu sua falta de assistência durante o processo de abolição, em 1888, até a década de 1960 quando, em 1963, é promulgado o Estatuto do Trabalhador Rural (ETR). Antes disso,

Em 1941, o Estatuto da Lavoura Canavieira positivou uma série de benefícios não aplicados aos assalariados da cana. Nele, por exemplo, os direitos concernentes à questão salarial apenas foram citados como referência a ser discutida. Dois anos depois, a Consolidação das Leis do Trabalho assegurava expressamente que não se aplicaria aos trabalhadores rurais.³⁶⁸

³⁶⁴ *Ibidem.*

³⁶⁵ *Ibidem.* p. 403.

³⁶⁶ *Ibidem.* p. 581.

³⁶⁷ *Ibidem.* p. 585.

³⁶⁸ FERREIRA FILHO, José Marcelo Marques. **Arquitetura espacial da plantation açucareira no Nordeste do Brasil (Pernambuco, século XX)**. Op. cit. p. 212.

A CLT veio conferir alguma assistência para os trabalhadores rurais, já garantido aos trabalhadores industriais e urbanos.³⁶⁹ Durante esse período, em tom de propaganda patronal, algumas fotografias dos trabalhadores são veiculadas pelo periódico *Brasil Açucareiro*, como veremos no próximo capítulo. Todavia, não tinham direito a férias nem salário mínimo, conquista que veio apenas em 1963, através do ETR e, ainda mais tardiamente, a possibilidade de aposentadoria, conferida apenas em 1971.³⁷⁰ Segundo Christine Dabat,

A grande mudança, ou pelo menos o raiar de uma esperança no sentido de relações contratualmente mais justas (e de responsabilidade mínima dos empregadores nesse contexto) ocorreu com o primeiro governo Arraes, concomitante com a proclamação do Estatuto do Trabalhador Rural e o Acordo do Campo, bem como com um crescimento do acesso à Justiça do Trabalho através dos Sindicatos de Trabalhadores Rurais.³⁷¹

José Marcelo Ferreira Filho tece importantes considerações sobre o espaço no qual vivem e trabalham esses agentes, cujas contribuições são importantes também para pensar as imagens. O autor defende que a dimensão do poder concentracionário da Zona Canavieira, que congregava os sujeitos a partir da sua geografia, convergia também esforços de outras frentes que moldavam e orientavam visões sobre o espaço, tornando-se parte integrante dele. Tempo e espaço, para o autor, constituem o próprio movimento da sua história, convergindo “elementos ecológicos (geomorfológicos, climáticos, edáficos, hidrográficos, biológicos...); estruturais (rede viária, sistema de transporte...) e também históricos/simbólicos/culturais (relações de classe, omissão do Estado, violência, coerção, medo, honra, esperança...)”³⁷² de modo a formar a arquitetura espacial da *plantation*. Isto é, a configuração territorial é entendida tanto a partir do seu “aspecto superficial e visível, quanto das relações de poder em seus domínios”.³⁷³ Podemos também pensar a prática fotográfica na região segundo a ótica do autor. As imagens partem da captura da paisagem visível, todavia, a partir dos modelos de representação e das escolhas realizadas pelo fotógrafo; bem como as omissões intencionais, é possível perceber as tensões da “paisagem e a sociedade em um movimento quase inerte”³⁷⁴ a que alude o autor.

Para além de unidades produtivas, os engenhos moldavam a vida social de modo que pouco fugia do controle patronal: “primeiro promovendo os fluxos migratórios para dentro e

³⁶⁹ ANDRADE, Manuel Correia de. **A terra e o homem do Nordeste**. Op. cit. p. 126.

³⁷⁰ ANDRADE, Manuel Correia de. **A terra e o homem do Nordeste**. Op. cit.

³⁷¹ DABAT, Christine. **Moradores de engenho**. Op. cit. p. 515.

³⁷² FERREIRA FILHO, José Marcelo Marques. **Arquitetura espacial da plantation açucareira no Nordeste do Brasil (Pernambuco, século XX)**. Op. cit. p. 16.

³⁷³ *Ibidem*. p. 36.

³⁷⁴ *Ibidem*. p. 36.

para fora das fronteiras do açúcar; e depois beneficiando as empresas na exploração barata e sem ônus legal da massa de trabalhadores”.³⁷⁵ O controle também permeava, de diversas maneiras, a saída dos trabalhadores: “mantê-los imóveis e incomunicáveis com o mundo externo era essencial para a conservação do sistema de dominação”.³⁷⁶ Eram inúmeras as barreiras, mencionadas pelo autor que mantinham os trabalhadores praticamente cativos no universo dos engenhos. As distâncias entre os engenhos, as sedes e as rodovias, associadas à ausência de transporte público, meios de comunicação e recursos financeiros para efetuar o deslocamento, eram alguns dos motivos que corroboravam com a sua antimobilidade.³⁷⁷ O medo de sair sem autorização e, conseqüentemente, sofrer represálias também eram levados em conta pelos trabalhadores.³⁷⁸ A fome, muitas vezes descrita como preguiça pelos patrões³⁷⁹, também era uma ferramenta antimobilização.³⁸⁰ Do mesmo modo, pouco da vida externa, como os instrumentos de fiscalização, conseguia penetrar. O cotidiano da vida, de forma geral, era profundamente controlado: as práticas religiosas; o ensino escolar, em raros casos; o acesso aos recursos naturais, inclusive para a própria subsistência; os momentos de lazer e conversa; e as demais atividades do dia-a-dia, passavam pela aprovação patronal.³⁸¹

Portanto, segundo o autor,

a equação era simples: o isolamento dos engenhos permitia e facilitava o uso da violência em seu interior; e esta, por sua vez, alargava, na dimensão cognitiva-real, as fronteiras com o mundo externo e era utilizada para coagir a classe trabalhadora e lhe impor certo nível de medo que a levava a uma quase imobilização. A partir da lógica racional de adequação entre meios (método mais seguro e barato) e fins (lucro máximo), a violência não apenas compunha a própria plantation em sua existência – como um de seus elementos sem os quais ela não poderia ser – mas também era indispensável à sua manutenção.³⁸²

A prática fotográfica, sobretudo enquanto dispositivo de controle e disciplina, tornou-se não apenas uma ferramenta apreciada pela classe patronal durante as décadas de 1930 e 1940, mas, sobretudo, tornou-se um importante aparato normatizador em um sistema de “economia fechada”³⁸³ como a Zona Canavieira de Pernambuco. As questões mencionadas acima, a partir

³⁷⁵ *Ibidem.* p. 121.

³⁷⁶ *Ibidem.* p. 237.

³⁷⁷ *Ibidem.*

³⁷⁸ *Ibidem.*

³⁷⁹ Cf. CASTRO, Josué. **Geografia da fome**. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1948.

³⁸⁰ Cf. DABAT, Christine. **Moradores de engenho**. Op. cit.

³⁸¹ FERREIRA FILHO, José Marcelo Marques. **Arquitetura espacial da plantation açucareira no Nordeste do Brasil (Pernambuco, século XX)**. Op. cit.

³⁸² *Ibidem.* p. 126.

³⁸³ *Ibidem.* p. 167.

de Christine Dabat e José Marcelo Ferreira Filho, contribuem com uma melhor percepção dos processos registrados através das imagens fotográficas, quando estas alcançaram a Zona Canavieira e passaram a compor narrativas sobre o espaço e as pessoas que ali viviam. Simon Schama, nesse aspecto, expõe interessantes articulações entre a paisagem enquanto reveladores de profundos elementos de significação e potentes receptáculos da memória, por onde escondem-se tradições de complexas significações.³⁸⁴ Segundo o autor, visto que

se a visão que uma criança tem da natureza já pode comportar lembrança, mitos e significados complexos, muito mais elaborada é a moldura através da qual nossos olhos adultos contemplam a paisagem. Pois, conquanto estejamos habituados a situar a natureza e a percepção humana em dois campos distintos, na verdade elas são inseparáveis. Antes de poder ser um repouso para os sentidos, a paisagem é obra da mente. Compõe-se tanto de camadas de lembranças quanto de estratos de rochas.³⁸⁵

Para Simon Schama, a bagagem cultural que carregamos interfere na forma como recebemos uma paisagem, cuja mais despreziosa delas poderia, nesse sentido, a partir de um exame mais atento, revelar-se enquanto produto cultural, isto é, reflexo do seu lugar social e época a qual pertence. Para o autor, a partir de uma variada iconografia, torna-se possível para o artista a execução de um “gesto organizador”, comum àquele que usa um pincel ou opera um obturador: “nesse instante isolado de enquadramento, as velhas criaturas da cultura saem da toca, arrastando atrás de si as lembranças de gerações anteriores”.³⁸⁶ O autor leva em consideração, nesse processo, uma das principais características dessas imagens: a “surpreendente permanência ao longo dos séculos e sua capacidade de moldar instituições com as quais ainda convivemos”³⁸⁷, mencionando a identidade nacional como um incontornável exemplo. Suas observações de maneira alguma estão distantes dos usos das imagens no contexto da Zona Canavieira de Pernambuco. Ao contrário, a identidade nacional é um dos propulsores dessas representações. Recuperado por alguns intelectuais da classe dominante, como Gilberto Freyre, o passado colonial foi mitificado para dar vida a diferentes imagens, indiciadoras ou símbolos do desejo pela modernização, “progresso” e “civilização”. Essas imagens podem ser vistas presentes desde as capas da revista *Brasil Açucareiro* e passam pelos mais diversos estereótipos dos trabalhadores do açúcar. Segundo Simon Schama, “Perceber o contorno fantasmagórico de uma paisagem antiga, sob a capa superficial do contemporâneo, equivale a perceber, intensamente, a permanência dos mitos essenciais”.³⁸⁸

³⁸⁴ SCHAMA, Simon. **Paisagem e memória**. Op. cit.

³⁸⁵ *Ibidem*. p. 16-17.

³⁸⁶ *Ibidem*. p. 23.

³⁸⁷ *Ibidem*. p. 26.

³⁸⁸ *Ibidem*. p. 27.

3.4 O SILENCIAMENTO VISUAL DOS TRABALHADORES RURAIS DO AÇÚCAR

Segundo Eni Puccinelli Orlandi, o silêncio é parte fundante e estruturante do discurso.³⁸⁹ Isso implica em dizer que todo discurso é orientado por escolhas que, necessariamente, funcionam também enquanto práticas inclusivas e exclusivas. Dessa maneira, diferentes modos de existir do silêncio são reconhecidos pela autora de acordo com os processos de significação que os põe em jogo, alocado nas relações, refletindo diferenças ideológicas e variando conforme a posição dos sujeitos e dos seus lugares sociais. A autora entende “o discurso como lugar de contato entre a língua e a ideologia”³⁹⁰ e a ideologia, por sua vez, “se produz justamente no ponto de encontro da materialidade da língua com a materialidade da história. Como o discurso é o lugar desse encontro, é no discurso (materialidade específica da ideologia) que melhor podemos observar esse ponto de articulação”³⁹¹ de relações de força e movimentos que refletem confrontos ideológicos.³⁹²

Aguçar os sentidos para perceber o silêncio, portanto, não implica traduzi-lo em palavras – interpretá-lo; concebê-lo – mas diz respeito a ajustar o foco para perceber os diferentes processos de significação vigentes e os diferentes modos de significar. Para a autora, o vazio é “signo entre signos”³⁹³; fonte de indícios. Segundo Eni Puccinelli,

distinguimos entre: a) o silêncio fundador, aquele que existe nas palavras, que significa o não-dito e que dá espaço de recuo significante, produzindo as condições para significar; e b) a política do silêncio, que subdivide em: 1) silêncio construtivo, o que nos indica que para dizer é preciso não-dizer (uma palavra apaga necessariamente as “outras” palavras; e 2) o silêncio local, que se refere à censura propriamente (aquilo que é proibido dizer em uma certa conjuntura).³⁹⁴

Os caminhos políticos do silêncio – e aqui, mais uma vez, desenhados a partir do caráter da escolha – “se define[m] pelo fato de que ao dizer algo apagamos necessariamente outros sentidos possíveis, mas indesejáveis, em uma situação discursiva”.³⁹⁵ O indesejável confere sentido aos silêncios organizadores dos discursos inibitórios, de modo a proibir certas “posições” do sujeito.³⁹⁶ Segundo a autora,

³⁸⁹ ORLANDI, Eni Puccinelli. **As formas do silêncio**. Op. cit.

³⁹⁰ *Ibidem*. p. 17.

³⁹¹ *Ibidem*. p. 20.

³⁹² *Ibidem*.

³⁹³ *Ibidem*. p. 59.

³⁹⁴ *Ibidem*. p. 24.

³⁹⁵ *Ibidem*. p. 73.

³⁹⁶ *Ibidem*.

a situação típica da censura traduz exatamente essa asfixia: ela é a interdição manifesta da circulação do sujeito, pela decisão de um poder de palavra fortemente regulado. No autoritarismo, não há reversibilidade possível no discurso, isto é, o sujeito não pode ocupar diferentes posições: ele só pode ocupar o lugar que lhe é destinado, para produzir os sentidos que não lhes são proibidos. A censura afeta, de imediato, a identidade do sujeito.³⁹⁷

Segundo Eni Puccinelli, para detectá-lo, é preciso fazer convergir uma série de esforços metodológicos, críticos e, sobretudo, históricos. “É a historicidade inscrita no tecido textual que pode ‘devolvê-lo’ torná-lo apreensível, compreensível”.³⁹⁸ Está incluso na “retórica da resistência”, para a autora, fazer o silêncio “significar de outros modos”.³⁹⁹ Os esforços de diversos historiadores mencionados acima foram, portanto, em parte, fundamentais nesse processo de interpretação do *silenciamento visual* intencionalmente canalizado sobre os trabalhadores rurais da Zona Canavieira de Pernambuco. É necessário, ainda, para continuar percebendo o silêncio enquanto projeto, compreender o que, em contrapartida, foi eleito como discurso “oficial” pela classe dominante.

Christine Dabat e Thomas Rogers traçaram importantes contribuições nessa direção. Principalmente autores como José Lins do Rego, Gilberto Freyre e Júlio Bello possuem destaque em termos de projeção e longevidade das suas obras, alimentando imagens profundas que, até hoje, pessoas que não necessariamente acessaram essas obras, tão difundidas através de vários suportes, continuam as recepcionando de várias formas, sobretudo enquanto memória-social com toques de lição cívica.⁴⁰⁰ As fotografias, nosso objeto, foi um importante mediador do discurso patronal, como temos visto. Elas, oriundas da mesma classe, absorveram imaginários comuns dessa literatura que tinha como principal objetivo dar coesão e identidade a uma classe que, durante a primeira metade do século XX, passava por transformações econômicas e sociais ainda que conservasse o absoluto poder sobre a terra.⁴⁰¹ Segundo Christine Dabat,

O vasto público daqueles que cursaram o secundário assimilou as lembranças saudosistas dos engenhos banguês de fogo morto, cristalizadas nos tableaux de José Lins do Rego, com sua nostalgia induzida obrigatória, independentemente da origem geográfica ou de classe e consciência social do leitor. Resultou disso uma combinação heteróclita, perpassada por toques emocionais, desequilibrando a base inteligível do passado recente da maioria da população. Constituiu-se numa memória coletiva da vida nos engenhos, na época em que a supremacia econômica restringiu-se à fração usineira

³⁹⁷ *Ibidem.* p. 79.

³⁹⁸ *Ibidem.* p. 58.

³⁹⁹ *Ibidem.* p. 85.

⁴⁰⁰ DABAT, Christine. **Moradores de engenho.** Op. cit.

⁴⁰¹ *Ibidem.*

da classe dominante. Daí a postura essencialmente saudosista desses escritos, refletindo a visão daqueles senhores de engenho que deixaram de fabricar açúcar.⁴⁰²

O poder das imagens, principalmente como instrumento potencializador da memória, é fundamental nesse cenário. Segundo Aleida Assmann,

Enquanto na dimensão linear do decurso da história as épocas e as culturas conquistam, destroem e se esquecem uma das outras, na dimensão da memória elas [as imagens] se depositam uma sobre as outras em camadas e podem ser novamente reunidas e associadas entre si como reminiscências.⁴⁰³

Christine Dabat destaca uma série de arquétipos criados por José Lins do Rego e Gilberto Freyre ao longo da sua produção dentro do ciclo da cana-de-açúcar, cujas obras serviram como referência – quiçá, quase documental –, sobre a vida das populações daquela região. Muito desse imaginário circulava em múltiplos suportes além dos livros. Os textos veiculados pelo *Diário de Pernambuco* e a *Brasil Açucareiro* partilham, em muitas dimensões, do mesmo tom. O mesmo vale para as fotografias que, com grande recorrência, os acompanham. O objetivo dessa literatura, entretanto, longe de documentá-los, antes, tinha como preocupação primeira deslocar suas experiências pessoais para o centro da História, “como lugar inicial em termos de colonização europeia com sua tomada territorial para a agricultura de exportação”.⁴⁰⁴ Christine afirma que esse espelho, frente ao qual se enxergava a classe dominante, gerava uma “imagem distorcida” e de “espectro limitado” – marca do peso do lugar de sua observação: a “varanda da casa-grande”.⁴⁰⁵ Sua literatura – e também suas fotografias – refletiam infinitos preconceitos, raciais e de classe, que não apenas eram ficcionais, mas, sobretudo, corromperam, descaracterizaram e falsificaram a vida dos trabalhadores, trabalhadoras e suas famílias. Companheirismo entre trabalhadores e patrões não existia; socorro médico não chegava; brincadeiras entre crianças de diferentes classes não aconteciam; abusos sexuais foram transformados em aventuras; os infinitos horrores dos navios negreiros foram disfarçados de excursões⁴⁰⁶; enfim, um profundo saudosismo dos tempos de infância, “despertaria insondável nostalgia em todos os atores sociais, independente de sua classe social (exceto os usineiros), sua proximidade humana, a familiaridade outrora vigente entre patrões e empregados antes da ‘desumanização’”.⁴⁰⁷

⁴⁰² *Ibidem.* p. 179.

⁴⁰³ ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação**: formas e transformações da memória cultural. São Paulo: Editora da Unicamp, 2011. p. 246.

⁴⁰⁴ DABAT, Christine. **Moradores de engenho**. Op. cit. p. 135.

⁴⁰⁵ *Ibidem.* p. 144.

⁴⁰⁶ *Ibidem.* p. 172.

⁴⁰⁷ *Ibidem.* p. 154.

A partir do saudosismo dos então fornecedores de cana, antes mais valorizados como senhores de engenho do tipo banguê e como coronéis, outros arquétipos desdobram-se, sobretudo, o do mando. Para Christine Dabat, “José Lins do Rego não hesitou em descrever as múltiplas facetas desse poder sem limites, sem apelo”.⁴⁰⁸ Segundo Thomas Rogers, “alguns plantadores se viram forçados a abandonar suas posições porque um novo modelo de produção surgiu; essa crise não só modificou o negócio da agricultura como se metamorfoseou numa criação intelectual distinta”.⁴⁰⁹ A mencionada absorção dos engenhos pelas usinas e a consequente transformação dos senhores de engenho em fornecedores de cana-de-açúcar, os tornaram amargos frente ao cenário de transformações conservadoras. Preocupavam-se com a devastação de terra e as relações de trabalho que, na prática – revisitada através da historiografia acima mencionada – pouco transformou-se: a mão de obra e a terra continuavam sob jugo patronal, assim como se seguia o curso secular da destruição da fauna e flora. Todavia, “Ao longo do ciclo, as usinas incorporaram uma série de problemas morais por destruírem um estilo de vida”.⁴¹⁰ As câmeras voltaram-se para as reminiscências desse passado romantizado, focalizando e ressignificando fragmentos desse mundo intocável, quando não disputavam prestígio com os usineiros, nem com o “deslocamento do poder econômico do café para o domínio político de São Paulo e Minas Gerais”.⁴¹¹ Nessa direção, figuras como Júlio Bello relatam suas memórias ao olhar para um trabalhador: “poucas coisas tocam mais minha sensibilidade do que encontrar um velho escravo”.⁴¹² Habitados com a desgraça de uma vida de mando, responsável por uma profunda desumanização do trabalhador,

O clã patriarcal de Nabuco e o reino perdido de Bello giravam em torno do poder e o *status* do homem, mas suas idílicas e numerosas famílias era uma relíquia fabricada, um retrocesso a um tempo mítico. As imagens, porém, refletem alguns aspectos da realidade do exercício do poder. Podemos imaginar Nabuco, por exemplo, acariciando a lembrança, não da escravidão em si, mas sensação reconfortante que a superioridade e o mando incontrastável proporcionam.⁴¹³

As diversas menções aos trabalhadores, apelidados por nomes de animais⁴¹⁴, refletem a animalização tão recorrente na Zona Canavieira. A profunda miséria implicada aos trabalhadores não se deixa esconder; assim como a fome. “Não havia menção dos esforços e da

⁴⁰⁸ *Ibidem.* p. 151.

⁴⁰⁹ ROGERS, Thomas D. **As feridas mais profundas**. Op. cit. p. 78.

⁴¹⁰ *Ibidem.* p. 91.

⁴¹¹ *Ibidem.* p. 87.

⁴¹² BELLO, Júlio. **Memórias de um senhor de engenho**. 3º ed. Recife: Editora da Fundarpe, 1985. p. 217 *apud* ROGERS, Thomas D. **As feridas mais profundas**. Op. cit. p. 87.

⁴¹³ ROGERS, Thomas D. **As feridas mais profundas**. Op. cit. p. 87.

⁴¹⁴ DABAT, Christine. **Moradores de engenho**. Op. cit.

competência da força de trabalho, nem dos riscos que o processo comportava”.⁴¹⁵ Os trabalhadores, sobretudo as mulheres, são descritas de forma hiper sexualizada por ambos os autores, José Lins do Rego e Gilberto Freyre. Segundo Christine Dabat, sobre o primeiro autor, relata que “Abundam as descrições de personagens femininas de diversas idades e situações, evocadas com certo detalhamento, inclusive fisiológico”.⁴¹⁶ Diversas imagens de núcleos familiares, fotografias que veremos no próximo capítulo, destacam a capacidade reprodutiva dos trabalhadores.

Portanto, apesar dos esforços em ocultar as múltiplas relações desumanas de produção, que “encheram a literatura e os arrazoados de suas lamentações”⁴¹⁷, as violências apareciam; escorriam por entre brechas do seu discurso. Assim como as opções estéticas das fotografias indiciam a quem ela serviu enquanto projeto, a retórica de classe, através da literatura, caminha na mesma direção. “Longe dos sentimentos fraternos e solidários alegados no mito, os romances enfatizaram a distinção, inconfundível distância que separava as classes. Suas implicações eram sempre racistas”.⁴¹⁸ Chegaram a lembrar, para a autora,

uma fotografia antropológica racista oferecida em pastagem aos olhos dos europeus curiosos de monstruosidades exóticas pelos cientistas do fim do século XIX e começo do século XX, como uma Vênus calipígia. Parecia também uma gravura de mercado de escravos.⁴¹⁹

Christine Dabat afirma que esses autores, portanto, “transformaram essa realidade de exploração e opressão, superada apenas pela escravidão em crueldade e desumanidade, numa ‘idade de ouro’”⁴²⁰, cuja superação ainda está em curso. Para Thomas Rogers, “A elite expressava sua nostalgia pelo mundo perdido como nostalgia pelo lugar porque o que ela lamentava era a perda de uma paisagem – um ambiente pejado de pressupostos e entendimentos que caracterizava o universo dos engenhos”.⁴²¹ E, conclui: “O que eles proclamavam com amor telúrico não era a paixão pela natureza, mas orgulho pela dinâmica de exploração racial, classista e ambiental que constituía a paisagem do trabalho na zona do açúcar”.⁴²²

Em termos de imagens fotográficas, orientadas a partir de várias frentes – profundas ausências e presenças que denotam projetos políticos em curso –, algumas considerações podem

⁴¹⁵ *Ibidem.* p. 160.

⁴¹⁶ *Ibidem.* p. 144.

⁴¹⁷ *Ibidem.* p. 175.

⁴¹⁸ *Ibidem.* p. 156.

⁴¹⁹ *Ibidem.* p. 169.

⁴²⁰ *Ibidem.* p. 178.

⁴²¹ ROGERS, Thomas D. **As feridas mais profundas**. Op. cit. p. 110.

⁴²² *Ibidem.* p. 110.

ser feitas. Em uma primeira dimensão, parece plausível que os trabalhadores não estivessem presentes nas imagens. A literatura pode ser inteiramente fruto de uma criação. A fotografia, entretanto, não. Ainda que manipulada através de uma série de escolhas, ela precisa estruturar sua captura a partir de uma materialidade. A nostalgia por uma “idade de ouro”, nas palavras de Christine Dabat, completamente inexistente e desconexa com a realidade, criou um impasse à técnica fotográfica, pois é, em grande medida, incompatível com ela. O *silenciamento visual* era a opção mais viável da classe patronal. As poucas imagens dos trabalhadores, entretanto, surgiram entre o discurso modernizador, impulsionado pelos usineiros, ao mesmo tempo que a nostalgia dos antigos senhores de engenho. Os últimos empunharam suas câmeras quando perceberam transformações econômicas e sociais o suficiente para, então, utilizarem um dos principais recursos acessados através das imagens fotográficas: a instrumentalização da memória. Investiram, portanto, desenfreadamente nos símbolos que lhes restavam, no campo e na cidade. Os primeiros, fincados em seculares modelos de produção, projetavam-se para o futuro: a modernização. Registraram, principalmente, o avanço técnico e maquinário cujo “progresso” mantivera-se distanciado da classe trabalhadora. Essa, por sua vez, aparecia em contextos específicos, profundamente calculados dentro da ordem vigente. Se existe alguma possibilidade de verdade nas últimas, foi sua capacidade de convergir e transmitir com destreza séculos de exploração humana.

Em uma segunda dimensão, limitar o alcance das representações é uma das formas de tentar exercer o controle pela ausência. Escondê-los visualmente – isto é, limitar o alcance pedagógico e, portanto, mimético das imagens – pode ter sido uma das várias estratégias para tentar controlá-los e limitá-los em suas lutas. Fazia parte da clausura do universo dos engenhos e usinas pensar no que entrava e no que saía – nisso incluindo os fotógrafos, no primeiro caso, e as fotografias, no segundo. Como tratamos acima, a primeira metade do século XX viu ascender uma série de movimentos de esquerda que ameaçavam a ordem vigente, inclusive a dos latifundiários brasileiros que, preocupados, não tardaram em reagir. Os autoritarismos da História do Brasil refletem, sem dúvida, a profunda luta de classes sempre travada – ainda que, durante a guerra, o povo tenha vencido poucas batalhas. A desconfiança e o medo que o Partido Comunista Brasileiro (PCB) e a Aliança Nacional Libertadora (ANL) causavam na classe dominante pode explicar, em parte, sua opção por excluí-los de registros visuais por medo de que sua simples presença incitasse a denúncia de suas condições de vida e trabalho e demais movimentações populares.

O fenômeno de canudos, por exemplo, marcou o período da Primeira República, da qual movimentos golpistas na sequência buscaram manter distância. O povoado, em Belo Monte,

que chegou a reunir mais de 25 mil pessoas, convergiu diversos segmentos da sociedade, tais como indígenas, escravizados libertos e, sobretudo, sertanejos que, juntos, representaram uma ameaça para os coronéis latifundiários e, em última instância, para o Estado brasileiro. Adquiriu-se notável independência econômica, com roçados e rebanhos coletivos, entre os anos de 1893 e 1897 e com desdobramentos posteriores. As investidas contra o povoado contaram com o serviço de documentação do fotógrafo Flávio de Barros, que criou imagens políticas de guerra de caráter militarista e anti-conselheirista.⁴²³

Portanto, esses jogos de dar a ver e silenciar devem ser entendidos enquanto estratégias da classe patronal, calculadas dentro da luta de classes, que se articulam através da disputa pela memória, a longo prazo, e limitação do alcance das resistências dos trabalhadores, a curto prazo. Uma classe dominante que compreendeu semioticamente a linguagem fotográfica e a empregou com propósitos políticos em benefício próprio, certamente reconheceu, em contrapartida, o poder revolucionário que poderia incitar o ato de dar a ver. O esquecimento dos trabalhadores, ilhados no arquipélago de açúcar que era a Zona Canavieira de Pernambuco, em grande medida, contribuiu com a continuidade da sua hegemonia.

⁴²³ ZILLY, Berthold. Flávio de Barros, o ilustre cronista anônimo da guerra de Canudos: as fotografias que Euclides da Cunha gostaria de ter tirado. **História, Ciências, Saúde-Manguinhos**, v. 5, 1998. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-59701998000400018&script=sci_arttext&tlng=pt.

4 A ESTÉTICA E A MEMÓRIA NA CRIAÇÃO DE UM DISCURSO VISUAL SOBRE A ZONA CANAVIEIRA DE PERNAMBUCO

“*Kunst gibt nicht das sichtbar, aber macht sichtbar*”
[A arte não reproduz o visível, mas torna visível]

Paul Klee⁴²⁴

Na presente seção pensaremos, através das diversas estratégias do *silenciamento visual*, a estética pela qual as primeiras representações dos trabalhadores rurais da Zona Canavieira de Pernambuco são forjadas. Percebendo o silêncio enquanto elemento estruturante dessas representações, as análises não estariam completas sem, antes, estabelecer um olhar que buscasse abarcar os diversos contextos e suportes pelos quais essas imagens circularam. Para isso, foram levadas em consideração imagens do *Diário de Pernambuco*; a revista *Brasil Açucareiro*, editorada pelo Instituto do Açúcar e do Alcool (IAA); e as fotografias dos artistas Benício Dias e Lula Cardoso Ayres. Esse cenário de criação imagética estabeleceu importantes convergências e, da mesma forma, especificidades igualmente reveladoras. Todas essas imagens tornaram-se públicas, isto é, foram recepcionadas por um público amplo constituindo-se como importantes ferramentas da classe patronal. Foram responsáveis, na esteira, não apenas por veicular discursos, mas, sobretudo, por constituir formas de ver e pensar o universo do trabalho na Zona Canavieira de Pernambuco.

4.1 METODOLOGIA

A “virada pictórica”, termo cunhado por William Mitchell e mencionado por Peter Burke⁴²⁵, alude ao movimento que permitiu a ascensão da fotografia à categoria de fonte, a partir dos anos 1970, dentro dos campos de estudos históricos. Nesse contexto, urgiram esforços em pensar os meios pelos quais essas categorias de imagens poderiam ser utilizadas, isto é, quais seriam os métodos de extração de suas potencialidades. Segundo Peter Burke, as imagens podem evidenciar aspectos da realidade social que as fontes textuais não evidenciam. Entretanto, as representações construídas através das imagens, como vimos, distorcem “a

⁴²⁴ BURKE, Peter. **Testemunha ocular**: O uso de imagens como evidência histórica. São Paulo: Editora Unesp, 2017. p. 73.

⁴²⁵ MITCHELL, William. *apud* BURKE, Peter. **Testemunha ocular**. Op. cit.

realidade social mais do que a refletem”.⁴²⁶ É nessa distorção que se tornam latentes muitos fenômenos potencialmente decifráveis.⁴²⁷

Parte dessas questões podem ser trabalhadas através do método iconológico, sustentado por Erwin Panofsky (1892-1968), e da semiótica, cujos esforços são encabeçados por Charles Peirce (1839-1914). O primeiro modelo tomou forma em 1939, por meio de um ensaio publicado por Panofsky, síntese das ideias que permeavam o grupo de Hamburgo. Nele, propunha-se a decodificação da imagem em três níveis de interpretação. Dessa forma, nas palavras de Burke, “Panofsky e seus colegas estavam aplicando ou adaptando para as imagens uma tradição especificamente alemã de interpretação de textos”.⁴²⁸ E, nesse cenário, ainda, ressaltava-se a extrema necessidade em aproximar-se dos códigos de cada sociedade na qual as imagens foram concebidas. O segundo modelo tomou fôlego a partir da década de 1950 com a ascensão do estruturalismo.⁴²⁹ Através desse enfoque, tanto imagens como textos podem ser vistos como um “sistema de signos” que, por sua vez, é um subsistema da linguagem.⁴³⁰ Em outras palavras, fazem parte de um amplo sistema comunicacional.

O modelo de leitura de imagens, em seus enfoques, propõe metodologias eficientes para perceber o emprego de códigos e sua repetição; as várias associações entre pessoas e coisas; os diálogos com outras imagens, literárias ou visuais, através dos tempos; e, ainda, a decifração dos códigos culturais, sobretudo através do método proposto por Panofsky, que elenca as etapas pelas quais a interpretação percorre, da identificação dos elementos a decifração simbólica dos mesmos. Entretanto, para se pensar através das imagens, é preciso respeitar suas próprias regras, suas arquiteturas e suas lógicas de concepção que, apesar das várias pontes com a linguagem textual, ainda se constituem, entre as duas, profundos e irremediáveis abismos.

Carlo Ginzburg, inspirado pelo método de identificação de obras de arte desenvolvido por Giovanni Morelli, afirma que, também no trato das fontes, é preciso ir além das “características mais vistosas”.⁴³¹ São nos “pormenores mais negligenciáveis”⁴³², naqueles onde “o esforço pessoal é menos intenso”⁴³³, que é possível identificar traços do inconsciente, inclusive os que se busca esconder. O método de decifração através de “dados marginais”, ao

⁴²⁶ BURKE, Peter. **Testemunha ocular**. Op. cit. p. 49.

⁴²⁷ *Ibidem*.

⁴²⁸ *Ibidem*. p. 58.

⁴²⁹ *Ibidem*.

⁴³⁰ *Ibidem*.

⁴³¹ GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 143.

⁴³² *Ibidem*. p. 144.

⁴³³ *Ibidem*. p. 146.

qual Ginzburg alude, apoia-se em três pilares: a identificação dos sintomas, como propõe Freud; atenção aos indícios, como bem executa Sherlock Holmes; e aos signos pictóricos, como o faz Morelli. Segundo o autor, nos três casos, “entrevê-se o modelo da semiótica médica: a disciplina que permite diagnosticar as doenças inacessíveis à observação direta na base dos sintomas superficiais”⁴³⁴ e, portanto, “permitem captar uma realidade mais profunda, de outra forma inatingível”.⁴³⁵ É no final do século XIX que se firma “nas ciências humanas um paradigma indiciário baseado justamente na semiótica”.⁴³⁶

Para Ginzburg, é possível associar o médico ao historiador que, nesse aspecto, também “utiliza quadros nosográficos para analisar o mal específico de cada doente” e, assim como o conhecimento médico, “o conhecimento histórico é indireto, indiciário, conjectural”.⁴³⁷ Entretanto, mais do que buscar pelos mais diversos indícios, é buscar pelo “sistema de signos culturalmente condicionados como o pictórico”.⁴³⁸ É na involuntariedade desses signos que essas “miudezas materiais” agem funcionando como pequenas expressões que aderem aos discursos dos homens, tanto falado, como escrito, ou até mesmo forjado através de uma câmera fotográfica.

Para pensar as fotografias, cada elemento é fundamental no processo de significação: aquele que é percebido com facilidade, e, sobretudo, aquele que é encontrado por meio de um percurso maior de atenção. Ainda no caso das imagens fotográficas, nem sempre é possível alcançar a mencionada involuntariedade dos signos através de uma imagem isolada, longe das demais produções. Pelo contrário: para mergulhar rumo à descoberta da “individualidade do autor”⁴³⁹, almejada por Morelli e mencionada por Ginzburg, é preciso, quase sempre, pô-las em associação a outras do mesmo artista e as do seu contexto, buscando recuperar os modos de ver de um determinado tempo e espaço.

Parece lugar comum, pelo menos desde os escritos de Boris Kossoy, a partir da década de 1980, a necessidade de articular a fotografia com seu conjunto, do mesmo autor, e outras da sua época. Dentre outros que destacam essa importância, Ana Maria Mauad sugere interessantes caminhos interpretativos. Para a autora, “a fotografia compõe, juntamente com outros tipos de texto de caráter verbal e não-verbal, a textualidade de uma determinada época”.⁴⁴⁰ Nesse

⁴³⁴ *Ibidem.* p. 151.

⁴³⁵ *Ibidem.* p. 150.

⁴³⁶ *Ibidem.* p. 151.

⁴³⁷ *Ibidem.* p. 157.

⁴³⁸ *Ibidem.* p. 171.

⁴³⁹ *Ibidem.*

⁴⁴⁰ MAUAD, Ana Maria. Através da Imagem: Fotografia e História Interfaces. **Tempo**, Rio de Janeiro, vol. 1, n. 2, 1996, p. 73-98. Disponível em:

sentido, a perspectiva intertextual é fundamental “para a compreensão ampla das maneiras de ser e agir de um determinado contexto histórico”.⁴⁴¹ Dessa forma, assim como os textos históricos, as imagens precisam somar-se a outros textos para sua interpretação. Ainda nas palavras do autor, portanto, “a fotografia [...] deve compor uma série extensa e homogênea no sentido de dar conta das semelhanças e diferenças próprias ao conjunto de imagens que se escolheu analisar”.⁴⁴²

Somado a esse ponto de vista, é possível ainda pensar as fotografias através de caminhos mais antigos que a iconologia, à luz, portanto, da História Serial no movimento dos Annales, como aponta José D’Assunção Barros.⁴⁴³ Nas mãos de economistas no século XIX e nas dos historiadores que almejavam explorar “a disponibilização de grandes massas de documentos de todos os tipos nos arquivos nacionais”⁴⁴⁴, segundo o autor, a História Serial, tomando outros caminhos que a distanciaram da História Quantitativa, associou-se, nos anos 1970, ao terceiro movimento dos Annales que destaca-se pelas ricas contribuições para a História das Mentalidades.⁴⁴⁵ Nas palavras do autor, “objetos da cultura material poderiam se beneficiar de uma abordagem serial”, sendo praticável, desse modo, a serialização de imagens, como pinturas e fotografias.⁴⁴⁶ Nesse aspecto, fontes históricas, quando consideradas “como partes constituintes de uma grande cadeia de fontes de mesmo tipo”, de caráter homogêneo e comparáveis, “capazes de serem apreendidas no interior de uma continuidade” que permita enxergá-las em conjunto, gera a percepção de “recorrências ou mudanças de padrão no decorrer da série”.⁴⁴⁷ Trata-se, portanto, “de abordar fontes com algum nível de homogeneidade, e que se abram para a possibilidade de quantificar ou de serializar as informações ali perceptíveis no intuito de identificar regularidades, variações, mudanças tendências e discrepâncias reveladoras”.⁴⁴⁸

Por fim, Peter Burke destaca “soluções” para alguns “problemas” no trato das imagens. Ele destaca a “fórmula visual”, ou seja, as representações que se constroem apoiadas sobre modelos previamente consolidados; as “intenções do artista”, isto é, as idealizações e alegorias

https://codecamp.com.br/artigos_cientificos/ATRAVESDAIMAGEMFOTOGRAFIA.pdf. Acesso em: 15 de jun. de 2021.

⁴⁴¹ *Ibidem.* p. 10.

⁴⁴² *Ibidem.* p. 10.

⁴⁴³ BARROS, José D’Assunção. A História Serial e a História Quantitativa no movimento dos Annales. **História Revista**, vol. 17, n.º. 1, 2012, p. 203 - 222. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/historia/article/view/21693>. Acesso: 24 de mai. de 2021.

⁴⁴⁴ *Ibidem.* p. 204.

⁴⁴⁵ *Ibidem.*

⁴⁴⁶ *Ibidem.* p. 205-206.

⁴⁴⁷ *Ibidem.* p. 204.

⁴⁴⁸ *Ibidem.* p. 206.

que se ocultam por trás das materialidades produzidas; e os níveis de “intertextualidade”, quando uma imagem se constrói partindo da referência de uma outra imagem.⁴⁴⁹ Apesar dos desafios no trato das imagens enquanto categoria de fonte para os estudos históricos, é possível enxergar suas características, portanto, não como “problemas” que necessitem de uma “solução”, mas, sobretudo, como pontos de partida sob os quais deve-se considerar trilhar ao longo de toda investigação. Trata-se, antes de tudo, do *modus operandi* de uma categoria de fonte.

Pretende-se, nas páginas que se seguem, pensar as imagens através de várias metodologias em articulação. Os esforços da semiótica continuam sendo válidos, assim como o método iconográfico descrito por Panofsky, desde que se considere, além do que está posto e latente na imagem, aquilo que também foi ocultado. A serialização funciona, nesse aspecto, como um recurso potencializador para a percepção quantitativa do emprego de signos, visto sua recorrência, assim como, em contrapartida, o que é pouco perceptível, buscando compreender essas imagens tanto como discursos quanto como representações. Levar em consideração estudos que versam sobre a secular construção do espaço da Zona Canavieira de Pernambuco, assim como considerar a classe patronal e suas articulações, inclusive no campo cultural, a vida dos trabalhadores e o trabalho nos canaviais, como buscou-se fazer no capítulo anterior, são caminhos fundamentais para compreender as construções e as omissões que orientam a arquitetura das fotografias.

4.2 AUSÊNCIAS E PRESENÇAS ATRAVÉS DAS FOTOGRAFIAS

As análises das imagens que integram este capítulo, buscam compreender as estratégias de mostrar e ocultar ou, como anuncia Ana Maria Mauad, os “jogos de dar a ver”.⁴⁵⁰ Como vimos, as expressivas ausências consumiram a quase totalidade da memória visual sobre o trabalho canavieiro. Entretanto, em contrapartida, as construções das tímidas presenças anunciaram discursos que não deixaram de perpetuar as múltiplas violências que se associaram profundamente à história da Zona Canavieira de Pernambuco. Constituiu-se, nesse cenário, uma caça em meio ao *silenciamento visual* à qual os trabalhadores foram submetidos por lapsos de imagens e o que elas significavam no contexto do esquecimento induzido: jornais, revistas e acervos públicos, sobretudo, de artistas. Em outras palavras, as “fotografias públicas”, como define Ana Maria Mauad.⁴⁵¹

⁴⁴⁹ *Ibidem.* p. 145.

⁴⁵⁰ MAUAD, Ana Maria. *Através da Imagem: Fotografia e História Interfaces*. Op. cit.

⁴⁵¹ *Ibidem.*

A autora destaca as dimensões políticas que circundam a fotografia quando ela se torna pública, transmitindo “uma mensagem para dar visibilidade às estratégias de poder”. Segundo a autora, essas imagens são articuladas “por agências de produção de uma opinião pública (meios de comunicação, estado etc). É, portanto, o suporte de agenciamento de uma memória pública que registra, retém e projeta no tempo histórico, uma versão dos acontecimentos”.⁴⁵² É pensando por essa perspectiva, sobretudo quando a autora afirma que “A fotografia pública produz visualmente um espaço público nas sociedades contemporâneas, em compasso com as visões de mundo as quais se associa”⁴⁵³ que busco aqui ampliar o conceito de modo a abarcar também as produções dos artistas.

Esses sujeitos, oriundos da classe dominante, atuavam de forma independente e em articulação com outros artistas, mas também prestavam serviços para órgãos estatais. Suas imagens possuíam duplo aval: abasteciam espaços criativos (museus, galerias, exposições, feiras artísticas, etc.), dialogando com uma vasta cena artística, como poetas e literatos, e circulavam também por meios oficiais (revistas, jornais, etc.). Nos dias atuais, seus protagonismos e suas contribuições dentro do movimento moderno, inclusive ajudando a fomentá-lo desde os seus primórdios, não é ponto de questionamento dentre aqueles que versam sobre seus feitos. Suas imagens continuam abastecendo o imaginário sobre a primeira metade do século XX, alimentando formas de ver e pensar relações sociais e de classe.

Optou-se, portanto, por investigar o *Diario de Pernambuco*; a revista *Brasil Açucareiro*; e os acervos dos artistas Benício Dias e Lula Cardoso Ayres. Para tal, a análise foi dividida em três partes, agrupadas por finalidade. A primeira delas, *O Jornal e a Revista*, trouxe reflexões sobre fotografias feitas durante as décadas de 1930 e 1940, veiculadas pelo *Diario de Pernambuco*, importante jornal local, e a revista *Brasil Açucareiro*, periódico do Instituto do Açúcar e do Alcool (IAA). A segunda parte, *Os Artistas*, buscou pensar sobre as principais diferenças e pontos em comum de dois artistas coetâneos, Benício Whatley Dias e Lula Cardoso Ayres, e, na esteira, os modos de representar os trabalhadores rurais do açúcar ou, em contrapartida, de escondê-los, o que também foi tomado como guia para a investigação. Por fim, foi feita uma breve consideração sobre os acervos, principais espaços de salvaguarda dessas imagens.

4.2.1 O Jornal e a Revista

⁴⁵² *Ibidem.* p. 13.

⁴⁵³ *Ibidem.*

4.2.1.1 Diário de Pernambuco

O *Diário de Pernambuco*⁴⁵⁴ tornou-se um “‘quase’ jornal oficial da classe patronal no poder”, nas palavras de Christine Dabat.⁴⁵⁵ Desde abril de 1891, defendeu, através de uma série de artigos, a “concessão de auxílios para a criação de usinas de açúcar, em resposta às acusações do Jornal do Recife”⁴⁵⁶, seu opositor. Várias foram as nítidas tomadas de partido do periódico ao longo das décadas de 1930 e 1940. Em 1932, destacaram-se o apoio ao Integralismo e ao Partido Economista em oposição a “Sozial-Democratie pernambucana, de fundo marxista e anti-cristão, afagando correntes extremadas”⁴⁵⁷ e o apoio a Eurico Gaspar Dutra à presidência, em 1945, em um movimento antigetulista crescente, sobretudo no final da década de 1940.⁴⁵⁸

Como relata Luiz do Nascimento, ao longo das duas décadas, evidenciou-se a participação de importantes figuras da cena literária e cinematográfica.⁴⁵⁹ Gilberto Freyre, ainda em 1933, chegou a assumir por pouco tempo o posto de diretor efetivo ao lado de Ismael Ribeiro. Com a falência do *Diário de Pernambuco*, em 1934, o periódico foi comprado pelos Diários Associados, sob direção de Assis Chateaubriand. Gilberto Freyre renunciou à sua posição de diretor, mas reafirmou-se enquanto colaborador. Manuel Bandeira, artista plástico, também colaborou fartamente com imagens que articulavam diversas simbologias do Brasil Holandês, em 1935, em homenagem a Alagoas. No mesmo ano, construiu imagens dedicadas à “indústria do Açúcar e do Alcool, com desenho [...] representando a cultura da cana-de-açúcar”.⁴⁶⁰ Contou-se, ainda em 1935, com as contribuições de José Lins do Rego. Em março de 1937, “o segundo caderno foi dedicado ao quarto centenário da cidade de Olinda, com a alegoria de Vicente do Rego Monteiro, representando as caravelas portuguesas e as armas do primeiro donatário”.⁴⁶¹ Luiz do Nascimento destacou diversos nomes colaboradores ao longo do mencionado período, dos quais destaca-se Tarcila do Amaral, Mário Quintana e Graciliano Ramos, ainda em 1937.⁴⁶²

⁴⁵⁴ O periódico encontra-se digitalizado e disponível online através do site da Hemeroteca Digital. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso: 10/05/2021.

⁴⁵⁵ DABAT, Christine. **Moradores de engenho**. Op. cit. p. 45.

⁴⁵⁶ NASCIMENTO, Luiz do. **História da imprensa de Pernambuco**. 2.ed. Recife: UFPE: Imprensa Universitária, 1967. v. 1. p. 97.

⁴⁵⁷ *Ibidem*. p. 157.

⁴⁵⁸ *Ibidem*.

⁴⁵⁹ *Ibidem*.

⁴⁶⁰ *Ibidem*. p. 161.

⁴⁶¹ *Ibidem*. p. 163.

⁴⁶² *Ibidem*.

O agitado ano de 1945, que afetou diretamente o periódico, também foi mencionado pelo autor: “foi um ano de luta para o velho órgão, que logo de princípio se manifestou favorável à candidatura de Brigadeiro Eduardo Gomes para presidente da República, dedicando a essa campanha grande espaço”⁴⁶³. Apesar da turbulência, sempre admitiu novos colaboradores, tais como Ariano Suassuna e Ascenso Ferreira na segunda metade da década de 1940.

Através deste periódico de ampla circulação, vozes se misturaram e produziram imagens, tanto visuais como textuais, através de descrições e cristalizações sobre os mais variados suportes. Os intelectuais se retroalimentaram, conviveram, trocaram experiências e se contemplaram. As diversas opiniões emitidas pelo *Diario de Pernambuco* contribuíram com vários aspectos da opinião pública sobre a guerra, a qual dedicou-se muitas páginas e uma profunda energia. As imagens fotográficas, que circularam através do periódico, guiaram as formas de ver de uma parte expressiva da população. Longe de atuar de forma inocente, suas escolhas de dar e não dar a ver sempre atuaram enquanto práticas discursivas que se alinharam, para retornarmos a Gramsci, a uma superestrutura hegemônica.⁴⁶⁴

Como já foi colocado, pela proximidade do periódico com a classe patronal usineira e, conseqüentemente, a abordagem de diversos assuntos relativos ao universo da lavoura de cana-de-açúcar, esperou-se encontrar, em algum âmbito, cenas que envolvessem a tomada de imagens sobre o trabalho no campo. Entretanto, nas décadas de 1930 e 1940, apesar das tímidas emergências das capturas das cenas do trabalho presentes em outros suportes, o *Diario de Pernambuco* ainda estava submerso pelas expressivas ausências.

Foram inseridas palavras-chave no sistema de busca da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, tais como “canavieiro”, “trabalhador”, “rural”, “usineiro”, “engenho”, “usina”, “cana-de-açúcar”, “lavoura”, “fotografia”, das quais destacaram-se, com o maior número de resultados que levaram às fotografias: “usina”, “engenho” e “trabalhador”. As imagens que aparecem com mais frequência são as que captam eventos, encontros, grandes reuniões, confraternizações da classe patronal canavieira e, ainda, retratos de personalidades destacáveis do universo político do açúcar. Essa é uma temática bastante recorrente, inclusive em outros suportes, como a revista *Brasil Açucareiro*.

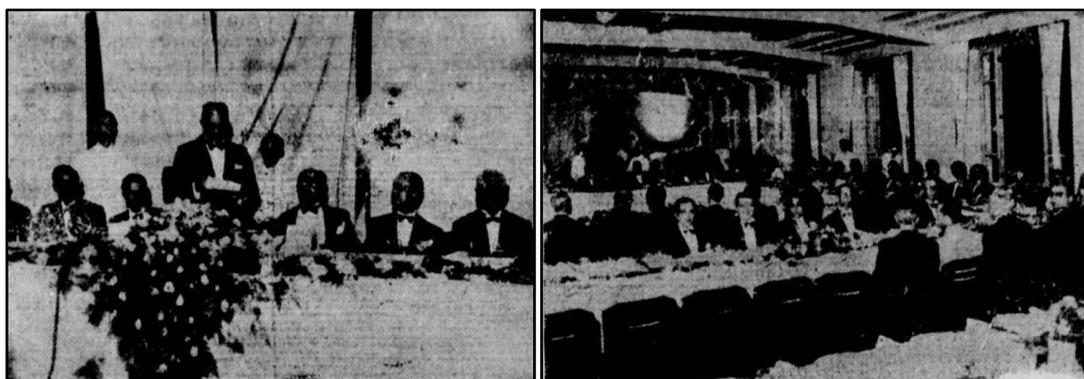
Vale mencionar que as legendas das imagens, presentes a seguir, foram elaboradas com o objetivo de ressaltar elementos, acontecimentos, ou questões que se passam no quadrante da

⁴⁶³ *Ibidem*. p. 167.

⁴⁶⁴ GRAMSCI, Antonio. **Os intelectuais e a organização da cultura**. Op. cit.

imagem. As exceções são aquelas que levam aspas. Ou seja, nesses casos, foram mantidas as legendas originais que as fotografias carregavam no contexto da sua veiculação.

Figura 8 e 9 - AUTOR DESCONHECIDO. 8 de fev. de 1939. Discurso de Leôncio de Araújo na homenagem da classe produtora do Estado ao diretor da Carteira de Crédito Agrícola e Industrial do Banco do Brasil.⁴⁶⁵



As duas imagens acima foram tomadas em razão do banquete oferecido pelas “classeres conservadoras [...] ao sr. Souza Mello, diretor da Carteira de Crédito Agrícola e Industrial, como uma homenagem à acção que o ilustre banqueiro vem desenvolvendo em prol da economia pernambucana”.⁴⁶⁶ Em pé está Leôncio de Araújo (Figura 8), proferindo seu discurso. Momentos como esse, solenidades e encenações tais como os banquetes, se repetiram ao longo das décadas de 1930 e 1940 nas páginas do *Diario de Pernambuco*. Nesse espaço, cabe mencionar os inúmeros retratos de figuras ilustres como, por exemplo, Paulo Carneiro, o então Secretário da Agricultura, que narra sua incursão pelo interior do estado, reportando a situação dos engenhos, usinas e relações de trabalho.⁴⁶⁷

Outros aspectos dessas solenidades são as técnicas e inovações relativas ao plantio, irrigação e colheita da cana-de-açúcar, e as visitas, sobretudo as usinas. No primeiro caso, ressignifica-se espaços para autopromoção. Membros da classe patronal, nesse tipo de imagem, ganham total protagonismo, mesmo se a fotografia for tomada na lavoura, espaço para ele pouco familiar.

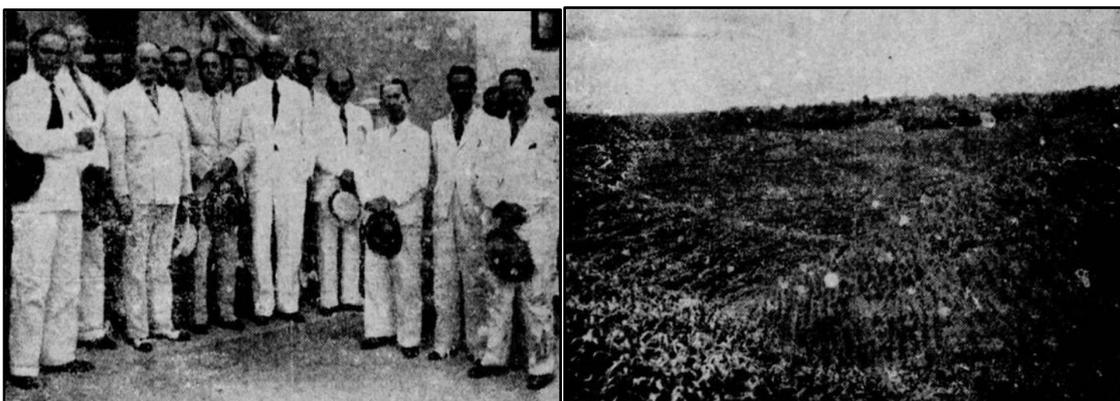
⁴⁶⁵ Disponível em:

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=029033_11&Pesq=%22usina%22%20%22engenho%22%20%22trabalhador%22&pagfis=32218. Acesso em: 11 de mai. de 2021.

⁴⁶⁶ **Homenagem da classe produtora do Estado ao diretor da Carteira de Crédito Agrícola e Industrial do Banco do Brasil.** *Diario de Pernambuco*, Recife, 08 de fev. de 1939. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=029033_11&Pesq=%22usina%22%20%22engenho%22%20%22trabalhador%22&pagfis=32218. Acesso em: 11 de mai. de 2021.

⁴⁶⁷ **Depois de percorrer usinas e banguês.** *Diario de Pernambuco*, Recife, 28 de mai. de 1935. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=029033_11&Pesq=%22assucar%22%20%22trabalhador%22%20%22cana%22&pagfis=15217. Acesso em: 11 de mai. de 2021.

Figura 10 e 11- AUTOR DESCONHECIDO. 23 de fev. de 1938. Visita de Agamenon Magalhães e Apollonio Salles à Usina Catende em razão dos novos processos adotados para a lavoura de cana.⁴⁶⁸



Como é possível observar na Figura 10 e 11, um dos recursos utilizados para a associação entre a classe patronal distanciada da lavoura e a terra era a junção de imagens de diferentes, entretanto, de correlacionados universos. Como sugere a legenda das imagens, a matéria retrata uma visita que contou com, além do então governador do estado Agamenon Magalhães; Apollonio Salles; então Secretário da Agricultura; Luiz Bezerra de Mello, membro do Conselho da Economia e do Estado; e funcionários da Secretaria de Agricultura, que “visitou [...] a Usina Catende, e os seus campos de plantação, depois das inovações ali introduzidas pelo sr. Apollonio Salles, antes de assumir o cargo”.⁴⁶⁹ É interessante perceber que, para esta matéria, duas fotografias associaram-se de forma complementar. De um lado, tem-se os “homens da razão”, símbolos da ordem e da “civilização”, cujas roupas sugerem sua distinção; ao lado, a terra. A lavoura de cana-de-açúcar, desde as empreitadas coloniais no Brasil, foi construída como elo entre o passado e o futuro, sobretudo na medida em que se modernizava. As imagens são, em ambos os casos, distintas, mas assemelham-se no desejo pelas representações do progresso. Na primeira, o vestem; o encenam. Na segunda, o possuem; o moldam.

Essas imagens são ganchos para registros em que os trabalhadores aparecem como mão de obra pacificada ou, quando nem isso, o espaço é representado completamente esvaziado. Tomadas entre as plantações, essas fotografias enfatizam, comumente, apenas o usineiro.

⁴⁶⁸ Disponível em:

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=029033_11&Pesq=%22usina%22%20%22engenho%22%20%22trabalhador%22&pagfis=27980. Acesso em: 11 de mai. de 2021.

⁴⁶⁹ **Novos processos da lavoura de canna.** Diário de Pernambuco, Recife, 23 de fev. de 1938. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=029033_11&Pesq=%22usina%22%20%22engenho%22%20%22trabalhador%22&pagfis=27980. Acesso em: 11 de mai. de 2021.

Figura 12 - AUTOR DESCONHECIDO. 12 de jul. de 1935. Canna POJ 2878, aos oito meses de idade, na Sub-Estação Experimental de Canna.⁴⁷⁰



O destaque da figura do usineiro, na Figura 12, não se constrói apenas pela composição da imagem que o valoriza, mas pelos trajes finos e sua postura que o distingue de qualquer trabalhador. A classe patronal, nesses contextos, costumava posar ao lado da cana-de-açúcar, recortando um pequeno fragmento da plantação esvaziada de qualquer indício de labor. Entretanto, em alguns casos como este e em outros que retratam visitas, inovações tecnológicas e técnicas ou problemas relacionados à lavoura, os trabalhadores escapam. Quando aparecem, quase nunca vemos seus rostos, situação quase sempre oposta à das representações da classe patronal, onde conseguimos vê-los.

Para continuarmos falando das pequenas presenças, é possível perceber ainda, algumas imagens nas quais os trabalhadores apareceram em contextos diferentes, todavia, complementares.

⁴⁷⁰ Disponível em:

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=029033_11&Pesq=%22assucar%22%20%22trabalhador%22%20%22cana%22&pagfis=15705. Acesso em: 11 de mai. de 2021.

Figura 13 - AUTOR DESCONHECIDO. 27 de mar. de 1938. Visita do Sindicato de Engenheiros de Pernambuco à grande barragem do Engenho Freixeiras, pertencente à Usina Santa Therezinha.⁴⁷¹



A Figura 13 compôs uma matéria que tratou das melhorias na lavoura permitidas pela possibilidade da irrigação por gravidade, através do uso de bombas de água, aprimorando o uso da barragem do Engenho Freixeiras. Naturalmente, quanto maior o plano da captura, mais elementos serão incluídos na imagem final e, conseqüentemente, menos se pode controlar. Com exceção dos grandes planos que captam uma parte expressiva da lavoura esvaziada, isto é, sem a presença dos trabalhadores, é incomum encontrar imagem que adotaram essa tomada. Conseqüentemente, quanto maior e mais complexa a narrativa, mais se pode ver. Nesse contexto, é possível perceber a presença de vários deles no canto inferior esquerdo. Dentro da água, ao lado da bomba, um grupo parece orquestra-la. Ao lado desses, mais à esquerda, dois trabalhadores destacam-se: um homem e uma mulher que se apoia sobre uma vara. Percebe-se claramente duas linhas de composição dessa imagem: a formada pelos engenheiros, alinhada, que começa no canto superior direito e desce até o canto inferior esquerdo e os trabalhadores que, anormalmente, neste caso, ocupam a linha de frente da imagem, devido à operação da bomba. Dos trabalhadores, o único que parece atentar para a captura da fotografia, olhando diretamente para a câmera, é o já mencionado, quase ao centro, no terço inferior da imagem.

⁴⁷¹ Disponível em:

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=029033_11&Pesq=%22usina%22%20%22engenho%22%20%22trabalhador%22&pagfis=28326. Acesso em: 11 de mai. de 2021.

Figura 14 - AUTOR DESCONHECIDO. 1938. Descarga de uma bomba de oito polegadas no cume de um morro de setenta metros de altura.⁴⁷²



Ainda sobre os avanços técnicos, neste caso, referentes à irrigação, temos uma das poucas imagens que retratam a atividade em primeiro plano. Entretanto, seguimos com a mesma perspectiva do esquivamento à menção ao trabalhador. Em contrapartida, destaca-se a figura do usineiro José Pessoa de Queiroz, no canto esquerdo, quase imperceptível, na legenda da matéria.⁴⁷³ Articulou-se, nessa imagem, o trabalho e o trabalhador, em primeiro plano; a usina, ao fundo; e o usineiro, à esquerda, sentado, sugerindo um vistoriamento do desenrolar da cena. Trata-se, portanto, de anunciar as melhorias na lavoura sob as promessas das novas propostas de irrigação, a transformação do meio, os impulsos do “progresso”, todavia, evitando evidenciar as mãos que operam as transformações anunciadas pela classe patronal. Imprimiu-se, sobre a atividade laboral, uma imagem que não apenas naturaliza o trabalho como, sobretudo, cristalizou o trabalhador na paisagem da classe dominante, como evidencia Thomas Rogers através do conceito *laboring landscapes*.⁴⁷⁴ Algumas variações desse modelo aparecem, ainda sobre a mesma temática, sendo possível encontrar o trabalhador ajoelhado, em primeiro plano, aos pés dos usineiros, exercendo atividades.⁴⁷⁵

⁴⁷² Disponível em:

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=029033_11&Pesq=%22usina%22%20%22engenho%22%20%22trabalhador%22&pagfis=28282. Acesso em: 11 de mai. de 2021.

⁴⁷³ ESTELLITA, José. **A Usina Santa Therezinha e o problema de irrigação**. Diário de Pernambuco, Recife, 24 de mar. de 1938. Disponível em:

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=029033_11&Pesq=%22usina%22%20%22engenho%22%20%22trabalhador%22&pagfis=28282. Acesso em: 11 de mar. de 2021.

⁴⁷⁴ ROGERS, Thomas. Imaginários paisagísticos em conflito na zona da mata pernambucana. Op. cit.

⁴⁷⁵ **Racionalização dos processos industriais e agrícolas na Usina Catende**. Diário de Pernambuco, Recife, 27 de mar. de 1938. Disponível em:

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=029033_11&Pesq=%22usina%22%20%22engenho%22%20%22trabalhador%22&pagfis=28335. Acesso em: 11 de mai. de 2021.

A veiculação dessas imagens por uma grande mídia, como o *Diario de Pernambuco*, sustentava um imaginário de descaso, a ponto de não existir distinção entre os trabalhadores e animais com os quais poderiam dividir a paisagem. Paralelamente, é possível encontrar matérias anunciando raça de bois e porcos, além de comentários sobre aves, acompanhadas de fotografias dos mesmos, tanto quanto, ou até mais, que as representações dos trabalhadores.⁴⁷⁶ As matérias sobre pragas seguem a mesma lógica, como também veremos em casos da revista *Brasil Açucareiro*.

Concomitantemente, outras visões articulam-se. Mesmo que não carreguem imagens visuais, vale mencionar as textuais na medida em que abastecem as imagens visuais ou até mesmo justificam a ausência delas. Os “Factos diversos”, seção que noticiava acidentes, crimes e outros casos de acentuado teor de violência, reproduziu, a respeito do trabalhador rural, imaginários de agressividade – principal motor de várias infrações no campo. Portanto, sustentou-se uma visão de perigo, digno de alerta e atenção da população, ainda fortemente movida pelas permanências do período escravista. Por vezes, a mesma seção compartilhava fotografias, geralmente retratos, desses infratores. Os mais diversos crimes foram narrados acompanhados da fotografia dos seus atores. No capítulo primeiro, *Sobre ver*, destacou-se o papel dos “retratos falados” e o papel da fotografia, sobretudo no contexto da sociedade oitocentista, onde imperava o desejo pelo controle dos corpos desviantes morais e comportamentalmente, inclusive no contexto onde se forjava uma suposta realidade, através do discurso fotográfico, alicerçado pelas classes dominantes. Nesse cenário, os rostos eram tomados de frente e de perfil, com o maior rigor técnico – o mesmo empregado para a construção dos retratos antropométricos – formando a “galeria dos condenados” da qual Sandra Sofia Machado Koutsoukos se refere.⁴⁷⁷ No contexto do *Diario de Pernambuco* e dos mencionados desvios comportamentais retratados pelo veículo, alguns trabalhadores rurais do açúcar apareceram.

⁴⁷⁶ Sobre tudo na seção “A vida no campo”, como, por exemplo, nas seguintes matérias: **Tortas oleaginosas**. A vida no campo. *Diario de Pernambuco*, Recife, 9 de set. de 1936. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=029033_11&Pesq=%22a%20vida%20nos%20campos%22&pagfis=20965. Acesso em: 11 de mai. de 2021; **O porco e seu valor econômico**. A vida no campo. *Diario de Pernambuco*, Recife, 7 de jan. de 1938. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=029033_11&Pesq=%22a%20vida%20nos%20campos%22&pagfis=27459. Acesso em: 11 de mai. de 2021; **A alimentação das aves**. A vida no campo. *Diario de Pernambuco*, Recife, 12 de jan. de 1938. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=029033_11&Pesq=%22a%20vida%20nos%20campos%22&pagfis=27520. Acesso em: 11 de mar. de 2021.

⁴⁷⁷ KOUTSOUKOS, Sandra Sofia Machado. **Negros nos estúdios** fotográficos. Op. cit.

Figura 15 - AUTOR DESCONHECIDO. 18 de ago. de 1935. **Joaquim José da Silva e José Bezerra na Estação Central.**⁴⁷⁸



A matéria narrou a preocupação em retirar da Estação Central, na situação de indigência, diversos sujeitos, vindos do interior do estado, sobretudo “em procura dos Hospitais desta capital. [...] são indivíduos quase todos miseravelmente vestidos portadores de moléstias infecciosas que as autoridades políticas do interior do Estado despacham para o Recife”.⁴⁷⁹ Dois deles são mencionados diretamente: Joaquim José da Silva, de 70 anos, e José Bezerra, de 23 anos. A matéria afirma que o primeiro foi trabalhador de engenho e estava parado há quatro meses.⁴⁸⁰ Apesar das várias menções mascaradas de uma pretensa preocupação com a saúde dos que circulam no local e dos próprios sujeitos, alegando que seriam portadores de “moléstias infecciosas”, como vimos, o que na verdade assolava o trabalhador retratado era “um fortíssimo reumatismo”.⁴⁸¹

Em casos como esses, onde rostos dos trabalhadores, nas raras vezes em que aparecem, não foram escondidos, era onde, paradoxalmente, a repulsa do editorial alinhado à classe dominante usineira do estado ao trabalhador se tornava mais evidente. Um dos esforços para contornar essa situação, foi a criação de complexos com escolas, vilas operárias e igrejas, em associação ao ambiente de trabalho, que visavam executar o projeto de higienização moral e

⁴⁷⁸ Disponível em:

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=029033_11&Pesq=%22assucar%22%20%22trabalhador%22%20%22cana%22&pagfis=16147. Acesso em: 11 de mai. de 2021.

⁴⁷⁹ **Indigentes que vem do interior são abandonados na Estação Central.** Diário de Pernambuco, Recife, 18 de ago. de 1935. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=029033_11&Pesq=%22assucar%22%20%22trabalhador%22%20%22cana%22&pagfis=16147. Acesso em: 11 de mai. de 2021.

⁴⁸⁰ *Idem.*

⁴⁸¹ *Idem.*

física dos trabalhadores, assim como foi feito para outros aparelhos industriais.⁴⁸² Em 1947, uma página inteira foi dedicada a anunciar e exibir esses espaços associados a um discurso modernizador do qual foi mencionado.⁴⁸³

Por fim, em quase todos os suportes, principalmente através da fotografia, imprimiu-se uma visão nostálgica, com propulsões maiores ao longo do final da Primeira e início da Segunda República, acerca do universo da lavoura de cana, dos engenhos, dos modelos de família e trabalhos anteriores ao período Republicano, como foi discutido no capítulo anterior. Esse discurso, em muitos aspectos, entrava em contradição com o cenário que circunscrevia a vida econômica, social e política da classe patronal. Assim como nas imagens dos artistas, nas que compõem os principais acervos da cidade, e em diversos aspectos da revista *Brasil Açucareiro*, o *Diário de Pernambuco* coaduna com esse discurso amplamente difundido pelos suportes vinculados à classe patronal, sendo inúmeras as imagens que o acompanham em suas várias manifestações.

A partir dessa mitologia, Gomes Maranhão, em 1937 escreveu uma matéria intitulada “Senhor de engenho hoje não é mais nada”. O autor falou que, diferente dos tempos de outrora, “Em todas as suas manifestações, a vida no antigo engenho pernambucano inspirava grandeza”, podendo ser atestada nos poucos restantes “que a usina ainda não lambeu”. Gomes Maranhão alude recorrentemente a um profundo senso estético, inclusive artístico, que articulava diversos símbolos da antiga classe patronal, dona dos engenhos então em decadência, e preservava-os: “Das senzalas dos escravos até as cidades, aqui à Capital, se irradiava o prestígio das famosas casas grandes”. Diferentemente dos tempos em que o autor escreve, até as mulheres das casas-grandes, regido pelas “attitudes nobres” e por intervir pedindo paciência ao marido “para o pobre trabalhador, um toco de ignorância e brutalidade”, tinha se esvaído, assim como a “confiança entre patrão e o morador”. Segundo Gomes Maranhão, esta “era uma das principais características do ambiente formado em torno dos velhos banguês” e continua: “Branco e preto

⁴⁸² Cf. SANTOS, Emanuel Moraes Lima dos. **A fábrica de tecidos da Macaxeira e a Vila dos Operários: a luta de classes em torno do trabalho e da casa em uma fábrica urbana com vila operária (1930-1960)**. Recife: Dissertação (Mestrado), Universidade Federal de Pernambuco, CFCH, Programa de Pós-Graduação em História, 2017.

⁴⁸³ **Usina Central Barreiros S/A**. Diário de Pernambuco, Recife, 11 de nov. de 1947. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=029033_12&Pesq=%22usina%22%20%22engenho%22%20%22trabalhador%22&pagfis=27964. Acesso em: 11 de mai. de 2021; **Catende: Instalação da Comarca - Posto de Higiene - Diversos**. Pelos municípios. Diário de Pernambuco, Recife, 26 de jul. de 1941. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=029033_12&Pesq=%22usina%22%20%22engenho%22%20%22trabalhador%22&pagfis=5832. Acesso em: 11 de mai. de 2021.

se estimavam, tinham amor à terra, sabiam querer bem”.⁴⁸⁴ E em um último suspiro de lástima, afirma:

A gente da casa-grande, mulher, filhos e creadagem, não carrega nenhum rocio de grandeza. Tudo ahi está acostumado com a choradeira diaria do chefe de família, que só fala nos gastos grandes para as rendas cada vez menores. E como acontece na casa-grande, esse ar de decadencia, de pobreza, de indifferentismo toma conta de todo o banguê. A estribaria do senhor de engenho já não possui bons cavallos de sella [...]. Agora, entra e termina a safra sem nenhuma solenidade como si se tratasse de uma facta banal na vida do banguê. E a lembrança do fim de uma época, pedaço da história pernambucana, espiado às pressas do tempo em que o assucar bruto tinha prestígio”.⁴⁸⁵

Apesar da nostalgia em torno de um passado idílico, latente na matéria mencionada e tão presente em outras ao longo das décadas analisadas⁴⁸⁶, as relações que envolveram a sociedade açucareira do estado foram secularmente caracterizadas pelas permanências. A mudança mais expressiva, talvez aludida pela classe dominante através das imagens, teria sido a abolição da escravatura, em 1888. Em Pernambuco, ela foi responsável apenas por refinar as estratégias de dominação no campo, pois, nas palavras de Peter Eisenberg, garantiu uma transição segura para a classe patronal, vista a ampla mão de obra disponível e barata.⁴⁸⁷ A vida dos trabalhadores, então, pouco mudou, assim como a da classe dominante. Essa matéria é muito elucidativa, portanto, em vários fatores, mas, sobretudo, o é em termos imagéticos por explicitar sob quais impulsos elas se moviam. Foram articuladas 9 imagens em torno de uma narrativa mitológica, e nostálgica, forjada por uma classe. Dessas, vimos algumas ao longo do presente capítulo e ainda veremos outras tantas, feitas por diferentes autores, para diferentes suportes e que sustentam o mesmo discurso.

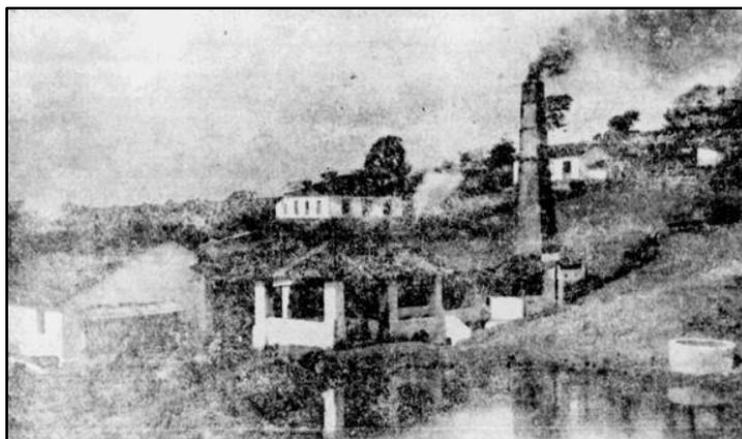
⁴⁸⁴ MARANHÃO, Gomes. **Senhor de engenho não é mais nada**. Diário de Pernambuco, Recife, 7 de novembro de 1937. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=029033_11&Pesq=%22usina%22%20%22engenho%22%20%22trabalhador%22&pagfis=26754. Acesso em: 11 de mai. de 2015.

⁴⁸⁵ *Idem*.

⁴⁸⁶ A pequena matéria recheada de imagens não é a única ao longo das décadas de 1930 e 1940. Cf. MARANHÃO, Gomes. **O destino do banguê**. Diário de Pernambuco, Recife, 29 de out. de 1935. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=029033_11&Pesq=%22assucar%22%20%22trabalhador%22%20%22cana%22&pagfis=16990. Acesso em: 11 de mai. de 2021.

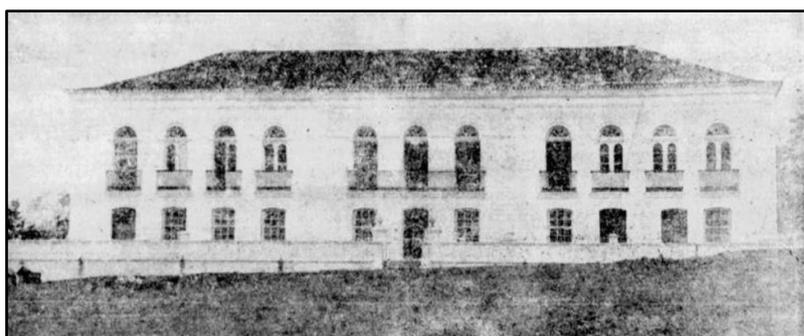
⁴⁸⁷ EISENBERG, Peter. **Modernização sem mudança**. Op. cit.

Figura 16 - AUTOR DESCONHECIDO. 7 de nov. de 1937. **Engenho moendo.**⁴⁸⁸



As fachadas, nessa matéria, são elementos centrais, posicionadas no topo da página. De um lado, o engenho; do outro, a fachada da casa-grande. Esse tipo de imagem é bastante recorrente dentre a produção fotográfica do estado. As fotografias das fachadas, feitas tanto por usineiros quanto por senhores de engenho, atrelavam-se a um imaginário de orgulho e imponência, no caso dos primeiros; e nostalgia e melancolia, no caso dos segundos.

Figura 17 - AUTOR DESCONHECIDO. 7 de nov. de 1937. **Casa-grande.**⁴⁸⁹



As ruínas entram no contexto nostálgico do período em que esses símbolos não passavam por transformações urbanísticas, mas correspondiam à imponência hegemônica de uma classe. Estão presentes também na fotografia de vários artistas, como os que analisaremos adiante, nos quais foram retratados exaustivamente. Às vezes quase irreconhecíveis pela ação das intempéries, continuam sendo ressignificadas para representar uma narrativa sobre o

⁴⁸⁸ Disponível em:

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=029033_11&Pesq=%22usina%22%20%22engenho%22%20%22trabalhador%22&pagfis=26754. Acesso em: 11 de mai. de 2021.

⁴⁸⁹ Disponível em:

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=029033_11&Pesq=%22usina%22%20%22engenho%22%20%22trabalhador%22&pagfis=26754. Acesso em: 11 de mai. de 2021.

passado. No final da página, a matéria traz um díptico, onde é possível ver a caldeira e a casa de purgar abandonados.⁴⁹⁰

Ainda na mesma matéria, é possível perceber a perpetuação do imaginário dos “tipos humanos”, assim como vimos no primeiro capítulo (2.2.2 *As representações do trabalhador negro nos estúdios do século XIX*). O tipo sustentado por essa matéria é a da mulher negra, antes escravizada. Também é possível encontrar imagens semelhantes em outras matérias.

Figuras 18 e 19 - AUTOR DESCONHECIDO. 13 de fev. de 1936 e 7 de nov. de 1937. Maria Santana e Severina Preta.⁴⁹¹



A Figura 18 é de Maria Santana, descrita pela matéria como “a velha de engenho”. Segundo Gomes Maranhão, em 1936, “Maria Santana é velha antiga na terra, possui o seu prestígio na ‘casa-grande’. Trabalhadora, até ali, e no pesado”.⁴⁹² A Figura 19 retrata a Severina Preta que, segundo o autor, “veio do tempo do captiveiro, assistiu a época em que as senzalas e

⁴⁹⁰ MARANHÃO, Gomes. **Senhor de engenho não é mais nada**. Op. cit.

⁴⁹¹ Disponíveis em, respectivamente:

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=029033_11&Pesq=%22assucar%22%20%22trabalhador%22%20%22cana%22&pagfis=18294 e

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=029033_11&Pesq=%22usina%22%20%22engenho%22%20%22trabalhador%22&pagfis=26754. Acessos em: 11 de mai. de 2021.

⁴⁹² MARANHÃO, Gomes. **Na palha da Canna**. Diário de Pernambuco, Recife, 13 de fev. de 1936. Disponível em:

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=029033_11&Pesq=%22assucar%22%20%22trabalhador%22%20%22cana%22&pagfis=18294. Acesso em: 11 de mai. de 2021.

as casas-grandes tinham seu prestígio. Ella fala dessas coisas morta de saudade”.⁴⁹³ Em ambos os casos, as escolhas técnicas para a tomada fotográfica são parecidas: imagem vertical, capturando o corpo inteiro. Na primeira imagem (Figura 18) não é possível ver os pés, mas na segunda (Figura 19), é claramente perceptível: estão descalços, símbolo da escravização. Suas roupas gastas também reforçam seu lugar de subalternidade. Ambas são enquadradas de modo centralizado, reforçando um modelo fotográfico de categorização dos corpos, referido no capítulo primeiro, *Sobre ver*. Ainda, nas duas imagens e no discurso a ela atrelado, uma utopia paternalista que reforça, no casos das imagens, uma espécie de metalinguagem, onde o que se faz ao fotografar é feito também ao longo das duas matérias: falar pelos trabalhadores ou, ainda pior, usar seus corpos como espaço discursivo. Essa é uma das anulações, ou também pode ser entendido como um esvaziamento, parte do *silenciamento visual*, dos quais acometeram os trabalhadores sob a ótica patronal, estratégia que também foi discutida na seção anterior, principalmente a partir da literatura. O profundo racismo do olhar patronal funcionava como um filtro segundo o qual vislumbravam um passado mítico. Não à toa ou inocentemente, as imagens escolhidas para o veículo compuseram linhas editoriais que estiveram alinhadas aos interesses de uma classe. Elas contribuíram com a cristalização dos seus modelos de relações imaginárias e com a difusão de discursos e suas ideologias; salvaguarda de imaginários e depósitos de crenças, visto que a classe patronal tinha o monopólio não apenas da grande mídia, como também das câmeras fotográficas, cujas imagens constituíram os principais acervos da cidade.

4.2.1.2 Brasil Açucareiro

Continuaremos, portanto, pensando nessas relações através de um importante editorial: a revista *Brasil Açucareiro*. Criada pelo Instituto do Açúcar e do Alcool, em 1934, a revista tinha como principal objetivo a veiculação de propostas e possíveis soluções, através de estudos sobre problemas econômicos e técnicos do setor.⁴⁹⁴ As informações divulgadas “nestes textos vão desde estatísticas previamente estudadas por estes especialistas às projeções legais do complexo canavieiro, tais como cotas de produção e de exportação, legislação específica,

⁴⁹³ MARANHÃO, Gomes. **Senhor de engenho não é mais nada**. Op. cit.

⁴⁹⁴ VIAN, Carlos Eduardo de Freitas. **Meios de Difusão de Informações Setoriais no Complexo Agroindustrial Canavieiro Nacional: Um Estudo Prospectivo e uma Agenda de Pesquisa**. Minas Gerais, Revista de História Econômica e Economia Regional Aplicada, vol 02, no 02, jun. de 2019, pp. 91-108. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/heera/article/view/26639>. Acesso em: 12 de mai. de 2021.

projeções de safra, etc”.⁴⁹⁵ Em outras palavras, pretendia-se facilitar o acesso à informação técnica e operacional para tornar o setor mais produtivo e eficiente.⁴⁹⁶ Era possível encontrar, além de propagandas, usinas e empresas relacionadas,

a divulgação das leis que regulamentavam o setor: quaisquer mudanças no regimento do complexo ou no sistema de cotas eram veiculadas por estes informativos. As leis eram atualizadas para os profissionais do setor em todas as edições destas publicações, garantindo ampla difusão de todos os aspectos legais e que todas as empresas teriam conhecimento dos mesmos e por isso não agiriam fora da legislação.⁴⁹⁷

Escrita principalmente por profissionais do setor, pesquisadores e técnicos, destinava-se, sobretudo, a outros técnicos e interessados da área, de fácil acesso através do órgão (IAA). Por se tratar de assuntos relacionados ao universo da lavoura, como foi pontuado, as imagens provenientes da revista apresentaram-se como importantes veiculadores discursivos, emergindo diretamente do seio da classe dominante do estado, cujas fotografias são tomadas pela mesma classe. Dessa forma, configuram-se como importantes, sobretudo indispensáveis, fontes pelas quais pode-se compreender as representações do trabalho canavieiro.

Apesar da dimensão tecnicista da revista, ainda é possível perceber outras dimensões discursivas, sobretudo no que dizem respeito à construção de uma memória da classe patronal açucareira, além de uma preocupação estética, principalmente se comparada a outros periódicos da época. A *Brasil Açucareiro* contou com a colaboração de diversos artistas plásticos e fotógrafos que contribuíram fortemente com a formulação de um visual editorial próprio que elucidada, em grande medida, uma preocupação estética. Além das capas dos periódicos, veiculados bimensal ou mensalmente, que articulavam diversos elementos simbólicos, sobretudo referentes à nacionalidade, existiam diversas fotomontagens que puderam ser observadas ao longo das duas décadas de publicações.

⁴⁹⁵ *Ibidem.* p. 100.

⁴⁹⁶ *Ibidem.*

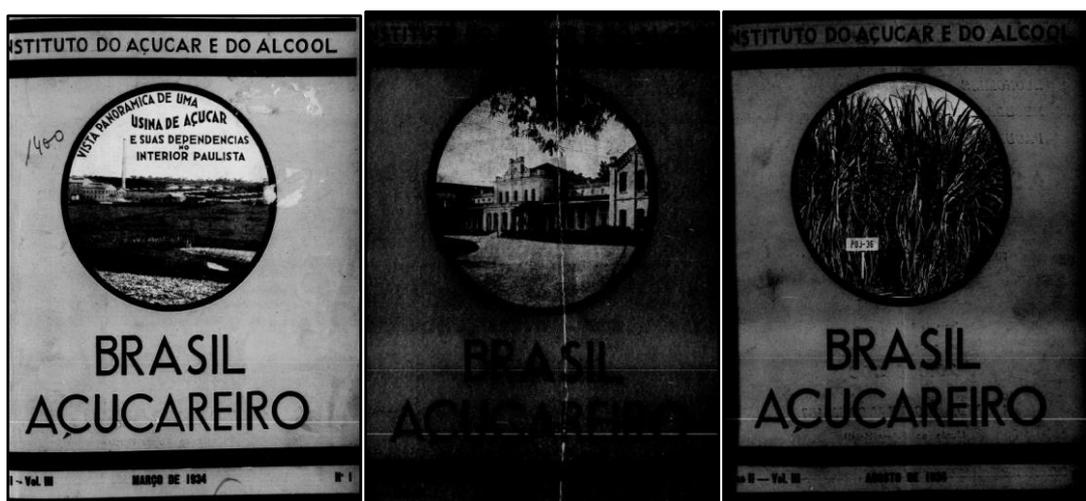
⁴⁹⁷ *Ibidem.* p. 101.

Figura 20 - MANDELBAUM, Julien. Abr. de 1942. Fotografia “artística” da vista do Engenho Miranda.⁴⁹⁸



Como exemplo da pretensão pela veiculação de fotografias ditas “artísticas”, em 1942 (Figura 20), uma matéria que exibiu uma fotografia com um engenho ao fundo, foi veiculada como “fotografia artística”, motivo de orgulho do periódico que reitera seu compromisso com o apuro estético também em outras tomadas fotográficas.⁴⁹⁹

Figuras 21, 22 e 23 - AUTOR DESCONHECIDO. Capas da revista Brasil Açucareiro no ano de 1934.⁵⁰⁰



⁴⁹⁸ Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/002534/per002534_1942_00019.pdf. Acesso em: 17 de mai. de 2021. p. 439.

⁴⁹⁹ Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/002534/per002534_1942_00019.pdf. Acesso em: 17 de mai. de 2021.

⁵⁰⁰ Disponíveis em: http://memoria.bn.br/pdf/002534/per002534_1934_00003.pdf. Acesso em: 15 de mai. de 2021. p. 01, p. 230 e p. 348.

As fotomontagens estão presentes no corpo do texto e, ocasionalmente, nas capas. As Figuras 21, 22 e 23 mostram as capas da revista que, em 1934, seu primeiro ano de veiculação, foram utilizadas fotografias na composição. Além da moldura circular, um recurso explorado com uma certa frequência, sobretudo na primeira década analisada, outras semelhanças podem ser percebidas através dessas escolhas editoriais: não existe nenhuma figura humana. É potencialmente revelador que as capas, primeiro contato visual e responsável por carregar uma maior força retórica, apresenta símbolos intrinsecamente relacionados à classe patronal: a vista panorâmica da usina, a fachada de um prédio com características neoclássicas e uma vista frontal do canavial acompanhada de uma placa com a variedade de cana PDJ-36.

Figura 24 - AUTOR DESCONHECIDO. Capa da revista Brasil Açucareiro em janeiro de 1939.⁵⁰¹



O mesmo aconteceu na Figura 24, nas primeiras capas de 1939 até o final de 1940, onde o periódico passou a exibir imagens com maior teor nacionalista. Na composição, é possível observar o canavial, também esvaziado, brotando do centro do mapa do Brasil. Ao adotar essa estratégia, essa capa reforça o discurso, sustentado pela classe patronal encabeçada por Gilberto Freyre⁵⁰², que coadunou com um modelo de “civilização” constituído através da plantação de cana na Zona Canavieira no Nordeste do Brasil. Dentre os diversos desdobramentos desse projeto discursivo nas imagens, prevaleceram, sobretudo, as faces do silêncio. Elas buscaram

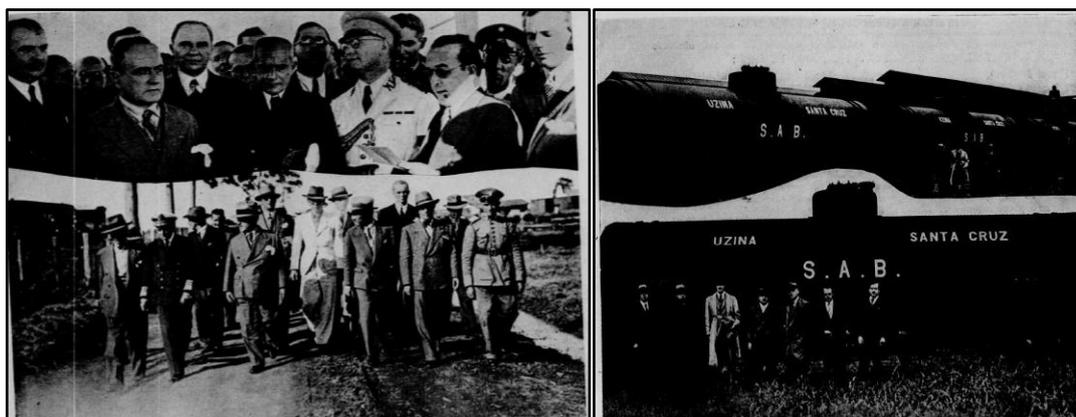
⁵⁰¹ Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/002534/per002534_1939_00014.pdf. Acesso em: 16 de mai. de 2021. p. 01.

⁵⁰² Cf. ROGERS, Thomas. **As feridas mais profundas**. Op. cit.

ocultar séculos das várias formas de opressões e violências que caracterizavam as relações no campo. Na imagem, apesar do destaque para a cana em primeiro plano, é possível observar parte suficiente da plantação para criar a impressão que ela se estende ao infinito. Esse recurso⁵⁰³ explora as vastas dimensões da lavoura canavieira, motivo de orgulho para a classe patronal, principal consumidora do periódico, e símbolo do “progresso” nacional.

As fotomontagens, por sua vez, além de ressaltar tanto as preocupações estéticas quanto a apresentação das imagens na revista, quando aparecem, articulam imagens que possuem significações em comum, atuando como dípticos, trípticos ou quadrípticos.

Figuras 25 e 26 - AUTOR DESCONHECIDO. Jul. e set. de 1936. Exemplos de fotomontagens veiculadas na revista *Brasil Açucareiro*.⁵⁰⁴



Os fragmentos das imagens das matérias acima ilustram o caso dos dípticos. Com significados complementares, geralmente o esforço para criar essa estética cabe em grandes eventos e momentos solene, onde se buscou exibir mais imagens em espaços menores. Conseqüentemente, este acaba sendo um recurso visual empregado para representações da classe patronal, exibição de recursos modernizadores e, em menor escala, aparecem em matérias mais técnicas que abordam tipologias de pragas ou variedades de cana-de-açúcar.

Incluindo as fotografias presentes nas capas e as que fizeram parte dos anúncios publicitários, foram vistas, no total, 1635 imagens: 660 na década de 1930 e 975 na década de 1940, totalizando 185 revistas consultadas disponíveis na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Em relação ao *Diário de Pernambuco*, algumas imagens se repetem. Essas repetições

⁵⁰³ Em 1938, na mesma direção, um desenho de uma usina assume o espaço da fotografia da lavoura. É importante perceber, portanto, como a imagem reforça o discurso de “modernização” a partir das usinas que a classe patronal sustentava. Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/002534/per002534_1938_00012.pdf. Acesso em: 15 de mai. de 2021. p. 01.

⁵⁰⁴ Disponíveis em: http://memoria.bn.br/pdf/002534/per002534_1936_00007.pdf e http://memoria.bn.br/pdf/002534/per002534_1936_00008.pdf. Acessos em: 15 de mai. de 2021. p. 307 e p. 31.

são as mesmas que aparecem com mais frequência na *Brasil Açucareiro*, como os retratos de personalidades destacáveis do universo político do açúcar, eventos sociais, fachadas de usinas e destilarias, podendo ser em Pernambuco ou não; lavoura de cana-de-açúcar e, em menor grau, cultivos de outras naturezas. São especificidades da *Brasil Açucareiro* e veiculadas com mais intensidade: propagandas de maquinários; capturas da lavoura de cana-de-açúcar, incluindo retratos da classe patronal, exibição de inovações técnicas e maquinários agrícolas; visões internas, geralmente das usinas; problemáticas e soluções relacionadas à água, principalmente discussões relacionadas à irrigação ou enchentes; tipologias de pragas e variações de cana-de-açúcar; seu transporte, quando recém cortada e do açúcar ao porto; universo dos engenhos primitivos, com fotografias de moendas, ruínas, casa-grande e capela; em menor grau, reprodução de documentos oficiais e cartográficos; e, por fim, fotografias de outras culturas como plantação de coqueiros e mamona.

É importante mencionar algumas dificuldades encontradas para a produção desta seção. A primeira diz respeito à qualidade das imagens. Na impossibilidade de consultar os acervos físicos, devido a pandemia da Covid-19, e garantir uma análise adequada como pede o trabalho com as fontes iconográficas, foram consultadas as revistas digitalizadas através de fotocópias. A elevação do contraste torna a percepção dos detalhes ainda mais desafiadora e, em alguns casos, comprometida. Entretanto, apesar das dificuldades, o principal esforço dessa análise se concentrou em perceber as principais recorrências, isto é, onde as representações do trabalho se encaixam nesse cenário, e como se encaixam, destacando, no processo de análise, as disparidades entre as escolhas fotográficas. A segunda questão que precisa ser esclarecida, diz respeito à categorização das fotografias. Existem diversas intersecções entre as categorias criadas, sobretudo referentes às “propagandas de maquinários”. Muitas dessas imagens exibiam o interior de uma usina, mostravam aspectos da lavoura ou até mesmo veiculavam a imagem do patrão de braços cruzados, em primeiro plano, exibindo, ao fundo, a fachada de uma usina. Ainda no mesmo sentido, as imagens que dizem respeito ao universo da irrigação são, geralmente, tomadas em lavouras. As fotos de interiores, outra categoria, nem sempre contém fotos de maquinários. Em dezembro de 1936, por exemplo, veicularam-se diversas imagens do interior das instalações do IAA.⁵⁰⁵ Episódios semelhantes se repetem em outros anos. Neste caso, a solução encontrada foi a definição da categoria pela legenda, isto é, através dela, percebia-se que a imagem compunha, literalmente, uma propaganda pelo seu teor de oferta de um produto. A mesma intersecção acontece no caso dos trabalhadores: alguns apareceram em

⁵⁰⁵ **A ação do instituto do Açúcar e do Alcool.** Brasil Açucareiro, dez. de 1936. Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/002534/per002534_1936_00008.pdf. Acesso em: 15 de mai. de 2021.

associação aos maquinários agrícolas que carregam o protagonismo da imagem. Alguns poucos, ainda, puderam ser vistos no interior das usinas e em cenas da irrigação nas lavouras que, devido a recorrência, optou-se por torná-la uma categoria à parte da “lavoura de cana-de-açúcar”. A intersecção entre as imagens também pode nos informar a respeito da força de um discurso, coesamente construído, que impulsiona suas tomadas. Como resultado, essas imagens, sob a ótica dominante, passam por uma padronização intensa que as unifica temática e contextualmente, dificultando ainda mais a tarefa da categorização. A última questão diz respeito a autoria das imagens. A questão da autoria na fotografia ainda não havia sido conquistada pelos fotógrafos das décadas de 1930 e 1940.⁵⁰⁶ Em raríssimos casos, eles são mencionados nas legendas ou aparecem quando a imagem é cedida por um fotógrafo fora do universo editorial, como é o caso de Affonso Várzea, Teodoro Gustavo Werner e Julien Mandel.

Apesar das imagens já analisadas e as que ainda serão, em ambos os periódicos, sobrepõe-se o projeto do silêncio. Através dele, nenhum trabalhador é representado na maior e mais expressiva parte do editorial, mesmo que se tratem de espaços comuns aos mesmos, como nas lavouras ou nos arredores das suas moradas. Vejamos alguns exemplos dessas representações, segundo as mencionadas categorias.

Figuras 27 e 28 - AUTOR DESCONHECIDO. Out. de 1935. P.O.J 2878 aos 9 meses de idade e a espécie Demerara 625, aos 8 meses de idade.⁵⁰⁷



Ao longo das décadas de 1930 e 1940, diversas imagens do canavial semelhantes às Figuras 27 e 28 foram veiculadas. Geralmente são capturas frontalizadas (Figura 27) ou lateralizada, reforçando a visão em perspectiva. Em um plano mais aberto, elas podem ser

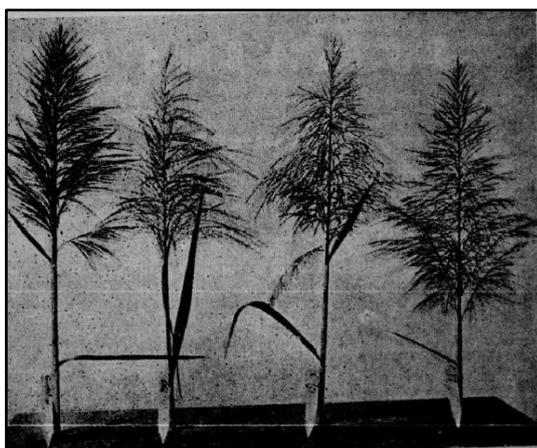
⁵⁰⁶ Cf. QUEIROGA, Eduardo. **Da assinatura à postura: a construção da autoria na fotografia documental**. Tese (Doutorado), Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Centro de Artes e Comunicação (CAC), 2016.

⁵⁰⁷ Disponíveis em: http://memoria.bn.br/pdf/002534/per002534_1935_00006.pdf. Acesso em: 17 de mai. de 2021. p. 63 e p. 65.

tomadas em plano *picado*, isto é, são quase vistas aéreas que contemplam a vastidão da plantação. O modelo da Figura 28 é recorrente: geralmente em planos mais fechados, até em plano detalhe, destacam-se algumas especificidades da variedade em questão.

A perspectiva serial contribui, em grande medida, neste e em outros casos, para, a partir da recorrência das imagens, compreender os objetivos da veiculação desses modelos de modo complementar. Nesse aspecto, as legendas e a matéria que as acompanham permitem perceber um profundo orgulho: a classe patronal gostava de ver a homogeneidade, exibiam-se os tamanhos a que chegavam os talos da cana, veiculavam, sobretudo, a grandeza dos imponentes canaviais.

Figura 29 - AUTOR DESCONHECIDO. Jun. de 1936. **Variedades de cana-de-açúcar.**⁵⁰⁸



A Figura 29 ilustra um desdobramento das representações que narram especificamente sobre a cana-de-açúcar, mas que, neste caso, estão longe do espaço dos canaviais. Geralmente isoladas contra fundo neutro, as narrativas atentam para detalhes específicos anunciados nas matérias que dizem respeito às variedades e como identificá-las. Nesse caso, a identificação se dá através da plumagem. Na coleção *Iconografia do Açúcar*, abrigada na Fundação Joaquim Nabuco (Fundaj), é possível encontrar situações semelhantes com a beterraba.

⁵⁰⁸ Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/002534/per002534_1936_00007.pdf. Acesso em: 17 de mai. de 2021. p. 237.

Figura 30 - AUTOR DESCONHECIDO. Set. de 1935. **Francisco Ribeiro de Vasconcelos, ao lado da C. P. 27-139.**⁵⁰⁹



A Figura 30 é um interessante e recorrente tipo de representação observado no periódico, assim como também encontramos outras que seguem o mesmo modelo nas imagens veiculadas no *Diário de Pernambuco*. Geralmente traziam planos mais abertos e, conseqüentemente, abrangendo um espectro maior da lavoura, a classe patronal posa, literal e seguindo um modelo exibicionista, com a plantação de cana. É importante perceber que, ao contrário dos casos em que os trabalhadores aparecem, como já vimos no capítulo intitulado *Sobre ver* e veremos adiante, as representações da classe patronal geralmente são construídas de modo horizontal, não vertical. Isso pode nos dizer que, ao contrário do que acomete os trabalhadores, os patrões não passam pelo processo de tipologia. Eles são integrados à paisagem por outro processo de significação: a exaltação do homem responsável pelo progresso econômico.

Figura 31 - AUTOR DESCONHECIDO. Mar. de 1942. **Arado Ransomes: “Arando magnificamente um terreno pesado”.**⁵¹⁰

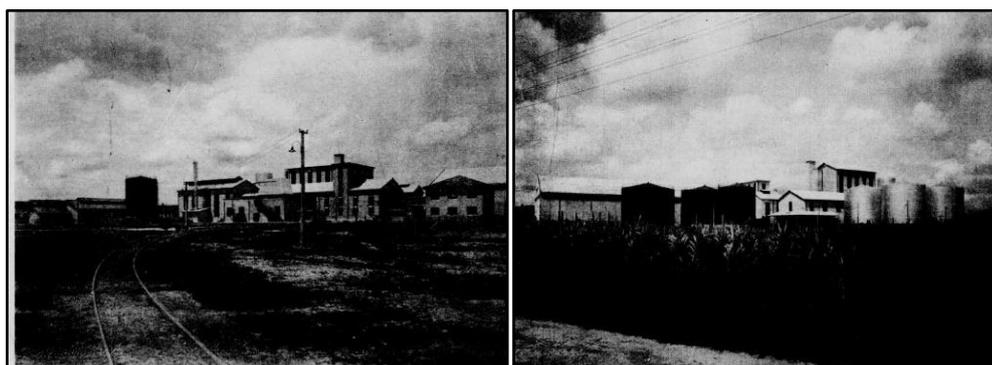


⁵⁰⁹ Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/002534/per002534_1935_00006.pdf. Acesso em: 17 de mai. de 2021. p. 42.

⁵¹⁰ Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/002534/per002534_1942_00019.pdf. Acesso em: 17 de mai. de 2021. p. 67.

A Figura 31 é um modelo de representação recorrentemente utilizado para as imagens da terra: em plano *picado*, dois terços da imagem se voltam para a terra, exibindo os sulcos em perspectiva, principal destaque da imagem. Ao fundo, percebe-se o executor da atividade. Neste caso, um maquinário. Em outros, como veremos adiante, pode conter a presença do trabalhador assumindo o espaço da máquina e exercendo alguma atividade manual. Nota-se, quase sempre, um esforço em mostrar o “bom serviço”, a “boa técnica” e o “ideal” de como deve ser feito para atingir um bom resultado.

Figuras 32 e 33 - AUTOR DESCONHECIDO. Mar. de 1940. Vista geral da Destilaria Central de Pernambuco e tanques para melaço e álcool. ⁵¹¹



Geralmente as fotografias das fachadas seguem o modelo de representação das Figuras 32 e 33, podendo, também, exibir capturas em plano *picado*, como foi mencionado. É perceptível o nível de apuro técnico para a construção dessas imagens, ainda mais explorado quando as temáticas são relativas ao universo das usinas, interna ou externamente. As capturas das fachadas dos engenhos também são tomadas com o mesmo cuidado, de modo a torná-los esteticamente belos e engrandece-los. Existe, geralmente, um equilíbrio entre a quantidade de céu e de terra nessas imagens, destacando ainda mais as construções. No caso da Figura 32, afasta-se levemente à direita para enquadrar também uma parte da ferrovia, reforçando o discurso patronal do “progresso” que parte, literal e simbolicamente, das usinas e corta a Zona Canavieira de Pernambuco.

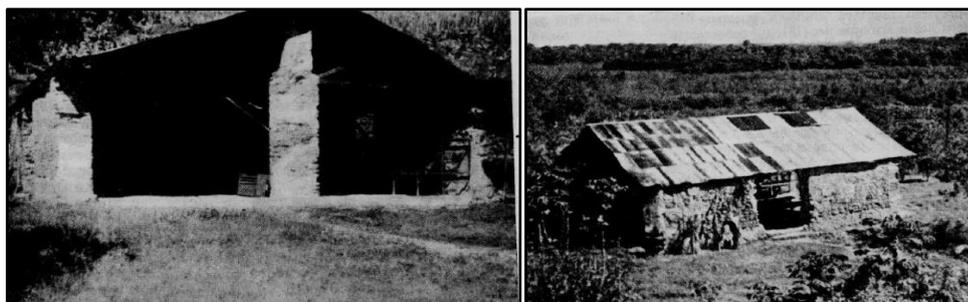
⁵¹¹ Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/002534/per002534_1940_00015.pdf. Acesso em: 17 de mai. de 2021. p. 13 e p. 14.

Figura 34 - AUTOR DESCONHECIDO. Nov. de 1940. **Aparelhos de medida da seção de controle.**⁵¹²



A Figura 34 retratou o interior de uma usina esvaziada. O lugar do trabalhador foi substituído pela poética da luz e das sombras que mostra parte dos aparelhos de medição. O mesmo esforço em criar representações do tipo com a presença dos trabalhadores não foi encontrado em outras imagens. A estética das máquinas, digna de registro, substitui a presença humana. Através do belo como projeto de uma classe, imagens como essa, mais comuns na década de 1940, subliminarmente reforçam a negação do corpo do trabalhador dos projetos de “progresso” e “modernização” da classe patronal. Capturada estrategicamente em um horário do dia que, quando somada com a projeção das sombras da janela fora do enquadramento, se ressalta as linhas e geometrias do maquinário. A valorização dessa estética se torna frequente em movimentos modernistas, sobretudo durante os anos de 1960 e 1970.⁵¹³

Figuras 35 e 36 - WERNER, Teodoro Gustavo. Nov. de 1948. **Vista de frente e lateral das ruínas do Engenho São Jorge dos Erasmos e “primeiro engenho construído no Brasil”.**⁵¹⁴



⁵¹² Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/002534/per002534_1940_00016.pdf. Acesso em: 17 de mai. de 2021. p. 15.

⁵¹³ COSTA, Helouise; SILVA, Renato Rodrigues da. **A fotografia moderna no Brasil**. São Paulo: Cosac Naif, 2004.

⁵¹⁴ Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/002534/per002534_1948_00032.pdf. Acesso em: 17 de mai. de 2021. p. 85 e p. 89.

No que diz respeito à mencionada categoria que alude ao universo dos “engenhos primitivos”, imagens como as Figuras 35 e 36 são comuns. Geralmente mostram fragmentos de ruínas, neste caso a fachada, mas também podem aparecer imagens de antigas moendas. Assim como no *Diário de Pernambuco*, e como veremos também em outros suportes, a nostalgia, como temos visto, foi um importante propulsor de imagens e um discurso patronal bastante recorrido.

Figura 37 - AUTOR DESCONHECIDO. Abr. de 1944. **Vivenda canavieira.**⁵¹⁵



Com menor frequência no quesito aparição, estão as fotografias das fachadas das “habitações rurais” dos trabalhadores. Essas imagens aparecem com mais intensidade na década de 1940, mais especificamente em 1944, quando atenuam-se os esforços contra os mocambos através da Liga Social Contra os Mocambos, sustentada por um discurso higienista e moralizante.⁵¹⁶ Habitações de outros estados, cujas fotografias são tomadas praticamente sob a mesma angulação, também ausente de trabalhadores, são veiculadas.⁵¹⁷

⁵¹⁵ Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/002534/per002534_1944_00023.pdf. Acesso em: 18 de mai. de 2021. p. 43.

⁵¹⁶ Cf. GOMINHO, Zélia de Oliveira. **Veneza Americana X Mucambópolis**: o Estado Novo na cidade do Recife (décadas de 30 e 40). Dissertação (Mestrado), Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Centro de Filosofia e Ciências Humanas (CFCH), 1997.

⁵¹⁷ Como o conjunto de habitações operárias na Usina de Monte Alegre e na Usina Novo Horizonte, disponíveis em: http://memoria.bn.br/pdf/002534/per002534_1944_00023.pdf. Acesso em: 18 de mai. de 2021. p. 46.

Figura 38 - DESCONHECIDO. Jul. de 1944. “Casa de caboclo, na Fazenda Nambuca, em Goiaz”.⁵¹⁸



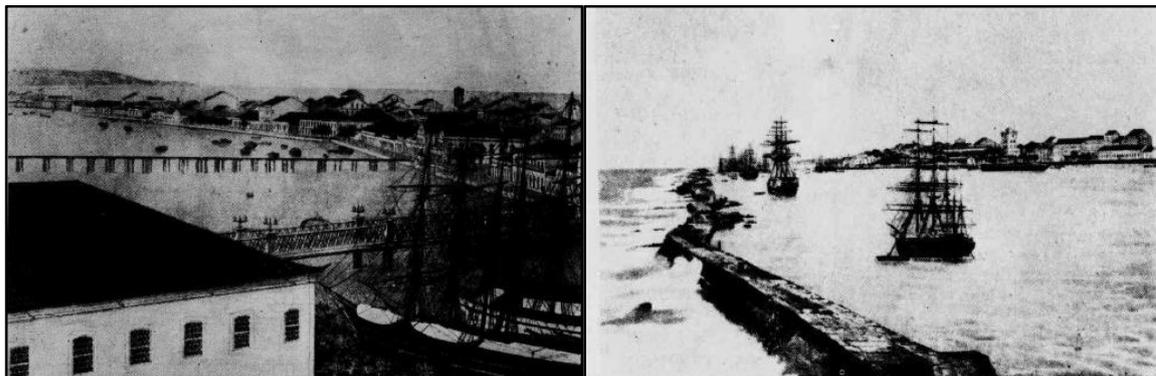
A Figura 38, também veiculada em 1944, mostra uma “casa de caboclo” no meio rural, quase como um contraponto às habitações operárias geralmente associadas como espaços de “progresso”. Neste caso e também nas fotografias da cidade, existe um esforço em transformar em visualidades o discurso contra os mocambos, inclusive associando os moradores a animais, como os porcos.⁵¹⁹ Isabella Puente, revelando as intencionalidades por trás das práticas discursivas que dizem respeito à insalubridade do mangue, afirmou que, ao contrário da lógica de exploração da classe dominante, esse espaço foi utilizado como estratégia de sobrevivência, sobretudo, pela classe trabalhadora.⁵²⁰ Na imagem, a desumanização também se manifesta nas escolhas dos termos presentes nas legendas. Mais uma vez, a tipologia (“caboclo”) se faz presente e suas moradas são denominadas de “habitações”. Durante as duas décadas analisadas, não foram encontradas recorrências da mesma expressão para se referir às casas-grandes ou qualquer outra morada da classe patronal.

⁵¹⁸ Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/002534/per002534_1944_00024.pdf. Acesso em: 18 de mai. de 2021. p. 38.

⁵¹⁹ OLIVEIRA, Kerolayne C. Faces do mundo perdido: as ruínas da velha aristocracia e a transformação da paisagem nas fotografias da cidade do Recife de 1920 a 1950. **Relações de Poder, Sociedade e Ambiente: abordagens históricas**, 2020, Recife. Anais do Encontro Relações de Poder, Sociedade e Ambiente: abordagens históricas. Recife: Editora Oliver. v. 1. p. 63-86. Disponível em: <https://onedrive.live.com/?authkey=%21AB95j6WDwnpip%2Dc&cid=B3F48010521BBE3F&id=B3F48010521BBE3F%21144983&parId=B3F48010521BBE3F%21142814&o=OneUp>. Acesso em: 18 de mai. de 2021.

⁵²⁰ Cf. ANDRADE, Isabella Puente de. “Filhos da lama e irmãos de leite dos caranguejos”. Op. cit.

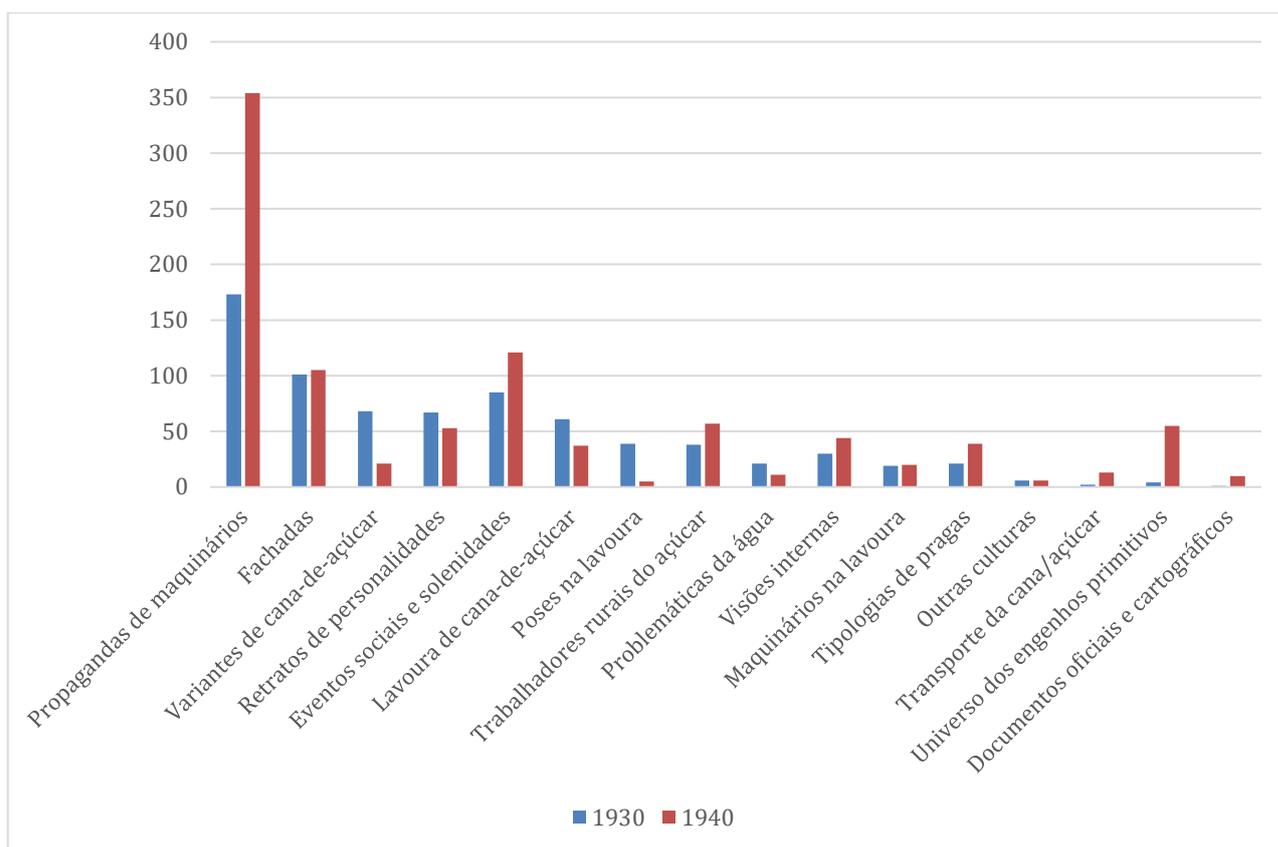
Figuras 39 e 40 - AUTOR DESCONHECIDO. Out. de 1946 e nov. de 1947. “Aspecto do velho porto do Recife” e “O velho cais do Apolo e as alvarengas com o seu cheiro de açúcar”.⁵²¹



As Figuras 39 e 40 revelam faces, através das imagens, da projeção do discurso patronal e mitológico sobre a nostalgia através do porto da cidade, principal escoadouro do açúcar brasileiro que abasteceu, durante séculos, o mercado internacional. Os *silenciamentos visuais* através dessas imagens, isto é, ausentes de presença humana, foram tomados a partir de interessantes pontos de vista de modo a articular signos da classe dominante. A figura 39 articula em sua composição uma arquitetura colonial, em primeiro plano, com a vista das pontes e das embarcações, em segundo plano. O esforço para a tomada da Figura 40, por sua vez, a partir dos arrecifes em direção à cidade, destacam embarcações que alimentam o mencionado imaginário colonial. Em ambas as imagens, a legenda trouxe a expressão “velho” para se referir a um espaço que ainda era funcional e existente, todavia, o desejo expresso pelo emprego da palavra em questão versa majoritariamente sobre uma visão de classe acerca do passado.⁵²²

⁵²¹ Disponível em, respectivamente: http://memoria.bn.br/pdf/002534/per002534_1946_00028.pdf e http://memoria.bn.br/pdf/002534/per002534_1947_00030.pdf. Acesso em: 18 de mai. de 2021. p. 48 e p. 104.

⁵²² O Porto da cidade adquiriu grande prestígio por funcionar como entreposto entre as plantações, no interior do estado, e o comércio do açúcar brasileiro com a Europa, convergindo diversos caminhos terrestres, ferroviários e fluviais, influenciando diretamente na vida das pessoas. Diversas discussões com intuito de modernizá-lo foram pautadas desde o século XIX. Cf. AROUCHA, Davi Costa. **A urbanidade do açúcar**: o transporte do produto no Recife do século XIX. Monografia (Trabalho de Conclusão de Curso). Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Centro de Filosofia e Ciências Humanas (CFCH), 2014. e Cf. GOMES, Alessandro Felipe de Mendes. **Das docas de comércio ao cais contínuo**: as tentativas frustradas de melhoramento do porto do Recife nos Oitocentos. Tese (Doutorado). Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Centro de Filosofia e Ciências Humanas (CFCH), 2016.

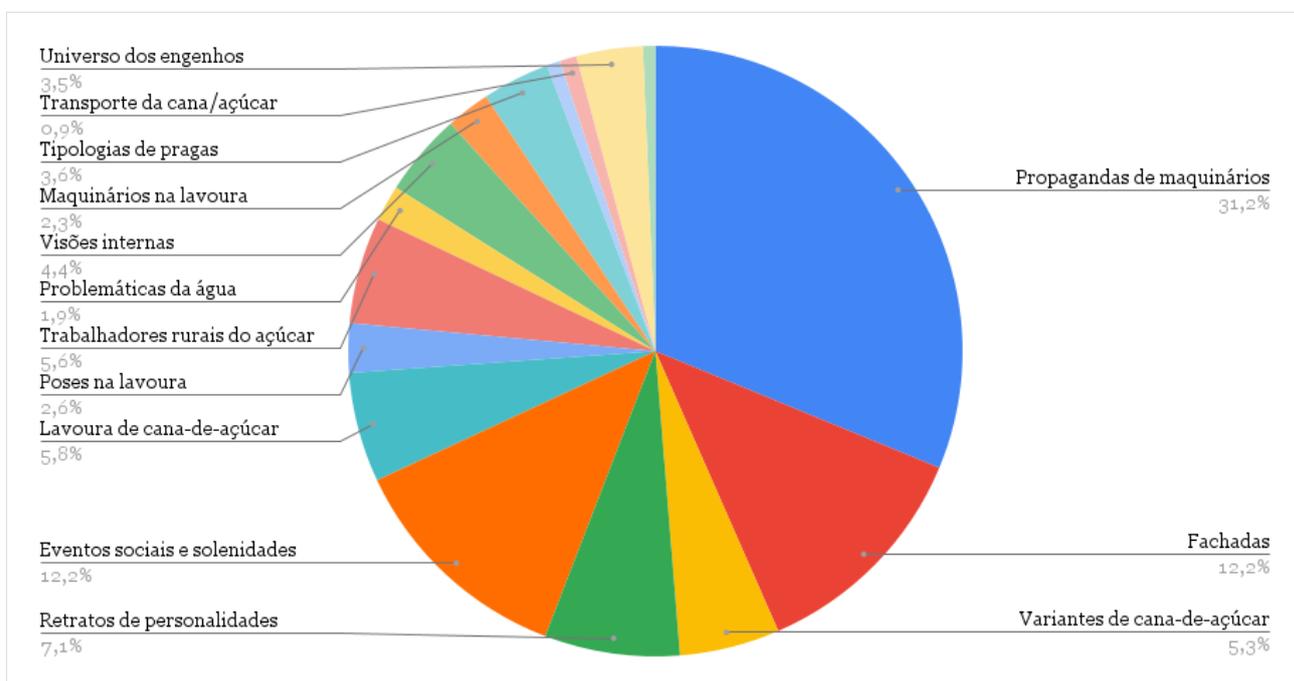
Gráfico 1 - Recorrência de fotografias por temática entre os anos de 1930 e 1940.

Fonte: Criado pela autora.

O Gráfico 1 mostra as principais temáticas abordadas ao longo das décadas de 1930 e 1940, na revista *Brasil Açucareiro*, sendo perceptíveis as oscilações nas recorrências entre as décadas. A quantidade de imagens veiculadas na primeira década é superior ao que foi na segunda, ao contrário do que se poderia prever, visto ao avanço das técnicas de captura e revelação de fotografias no decorrer do século XX. A quantidade de propagandas de maquinários agrícolas e industriais é superior a qualquer outra temática. Em 1940 houve, sem dúvida, muito mais espaço para propagandas que em 1930. As fachadas e as solenidades foram bastante exploradas durante as duas décadas analisadas. As variantes de cana-de-açúcar foram mais frequentes na década de 1930, assim como as fotografias da lavoura. Na década de 1940, os editores preocuparam-se mais com as pragas que com a questão da irrigação. Já o aparecimento dos trabalhadores rurais do açúcar torna-se mais frequente na década de 1940, com destaque para os anos de 1942, 1944 e 1946, assim como as fotografias relacionadas ao universo dos engenhos primitivos – categoria essa tomada por nostalgia e saudosismo de classe. As visões internas das usinas, assim como as tipologias de pragas tornaram-se mais frequentes também na década de 1940. Na mesma perspectiva, caminharam as imagens do universo dos

engenhos primitivos, o transporte e o movimento da cana e a reprodução de documentos, que também receberam mais destaque na década de 1940.

Gráfico 2 - Percentual dos trabalhadores rurais do açúcar frente as outras categorias de fotografias entre as décadas de 1930 e 1940.



Fonte: Criado pela autora.

O Gráfico 2 destaca o percentual da recorrência das temáticas somado. Através dele, é possível identificar que as fotografias dos trabalhadores, quando somadas, não ocupam nem 6% (5,6%) do quantitativo total veiculado pela *Brasil Açucareiro* ao longo das duas décadas analisadas. Mais fotografias foram veiculadas da lavoura de cana esvaziada (5,8%) de trabalhadores que outras imagens fotográficas os representando (5,6%). Da mesma forma, mais retratos de personalidades destacáveis políticas do país, com destaque para o setor açucareiro, foram veiculados pelo periódico (7,1%), assim como a quantidade de eventos sociais e solenidades aparece com mais que o dobro da frequência que as representações do trabalho (12,2%). Existe quase tantas fotografias de variantes de cana-de-açúcar quanto os trabalhadores (5,3%). A quantidade de propagandas de maquinários é cerca de cinco vezes e meia maior que a quantidade de veiculações de trabalhadores rurais.

Assim como pôde-se pensar segmentos norteadores para as imagens veiculadas na *Brasil Açucareiro*, também se pôde perceber semelhanças nas fotografias onde os trabalhadores aparecem. Essas imagens dividem-se em dois grandes grupos: as fotografias externas, nas

lavouras; e as fotografias internas, em engenhos e usinas. No caso das primeiras, perceberam-se fotografias do trabalho na lavoura com a presença ou não de maquinários agrícolas e animais do arado, sobretudo bois; realizando técnicas agrícolas; retratos; e, por último, fragmentos do movimento, podendo ser da cana, como as fotografias dos transportes, ou dos trabalhadores dirigindo-se, geralmente em grupos, para o trabalho. Para além das facilidades que as inovações tecnológicas introduziram no campo da fotografia, facilitando as tomadas, o objetivo das próximas páginas desta seção é esboçar caminhos que procuram entender por que motivos e de que forma se deu a aparição gradativa dos trabalhadores nas primeiras décadas em que o *silenciamento visual* sobre suas vidas foi rompido.

Figura 41 - AUTOR DESCONHECIDO. Set. de 1935. **Trabalhador aos pés do patrão nas margens do Rio Capibaribe.**⁵²³



A Figura 41 é uma das muitas imagens onde o trabalhador, embora apareça, não é o foco da narrativa da imagem. Em diversos contextos, a mesma cena se repete: exercendo qualquer atividade, o trabalhador sequer é percebido e acaba compondo, tal como parte da paisagem, a cena que será fotografada. Nos cantos das imagens ou ao fundo, quase imperceptíveis, fugindo ao enquadramento, os trabalhadores aparecem sob o signo do desprezo.

⁵²³ Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/002534/per002534_1935_00006.pdf. Acesso em: 19 de mai. de 2021. p. 11.

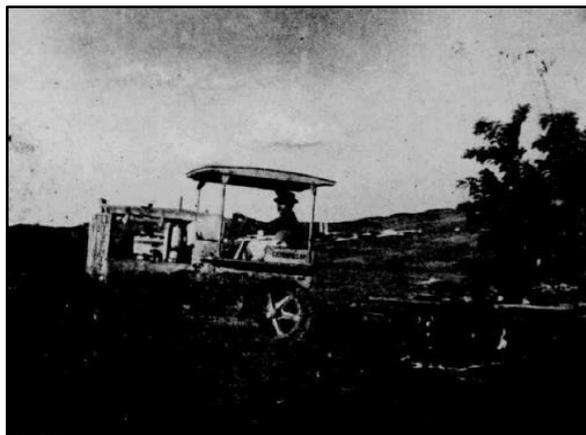
Figura 42 - AUTOR DESCONHECIDO. Jun. de 1936. Trabalhador ao lado do lote de cana da variedade P.O.J.2878 com dez meses de idade.⁵²⁴



Diferente das representações da classe patronal ao lado da cana, como vimos, em representações como essas, geralmente em tomadas verticais, o corpo do trabalhador serve como métrica para a percepção da altura da cana. Menos relaxados e mais rígidos do que seus patrões, os trabalhadores, quando submetidos a essas imagens, denunciam, através de sua postura, o desconforto de estar diante de uma câmera mesmo que em um espaço familiar a eles. O que reforça, em contrapartida, a violência implícita nessas tomadas.

⁵²⁴ Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/002534/per002534_1936_00007.pdf. Acesso em: 19 de mai. de 2021. p. 221.

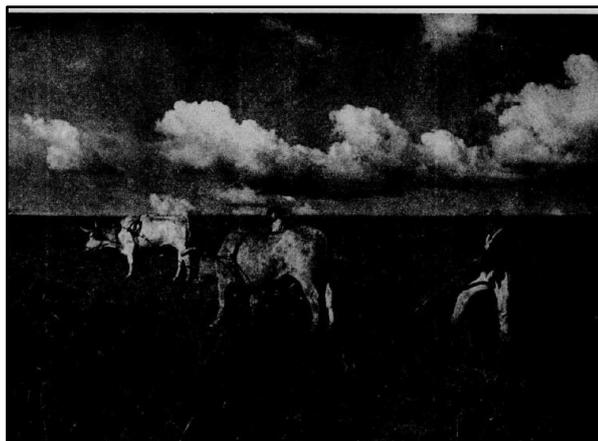
Figura 43 - AUTOR DESCONHECIDO. Jan. de 1942. “A máquina a serviço da agricultura”.⁵²⁵



É possível perceber alguns trabalhadores nas fotografias publicitárias, sobretudo nas que visam anunciar maquinários agrícolas. É comum observar imagens como a Figura 43: um plano geral da lavoura com o produto, guiado por um trabalhador, sendo operado. É interessante perceber que as propagandas passam a abastecer as visões do “progresso” na lavoura, ou seja, perpetua-se uma visão comercial, ao longo das duas décadas, sempre que a mesma temática é fotografada. Mesmo que essas imagens não tratem da exibição de um produto, mostra-se o maquinário, sob o mesmo modelo de representação, tal como a propaganda do “progresso” de uma classe. Além disso, muitas dessas imagens exaltam a destreza com que os maquinários executam as atividades outrora realizadas pelos trabalhadores.

⁵²⁵ Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/002534/per002534_1942_00019.pdf. Acesso em: 19 de mai. de 2021. p. 13.

Figura 44 - AUTOR DESCONHECIDO. Fev. de 1942. “Um lavrador na sua faina de amanhã da terra”.⁵²⁶



A Figura 44 tornou-se mais presente na década de 1940. Elas capturam cenas da lavoura, todavia, exibindo o mesmo espaço frequentado pelos trabalhadores e pelos animais, geralmente bois. A associação entre homens e animais reforça tanto a animalização dos homens, quanto reforça a ideia de posse, bem explicitada através do conceito *laboring landscapes*, elaborado por Thomas Rogers⁵²⁷, que vimos no capítulo anterior. Portanto, o que essas imagens capturam é a associação entre homens, animais e terra, sob posse e comando patronal.

Figura 45 - AUTOR DESCONHECIDO. Jul. de 1946. Carregando a colheita da cana, em Trinidad.⁵²⁸



Em alguns casos, as legendas que essas imagens carregam coadunam com esse discurso de posse e, ainda, constroem representações de passividade. Grandes cenas, como a Figura 45, capturando narrativas mais complexas, ilustram práticas harmoniosas na lavoura, onde trabalhadores e os animais convivem bem, como se estivessem sob uma “ordem natural.” A

⁵²⁶ Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/002534/per002534_1942_00019.pdf. Acesso em: 19 de mai. de 2021. p. 04.

⁵²⁷ ROGERS, Thomas. **Imaginários paisagísticos em conflito na zona da mata pernambucana**. Op. cit.

⁵²⁸ Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/002534/per002534_1946_00028.pdf. Acesso em: 19 de mai. de 2021. p. 39.

câmera da classe dominante os representa como predestinados ao sistema ao qual estão submetidos.

Figura 46 - AUTOR DESCONHECIDO. Set. de 1946. “O labor de sol a sol, de enxada em punho, fadiga e esgota as energias do operário mal nutrido e debilitado pelas endemias”.⁵²⁹



Pensando na mesma direção, a Figura 46 é uma das possibilidades recorrentes de representação do corte da cana, onde os trabalhadores aparecem geralmente de costas e em grupo. Uma das estratégias de desumanização em imagens como essa, apesar da não associação literal a animais do arado, é não mostrar seus rostos. Pelo contrário, sempre de costas, misturam-se a paisagem dos canaviais. Vemos através da Figura 6, no capítulo *Sobre ver*, que esse modelo de representação é construído antes da década de 1940. Além de reforçar a paisagem que trabalha, assim como a Figura 45, também reforça a ideia de “ordem natural das coisas”. Isso deve-se, sobretudo, à repetição dessa mesma cena em suas variações.

⁵²⁹ Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/002534/per002534_1946_00028.pdf. Acesso em: 20 de mai. de 2021. p. 86.

Figuras 47 e 48 - AUTOR DESCONHECIDO. Ago. e nov. de 1936. “Uma cultura perfeita de cana-de-açúcar” e “Os terrenos quando preparados facilitam a abertura das ótimas valas para o plantio”.⁵³⁰



A paisagem que trabalha assumiu, ainda, várias formas. A Figura 47, e uma pequena variação vertical dela, a Figura 48, ilustra bem a que escala os trabalhadores assumem na imagem quando participam de alguma fotografia que versa, sobretudo, sobre técnicas apropriadas à lavoura. Essa estética da lavoura ideal é louvada através desse e de vários registros ao longo das décadas de 1930 e 1940.⁵³¹ Essas imagens presumem um ponto de vista, reforçado pela perspectiva, que seria equivalente ao olhar panóptico no interior das fábricas.⁵³² Geralmente em ângulos estratégicos, sua vista alcança o máximo possível da cena que se desenrola a partir do corte da cana.

⁵³⁰ Disponível em, respectivamente: http://memoria.bn.br/pdf/002534/per002534_1936_00007.pdf e http://memoria.bn.br/pdf/002534/per002534_1936_00008.pdf. Acesso em: 19 de mai. de 2021. p. 404 e p. 149.

⁵³¹ Exemplos do aparecimento de imagens bastante semelhantes às mencionadas, podem ser observados em 1938 e 1942, respectivamente, disponíveis em: http://memoria.bn.br/pdf/002534/per002534_1938_00011.pdf e http://memoria.bn.br/pdf/002534/per002534_1942_00019.pdf. Acessos em: 19 de mai. de 2021. p. 201 e p. 56.

⁵³² Cf. FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir**. 40 ed. Petrópolis: Vozes, 2012.

Figura 49 - AUTOR DESCONHECIDO. Mar. de 1942. “Após o corte, os trabalhadores recolhem as canas”.⁵³³



Sobretudo na década de 1940, veicularam-se diversas imagens sobre técnicas. Elas tinham como objetivo ilustrar a narrativa dos textos de teor informativo, facilitando a compreensão. Nesse cenário, foi possível observar diversas imagens do trabalho dentro do escopo técnico da revista. A Figura 49 mostra a recolha da cana recém cortada, em *contrapicado*, onde os trabalhadores amarram feixes para o transporte.

Figura 50 - AUTOR DESCONHECIDO. Fev de 1940. “Detalhe de como se deve cortar as estacas de cana de açúcar para plantio”.⁵³⁴



⁵³³ Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/002534/per002534_1942_00019.pdf. Acesso em: 20 de mai. de 2021. p. 08.

⁵³⁴ Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/002534/per002534_1940_00015.pdf. Acesso em: 20 de mai. de 2021. p. 30.

A Figura 50 ilustra um dos poucos momentos onde a técnica e o trabalhador disputam, na mesma imagem, o protagonismo. Ainda em primeiro plano, o tamanho das estacas informa como o tamanho do corte deve ser reproduzido, posteriormente, para o plantio. O trabalhador, ocupando o centro da imagem, exhibe o tamanho da cana ideal em que os feixes devem ser cortados. Provavelmente, ele dialoga com alguém à esquerda, fora do enquadramento, para onde os olhares dos retratados, do homem em primeiro e da mulher em segundo plano, ao fundo, se dirigem. É possível observar, nesta imagem, uma das poucas representações da presença do trabalho feminino. Apesar de dividir o mesmo espaço de trabalho do homem, geralmente ela é a responsável por juntar os feixes de cana, como foi discutido na seção anterior. Através dessas imagens, e sobretudo da Figura 50, é o trabalhador quem anuncia o tamanho do corte ideal, isto é, percebe-se os profundos e incontornáveis, até para a classe patronal, saberes dos homens e mulheres canavieiros.

Figura 51 - AUTOR DESCONHECIDO. Set. de 1942. “Um aspecto típico da paisagem canavieira do Nordeste é o que se vê na gravura. O velho carro de boi, ainda usado como meio de transporte da cana, mesmo nas modernas usinas”.⁵³⁵



Os movimentos da cana e dos trabalhadores também foram registrados. A Figura 52, nostalgicamente, exhibe um carro carregado de cana-de-açúcar, puxado por um boi, como reminiscências dos antigos engenhos de açúcar. Em suas palavras, Mário Bulhão, diz que

é um traço de união entre o passado e o presente, entre as novas e poderosas centrais, orgulhosas da imensa força de suas máquinas, e os velhos engenhos patriarcais, mais humildes no seu primitivismo, sem a arrogância dos altos rendimentos, mais cheios, porém, da suave poesia que envolve as vidas tranquilas e modestas. O velho carro, a se arrastar, gemente pelos canaviais, puxado pelas juntas de bois mansos ou de garrotes

⁵³⁵ Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/002534/per002534_1942_00020.pdf. Acesso em: 21 de mai. de 2021. p. 92.

esquivos e rebeldes, guiados pelas onomatopéias do carreiro – uma figura humana tão intimamente ligada à vida dos engenhos – o velho carro de boi recorda um momento de velha civilização que o açúcar criou nas terras bravas do Nordeste.⁵³⁶

Esse trecho permite perceber espectros do discurso dominante e como ele foi transformado em visualidades através das fotografias. Olhar para cenas da lavoura, incluindo os trabalhadores como parte inerente à paisagem, trazia elementos que a classe patronal utilizava para narrar sobre as antigas experiências, como um “traço de união entre o passado e presente”.⁵³⁷ A mesma mitologia explicitada através do *Diário de Pernambuco*, no que diz respeito ao imaginário criado em torno de Maria Santana e Severina Preta (Figuras 18 e 19), também se repete na *Brasil Açucareiro*. De pessoas a objetos, tudo foi utilizado para manter vivo um discurso, igualmente forjado pela classe dominante, da criação da “civilização” brasileira através da cultura da cana-de-açúcar. É possível observar, ainda, nesse empenho pela manutenção de uma estética da Zona Canavieira de Pernambuco, uma valorização da vida antes das “novas e poderosas centrais, orgulhosas da imensa força de suas máquinas”.⁵³⁸

Figuras 52 e 53 - AUTOR DESCONHECIDO e VARZEA, Affonso. Fev. de 1942 e set. de 1944. **Trabalhadores de usina a caminho do campo e grupo de carvoeiros.**⁵³⁹



Como veremos adiante, também foi em 1940 que começaram a aparecer, mais discriminadamente, menção aos tipos humanos. Houve um notável empenho por registrá-los. A Figura 52 mostra um grupo de trabalhadores a caminho da lavoura de cana. Eles estão

⁵³⁶ BULHÃO, Mário. *O estatuto da lavoura canavieira*. Brasil Açucareiro, set. de 1942. Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/002534/per002534_1942_00020.pdf. Acesso em: 21 de mai. de 2021. p. 92.

⁵³⁷ *Idem.*

⁵³⁸ *Idem.*

⁵³⁹ Disponíveis em, respectivamente: http://memoria.bn.br/pdf/002534/per002534_1942_00019.pdf e http://memoria.bn.br/pdf/002534/per002534_1944_00024.pdf. Acesso em: 21 de mai. de 2021. p. 08 e p. 74.

caminhando alinhados e enfileirados. É importante perceber como os momentos escolhidos para serem fotografados são também elementos de significação, sobretudo nessas representações do trabalho canavieiro. A Figura 52 reforça, principalmente, a passividade dos trabalhadores que, mesmo longe da lavoura, já faziam parte da paisagem, contribuindo, assim, com a cristalização dos imaginários mencionados que coadunam com os esforços discursivos da classe patronal. A Figura 53 mostra um grupo de lenheiros e carvoeiros, que, segundo a matéria, aumentaram vertiginosamente em número na década de 1940, devido à responsabilidade em vender combustível aos engenhos. Em outras imagens, outros grupos são mencionados, como os cambiteiros, responsáveis pelo transporte da cana.⁵⁴⁰

Figura 54 - AUTOR DESCONHECIDO. Jun. de 1945. Trabalhadores reparando os trilhos da ferrovia de uma usina nortista.⁵⁴¹



Apesar da importância da construção das ferrovias na Zona Canavieira de Pernambuco, paradoxalmente, essa é a única representação que a revista veiculou, diretamente sobre ela, ao longo das décadas trabalhadas. Isto é, apesar das construções cada vez mais presentes na paisagem, poucas imagens foram tomadas. E, a única delas, capturada no norte do país, representa os trabalhadores com os rostos abaixados, em plano fechado, reparando os trilhos danificados. Mais uma vez, com as identidades suprimidas, os sujeitos são reduzidos a sua capacidade laboral e responsáveis, literal e simbolicamente, pela manutenção da ordem que naquela instância pautava-se pelo “progresso”.

Renata Conceição Nóbrega Santos reforça um interessante paralelo entre a forma retangular das janelas, como também são as molduras dos trens em construção durante o período

⁵⁴⁰ VASCONCELOS, Torres. **A mobilidade do trabalhador nas zonas canavieiras do Brasil**. Ago. de 1944, Brasil Açucareiro. Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/002534/per002534_1944_00024.pdf. Acesso em: 21 de mai. de 2021. p. 84.

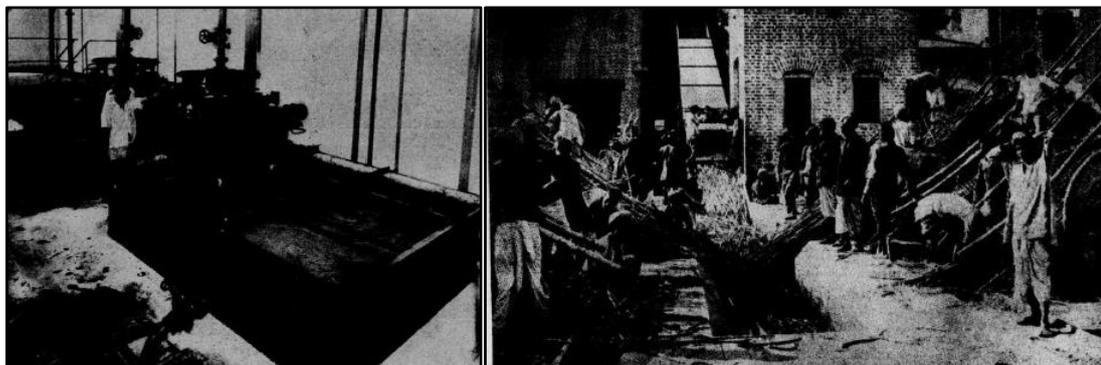
⁵⁴¹ Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/002534/per002534_1945_00025.pdf. Acesso em: 21 de mai. de 2021. p. 98.

Imperial, com as paisagens que trabalham, descritas por Thomas Rogers.⁵⁴² Segundo a autora, ambos funcionavam como elementos sob os quais pousavam os olhos patronais:

Na composição desse processo, pela janela do trem e sobre os trilhos do progresso, as paisagens foram emolduradas pelas elites, que seguiam se deleitando com as vistas. Nessas vistas, a natureza perpetuar-se-ia compostas de camadas, que trabalhavam e que estavam à margem.⁵⁴³

Às margens, literal e simbolicamente, estava um trabalhador percebido pela autora em uma das fotografias de Auguste Stahl, quase imperceptível, misturando com a paisagem do manguezal. Quase 100 anos depois, quatro trabalhadores são, juntos, os principais elementos positivos da Figura 54. Entretanto, assim como Renata Santos pontua, continuam sendo “partes das paisagens que trabalham e, como tal, objetificadas e excluídas dos processos decisórios formais que eram articulados pelas elites rumo ao progresso da nação”.⁵⁴⁴

Figuras 55 e 56 - AUTOR DESCONHECIDO. Ago. de 1938 e mai. de 1946. “Uma vista da secção de verificação de peso do melaço” e “Descarregando cana das carroças para um transportador, no trapiche”.⁵⁴⁵



A Figura 55 mostra uma das únicas imagens onde um trabalhador aparece no interior da usina, na “secção de verificação do peso do melaço”⁵⁴⁶ posando ao lado do maquinário, quase imperceptível. Sua presença, misturada em meio às máquinas, consegue trazer a mensuração em escala. O protagonismo é inegavelmente do maquinário que, na cena, ocupa o maior espaço e assume o centro da imagem. O trabalhador ao fundo, por sua vez, o acompanha através da

⁵⁴² SANTOS, Renata Conceição Nóbrega. **Aço e suor pelo açúcar e em nome do progresso: 1ª Seção da Recife São Francisco Railway (Pernambuco, 1952 - 1959)**. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal Rural de Pernambuco, Programa de Pós-Graduação em História, Recife, 2017.

⁵⁴³ *Ibidem*. p. 31.

⁵⁴⁴ *Ibidem*. p. 32.

⁵⁴⁵ Disponíveis em, respectivamente: http://memoria.bn.br/pdf/002534/per002534_1938_00011.pdf e http://memoria.bn.br/pdf/002534/per002534_1946_00027.pdf. Acessos em: 21 de mai. de 2021. p. 08 e p. 88.

⁵⁴⁶ Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/002534/per002534_1938_00011.pdf. Acesso em: 21 de mai. de 2021.

rigidez do seu corpo tipificado. Além disso, um dos motivos para se destacar o transporte da cana era o fato de, ocasionalmente, um trabalhador escapar na imagem, como é o caso da Figura 56, onde a captura inclui outros trabalhadores. É uma das raras fotografias que retratam uma cena interna em uma usina com a presença dos trabalhadores nas duas décadas analisadas. Em segundo plano, à esquerda, um trabalhador, apoiado no maquinário, posa para a fotografia. Ao centro, e em evidência, está a esteira por onde a cana entra. É possível observar, no canto direito, outro trabalhador. Ao fundo, alguns também estão em movimento. Simbolicamente às margens das imagens os trabalhadores, também nessa fotografia, perdem o protagonismo do trabalho para o destaque do maquinário e dos processos de modernização que alcançavam as usinas. Nunca em evidência, os trabalhadores eram representados como invasores em seus próprios ambientes de trabalho, jamais competindo a atenção, em termos estéticos, com as máquinas, pois eram delas o protagonismo das cenas.

Figura 57 - AUTOR DESCONHECIDO. Ago. de 1944. **Trabalhando na fornalha de engenho.**⁵⁴⁷



Ainda associada às duas imagens anteriores, a Figura 57, ao contrário da Figura 55, exhibe um trabalhador na fornalha. Essa é uma das poucas imagens encontradas que retrata o trabalho no interior do engenho. A fotografia, tomada na vertical, articula o bagaço da cana, em

⁵⁴⁷ Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/002534/per002534_1944_00024.pdf. Acesso em: 22 de mai. de 2021. p. 84.

primeiro plano, com o trabalho de alimentar as fornalhas com ele sendo realizado ao fundo.⁵⁴⁸ Diferente da Figura 55, a imagem não é tomada com a pose do trabalhador. Essa representação faz parte de outras tantas que aqui já foram discutidas, onde o sujeito é tornado anônimo e parte das paisagens que trabalham⁵⁴⁹ que, nessa fotografia, é interna.

Como é possível observar, a partir de 1942, as representações tomaram outros caminhos que, diferente da década de 1930, passaram a incorporar o trabalho nos canaviais nas suas práticas discursivas. Também em 1942, uma matéria intitulada “A agricultura brasileira e o Estado Novo”, que veiculou algumas imagens de trabalhadores (Figura 58), afirmou que foi preciso contornar alguns erros que aconteciam com recorrência. Ressaltou-se a preocupação, de “transcendental importância”, ao longo de toda matéria, com o “êxodo dessa população e, concomitantemente, o abandono das glebas, por motivos ainda diversos e complexos, cujos resultados são facilmente previsíveis”. Informou-se que a falta de assistência “acentuava a concentração capitalista e do interesse ao redor das cidades que atraíam assim a população rural”.⁵⁵⁰

Como solução, cujas iniciativas, segundo a matéria, vinham sendo tomadas pelo então presidente Getúlio Vargas em direção ao “melhoramento das condições rurais”, visando contribuir com a “ingerência do agricultor na solução dos problemas nacionais”, associado ao “crédito agrícola e a cooperação têm completado, por outro lado, os benefícios de ordem econômica”.⁵⁵¹ Apesar das mencionadas melhorias aos trabalhadores e à vida rural na matéria, foi com vinte anos de atraso, entre 1943 e 1963, discutido no capítulo anterior, que os Direitos trabalhistas passaram a contemplar os assalariados rurais no Brasil, não sem antes ser escavado a duras penas por movimentos de classe.⁵⁵² Até 1962, segundo Christine Dabat, o Ministério do Trabalho havia criado impedimentos na organização da mão de obra rural de tal maneira que, na prática, “a repressão não deixava margem alguma para a organização dos trabalhadores”.⁵⁵³ Portanto, ainda em suas palavras, “A situação facilitou obviamente o sucesso da resistência dos

⁵⁴⁸ Outra imagem da mesma atividade laboral é encontrada em 1945. Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/002534/per002534_1945_00026.pdf. Acesso em: 22 de mai. de 2021.

⁵⁴⁹ ROGERS, Thomas. Imaginários paisagísticos em conflito na zona da mata pernambucana. Op. cit.

⁵⁵⁰ Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/002534/per002534_1942_00019.pdf. Acesso em: 22 de mai. de 2021. p. 04.

⁵⁵¹ *Ibidem*.

⁵⁵² DABAT, Christine. UMA “CAMINHADA PENOSA”: A extensão do Direito trabalhista à zona canvieira de Pernambuco. **Clio - Série Revista de Pesquisa Histórica** - N. 26-2, 2008, p. 291 - 320. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/revistaclio/article/view/24186/19625>. Acesso em: 15 de jun. de 2021.

⁵⁵³ *Ibidem*. p. 300.

empregadores à aplicação da legislação trabalhista ao campo, atrasando reiteradamente a implementação mesmo parcial da lei a favor dos assalariados rurais”.⁵⁵⁴

O que essas fotografias manifestam, sobretudo as imagens presentes nas próximas páginas, são desejos de uma classe cujas relações seculares de força pendularmente favoreceram-na em seus interesses. Parte do desejo que manifestou a tomada dessas imagens, rompendo o *silenciamento visual* ao qual estavam submetidos os trabalhadores canavieiros até então, foi perpetuar imagens que, assim como destaca a autora a partir da “Constituição de 1934, artigo 121, estipulara ‘que o trabalho agrícola fosse regulamentado’, procurando ‘fixar o homem no campo, cuidar da educação rural e assegurar ao trabalhador nacional a preferência na colonização e aproveitamento das terras pública’”.⁵⁵⁵

Figuras 58 e 59 - AUTOR DESCONHECIDO. Jan. de 1942 e jan. de 1945. “Tipo de trabalhador nordestino da lavoura canvieira” e “O trabalhador”.⁵⁵⁶



As Figuras 58 e 59, provavelmente tomadas do mesmo trabalhador, foram veiculadas em anos diferentes: 1942 e 1945. Outras são produzidas seguindo os mesmos padrões também em 1942, “Um adolescente, trabalhador do campo”⁵⁵⁷ e “O trabalhador nordestino em plena faina”, de 1944.⁵⁵⁸ É perceptível o nível técnico e plástico, minuciosamente construídos que guiaram a captura das imagens. Diferente do que foi observado, ambas as imagens versam sobre

⁵⁵⁴ *Ibidem.* p. 300.

⁵⁵⁵ ANDRADE, Manuel Correia de. **Abolição e Reforma Agrária.** São Paulo: Ática, 1987, p. 48. *apud* DABAT, Christine. **Uma caminhada penosa.** Op. cit. 297.

⁵⁵⁶ Disponíveis em, respectivamente: http://memoria.bn.br/pdf/002534/per002534_1942_00019.pdf e http://memoria.bn.br/pdf/002534/per002534_1942_00019.pdf. Acessos em: 22. de mai. de 2021. p. 08 e p. 08.

⁵⁵⁷ Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/002534/per002534_1942_00019.pdf. Acesso em: 21 de mai. de 2021. p. 05.

⁵⁵⁸ Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/002534/per002534_1944_00023.pdf. Acesso em: 21 de mai. de 2021. p. 61.

o trabalhador, visto que, em plano fechado, quase todos os espaços da composição são tomados pela imagem do mesmo, sendo possível considerar diversas características sob as quais foi representado. As principais linhas de atenção da fotografia são constituídas pelo rosto do trabalhador e sua mão, virados em direção à luz do sol, quase ao centro da imagem. As mãos, simbolicamente, os principais meios pelos quais o trabalhador opera a atividade laboral, evidenciadas ao lado do seu rosto, criam um tipo de homem do campo ideal. Seu chapéu, estrategicamente dobrado, e suas roupas especiais para a tomada da fotografia, reforçam o ideal de força, higienização e moralidade que buscava-se construir no período.

Figura 60 - AUTOR DESCONHECIDO. Jan. de 1946. **Nativo de Barbados chupando cana.**⁵⁵⁹



A Figura 60 mostra dois moradores da ilha chupando cana-de-açúcar. Percebe-se, pela parte inferior da imagem, alguns talos de cana ao chão, evidenciando que a imagem foi tomada no canavial. Suas roupas, sujas, sobretudo do trabalhador em primeiro plano, denunciam a atividade laboral e indiciam que são trabalhadores do açúcar. Essa imagem, segue um modelo e provavelmente o objetivo de outra imagem, a Figura 3, que foi analisada no capítulo *Sobre ver*. Posada, a Figura 60 busca, perceptível sobretudo através da legenda, além de esconder as violências da condição proletária, tipificar e tornar exóticos trabalhadores de outros espaços então desconhecidos para a classe patronal brasileira. Da mesma forma em que se produziu exotismo e cristalizaram-se imaginários racistas nos estúdios de fotografias brasileiros, consumia-se, no Brasil, outros desses imaginários que eram produzidos em diferentes partes do globo. Portanto, em algumas representações do trabalho nos canaviais, percebeu-se que vários deles adivinham de outros espaços. O mesmo acontecia a nível nacional, onde veiculou-se

⁵⁵⁹ Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/002534/per002534_1946_00028.pdf. Acesso em: 22 de mai. de 2021. p. 38.

imagens de São Paulo, Rio de Janeiro, Piauí, Mato Grosso, Minas Gerais, Bahia, Alagoas, Ceará, Sergipe, Paraíba, além de Pernambuco. Bélgica, China, Caribe, com Barbados e Trindade e Tobago, além das Filipinas, são as principais nacionalidades dos representados fora do Brasil. Imagens como essa, que mostram trabalhadores de outros espaços presentes na *Brasil Açucareiro*, desvendam um mercado internacional de imaginários racistas. Veiculadas no mesmo período, a Figura 59 e 60 apresentam leituras diferentes que evidenciam a completa construção da Figura 59, de modo a representar não apenas um trabalhador, mas um símbolo que atendia a um projeto nacional.

Figura 61 - AUTOR DESCONHECIDO. Set. de 1946. “O tipo nômade”.⁵⁶⁰



A migração dos trabalhadores, “nomadismo” segundo a classe patronal, também foi destacada pela revista. A Figura 61 carrega na legenda a menção direta a tipificação, o que também é reforçado com as próprias características da imagem que, assim como viemos apontando, reiteram esse discurso: verticalização, nitidez, corpo inteiro, frontalização, além de carregar um forte teor de exotismo, que geralmente acompanham as imagens que procuram tipificar sujeitos. Segundo a classe patronal, “Convenientemente ‘equipado’, percorre a região canavieira sem fixar-se; consequência da desventura em que sempre viveu”.⁵⁶¹ Na medida em que se mostra, vela-se uma crítica a esses sujeitos que quebram expectativas da classe

⁵⁶⁰ Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/002534/per002534_1946_00028.pdf. Acesso em: 22 de mai. de 2021. p. 83

⁵⁶¹ Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/002534/per002534_1946_00028.pdf. Acesso em: 24 de mai. de 2021. p. 83.

dominante. Ao mesmo tempo em que se fotografa desejos, isto é, o que se espera dos trabalhadores no contexto da ordem capitalista; registra-se, segundo outros modelos de representação, os que fogem à expectativa das classes dominantes. A esses, a fotografia cumpre um importante papel de enquadramento e de ferramenta normativa, como evidenciou John Tagg, discutido no capítulo primeiro, *Sobre ver*.

De certa maneira, as fotografias tomadas na Zona Canavieira de Pernambuco se aproximam da proposta do fotógrafo alemão August Sander (1876-1964). Iniciado na década de 1920, o fotógrafo buscou documentar de forma enciclopédica, através das tipificações, a sociedade alemã então em transformação. Com as temáticas: o camponês, o artesão, a mulher, as categorias sócio-profissionais, os artistas, a grande cidade e os últimos homens, divididos em 49 pastas, tomaram-se, no total, 619 retratos.⁵⁶² Segundo Rossi, “de um lado [August Sander] constrói realidades condizentes com o modo que ele desejava ser visto, e do outro suas imagens respondem a imagens pré-concebidas do homem e da família burguesa”. Nesse sentido,

padrões técnicos e estéticos, mobilizados conforme sua visão de mundo, foram reproduzidos nos retratos de grupos familiares do campo e da cidade. Detalhes [...] evidenciaram suas referências pictóricas, e padrões de representação de um ideal-tipo da burguesia civilizada industrial.⁵⁶³

Com isso, percebe-se que as discussões pseudo científicas, como as colocadas por Stephen J. Gould⁵⁶⁴ no primeiro capítulo, influenciaram, em diversos contextos, as fotografias ao redor do mundo. Para Sander, as roupas, seu espaço e a paisagem nas quais os retratados se inserem, são também elementos classificatórios para sua tipificação.⁵⁶⁵ O esforço também se repete nas fotografias dos artistas, como veremos adiante.

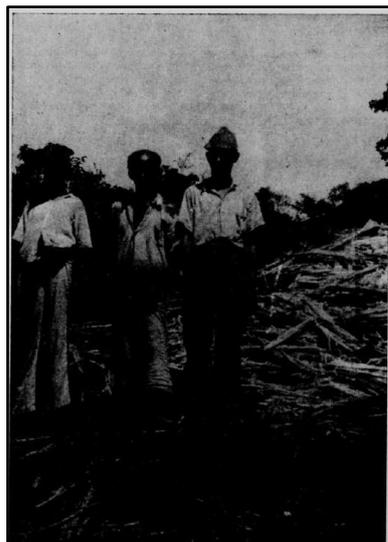
⁵⁶² ROSSI, Paulo José. **August Sander e os Homens do Século XX: a realidade construída**. DISSERTAÇÃO (Mestrado em Sociologia). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2009. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8132/tde-28042010-095602/pt-br.php>. Acesso em: 24 de mai. de 2021.

⁵⁶³ *Ibidem*. p. 119.

⁵⁶⁴ GOULD, Stephen J. **A falsa medida do homem**. Op. cit.

⁵⁶⁵ SANDER, Gunther. **August Sander**. People of The Twentieth Century. The MITT Press, 1997.

Figura 62 - VARZEA, Affonso. Mar. de 1944. “**Principais trabalhadores de um rapadueiro pobre**”.⁵⁶⁶



Ainda durante a década de 1940, mais especificamente em 1942⁵⁶⁷, 1943⁵⁶⁸, 1944 e 1945⁵⁶⁹, uma temática explorada pela revista, no contexto discursivo pautado pela nostalgia enquanto estratégia de manutenção dos símbolos hegemônicos, foram destacados os rapadueiros, cada vez mais escassos. Enfatizando o local em que costumava-se encontrar fabricantes e comerciantes, geralmente antigos engenhos, foi possível mostrar as feiras onde ainda eram vendidos e, como mostra a Figura 62, os trabalhadores desses antigos engenhos. Através da decadente produção de rapadura, portanto, foi possível reforçar uma série de imaginários que não são diferentes dos que já vimos destacando, sendo eles: a veiculação de imagens relativas ao universo dos antigos engenhos, com fotografias de fachadas e moendas; retratos dos empresários fabricantes e alguns deles contendo poses de trabalhadores, como a Figura 62; o registro da venda da rapadura em feiras; e a perpetuação da unidade identitária, cujo universo dos engenhos propiciou em termos civilizacionais. O último caso também alimentava o imaginário nostálgico sobre esses pontos de encontro, onde era possível criar representações de quitandeiras, entre outras figuras emblemáticas do imaginário nostálgico patronal, além de diversas outras comidas apreciadas. O que se pode perceber, portanto, ainda

⁵⁶⁶ Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/002534/per002534_1944_00023.pdf. Acesso em: 23 de mai. de 2021. p. 56.

⁵⁶⁷ Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/002534/per002534_1942_00019.pdf. Acesso em: 23. de mai. de 2021. p. 16.

⁵⁶⁸ “Uma família de rapadueiros, da zona de São Francisco, em Minas”. Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/002534/per002534_1943_00021.pdf. Acesso em: 23 de mai. de 2021. p. 82. Retratos nas páginas 91, 92 e 93 sobre a mesma temática.

⁵⁶⁹ “Esplendor canavieiro do vice reinado”. Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/002534/per002534_1945_00025.pdf. Acesso em: 23 de mai. de 2021. p. 62.

é o mesmo desejo por procurar, encontrar e registrar, através da fotografia, imaginários no intuito de preservá-los.

Figura 63 - AUTOR DESCONHECIDO. Set. de 1946. “O caboclo nordestino é comumente prolífero”.⁵⁷⁰



A Figura 63 é um retrato de uma família nordestina camponesa: um casal acompanhado dos seus 16 filhos. Nas palavras do patronato, “O caboclo nordestino é comumente prolífero, mas o ‘produto’ deixa muito a desejar por lhe faltar a assistência social de que tanto precisa”. O modelo de representação, veiculado algumas vezes na década de 1940, mais especificamente em 1942⁵⁷¹ e 1945⁵⁷², consolidou uma das formas mais violentas de representação que, por sua vez, deu amparo visual – e, portanto, status de prova – a desumanização do trabalhador. Além de ressaltar seu “tipo”, “caboclo”, ainda destaca sua capacidade reprodutiva, quando os associa a animais através da expressão “prolífero”, se referindo, na esteira, aos membros de sua família como “produtos”. Percebe-se, ainda, uma preocupação em aproveitar o potencial dessa mão de obra a partir de quando forem encaixados, através dos projetos sociais, no ideal hegemônico de proletário. Nesse contexto, alguns indícios através das fotografias podem ser percebidos: o adolescente trabalhador canavieiro e as habitações, ambos já mencionados. Esse violento discurso, reproduzido mais de uma vez na década de 1940, sempre acompanhado de imagens semelhantes, também reforçava a necessidade em tornar seus espaços habitacionais menos insalubres, com o objetivo de reverter a situação do êxodo do campo para as cidades.

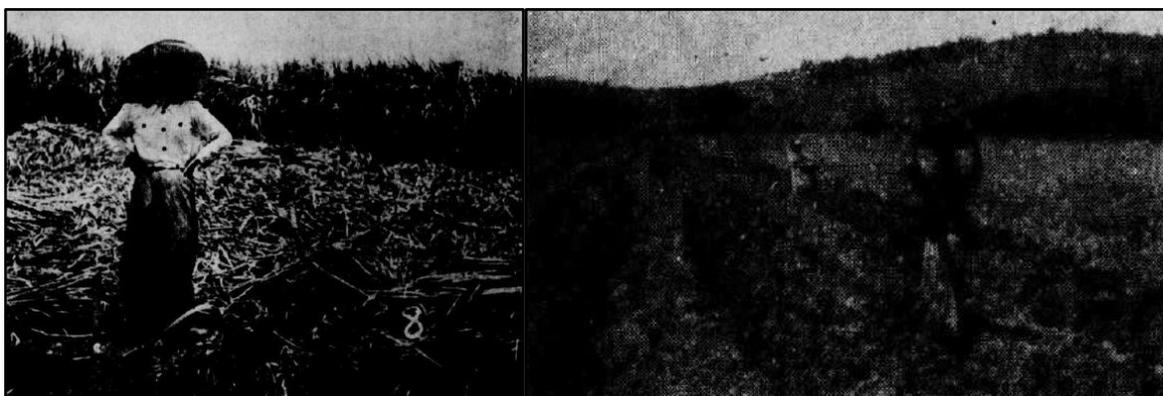
⁵⁷⁰ Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/002534/per002534_1946_00028.pdf. Acesso em: 23 de mai. de 2021. p. 81.

⁵⁷¹ Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/002534/per002534_1942_00019.pdf. Acesso em: 23 de mai. de 2021. p. 17.

⁵⁷² Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/002534/per002534_1945_00025.pdf. Acesso em: 23 de mai. de 2021. p. 97.

A mulher, nesse contexto de opressão, sofria dupla violência: advinda da classe dominante e da sociedade patriarcal.⁵⁷³ Se falamos aqui constantemente sobre a omissão dos trabalhadores, ressaltamos a dupla omissão das mulheres que, ao longo das décadas analisadas, estiveram presentes em 13 fotografias. Delas, 3, as Figuras 13, 18 e 19 apareceram no *Diário de Pernambuco*; e outras 2 aparições, as Figuras 50 e 61, deve-se a revista *Brasil Açucareiro*; 3 foram mencionadas acima, aludindo ao universo familiar. Das 5 imagens restantes, 1 delas, na China, ilustra o transporte em cestos de açúcar bruto.⁵⁷⁴ Sobre as últimas 4, 1 é em São Paulo, Figura 64 e as Figuras 66 e 67 são na Bélgica. Portanto, no Nordeste temos, efetivamente, 8 imagens com a aparição de mulheres e apenas 1 que se debruça sobre o assunto.

Figuras 64 e 65 - AUTOR DESCONHECIDO. Out. de 1944 e set. de 1946. “Cortadora de cana paulista” e “Trabalho feminino”.⁵⁷⁵



Apesar da baixa qualidade da Figura 65, ainda é possível identificar, assim como conduz a legenda, a realização da “Distribuição do tolete nos sulcos”.⁵⁷⁶ Em perspectiva, a imagem mostra duas mulheres, uma em primeiro e outra mais ao fundo, em segundo plano,

⁵⁷³ A situação de exploração dos trabalhadores, sobretudo das mulheres canavieiras, se arrastou por todo o século XX. Marcela Heráclio Bezerra, sobre a década de 1980, e Renata Borba Cahú Siqueira atestam que, sobre a Zona da Mata Sul, além da exploração de classe, recaía sobre as mulheres também a exploração de gênero, culminando em duplas ou triplas jornadas de trabalho. Entretanto, apesar do cenário de violência e repressão a qual estavam submetidas, articularam-se em defesa dos próprios direitos. Cf. BEZERRA, Marcela Heráclio. **Mulheres (des) cobertas, histórias reveladas:** relações de trabalho, práticas cotidianas e lutas políticas das trabalhadoras canavieiras na Zona da Mata Sul de Pernambuco (1980-1988). Dissertação (Mestrado), Universidade Federal de Pernambuco (CFCH), Centro de Filosofia e Ciências Humanas (CFCH), 2012. e SIQUEIRA, Renata Borba Cahú. **Canavieiras em embates na Justiça do Trabalho:** precarização do trabalho, relações de gênero e luta para defender direitos conquistados (Região Sul da Zona da Mata de Pernambuco, 1972-1975) Dissertação (Mestrado), Universidade Federal de Pernambuco (CFCH), Centro de Filosofia e Ciências Humanas, 2020.

⁵⁷⁴ Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/002534/per002534_1945_00026.pdf. Acesso em: 23 de mai. de 2021. p. 51.

⁵⁷⁵ Disponíveis em: http://memoria.bn.br/pdf/002534/per002534_1944_00024.pdf e http://memoria.bn.br/pdf/002534/per002534_1946_00028.pdf. Acessos em: 23 de mai. de 2021. p. 81 e p. 87.

⁵⁷⁶ LEITÃO, Silvio Pélico. **Problemas médico-sociais da lavoura canavieira.** Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/002534/per002534_1946_00028.pdf. Acesso em: 23 de mai. de 2021. pp. 80-89.

preenchendo-os. Segundo a matéria, “A operária recebe salário inferior ao homem”.⁵⁷⁷ Na conferência de Sílvio Pélico Leitão, veiculada pela revista, falou-se de vários aspectos precários das condições de vida e trabalho da Zona Canavieira.⁵⁷⁸ Destacou-se as condições sanitárias, sobretudo a “habitação rural do trabalhador” que mostraria “perfeitamente as condições materiais do meio”. Segundo a matéria, “o contraste aqui pode atribuir-se ao dismantelo e à indiferença da maioria dos gestores da empresa agrícola”. As “10 a 12 horas de labor” também são mencionadas, incluindo o sistema de endividamento do trabalhador gerado pelo “barracão”. E segue, afirmando que “No casebre, a cabocla e os filhos sofrem de penúria alimentar. Não criam pequenos animais domésticos, considerados depredadores [das plantações] pelo proprietário; não estabelecem pequenas lavouras em torno do casebre, porque seu dever é servir aos donos das terras”, sendo tolerados apenas o “cavalo e o burro porque os caboclos, com eles, ajudam aos patrões durante o corte da cana”. O médico ainda destaca que esse “sistema de trabalho vem desde a época colonial, em que se fundaram os primeiros engenhos”, cujas “primeiras vítimas foram os indígenas refratários; em seguida, os escravos africanos e, nos nossos dias, o caboclo conformado”. Sobre sua má alimentação, destacam-se: “feijão, farinha, carne seca” e, portanto, faltava-lhe energia e, conseqüentemente, “não pode produzir, não tem resistência. Torna-se doente, transforma-se em peso-morto”.⁵⁷⁹

A preocupação central da sua fala é a melhora da qualidade de vida na zona rural, tornando-a, conseqüentemente, menos insalubre, o que diminuiria o êxodo rural, como foi mencionado. Essa pauta marcou, sem dúvida, e de diversas formas, toda a década de 1940 na revista. Ainda em suas palavras, “Seu deslocamento é um imperativo da luta pela vida. As migrações hão de desaparecer logo que as causas do despovoamento forem demovidas”.⁵⁸⁰ Portanto, sua fala, dirigida à classe patronal, coadunou com a violência do discurso dominante sobre os trabalhadores quando, sobretudo, reforçou, de diversas maneiras, a mitologia do dever da subserviência – “porque seu dever é servir aos donos das terras” – e da suposta “ordem natural” – quando se refere a suposta “conformidade do caboclo” – que caracterizava a ligação do homem, trabalho e terra, descrito através do conceito *laboring landscapes*⁵⁸¹ e tão transformado em imagens fotográficas.

⁵⁷⁷ *Ibidem.* p. 237

⁵⁷⁸ *Ibidem.*

⁵⁷⁹ *Ibidem.* p. 81.

⁵⁸⁰ *Ibid.*

⁵⁸¹ ROGERS, Thomas. **Imaginários paisagísticos em conflito na zona da mata pernambucana.** Op. cit.

Figuras 66 e 67 - AUTOR DESCONHECIDO. Ago. de 1940. Embalagem e pesagem, respectivamente, dos pães de açúcar na Refinaria Tirlemontoise.⁵⁸²



Em paralelo a essas discussões sobre as precárias condições de vida e trabalho, também assinaladas através da historiografia sobre a região, como vimos no capítulo anterior, veiculavam-se diversas imagens de outros espaços produtores de açúcar pelo mundo, como já foi mencionado. Em mais um desses casos, as Figuras 64 e 65 mostram uma refinaria belga com uma seção exclusiva do trabalho feminino. A angulação dessas imagens – plano geral e *picado* – também são elementos de significação. Michelle Perrot, retomando Jeremy Bentham (1748-1832), explicita uma “metodologia do ver” que foi desenvolvida para penitenciárias, com o objetivo de aprimorar as estratégias de fiscalização. O *panopticon* (1791), ao mesmo tempo, antecedeu e previu os interesses segundo os quais a fotografia posteriormente seria utilizada. Através dele, segundo a autora, “o inspetor ‘ver sem ser visto’”. E continua: “Só o seu olhar, e a consciência que os presos têm dele, bastam para fazer com que reine a ordem. A visibilidade e a vigilância também são os princípios da disciplina nas fábricas”.⁵⁸³ Nesse sentido, a veiculação de fotografias belgas em contextos brasileiros explicita desejos de uma classe: o desejo pela posse de imponentes instalações como a Refinaria Tirlemontoise e, sobretudo, o desejo por uma mão de obra de acordo com os seus princípios morais.

⁵⁸² Disponíveis em: http://memoria.bn.br/pdf/002534/per002534_1940_00016.pdf. Acessos em: 24 de mai. de 2021. p. 62-63.

⁵⁸³ PERROT, Michele. **Os excluídos da história: operários, mulheres e prisioneiros**. 8. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2017. p. 55.

Figuras 68 e 69 - VARZEA, Affonso. Set. e out. de 1946. Alunos regressando do turno matinal da escolinha da roça e Aldeamento na região canavieira.⁵⁸⁴



Por fim, ainda levando em consideração a dimensão das ausências, é importante mencionar que, nas vezes em que os trabalhadores e trabalhadoras do açúcar foram representados, aparições essas que as últimas páginas tentaram apontar as principais linhas de força para suas construções, foram atrelados a fortes signos de labor. Em outras palavras, suas vidas e seus corpos foram reduzidos às suas capacidades produtivas, isto é, só se tornaram memoráveis dentro do contexto da proletarização. Reduzidos ao trabalho, nenhuma outra faceta das suas vidas é representada. Ainda mais raro que sua aparição, são imagens que os mostram enquanto indivíduos. Em 1946, percebemos duas imagens que retratam, mesmo que dentro do projeto político e visual da classe dominante, vidas para além do trabalho: um grupo de crianças é capturado retornando da escola (Figura 68) e uma cena de um aldeamento (Figura 69), com alguns dos seus moradores. Assim como foi discutido na seção anterior, apesar da produção fotográfica, esses espaços, na prática, eram raros e, quando existentes, pouco frequentados. Essas imagens refletem, antes da criação de espaços de educação formal, o teor propagandístico das imagens produzidas pela classe patronal.

Apesar das presenças dos trabalhadores e trabalhadoras destacadas ao longo deste capítulo, a metodologia serial de fotografias, encontradas durante as décadas de 1930 e 1940, permitiu a percepção do montante total das recorrências ser incomparável com, por exemplo, retratos de personalidades destacáveis do setor, solenidades da classe usineira do estado ou propagandas de maquinários. Ainda de acordo com o Gráfico 1, é possível encontrar mais fotografias de fachadas, sobretudo de usinas, do que imagens que ilustrem o trabalho nos canaviais. No mesmo sentido, existem muito mais poses da classe dominante na lavoura do que fotografias de mulheres nos mesmos espaços.

⁵⁸⁴ Disponíveis em: http://memoria.bn.br/pdf/002534/per002534_1946_00028.pdf. Acessos em: 23 de mai. de 2021. p. 82 e 102.

Tanto no *Diario de Pernambuco* quanto na *Brasil Açucareiro*, periódicos pautados segundo interesses da classe dominante do estado, as imagens seguem linhas editoriais semelhantes, inclusive com uma estética comum. Na revista, alguns imaginários em relação ao jornal tornaram-se ainda mais latentes. No jornal, houve mais esforços em escondê-los, sobretudo através dos “factos diversos”, além de cristalizar a ideia do perigo, a marginalização dos corpos e das vidas através de um território, a Zona Canavieira do estado, onde as violências intensas ameaçavam o modelo de “civilização” da capital. Do outro lado, através da revista, outra imagem aparece: a da passividade. Perpetuou-se, majoritariamente, a ideia das paisagens que trabalham⁵⁸⁵ através das fotografias.

Trata-se, portanto, de um profundo esforço, em várias frentes, inclusive a visual, como foi visto, para legitimar um discurso insustentável. É por isso, em grande medida, que as fotografias se tornaram mais frequentes nos anos 1940, e esse fator não se sustenta apenas pelo argumento do desenvolvimento tecnológico que teria impulsionado mais tomadas. Ao contrário das representações das grandes caldeiras, fachadas imponentes e maquinarias importadas, não existe orgulho em exhibir os trabalhadores. Pelo contrário, longe de se tornarem também símbolos do progresso, eram uma força necessária, porém, mais urgente ainda, era o esforço em domesticá-los, adaptá-los a ordem e a estética que o capitalismo mundial ditava.

Apesar da distância temporal e espacial dos estúdios, os mesmos princípios estéticos que ditavam suas formas de ver guiaram, sutilmente, a construção das tomadas na Zona Canavieira. Permanências estéticas coadunam com uma sociedade de permanências sociais. O rompimento do *silenciamento visual* sobre os trabalhadores, associado ao projeto de nostalgia, valorização do progresso tecnológico e o reforço a ordem natural que buscava manter os trabalhadores na lavoura, geraram modelos de representações que, guiadas através de um discurso coeso e cristalizadas pelas repetições em vários suportes de longo alcance, trouxeram coesão a classe dominante na medida em que projetaram seus desejos e eternizaram seus símbolos.

4.2.2 Os Artistas

Muitas das questões até aqui tratadas e outras novas podem ser identificadas através de outra dimensão: a artística. Para isso, pensaremos através de dois sujeitos: Benício Dias (1914-1976) e Lula Cardoso Ayres (1910-1987) que, coetâneos, se muniram de uma máquina fotográfica para criar visualidades na cidade e na Zona Rural do estado.

⁵⁸⁵ ROGERS, Thomas. **Imaginários paisagísticos em conflito na zona da mata pernambucana**. Op. cit.

André Rouillé traçou uma interessante categoria para sujeitos que se munem de câmeras. Dentre eles, segundo o autor, existem os que, antes de serem artistas, são fotógrafos clássicos e os que, ao contrário, antes de serem fotógrafos são artistas que, estrategicamente, munem-se de câmeras.⁵⁸⁶ Benício Dias poderia ser, nos moldes de Rouillé, um “fotógrafo-artista” e Lula Cardoso Ayres, um “artista-fotógrafo”. Ambos, em comum, perpassam, aos seus modos, o universo das artes visuais e, portanto, expandem as discussões aqui presentes em outro e importante campo: o estético.

Embora com finalidades contemplativas, essas imagens não são, de forma alguma, isentas em perpetuar modos de ver que, silenciosamente, reproduzem imaginários cristalizados, constituindo intocáveis acervos. Esses, por sua vez, responsáveis por salvaguardar essas visões de mundo, sempre portadoras de ideologias, são revisitados em diferentes contextos ao longo de gerações. É nesse sentido que analisaremos as imagens a seguir, enquanto partes de uma ideia de cultura de uma região e eleitos como partes da identidade de um estado brasileiro.

4.2.2.1 Benício Whatley Dias

*As panzer divisões de prédio-cimento-armado
Estão tomando de assalto a
nossa Recife colonial,
Abatendo por terra todas as tradições...*

Ascenso Ferreira, *Vamos embora, Maria!*⁵⁸⁷

Benício Dias foi, nas palavras de Ulpiano, “advogado, professor, fotógrafo amador, fotógrafo profissional e fotógrafo institucional”⁵⁸⁸, pois “trabalhou para a Diretoria de Estatística, Propaganda e Turismo da Prefeitura Municipal do Recife (DEPT), para o Porto do Recife e para o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Sphan)”⁵⁸⁹. Entidades essas que estariam preocupadas com a construção de visualidades que atestassem “valores positivos”⁵⁹⁰ de uma sociedade que, em meio a sua urbanização, permitida sobretudo pelo

⁵⁸⁶ ROUILLE, André. **Fotografia**. Op. cit.

⁵⁸⁷ GUIMARAENS, Cêça. **O Fotógrafo Benício Whatley Dias**. Rio de Janeiro: Rio Books, 2019. p. 37

⁵⁸⁸ MENEZES, Ulpiano T. Bezerra. “Prefácio”. Op. cit. p. 10.

⁵⁸⁹ GUIMARAENS, Cêça. “Casa Fotográfica B. Whatley Dias & CIA”. In: **O fotógrafo Benício Whatley Dias**. Op. cit. p. 19.

⁵⁹⁰ FOTOTECA da DEPT. Folha da Manhã, Recife, 17 jun. 1942, citado por MARRONQUIM, Dirceu Salviano Marques. Onde dormem os tipos populares? (Recife, 1939-1942). Anais do Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro, v. 46, p. 125-139, 2014. *apud* MALTA, Albertina Otávia Lacerda; ARAÚJO, Rita de Cássia Barbosa de (Org). Benício Dias: a arte de pintar com a luz. In: **Benício Dias: fotografias**. Recife: Cepe, Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 2015. p. 10

advento das usinas, assistia a uma reforma urbana que, em contrapartida, consolidava a ruína dos engenhos de açúcar tradicionais em um contexto de deslocamento do centro hegemônico do país para o Rio de Janeiro e São Paulo.⁵⁹¹ Revia-se, portanto, em meio às mudanças do século XX,

o conceito de patrimônio histórico-cultural, a partir do qual alguns poucos – artistas, intelectuais e técnicos, gestores públicos, políticos e governantes – decidiam, em boa medida, sobre o que deveria ser lembrado, preservado e transmitido às futuras gerações ou, do contrário, sobre o que não possuía valor histórico artístico ou arquitetônico e, por essa razão, poderia ou deveria ser esquecido, destruído intencionalmente ou ser largado às intempéries do tempo e ao maltrato humano.⁵⁹²

Modernizar, neste cenário, significava higienizar e embelezar pessoas e coisas.⁵⁹³ Sob medidas de Agamenon Magalhães, intermediadas pelo prefeito do Recife, Antônio de Novaes Filho, instituiu-se uma comissão para remodelar a cidade. Fazia-se necessário, segundo esse projeto,

Dotar a cidade de uma nova face, que materializasse e transmitisse a ideia de progresso e a perspectiva de um grandioso futuro para Pernambuco. Nessa linha de raciocínio, a construção do novo Recife, limpo, asseado, bonito e arejado, exigia por contrapartida a destruição de tudo que se eu quisesse e que representasse a noção de atraso, decrepitude, acanhamento, provincianismo, antiestético e insalubridade. Para os entusiastas do progresso, governantes e técnicos urbanistas, o Recife que trazia sinais do antigo sistema colonial e que cheirava açúcar, fazendo lembrar a velha sociedade patriarcal escravista dos senhores de engenho, esse Recife deveria ser morto.⁵⁹⁴

Segundo Humberto Silva, diversas vozes, além das visuais, dividiram-se entre a derrubada e a preservação das construções coloniais, devido ao preço que deveria ser pago em prol do “progresso”.⁵⁹⁵ O grupo regionalista, encabeçado por Gilberto Freyre e outras vozes como Mário Mello e Aníbal Fernandes, alimentaram anos de debates em periódicos sobre a preservação de espaços de memória da cidade.⁵⁹⁶ Assim, seguindo os princípios arquitetônicos Haussmanianos que inseriram a cidade nos moldes estéticos ditados pelo capitalismo mundial,

A reforma do Bairro do Recife veio de uma forma complementar às mudanças do porto, lá se instalaram indústrias estrangeiras, se ampliaram vias para o escoamento da mercadoria, a eliminação dos mocambos, construção dos edifícios em estilo eclético, a

⁵⁹¹ MALTA, Albertina; ARAÚJO, Rita de Cássia (org). **Benício Dias: fotografias**. Recife: CEPE: Editora Massangana, 2015.

⁵⁹² *Ibidem*. p. 18.

⁵⁹³ *Ibidem*.

⁵⁹⁴ *Ibidem*. p. 20.

⁵⁹⁵ SILVA, Humberto Rafael de Andrade. **Patrimônio cultural e representações do Recife: o olhar de Benício Whatley Dias**. Anais do XXVI simpósio nacional da ANPUH. São Paulo. v. 01, n. 01. pp. 1-13. Disponível em: http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/27/1371206591_ARQUIVO_artigoanpuh.pdf. Acesso em: 10 de jun. de 2021.

⁵⁹⁶ *Ibidem*.

derrubada de casarões coloniais e alguns monumentos como os arcos: da Conceição (1913), e de Santo Antônio (1917), para a liberação do tráfego crescente de carros e a Igreja do Corpo Santo (1913).⁵⁹⁷

Foi a partir dessas condições, segundo Ceça Guimaraens, que Benício “transcreveu, à luz de suas lentes, um Recife imaginado em poeira e sonhos. Tais cenas – dicotômicas em essência –, conforme testemunham as suas imagens fotográficas, estão enfeitadas com o forte drama que a modernização imprimiu na capital pernambucana”.⁵⁹⁸ Como pontua Rita de Cássia: “Fotografar, por sinal, nesses tempos de autoritarismo e repressão, não eram ato corriqueiro e banal”.⁵⁹⁹ Em um contexto onde a prisão de turistas que insistiam em tomar imagens em locais tidos como proibidos – por serem “feios” e “anti higiênicos” – tornaram-se eventos comuns, diversos silêncios constituíram as fotografias, não apenas de Benício Dias, mas, sobretudo, as que foram tomadas durante esse período.⁶⁰⁰

Nesse cenário, Benício foi também professor de História da Arte na Escola de Belas Artes do Recife e na Faculdade de Arquitetura do Recife.⁶⁰¹ Além de fotógrafo, preocupou-se fortemente com a dimensão documental da imagem fotográfica. Foi através dela que se tornou, inclusive, colecionador de fotografias e objetos. Cresceu no engenho do seu avô, Benício Nelson, e deu continuidade aos negócios do seu pai que era comerciante.⁶⁰² Tinha vários hobbies: além da fotografia, foi esportista e remador – isso, em parte, explica as inúmeras imagens do universo em sua Coleção. Diversos foram os contatos com outros fotógrafos, escritores e artistas plásticos do estado.

Dessa maneira, o contexto do seu tempo de vida e trabalho foi configurado com a amizade de Gilberto Freyre, Ascenso Ferreira e Odilon Ribeiro Coutinho, escritores e intelectuais; do arquiteto e artista plástico Hélio Feijó; do poeta, artista gráfico e editor Gastão de Holanda; do artista plástico e fotógrafo Lula Cardoso Ayres; dos fotógrafos Alexandre Berzin e Evan Granville; e do colecionador Francisco Rodrigues. Da mesma forma, estiveram em seu ambiente intelectual o poeta Mauro Mota; os artistas plásticos Manoel Bandeira, Reynaldo Fonseca, Vicente do Rego Monteiro e Francisco Brennand; o paisagista Burle Marx; e a arquiteta de interiores Janete Costa.⁶⁰³

Freyre, associando o fotógrafo ao pintor Frans Post, escreve que “Suas fotografias parecem revelar, em pessoas e coisas recifenses, o mesmo bom gosto do realismo poético;

⁵⁹⁷ *Ibidem.* p. 02.

⁵⁹⁸ GUIMARAENS, Ceça. Benicio Dias: a arte de pintar com a luz. In: **Benicio Dias**: fotografias. Op. cit. p. 36.

⁵⁹⁹ MALTA, Albertina Otávia Lacerda; ARAÚJO, Rita de Cássia Barbosa de (Org). **Benicio Dias**. Op. cit. p. 24.

⁶⁰⁰ ALMEIDA, Maria das Graças Andrade Ataíde de. A construção da verdade autoritária. São Paulo: Humanitas, FFLCH, USP, 2001. p. 134. *apud* MALTA, Albertina Otávia Lacerda (Org). **Benicio Dias**. Op. cit. p. 24.

⁶⁰¹ *Ibidem.*

⁶⁰² GUIMARAENS, Ceça. Benicio Dias: a arte de pintar com a luz. In: **O fotógrafo Benício Whatley Dias**. Op. cit.

⁶⁰³ *Ibidem.* p. 23.

voltados para o que o Recife tem de mais íntimo”.⁶⁰⁴ Foi sendo testemunha ocular das “modernizações” pelas quais passaram a cidade do Recife, em suas diversas reformas urbanas, que o fotógrafo assistiu “o arrasamento de quadras e sobrados coloniais, decorrente dos sucessivos e parcialmente executados planos de melhorias e modernização”.⁶⁰⁵ Percebe-se, através dessa passagem, as longas tradições as quais essas imagens aludem. A estética cunhada pela colonização, mais especificamente holandesa, com a criação de narrativas visuais alinhadas ao projeto político e econômico destinado às terras brasileiras, atestam a potência da longa tradição que essas imagens alcançam. Como vimos no capítulo primeiro, *Sobre ver*, foi sobre os pilares postos por Post que a classe dominante elegeu a estética do silêncio, inclusive transformando-se em símbolo de prestígio e distinção. Através dela, apenas alguns elementos foram destacados, sendo os que contribuem com a hegemonia da classe dominante: paisagens do labor, folclorismo, ocultamento das dinâmicas de vida dos povos originários, etc. Essa correlação entre passados e suas permanências visuais atestam um poderoso recurso explorado pela classe dominante através das imagens. Elas funcionaram como um atalho no tempo, reforçando desejos, mitologias e projetos apesar das transformações econômicas, sociais e culturais.

Segundo Ceça Guimaraens,

Para muitos, as mudanças generalizadas e vertiginosas experimentadas principalmente na capital – causadas pela decomposição do complexo rural, pela emergência de novas forças sociais e políticas, pelo crescimento do número de mocambos seguido de uma campanha institucional usada para destruí-los e eliminá-los da paisagem do Recife, pela construção de vilas habitacionais, pelo fim dos subúrbios e pelo início do processo de verticalização da cidade –, eram vividas com um enorme sensação de perda de estranhamento e de nostalgia.⁶⁰⁶

Ainda segundo a autora, “longe de ser um traço subjetivo, era um fenômeno social, experimentado e mesmo cultivado por muitos, traduzido em crônicas, narrativas históricas, poesias, livros de memórias, ensaios sociológicos e imagens simbólicas sobre a capital”.⁶⁰⁷ É nesse cenário de transformações e impulsos por documentar espaços em transformação que a Coleção foi constituída. Disponível online através da Villa Digital (Fundaj), possui “2.392 documentos, entre fotografias (1432 unidades); negativos de nitrato, em acetato, em vidro, com

⁶⁰⁴ FREYRE, Gilberto. In: SILVA, Fabiana Bruce da. **Caminhando numa cidade de luz e sombras: a fotografia moderna no Recife na década de 1950**. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 2013. p. 97.

⁶⁰⁵ GUIMARAENS, Ceça. “Casa Fotográfica B. Whatley Dias & CIA”. In: **O fotógrafo Benício Whatley Dias**. Op. cit. p. 35.

⁶⁰⁶ *Ibidem*. p. 26.

⁶⁰⁷ *Idem*.

ou sem cópia em papel (760 unidades); documentos bibliográficos e textuais”.⁶⁰⁸ Delas, de autoria de Benício, são imagens que abrangem as décadas de 1930 a 1950. Entretanto, como também foi colecionador, a Coleção de Benício alarga-se até o século XIX. De 1880 a 1920, a Coleção possui imagens de autoria de Francisco du Bocage, Constantino Barza, além de imagens dos fotógrafos J.J de Oliveira e F.H. Carls.⁶⁰⁹ Destacam-se, como principais recorrências, transformações urbanísticas, com capturas de arquiteturas, sobretudo com cenas internas de igrejas e mobiliários coloniais. Entretanto, diversificada, a Coleção articula outras temáticas. Sendo elas: retratos de família; reprodução de pinturas; praia; fachadas casas-grandes, capelas, usinas, além de cenas internas das mesmas, e sobrados; cenas rurais, com fazendas e habitações; universo do porto, com obras e carregamento do açúcar; cenas da cultura popular, como ceramistas, personagens do carnaval, feiras, mercados públicos e os “tipos populares”; diversas praças e ruas da cidade, principalmente as do Bairro de Santo Antônio, Ilha do Leite e Poço da Panela. Benicio Dias foi influenciado pelas tomadas paisagísticas urbanas de Francisco du Bocage, também aventurando-se através dos panoramas. Fotografou “As casas velhas, os sobrados, os frontões humildes, as biqueiras, os portões arruinados, tudo lhe parecia de uma humanidade que estremecia com febre”.⁶¹⁰ Para a autora,

O caráter, a identidade, o intangível, o imponderável que caracterizava um povo, uma nação, uma região, para os que compartilhavam do ideário desse grupo reunido em torno de Gilberto Freyre, estava salvaguardado nessas reminiscências do passado Colonial português e no cotidiano do povo simples do campo e da cidade.

Todas essas imagens foram produzidas segundo um atencioso apuro técnico: Benicio Dias fazia uso do fotômetro, de filtros e de longos períodos de exposição para aprimorar a percepção da luz solar em suas fotografias: “Esses cuidados foram levados até o ponto de ele mesmo revelar seus negativos e executar suas ampliações, sempre utilizando os mais apropriados produtos químicos e papéis de excelente qualidade”.⁶¹¹

Faz-se, portanto, importante perceber como a classe dominante, alicerçada pelo comércio do açúcar, remodelou esteticamente a cidade e como essa transição influenciou embates, percepções e, conseqüentemente, forjou formas de ver que foram eternizadas através da fotografia. É fundamental, em um cenário de transformações sociais e compartilhamento de

⁶⁰⁸ MALTA, Albertina Otávia Lacerda; ARAÚJO, Rita de Cássia Barbosa de (Org). Benicio Dias: a arte de pintar com a luz. In: **Benicio Dias**: fotografias. Recife: Cepe, Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 2015.

⁶⁰⁹ *Ibidem*.

⁶¹⁰ GUIMARAENS, Ceça. “Casa Fotográfica B. Whatley Dias & CIA”. In: **O fotógrafo Benicio Whatley Dias**. Op. cit. p. 28.

⁶¹¹ *Ibidem*. p. 42.

signos, não olhar única e exclusivamente para as poucas imagens em que o corte da cana é representado, mas, principalmente, atentar para o conjunto das coleções e as principais temáticas que impulsionaram os fotógrafos a tomarem determinadas imagens, a forma como as tomaram e buscar entender, na mesma medida, porque optaram por não as tomar.

Figura 70 - DIAS, Benício. 1940. **Casa-grande na margem do Rio Capibaribe.** ⁶¹²



As fachadas são, sem dúvida, uma das temáticas mais recorrentes no campo ou na cidade. Benício, assim como tantos outros fotógrafos, em seus passeios, as capturavam com frequência. Em diferentes contextos do que vimos nas aparições das casas-grandes, essas carregavam outra camada de significação: por vezes, eram as próprias moradas dos fotógrafos. A Figura 68, tomada do outro lado do Rio Capibaribe, suscitou, com essa articulação, a nostalgia por um estilo de vida senhorial, próprio das casas-grandes voltadas para o rio, como descreve Gilberto Freyre, responsável por tantas e formadoras memórias de lazer, encontros, banhos, festividades, etc. ⁶¹³

⁶¹² Disponível em: <https://villadigital.fundaj.gov.br/index.php/base-da-villa-digital/iconografia/item/1747-casa-na-margem-do-rio-capibaribe>. Acesso em: 10 de jun. de 2021.

⁶¹³ FREYRE, Gilberto. Cf. **Nordeste**. 6º ed. Rio de Janeiro: Record, 1989.

Figura 71 - DIAS, Benicio. 1942. **Retrato de família.**⁶¹⁴



Uma parte expressiva da Coleção trata sobre a família do fotógrafo, representada em diversos contextos, além de retratos de amigos e outras personalidades, entre políticos, intelectuais e artistas, que nos permitem reconstituir seu ciclo e, portanto, suas principais influências. Percebeu-se, quanto à estética, que essas tomadas são, quase sempre, guiadas pelos clássicos retratos dos estúdios fotográficos. Mesmo fora deles, mantiveram-se as engessadas normas de composição, mas ganhou-se a possibilidade de explorar os fundos. A Figura 71, não à toa, é tomada nas escadarias da casa-grande de sua família.

Figuras 72 e 73- DIAS, Benicio. 1944. **Personalidades.**⁶¹⁵



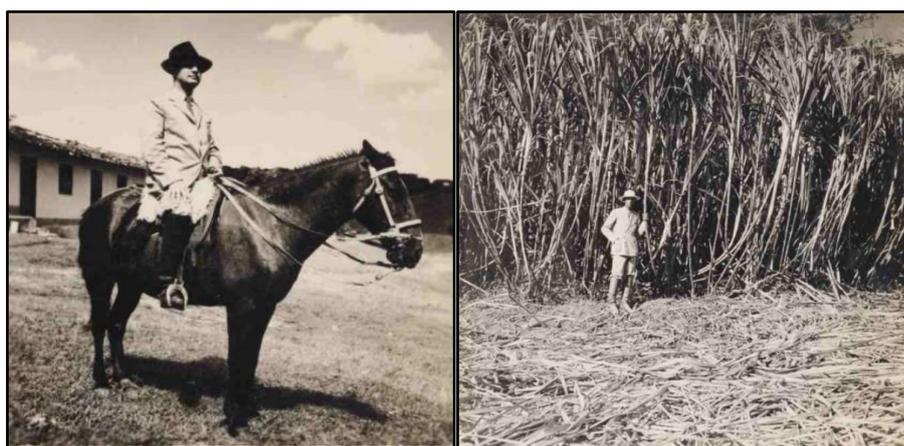
Na mesma direção, estão as Figuras 72 e 73, retrato de: “Arthur Reinaldo, José Antônio Gonsalves de Mello, Regina Pitanga, José Honório Rodrigues, Leda Rodrigues, Magdalena Freyre, Gilberto Freyre, Odilon Ribeiro Colinho, Carlos Humberto da Cunha, Heitor Pinto de Moura, Murilo Costa Rego e Waltercio Guedes Pinho” (Figura 72) e “José Honório Rodrigues, Gilberto Freyre, e José Antônio Gonsalves de Mello” (Figura 73). Sob seus pés, estão as canas

⁶¹⁴ Disponível em: <https://villadigital.fundaj.gov.br/index.php/base-da-villa-digital/iconografia/item/3042-grupo-de-pessoas>. Acesso em: 10 de jun. de 2021.

⁶¹⁵ GUIMARAENS, Ceça (org). **O fotógrafo Benicio Whatley Dias**. Op. cit. p. 170-171.

cortadas, signo que alude à posse das terras e dos canaviais. Ao fundo, a casa grande ergue-se, na imagem, enquanto um imponente símbolo compartilhado que une todos os presentes na fotografia. Outra dimensão, portanto, ainda não explorada, mas perceptível através das imagens criadas por Benício, são os autorretratos. Diferentes dos outros suportes, essas visões tornam ainda mais perceptível o desejo pela autorrepresentação e a preocupação, conseqüentemente, com a forma em que deveriam ser vistos. Orgulham-se, portanto, dos símbolos que os cercam. A fotografia cumpre um importante papel legitimador nesse sentido.

Figuras 74 e 75 - DIAS, Benício. 1937 e 1939. Antonio Novaes sobrinho e retrato no canavial.⁶¹⁶



A Figura 74 retrata Antônio Novaes Sobrinho em cima de um cavalo, posando de queixo erguido, para a fotografia. De terno e gravata, o fotógrafo e o modelo, juntos, assim como nos estúdios, articulam símbolos próprios da classe dominante. Os cavalos são essenciais companhias ao senhor, cuja estética era profundamente apreciada. A equitação, segundo Freyre, era uma arte ensinada desde a infância, bem como os cavalos de sela eram treinados até em seu cavalgar.⁶¹⁷ A Figura 75, uma fotografia que poderia ser associada a categoria de poses na lavoura, é uma recorrente em diversos suportes, sobretudo na *Brasil Açucareiro*. Essa dimensão está fortemente presente na Coleção de Benício Dias. Esse fenômeno ressalta, mais uma vez, a uniformidade temática e estética dessas produções. Deslocadas, elas poderiam estar em todos os lugares ao mesmo tempo, vista a coesão do discurso visual patronal.

⁶¹⁶ Disponíveis em, respectivamente: <https://villadigital.fundaj.gov.br/index.php/base-da-villa-digital/iconografia/item/2719-antonio-de-novaes-filho> e <https://villadigital.fundaj.gov.br/index.php/base-da-villa-digital/iconografia/item/2795-canavial>. Acessos em: 10 de jun. de 2021.

⁶¹⁷ FREYRE, Gilberto. *Nordeste*. Op. cit.

Figura 76 - DIAS, Benício. 1944. **Ascenso Ferreira dormindo no ateliê de Lula Cardoso Ayres.** ⁶¹⁸



Através da Coleção de Benício, é possível identificar seus principais amigos, com os quais convivia assiduamente, e a dedicação a eles destinada.⁶¹⁹ Dentre elas, a Figura 76, é uma curiosa imagem de Ascenso Ferreira dormindo no ateliê de Lula Cardoso Ayres. Essa imagem nos aponta interessantes dimensões presentes em sua fotografia: a poesia e a arte plástica. Essa convivência entre os artistas, não apenas nos mostram os diálogos entre as múltiplas expressões, mas, antes, atesta a coesão do discurso dominante que poderia manifestar-se em diversas linguagens artísticas.

Figura 77 - DIAS, Benício. Sem data. **Capela São Francisco Xavier, em Nazaré da Mata.** ⁶²⁰



⁶¹⁸ GUIMARAENS, Ceça (org). **O fotógrafo Benício Whatley Dias**. Op. cit. p. 174.

⁶¹⁹ MARANHÃO, Izabel Christina Dias de Albuquerque. ALVES, Nelson Francisco. “Para um álbum de memórias”. In: GUIMARAENS, Ceça (org). **O fotógrafo Benício Whatley Dias**. Op. cit.

⁶²⁰ Disponível em: <https://villadigital.fundaj.gov.br/index.php/base-da-villa-digital/iconografia/item/2729-capela-sao-francisco-xavier>. Acesso em: 10 de jun. de 2021.

O universo eclesiástico é extremamente presente na Coleção, mas também além dela. A igreja fazia parte do complexo do engenho e, em grande medida, foram bastante contempladas em Coleções que integram a Fundaj. Não apenas as fachadas das capelas – elemento sempre presente nos engenhos, como vimos também através da *Brasil Açucareiro* –, mas também seus interiores foram largamente explorados pelo fotógrafo. Buscando valorizar as grandezas dessas construções, quase sempre financiadas por senhores de engenho e pelo dinheiro do comércio do açúcar, exaltou-se a suntuosidade dos elementos coloniais barrocos. Mais do que componentes de uma paisagem, essas igrejas também funcionavam como monumentos; pilares, desde a chegada dos primeiros colonizadores, erguidos simbolicamente como marco do início da construção da “civilização”.

Figuras 78 e 79 - DIAS, Benicio. Sem data. Cachorros. ⁶²¹



As Figuras 78 e 79 exibem cães “de raça”. Assim como os bois⁶²² e cavalos, os cães também eram mais ou menos apreciados pela classe dominante através da sua raça. A invenção da valorização dessa categoria para os animais funcionava como elemento de distinção através da aquisição dos mesmos, exibidos, por sua vez, em fotografias. Segundo sua filha, “a última foto [Benicio] clicou foi a de *Acanga*, a cadela da linhagem dos *Mastiff* que trouxe dos Estados Unidos”.⁶²³

⁶²¹ Disponíveis em, respectivamente: <https://villadigital.fundaj.gov.br/index.php/base-da-villa-digital/iconografia/item/3020-cachorro> e <https://villadigital.fundaj.gov.br/index.php/base-da-villa-digital/iconografia/item/3004-cachorro>. Acessos em: 10 de jun. de 2021.

⁶²² “Reprodutor Zebu”, “Monta de Zebu” e “Gado reprodutor Holandês”. Disponíveis em, respectivamente: <https://villadigital.fundaj.gov.br/index.php/base-da-villa-digital/iconografia/item/2746-reprodutor-zebu>, <https://villadigital.fundaj.gov.br/index.php/base-da-villa-digital/iconografia/item/2900-monta-de-zebu> e <https://villadigital.fundaj.gov.br/index.php/base-da-villa-digital/iconografia/item/2895-gado-reprodutor-holandese>. Acessos em: 10 de jun. de 2021.

⁶²³ FRANCISCO, Nelson. In: GUIMARAENS, Ceça (org). **O fotógrafo Benicio Whatley Dias**. Op. cit. p. 55.

Figuras 80 e 81 - DIAS, Benicio. Sem data. Locomotiva e automóvel. ⁶²⁴



Diferente dos outros suportes que analisamos, a Coleção de Benicio traz interessantes imagens da exibição de bens pessoais, representações recorrentes nos álbuns de família. Na mesma medida, destaca positivamente a nova malha ferroviária no campo e na cidade, principalmente através do Maxambomba. Assim como os trens, como representado na Figura 80, os trilhos foram bastante explorados, principalmente no contexto urbano⁶²⁵, com diversos retratos familiares feitos nos seus fundos.⁶²⁶ A Figura 81 mostra outro aspecto de representações semelhantes às tomadas dos maquinários na lavoura. Não apenas o “progresso” é celebrado através das conquistas pessoais, percebido através da exposição do novo meio de locomoção, o automóvel, como também se celebra, em termos de classe, a indústria do “álcool-motor”, cujas fotografias também ilustram a *Brasil Açucareiro*.⁶²⁷

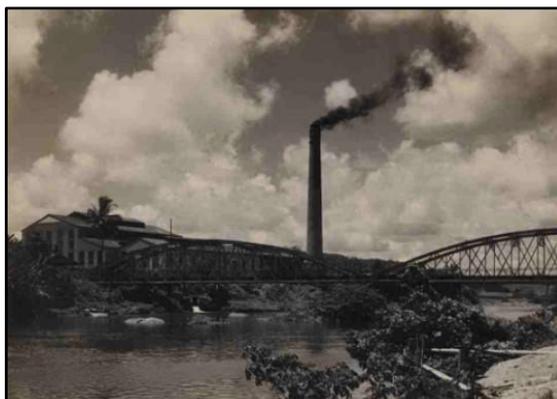
⁶²⁴ Disponíveis em, respectivamente: <https://villadigital.fundaj.gov.br/index.php/base-da-villa-digital/iconografia/item/2801-locomotiva> e <https://villadigital.fundaj.gov.br/index.php/base-da-villa-digital/iconografia/item/2800-automovel>. Acesso em: 10 de jun. de 2021.

⁶²⁵ Disponível em: <https://villadigital.fundaj.gov.br/index.php/base-da-villa-digital/iconografia/item/2350-estacao-do-carro-c-t-u-r-o-b>. Acesso em: 10 de jun. de 2021.

⁶²⁶ Ver “Família em vagão de trem”. Disponível em: <https://villadigital.fundaj.gov.br/index.php/base-da-villa-digital/iconografia/item/3025-familia-em-vagao-de-trem>. Acesso em: 10 de jun. de 2021.

⁶²⁷ **A semana do álcool motor em São Paulo**. Agosto de 1937. Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/002534/per002534_1937_00010.pdf. Acesso em: 10 de jun. de 2021. p. 114.

Figura 82 - DIAS, Benicio. 1939. Ponte metálica na Usina Central Barreiros. ⁶²⁸



Outro interessante elemento destacado pelo fotógrafo foi a ponte de ferro da Usina Central Barreiros, no canto esquerdo. Na Figura 82, apesar de ser mais uma típica foto de fachada, foi dada atenção a outros elementos na paisagem. Na fotografia, a Usina se transformou apenas em um contorno que favoreceu o céu e, sobretudo, a imponente chaminé, cuja fumaça mistura-se com as nuvens. Essa imagem com uma forte carga simbólica, corrobora com a ideia dos infínitos limites para o progresso da classe dominante, onde nem mesmo o céu apresenta-se como um deles. A ponte, associada aos outros elementos da imagem, ditam o tom do “progresso” técnico da Usina retratada, portanto, destacando-a como referência.

Figuras 83, 84 e 85 - DIAS, Benicio. 1939. Aspectos internos da Usina Central Barreiros. ⁶²⁹



O teor propagandístico não se limita apenas à fachada. Na revista, vimos uma recorrência crescente de imagens na década de 1940 que retratam seus interiores, enaltecendo o maquinário geralmente recém adquirido. Não é novidade essas representações acontecerem

⁶²⁸ Disponível em: <https://villadigital.fundaj.gov.br/index.php/base-da-villa-digital/iconografia/item/2806-ponte-metalica>. Acesso em: 10 de jun. de 2021.

⁶²⁹ Disponível em, respectivamente: <https://villadigital.fundaj.gov.br/index.php/base-da-villa-digital/iconografia/item/2804-usina-central>, <https://villadigital.fundaj.gov.br/index.php/base-da-villa-digital/iconografia/item/2797-usina-central> e <https://villadigital.fundaj.gov.br/index.php/base-da-villa-digital/iconografia/item/2796-usina-central>. Acessos em: 10 de jun. de 2021.

em contextos de esvaziamento, isto é, sem nenhum indício do trabalho humano, como foi comentado, mas é perceptível o apuro técnico e esforço estético – partindo da regra dos terços – através dos quais essas imagens são construídas.

Figura 86 - DIAS, Benicio. 1939. **Cenas internas do transporte das sacas de açúcar na Usina Central Barreiros.**⁶³⁰



A Figura 86, ao contrário das outras imagens, arquiteta a representação do trabalho de forma extremamente posada. Pacificamente, o senhor, de terno branco, entrega ao trabalhador a saca de açúcar que será transportada. Este ato, solenemente simbólico, é o único na Coleção em que o trabalho é representado no interior da Usina. Além da ideia da paisagem que trabalha, da qual mencionamos como sendo a principal responsável pela criação do trabalho pacificado, associado à ideia de ordem natural, é revelador o fato de que a única imagem do trabalho seja rigidamente encenada para ser fotografada. Em outras palavras, no contexto fabril, assim como também aconteceu nas Figura 66 e 67 do trabalho feminino da fábrica belga, sua imagem é um ato de duplo controle: os corpos, já ditados ritmo do trabalho fabril da produção do açúcar, são enrijecidos para serem eternizados sob o signo do labor através da fotografia.

A violência na região, aplicada muitas vezes em situações banais, como atesta Christine Dabat, era a regra pela qual essas relações se desenrolavam. Muitas vezes, a ameaça era suficiente para manter a submissão e a ordem entre os trabalhadores: “O clima no eito, ou no engenho, de modo geral era de medo”.⁶³¹ Sem amparo legal, os trabalhadores ficavam à mercê de uma justiça que jamais os contemplaria, visto “os estreitos laços entre poderes públicos constituídos e latifundiários seguros de seu domínio sobre a máquina do Estado”.⁶³² Essas

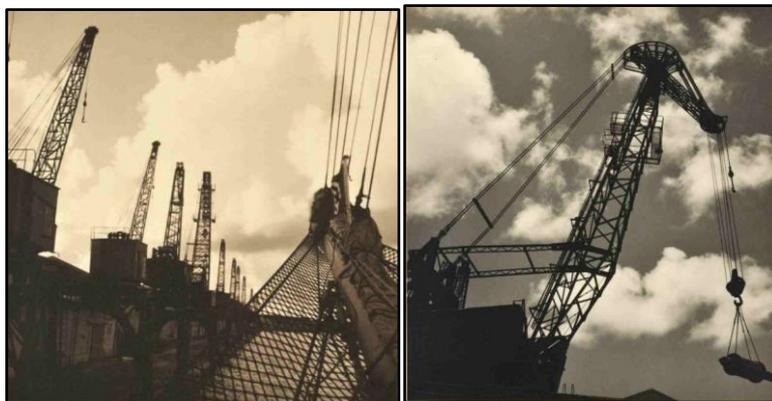
⁶³⁰ Disponível em: <https://villadigital.fundaj.gov.br/index.php/base-da-villa-digital/iconografia/item/2805-enchimento-de-sacos-de-acucar>. Acesso em: 10 de jun. de 2021.

⁶³¹ DABAT, Christine. **Moradores de engenho**. Op. cit. p. 403.

⁶³² *Ibidem*. p. 404.

imagens eram, portanto, também retratos e a captura da penosa aura de medo e sofrimento a que estavam submetidos esses trabalhadores.

Figuras 87 e 88 - DIAS, Benicio. 1939. **Guindastes**.⁶³³



Apesar de fotógrafo institucional, o que requer do artista a produção de imagens sob encomenda, ainda assim é possível observar o apreço estético com os quais construiu suas representações sobre as obras no Porto do Recife para onde trabalhou. Sem a presença humana, maquinários imperam contemplando o que beira a ser um fetiche burguês: uma abstração atingida pelas formas das construções em metal e aço. No contexto de “modernização”, eles passam a adquirir um alto grau de independência estética. Essas imagens elevam a um nível estético o silenciamento da força proletária. Uma linguagem moderna na fotografia surge a partir desse modo de ver burguês que sugere, através do seu discurso visual, que os trabalhadores não fazem parte do ideal de modernidade capitalista.⁶³⁴ O discurso do atraso que buscava ser superado em meio a um modelo de modernização controverso, exclui das paisagens aqueles que não se adequam ao esperado pelo olhar patronal. Nesse contexto, os trabalhadores eram fundamentais, mas sua imagem, paradoxalmente, foi encoberta. Seus corpos e modos de vida eram incompatíveis com o imaginário gestado. Era preferível, portanto, escondê-los.⁶³⁵

⁶³³Disponíveis em, respectivamente: <https://villadigital.fundaj.gov.br/index.php/base-da-villa-digital/iconografia/item/1794-guindaste> e <https://villadigital.fundaj.gov.br/index.php/base-da-villa-digital/iconografia/item/1781-guindaste>. Acessos em: 10 de jun. de 2021.

⁶³⁴ OLIVEIRA, Kerolayne C. **Faces do mundo perdido**: as ruínas da velha aristocracia e a transformação da paisagem nas fotografias da cidade do Recife de 1920 a 1950. Op. cit.

⁶³⁵ *Ibidem*.

Figura 89 - DIAS, Benicio. 1937. **Embarque do açúcar.**⁶³⁶



Ainda sobre o Porto do Recife, onde Benício prestou diversos serviços fotográficos, é possível identificar, em contrapartida, a presença do trabalho nos carregamentos, como também vimos acontecer com as imagens dos interiores das usinas veiculadas na *Brasil Açucareiro*. Diversas imagens do mesmo episódio são tomadas. Nelas, os trabalhadores carregam os sacos sobre suas cabeças. É neste momento que começam a aparecer as primeiras imagens sobre os tipos humanos, presentes cada vez mais incisivamente a partir de 1940 nas imagens de Benicio.

Figuras 90 e 91 - DIAS, Benicio. 1940 e 1942. “**Cariri**” e “**Vendedora de tapioca**”.⁶³⁷



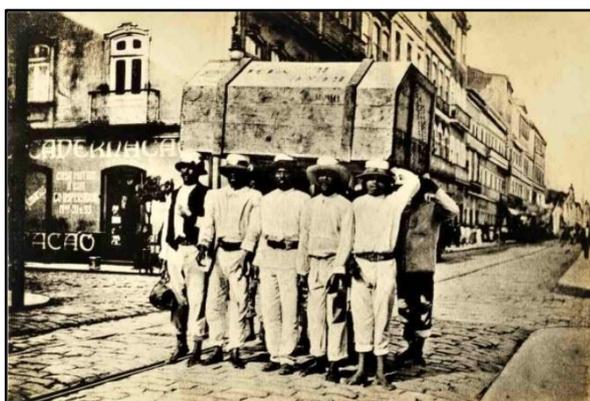
⁶³⁶ Disponível em: <https://villadigital.fundaj.gov.br/index.php/base-da-villa-digital/iconografia/item/2701-embarque-de-acucar>. Acesso em: 10 de jun. de 2021.

⁶³⁷ Disponíveis em, respectivamente: <https://villadigital.fundaj.gov.br/index.php/base-da-villa-digital/iconografia/item/1831-cariri> e <https://villadigital.fundaj.gov.br/index.php/base-da-villa-digital/iconografia/item/2271-vendedora-de-tapioca>. Acessos em: 10 de jun. de 2021.

Assim como August Sander, fotógrafo alemão mencionado, Benicio criou imagens com teor enciclopédico dos “tipos humanos”, mas, sobretudo, visou captar aspectos da cultura popular, além de modos de vida que não estão isentos de exotismo. Algumas dessas imagens, quando não buscam a captura de cenas, são tomadas de modo vertical, incluindo, como vimos, as pessoas em sua totalidade: da cabeça aos pés, seus corpos são catalogados e associados a um tipo humano. São tapioqueiras (Figura 91), vendedores dos mais diversos tipos, que ofereciam de revistas a uma grande diversidade de alimentos, além de jangadeiros, chamadores de boi, homens do Cariri (Figura 90), rapadueiro⁶³⁸ – também presentes na revista *Brasil Açucareiro* –, para citar alguns deles.

Diferentemente do silêncio que acometia os trabalhadores nos engenhos e usinas, as imagens dos proletários urbanos eram bem mais frequentes, o que, por comparação, e baseado na violência inerente às relações, dificuldades de acesso e chegada de informações do campo, nos leva a crer na impossibilidade e/ou proibição, além do descaso, como um dos fatores que limitavam a atuação dos fotógrafos nesses espaços. A exceção que trataremos adiante, Lula Cardoso Ayres, fotografou a usina da própria família e, mais ainda, ressignificou relações, pessoas e trabalho na criação de imagens que buscavam, sobretudo, a criação.

Figura 92 - DIAS, Benicio. 1910. Carregadores com piano. ⁶³⁹



Mesmo fugindo da periodização desse trabalho, a Figura 92, uma fotografia de um grupo de homens transportando um piano sobre suas cabeças pelas ruas da cidade, representa um ofício realizado desde o período colonial por escravizados. Em uma sociedade de permanências, onde destaca-se, não à toa, os pés descalços dos trabalhadores, esses homens são retratados em

⁶³⁸ Disponível em: <https://villadigital.fundaj.gov.br/index.php/base-da-villa-digital/iconografia/item/2860-venda-de-rapadura>. Acesso em: 10 de jun. de 2021.

⁶³⁹ Disponível em: <https://villadigital.fundaj.gov.br/index.php/base-da-villa-digital/iconografia/item/1961-carregadores-de-piano>. Acesso em: 10 de jun. de 2021.

um labor centenário. Semelhante às fotografias dos carregadores representados nos estúdios de Christiano Jr., essa imagem, apesar de ter sido feita em um ambiente externo, reproduz as mesmas estruturas de representações racistas geradas no estúdio de fotografias que serviam como base para a produção, veiculação e consumo de um arcabouço visual que legitimava sistemas de opressão. A caça por essas visagens da escravidão no século XX, demonstram uma nostalgia que, longe ser inocente, forjava representações para atender projetos políticos conservadores.

Figura 93 - DIAS, Benicio. 1940. **Detento trabalhando no canavial.** ⁶⁴⁰



Um dos “tipos” explorados pela *Brasil Açucareiro*, mas que não está presente na Coleção do fotógrafo, é o trabalhador no corte da cana – a não ser por essas poucas, mas expressivas imagens. São as únicas em sua Coleção que mostram o trabalho nos canaviais. Todavia, não são trabalhadores típicos da Zona Canavieira do estado, mas, sim, detentos cumprindo penitência. De costas ou reunidos em grupos e desprovidos de individualidade, os modelos segundo os quais esses trabalhadores eram usualmente representados também se repetem nas fotografias de Benicio.

⁶⁴⁰ Disponível em: <https://villadigital.fundaj.gov.br/index.php/base-da-villa-digital/iconografia/item/2641-detento-trabalhando>. Acesso em: 10 de jun. de 2021.

Figuras 94 e 95 - DIAS, Benicio. 1940. Detentos trabalhando no canavial. ⁶⁴¹



É significativo que as únicas representações que o fotógrafo tenha feito sobre o trabalho canavieiro seja de detentos. As Figuras 94 e 95 são representações de uma estreita simbiose, da qual John Tagg alude, entre as classes dominantes do estado que se aparelha através da fotografia para validar e propagar seus projetos. Através dessas imagens, feitas na Ilha de Itamaracá, existia um projeto de promoção do Estado cujo principal discurso fincava-se na correção dos desvios morais através do labor e da coerção, típica dos presídios que, neste caso, ficava a céu aberto e cercado pelo canavial.

Como vimos, segundo José Marcelo Ferreira Filho, outros importantes elementos além dos “canaviais, rios, matas, estradas, relevos, engenhos e usinas” definiam a paisagem da Zona Canavieira: “a violência, a coerção e o medo”. Segundo o autor

Violência e coerção, e seu corolário imediato, o medo, funcionavam como importantes fatores na manutenção do confinamento da força de trabalho e do excedente econômico dos engenhos. As características ecológicas e estruturais da *plantation*, sua geografia mínima e falta de infraestrutura de transporte que ligassem os engenhos às cidades, contribuíam para tornar o mundo do açúcar um território dominado pela violência explícita e simbólica da classe patronal. A zona canavieira era um complexo sistema concentracionário.⁶⁴²

Essas fotografias, associando paisagem, detenção e trabalho nos canaviais atestam o que o autor destaca como uma das principais características da plantação: ser um espaço concentracionário. Dadas as especificidades de cada sistema, todavia, haviam os pontos de intersecção entre eles ressaltados pelo autor. Poderiam ser “campos de concentração; de trânsito; de extermínio e de trabalhos forçado. Em alguns casos, um grande complexo

⁶⁴¹ Disponíveis em, respectivamente: <https://villadigital.fundaj.gov.br/index.php/base-da-villadigital/iconografia/item/2637-detentos-trabalhando> e <https://villadigital.fundaj.gov.br/index.php/base-da-villadigital/iconografia/item/2638-detentos-trabalhando>. Acessos em: 10 de jun. de 2021.

⁶⁴² FERREIRA FILHO, José Marcelo Marques. **Arquitetura espacial da plantation açucareira no Nordeste do Brasil (Pernambuco, século XX)**. Op. cit. p. 127.

concentracionario incorporava mais de uma dessas formas”.⁶⁴³ Não se referindo apenas a sua característica mais latente, a de concentrar para exterminar, mas sobretudo a sua capacidade de “imobilizar grupos de indivíduos sob quaisquer propósitos”, segundo o autor, “o epíteto concentracionário [...] pode, então, ser empregado, sem risco de heresia histórica, ao vasto complexo açucareiro no Nordeste do Brasil”.⁶⁴⁴

Figura 96 - DIAS, Benicio. 1940. Detentos trabalhando no canavial com suas casas ao fundo.⁶⁴⁵



Ainda em suas palavras, atestado pela Figura 96,

alguns traços tornavam a *plantation* açucareira um espaço concentracionário ainda mais sofisticado que suas linhagens clássicas, pois funcionava perfeitamente sem a necessidade de muros ou arames farpados, ou mesmo da extensa camada de neve (muros naturais) que isolava a Sibéria do resto do mundo.⁶⁴⁶

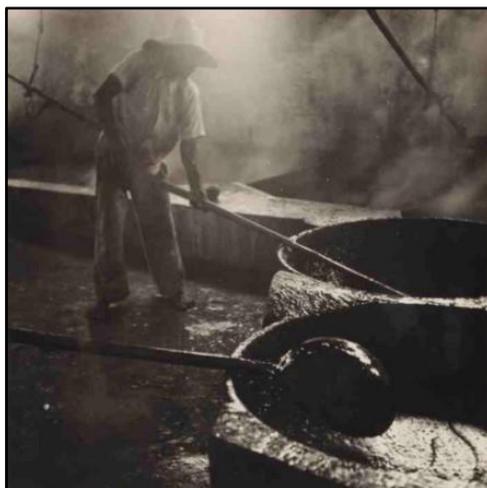
⁶⁴³ *Ibidem.* p. 131.

⁶⁴⁴ *Idem.*

⁶⁴⁵ Disponível em: <https://villadigital.fundaj.gov.br/index.php/base-da-villa-digital/iconografia/item/2639-detentos-trabalhando>. Acesso em: 10 de jun. de 2021.

⁶⁴⁶ *Ibidem.* p. 135.

Figura 97 - DIAS, Benício. 1940. Cozimento de mel.⁶⁴⁷



A Figura 97 é a única em sua coleção que retrata uma cena interna. Nela, o trabalhador realiza, no Engenho Aurora, o cozimento do mel em grandes tachos. A imagem foi constituída a partir da articulação de poucos elementos. Associados a eles, destacam-se os formais, como as linhas das conchas e círculos dos tachos. Seu rosto mistura-se ao vapor do cozimento, iluminado lateralmente, tornando a cena poeticamente inebriante. É uma clássica imagem onde Benicio Dias forja uma potente, porém poderosa imagem minimalista. Mais uma vez anônimo, o trabalhador e seu espaço são ressignificados. Mesmo tirada em 1940, ele poderia estar em diversos lugares do tempo e do espaço. Na busca incessante pela preservação dos signos em declínio, como temos visto, as fotografias preencheram um imaginário necessário para a coesão social de um grupo que carecia dos seus próprios símbolos. Esteticamente belas e de relativamente simples composição, essas imagens atravessaram gerações permeando e cristalizando imaginários. A estética como projeto político cumpre sua função de gerar em outras gerações efeitos da nostalgia poética e mitológica que movia a produção dessas imagens.

⁶⁴⁷ Disponível em: <https://villadigital.fundaj.gov.br/index.php/base-da-villa-digital/iconografia/item/2732-cozimento-de-mel>. Acesso em: 10 de jun. de 2021.

Figuras 98, 99 e 100 - DIAS, Benicio. 1940. Sobrados. ⁶⁴⁸



A lástima pela perda dos símbolos fica ainda mais evidente com a recorrência das fotografias das ruínas. Quase sempre são retratos de ruas, avenidas e antigos símbolos coloniais que foram, no contexto de urbanização, demolidos. O pretexto da documentação em muito guiou as tomadas de Benicio Dias, que se esforçava por eternizar apenas segmentos específicos do que seria, para sua classe, faces da única história digna de representações da cidade. Para ele, a história estava escondida nas ruas dos bairros de Santo Antônio, Ilha do Leite e Poço da Panela, também entre os tipos humanos que ali circulavam, ou nas ruínas dos antigos sobrados. Sobre os últimos, não eram poupados dos registros mesmo quase irreconhecíveis pela ação das intempéries ou mesmo quando flagrados em momento de demolição, cuja paisagem era constituída praticamente por escombros.

4.2.2.2 Lula Cardoso Ayres

Imagens com temáticas semelhantes não foram forjadas apenas por Benicio. Muito pelo contrário, estavam presente em outros suportes, sobretudo na literatura de Gilberto Freyre ou na poesia de Ascenso Ferreira e nas pinturas e fotografias de Lula Cardoso Ayres.

⁶⁴⁸ Disponíveis em, respectivamente: <https://villadigital.fundaj.gov.br/index.php/base-da-villa-digital/iconografia/item/1572-sobrado>, <https://villadigital.fundaj.gov.br/index.php/base-da-villa-digital/iconografia/item/1525-rua-larga-do-rosario> e <https://villadigital.fundaj.gov.br/index.php/base-da-villa-digital/iconografia/item/1562-sobrado>. Acessos em: 10 de jun. de 2021.

Figura 101 - AYRES, Lula Cardoso. Década de 1950. **Portão em ruínas.**⁶⁴⁹



As ruínas são um dos mais notáveis elos entre os dois fotógrafos.⁶⁵⁰ Embora extrapole o período analisado nesta pesquisa, trazem perspectivas interessantes que não poderiam deixar de ser incluídas. Ambos frequentavam os mesmos espaços, conviviam com diversas figuras em comum e desempenharam ofícios semelhantes. Foram frequentadores dos mesmos saraus culturais, por exemplo, oferecidos por João Cardoso Ayres, pai de Lula Cardoso Ayres, no casarão de pedra conhecido como Castelinho de Boa Viagem, durante a década de 1940.⁶⁵¹ Os portões (Figura 101), registrados durante as incursões a pé pelos bairros mais nobres da cidade, às vezes bastante afetados pelas intempéries, denunciam, na visão dos artistas, não apenas a perda dos símbolos como também o descaso com patrimônios com os quais se importavam.

⁶⁴⁹ MALTA, Albertina Otávia Lacerda (Org). Op. cit. p. 192.

⁶⁵⁰ O gradio das varandas dos sobrados também foi explorado por Benicio Dias. Disponível em: <https://villadigital.fundaj.gov.br/index.php/base-da-villa-digital/iconografia/item/1808-sobrado>. Acesso em: 10 de jun. de 2021.

⁶⁵¹ MALTA, Albertina Otávia Lacerda (Org). Op. cit. p. 48.

Figuras 102, 103 e 104 - Década de 1950. Sobrado; ruínas e vista do bairro de Santo Antônio.⁶⁵²



A corrida contra as demolições que inspirou Benício também conduziu os esforços temáticos de Lula Cardoso. Em ambos, os antigos sobrados (Figura 102) manifestam-se como monumentos profundamente afetados pelas intempéries ou como ruínas, atestando a derrota dos fotógrafos na corrida pela documentação, como é perceptível na Figura 103. Os telhados antigos, presentes nas fotografias feitas por Benicio Dias, continuam repetindo-se nas imagens de Lula Cardoso. Paisagens aéreas, como na Figura 104, continuaram capturando, dessa vez, através das lentes de Lula, os velhos telhados sem perder de vista o universo eclesiástico, cujas igrejas e capelas fazem parte. A captura das ruínas e dos velhos sobrados intensificaram-se nas obras de Lula depois da falência da usina da sua família, o que, aparentemente, confirma a sensação de nostalgia partilhada pelo grupo – e ainda mais perceptível através dele – no final da década de 1940 e começo dos anos de 1950.

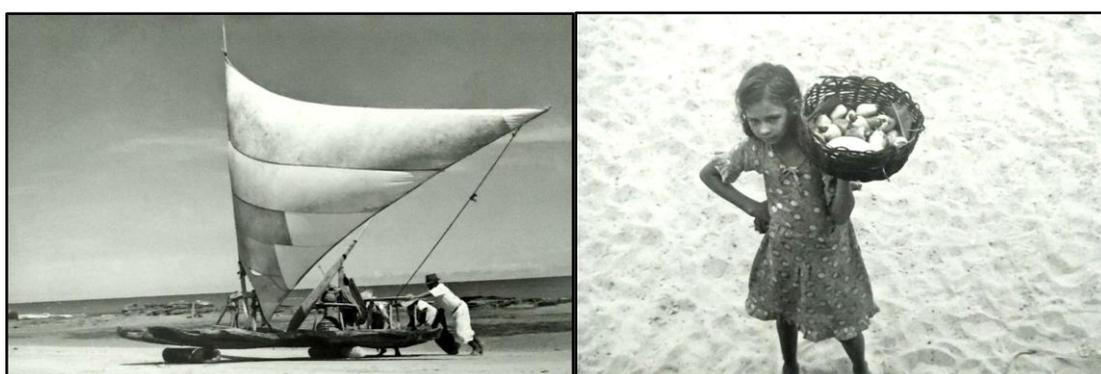
⁶⁵² MALTA, Albertina Otávia Lacerda (Org). Op. cit. p.166; p. 174; p. 160.

Figuras 105 e 106 - AYRES, Lula Cardoso e DIAS, Benicio. Década de 1940 e 1939, respectivamente. **Fachadas.**⁶⁵³



Não apenas as temáticas foram compartilhadas, como também a estética. Isso é, as formas de ver e enquadrar. Ambas as casas-grandes acima foram as residências dos dois mencionados fotógrafos: Lula (Figura 105) e Benicio (Figura 106). Elas foram registradas praticamente sob a mesma angulação lateral que punha a fachada em perspectiva. O compartilhamento das mesmas narrativas e simbologias permitiram com que esses fotógrafos articulassem, juntos, imaginários que se auto reforçaram; reforçassem política e economicamente uma classe; e, ainda, projetassem seu discurso, através das suas imagens, em direção ao futuro.

Figura 107 e 108 - AYRES, Lula Cardoso. Década de 1940. **Jangadeiro e menina vendendo caju.**⁶⁵⁴



O mesmo acontece com as imagens litorâneas que, em associação aos “tipos humanos” – às vezes capturando alguns moradores e trabalhadores locais –, são eleitas como uma das

⁶⁵³ Disponível em: <https://villadigital.fundaj.gov.br/index.php/base-da-villa-digital/iconografia/item/2672-casa-grande>. Acesso: 24 de mai. de 2021.

⁶⁵⁴ MALTA, Albertina Otávia Lacerda (Org). **Benicio Dias**. Op. cit. p. 98-99.

principais temáticas às quais a maioria desses fotógrafos recorriam. Explorando-os como símbolos de regionalidade, as praias também alimentavam parte da mesma visão idílica e nostálgica, ainda espaço de sobrevivência de alguns dos “tipos humanos” por eles ideologizados.

Figura 109 - AYRES, Lula Cardoso. Década de 1940. **Cerâmica em Caruaru.**⁶⁵⁵



Os ceramistas e as feiras populares inserem-se na mesma lógica: ponto de encontro de sujeitos e imaginários quase sempre capturados por esses fotógrafos. Nesses espaços, como os da Figura 109, estariam conservados, além de símbolos em declínio, uma das características mais elementares eleitas enquanto sinônimos da regionalidade para a classe dominante do estado. Nesse sentido, elegeu-se o carnaval, um dos eventos também preferidos por eles e densamente registrado, bem como algumas manifestações culturais de origem indígenas e africanas. Emanam, desse projeto visual, não apenas modelos de representação, mas modos de pensar, produzir e recepcionar imagens que estão intrinsecamente relacionadas com o lugar social desses produtores.

Luiz Gonzaga Cardoso Ayres foi um multi artista: pintor, fotógrafo, ilustrador, designer e cenógrafo. Apropriou-se de diversos suportes que, contudo, não permaneciam compartimentalizados em si. Ao contrário, eles dialogavam uns com os outros a ponto de que suas fotografias se transformaram em criações plásticas, ao mesmo tempo em que eram tomadas com um rigor compositivo que beirava à suas pinturas de cavalete. Diversos elementos fotografados eram transpostos em telas, murais, cenografias, além de estarem também presentes em várias de suas criações enquanto designer. E, no mesmo sentido, Lula buscou encontrar na vida popular, elementos que criava em suas imagens plásticas.

⁶⁵⁵ MALTA, Albertina Otávia Lacerda (Org). **Benício Dias**. Op. cit. p. 102-103.

Lula Cardoso, filho de João Cardoso Ayres, um dos “reis do açúcar” do estado, nasceu com a benção das artes. Sua mãe, Carolina Andrade Cardoso Ayres, aluna de Telles Júnior⁶⁵⁶, além do seu tio, Emílio Cardoso Ayres, foram artistas e primeiras inspirações de Lula, sobretudo o último, de quem herdou os primeiros traços.⁶⁵⁷ Não tardou para que seu pai investisse em sua vocação. Tão cedo, tornou-se aluno de Heinrich Moser (1886-1947), vitralista, para quem estagiou durante três anos em seu ateliê e foi iniciado formalmente no universo das artes.⁶⁵⁸ Logo em seguida foi enviado, junto a seu irmão, à Paris, onde acessou artes e artistas – tais como, Fernand Léger (1881-1955), Georges Braque (1882-1963) e Maurice Denis (1870-1943). Foi de Paris que trouxe sua Leica de 35mm que, desde então, “o acompanhou durante toda a sua vida”.⁶⁵⁹ De volta ao Brasil, passou a residir no Rio de Janeiro, onde o pai também tinha negócios. Foi só em 1934 que, a pedido, voltou a Recife para auxiliá-lo na administração da sua Usina Cucaú, em Rio Formoso, na Zona da Mata Sul. Foi, então, que Lula passou a “dividir seu tempo entre participar da administração da Usina e desenvolver uma série de estudos sobre os trabalhadores do campo”.⁶⁶⁰

Paulatinamente, Lula passou a afastar-se dos negócios da família e dedicar-se, quase exclusivamente, a suas produções artísticas. Foi após aproximar-se de Gilberto Freyre que passou a assumir temáticas regionalistas, guiado pelas suas principais obras e ideias, sobretudo pelo *Manifesto Regionalista*.⁶⁶¹ O Primeiro Congresso Afro-Brasileiro, em 1934, representou um marco em sua vida e carreira. Passou, desde então, a direcionar sua inspiração para diversas manifestações culturais como o bumba meu boi, os maracatus rurais, rodas de samba, clubes de frevo, os trabalhos indígenas, os artesãos em diversos espaços, como, além da Zona da Mata Sul, Garanhuns e Águas-belas.⁶⁶² Realizou diversas andanças pela cidade, fotografando, assim como Benício Dias, cenas em transformação nas cidades de Recife e Olinda.

Lula foi um importante artista não apenas pelo alcance que conquistou, mas, sobretudo, por transformar o discurso da classe dominante em visualidades em múltiplos suportes. Fred Jordão relata que: “[ver] estas fotos de Lula esparramadas nas fotografias, no cinema e na música que se faz hoje por estas bandas. A fotografia de Lula continua a se propagar por muitas

⁶⁵⁶ MALTA, Albertina Otávia Lacerda. (org). **Lula Cardoso Ayres**: fotografias. Recife: CEPE, 2017.

⁶⁵⁷ *Ibidem*.

⁶⁵⁸ *Ibidem*.

⁶⁵⁹ FILHO, Luiz Cardoso Ayres. “Lula Cardoso Ayres, um artista múltiplo”. In: MALTA, Albertina Otávia Lacerda. (org). **Lula Cardoso Ayres**: fotografias. Op. cit. p. 17.

⁶⁶⁰ *Ibidem*. p. 18.

⁶⁶¹ Cf. FREYRE, Gilberto. Manifesto regionalista. 7.ed. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 1996.

⁶⁶² FILHO, Luiz Cardoso Ayres. “Lula Cardoso Ayres, um artista múltiplo”. In: MALTA, Albertina Otávia Lacerda. (org). **Lula Cardoso Ayres**: fotografias. Op. cit.

narrativas”.⁶⁶³ Foi entendendo a arte enquanto uma linguagem que Lula conseguiu, tão bem, apropriar-se de várias delas. A câmera fotográfica, nas mãos do artista, não era uma ferramenta ou acessório para sua arte “oficial”, mas, antes, e principalmente, Lula criava e recriava, através da semiótica, suas narrativas com uma potência rara.

Figura 110 - AYRES, Lula Cardoso. Entre 1945 e 1950. **Caboclo de lança**.⁶⁶⁴



Diferentemente de Benício Dias, Lula Cardoso tem como uma das suas principais características a fotografia posada. Em outras palavras, em diversos contextos, Lula assume como estratégia o retrato. Suas fotografias são herdeiras diretas dos estúdios de fotografia e dos ateliês de arte onde, habituado a construir telas, criou com a mesma minuciosidade suas fotografias. Ambos construíram: Benício Dias, capturava, recortava; Lula Cardoso, ressignificava, usava seus modelos como simulacros para construir significados. Suas escolhas estéticas e compositivas são extremamente conscientes; cada espaço do quadrante é levado em consideração como elemento de significação. A Figura 110 é um retrato. O fotógrafo se põe diante de um caboclo de lança que espera seu clique, olhando diretamente para a câmera. Recorrentemente suas tomadas partem desse princípio: ele mesmo. Os carnavais, as manifestações populares, os trabalhadores: em todos os seus temas onde pessoas aparecem, o fotógrafo opta por criar a partir de uma relação que o inclui decisivamente na cena.

Ao lado da *Leica*, a *Rolleiflex* também foi outro equipamento escolhido por Lula. A câmera, na altura do estômago, permitia a tomada com mais facilidade dos planos em *contrapicado*, que se tornaram marcantes na linguagem adotada pelo artista. Foi a partir desse ângulo que Lula conseguiu isolar os personagens contra o céu. Sua preferência por fundos neutros ilustra, além dos seus impulsos quase etnográficos, o destaque das linhas, formas e volumes que construía em suas telas e murais. Apesar da tendência em partir do princípio que

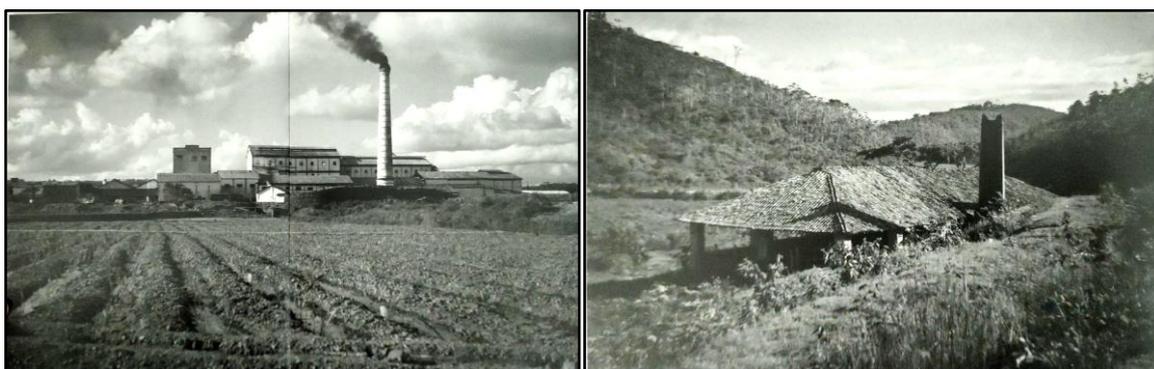
⁶⁶³ JORDÃO, Fred. “Encontros imaginários na Cidade Lendária ao som da Música dos Trovões”. In: MALTA, Albertina Otávia Lacerda. (org). **Lula Cardoso Ayres: fotografias**. Op. cit. p. 109.

⁶⁶⁴ MALTA, Albertina Otávia Lacerda. (org). **Lula Cardoso Ayres: fotografias**. Op. cit. p. 109.

sua formação plástica influenciava suas fotografias e que elas, por sua vez, serviam principalmente para a sua construção plástica, percebe-se um movimento contrário, onde pode-se destacar diversos elementos em sua plasticidade influenciados pela óptica fotográfica.

A partir desse cenário, nas páginas a seguir, retomaremos brevemente alguns pontos que já foram discutidos em imagens que circularam em outros veículos para, então, trabalharmos, a partir deles, e do imaginário que já percebemos, outras dimensões que dizem respeito aos projetos estéticos e culturais do artista.

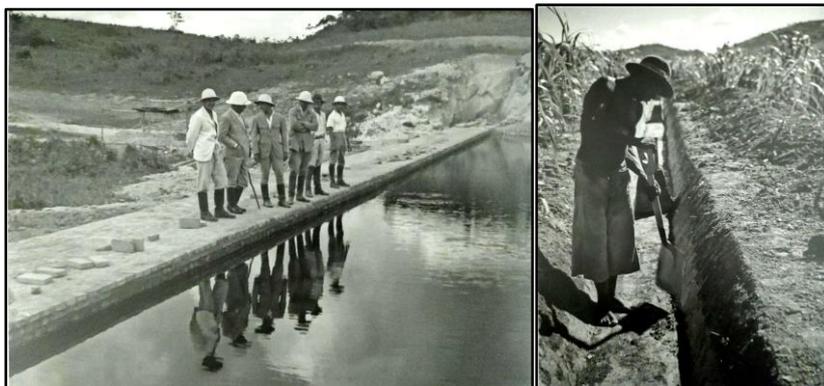
Figuras 111 e 112 - AYRES, Lula Cardoso. Entre 1935 e 1940. Usina e Engenho em Cucaú.⁶⁶⁵



Como temos visto ao longo dessas páginas, o mesmo sentimento nostálgico que impulsionou as tomadas na cidade orientou também as que foram feitas no campo. As Figuras 111 e 112 são imagens recorrentes durante o período, abordadas em diversos momentos nesta seção. Lula, apesar de seguir seus próprios moldes estéticos, também atendeu as principais temáticas do período: as fachadas das usinas e, em contraposição, os antigos engenhos, então símbolos de uma mudança de perspectiva no espectro dos produtores de açúcar do estado.

⁶⁶⁵ MALTA, Albertina Otávia Lacerda. (org). **Lula Cardoso Ayres**: fotografias. Op. cit. p. 34-35; p. 32.

Figuras 113 e 114 - AYRES, Lula Cardoso. Entre 1935 e 1940. Minicentral hidrelétrica e trabalhador na lavoura.⁶⁶⁶



As visitas técnicas e as questões relacionadas à irrigação e problemáticas da água podem ser aludidas também através das Figuras 113 e 114. Assim como os canaviais eram motivo de orgulho, o esforço para mantê-los também era reconhecido e aclamado através dessas imagens. A Figura 113, uma visita a uma minicentral hidrelétrica, ilustra o esforço pela transformação da natureza que, por tal, era digno do registro fotográfico. O mesmo para a Figura 114. A técnica bem executada, como vimos, tornou-se critério para ser contemplada através da fotografia, seja para abastecer um *status* e servir como preservação de um espaço, no caso das imagens de Lula Cardoso; seja da divulgação do “bem fazer”, no caso das imagens que vimos veiculadas através da *Brasil Açucareiro*.

Figura 115 e 116 - AYRES, Lula Cardoso. Entre 1935 e 1940. Aspectos do canavial.⁶⁶⁷



A única diferença dessas imagens, tomadas na Usina Cucaú, em Rio Formoso, para as tomadas pelos outros fotógrafos que vimos ao longo da seção é que, neste caso, Lula captura espaços que lhe são próprios. Em outras palavras, lhes são, de fato, familiares no sentido mais

⁶⁶⁶ MALTA, Albertina Otávia Lacerda. (org). **Lula Cardoso Ayres: fotografias.** Op. cit. p. 46; p. 42.

⁶⁶⁷ MALTA, Albertina Otávia Lacerda. (org). **Lula Cardoso Ayres: fotografias.** Op. cit. p. 42; p. 41.

literal do termo. O tom de nostalgia também é ainda mais forte em suas escolhas, pois era o engenho do seu pai que estava em franca decadência e faliria poucos anos depois da tomada dessas imagens. Apesar da distância física da Zona Canavieira de Pernambuco a maior parte de sua vida, foi através dela e por sua causa que desfrutou das suas principais oportunidades de vida e carreira. Indiretamente, sua vida foi perpassada pelo universo rural.

A aproximação estética dessas imagens com outras do mesmo período, feitas por outros fotógrafos, devem suas semelhanças ao compartilhamento do mesmo lugar social e, conseqüentemente, a partilha dos mesmos símbolos. No caso dos outros fotógrafos, mesmo que não tratem dos próprios espaços em suas imagens, isto é, não fotografem suas próprias usinas ou de suas famílias, as imagens que tomavam também representavam a si mesmo como parte de uma classe. Essas imagens eram construídas, na esteira, em uma via de mão dupla que reforçaram ainda mais a coesão dos seus discursos.

Assim como estavam presentes nas capas da revista *Brasil Açucareiro*, e também como se orgulhavam outros fotógrafos, a Figura 116 denuncia as opções estéticas de Lula em seguir a mesma tradição. Os canaviais, que se estendiam até onde a vista podia alcançar, era um dos grandes orgulhos da classe patronal.

Figura 117 e 118 - AYRES, Lula Cardoso. Entre 1935 e 1940. Trabalhadores do campo.⁶⁶⁸



A partir dessas imagens, é possível identificar outras camadas de significações. A Figura 117 parece uma típica imagem que retrata cenas do labor onde, mais uma vez, a boa técnica realizada por trabalhadores da lavoura é capturada. Todavia, outros elementos presentes indicam o desejo pela criação de outros discursos. Em plano aberto, a fotografia mostra uma vasta área cultivável. O céu límpido, nas Figuras 117 e 118, provavelmente indiciam o esforço do artista em esperar o dia ideal para fotografar. O fundo das fotografias é quase sempre uma

⁶⁶⁸ MALTA, Albertina Otávia Lacerda. (org). **Lula Cardoso Ayres: fotografias**. Op. cit. p. 58-59; p. 56-57.

preocupação para Lula Cardoso. Isolar os personagens contra o céu, como na Figura 110, é um recurso recorrente. As roupas dos trabalhadores também foram escolhidas para o momento. É possível observar, em ambas as imagens, ternos em homens e vestidos de chita nas mulheres. Higienizados e enfileirados, os trabalhadores, em ambas as fotografias, fazem parte do mesmo discurso pacificado da já referida paisagem que trabalha. Os grupos são enfileirados e seguem, em ambas as imagens, uma marcada perspectiva que distribui uniformemente os pesos das imagens. Seus pés descalços aludem ao período da escravidão, modelo encontrado também em outras representações do período, como vimos. A preocupação semiótica, entre as representações analisadas, é norteadora nas fotografias de Lula Cardoso, o que denota sua longa tradição formativa nas artes plásticas, mas que, longe de serem apenas modelos para construção de suas telas, são produções fortes e independentes. O controle necessário para a captura dessas imagens vai além da preocupação com o enquadramento, mas, sobretudo, anunciam o poder da autoridade necessário para mobilizar um grande número de trabalhadores para produzir imagens.

Figura 119 - AYRES, Lula Cardoso. Entre 1935 e 1940. **Trabalhadores do campo.**⁶⁶⁹



Nessas imagens de Lula é recorrente a identificação de grupos familiares inteiros, inclusive crianças pequenas e bebês. O discurso paternalista é construído de várias formas através dessas imagens: uma delas é a cristalização de grupos a uma situação de descanso e tranquilidade. As desumanas jornadas de trabalho, realizadas sob condições precárias de alimentação, em um contexto de profundas permanências do regime escravista e em alta força concentracionária são apagadas. Não há indício de violência nessas imagens. Existe, ao contrário, o imaginário de uma pobreza dignificante e uma fraterna perspectiva paternalista. Há

⁶⁶⁹ MALTA, Albertina Otávia Lacerda. (org). **Lula Cardoso Ayres**: fotografias. Op. cit. 63.

a construção de uma beleza em ser proletário e, portanto, em fazer parte do sistema capitalista mundial, vendendo sua força de trabalho, despossuídos de terras, para continuar gerando riqueza para a classe dominante. Nas imagens de Lula, há beleza na dominação de corpos e das relações de poder. Neste sentido, a construção da estética nas imagens de Lula Cardoso ainda pode ser mais explorada, principalmente na direção do realismo soviético, da onde o artista parece ter se inspirado profundamente.

Figura 120 - AYRES, Lula Cardoso. Entre 1935 e 1940. **Trabalhadores do campo.**⁶⁷⁰



A Figura 120, retrato de duas camponesas, é tomada de corpo inteiro – modelo de representação comum quando se deseja documentar os “tipos”, como vimos. Essas imagens não estão distantes das representações dos estúdios de fotografia, percorrido no primeiro capítulo, *Sobre ver*. As modelos posam com seus instrumentos de trabalho, em alturas diferentes do terreno. Em primeiro e segundo plano, as mulheres são os principais elementos de uma paisagem. Com as mãos na cintura e os pés no chão, o artista as relaciona à terra e ao canavial ao fundo. O destaque da figura feminina é marcante em suas composições, tanto fotográficas quanto plásticas. Elas, com idades diferentes, talvez mãe e filha, são eleitas, quase etnograficamente, como emblemáticas figuras responsáveis pelo cultivo da terra, cuidado com o canavial e, conseqüentemente, motores da cultura do açúcar. A construção da dignificação nessas imagens perpassa pelo critério da exploração: quanto mais camadas eram acumuladas de exploração, de forma mais gloriosa o trabalhador era representado.

⁶⁷⁰ MALTA, Albertina Otávia Lacerda. (org). **Lula Cardoso Ayres**: fotografias. Op. cit. p. 75.

Figura 121 e 122 - AYRES, Lula Cardoso. Entre 1935 e 1940. Trabalhadores do campo. ⁶⁷¹



A folclorização dos trabalhadores não se encerra na imagem das mulheres, mas também chega, de outra, todavia semelhante forma, nos homens canavieiros. As Figuras 121 e 122 dialogam com outras imagens que vimos nesta seção, as Figuras 58 e 59. Como observamos, o recurso semiótico da presença constante do canavial continua presente nessas imagens. O céu sem nuvens funciona como um fundo branco sobre o qual os personagens são isolados. Além das palhas do canavial, instrumentos de trabalho estão sempre presentes, assim como também estiveram nas representações dos “negros” e “negras”, escravizados e libertos, do século XIX. Existe um esforço constante em criar associações ao labor: transpassado em sua cintura, está um cantil de água; em sua mão, o facão de corte. Nas duas imagens, o trabalhador posa com um talo de cana sobre os ombros. Percebe-se um esforço estético em construir esses personagens enquanto símbolos regionais a nível nacional. A beleza tem um papel extremamente importante nesse processo.

⁶⁷¹ MALTA, Albertina Otávia Lacerda. (org). **Lula Cardoso Ayres**: fotografias. Op. cit. p. 78-79; p. 76.

Figuras 123 e 124 - AYRES, Lula Cardoso. Entre 1935 e 1940. Trabalhadores do campo.⁶⁷²



X

O projeto de criação simbólica a nível nacional, isto é, fazer uso de elementos da Zona Canavieira, mas que, ao mesmo tempo, elementos estéticos de outros espaços fossem somados, torna-se mais latente nas Figuras 123 e 124. Mistura-se, portanto, imaginários, sobretudo oriundos da cultura do café, consolidadas no sudeste do país. Cenas como a retratada na Figura 123, a peneiragem dos grãos; assim como a Figura 124, do transporte de cargas sobre a cabeça, estão presentes nas representações do trabalho nos cafezais de Marc Ferrez (1860-1922), das quais Lula Cardoso aproxima-se fortemente.

Eduardo Dimitrov, nesse sentido, explicita os esforços e impasses do artista que permearam boa parte da criação da sua identidade artística. Ao mesmo tempo em que vestia o regionalismo, Lula preocupava-se com sua aceitação em São Paulo, cuja linha estética aproximava-se das vanguardas europeias.⁶⁷³ É possível pensar Ayres vivendo um dilema: “ser reconhecido por Gilberto Freyre e seus colegas pernambucanos como um pintor ‘moderno’, por estar ligado a tradições locais ou, justamente por estar ligado a tradições locais, ser um mero folclorista aos olhos dos ‘entendidos da chamada ‘pintura pura’””.⁶⁷⁴ Dialogar com ambas as tradições, concomitantemente, foi uma das estratégias utilizadas pelo artista.

⁶⁷² MALTA, Albertina Otávia Lacerda. (org). **Lula Cardoso Ayres: fotografias**. Op. cit. p. 91; p. 73.

⁶⁷³ DIMITROV, Eduardo. “Lula Cardoso Ayres: modernista em Pernambuco, folclórico em São Paulo”. **Sociologia & Antropologia**, Rio de Janeiro, v. 8, n. 2, ago. de 2018, p. 483-517. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/sant/a/QtKTZd3s4qQtWhZXhSf59gC/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 15 de jul. de 2021.

⁶⁷⁴ *Ibidem*. p. 498.

Figuras 125 e 126 - AYRES, Lula Cardoso. Entre 1935 e 1940. Trabalhadores do campo.

675



Os vestidos de chita, como mencionado na seção anterior, é outro elemento que compõe a identidade brasileira, significaria a contribuição da “cultura negra” trazida pelos escravizados oriundos de África. A classe patronal não escondia seu apreço pelo passado escravista. Pelo contrário, orgulhava-se e forjava condições para representá-lo. Através dessas imagens, ainda é possível perceber a presença do trabalho infantil nas lavouras e, ainda, como são projetadas sobre essas crianças a continuidade das condições: isto é, são representadas da mesma forma e sobre os mesmos signos que os adultos. Os pés descalços, presentes em todas as representações, são enfatizados na Figura 126, tomado em *contrapicado*. A desestruturação das proporções do corpo passava a ser explorada dentro do contexto modernista, ao qual Lula buscava dialogar em suas produções. Foi em 1928 que Tarcila do Amaral (1886-1973) lançou, para citar apenas um exemplo dessas transformações físicas, um dos mais emblemáticos quadros, símbolos do modernismo do país, *Abaporu*.⁶⁷⁶

É perceptível, ainda, apesar do cuidado que o artista tinha em suas composições, a feição, quase sempre penosa dos representados. Luiz Amorim, sobre os trabalhadores, diz que “Suas expressões [...] não são de alegria. É um trabalho que se faz, mas não se aprecia”.⁶⁷⁷ Este é um aspecto incontornável nas suas imagens, todavia, quase nunca mencionado. A rigidez das composições encobre dos trabalhadores também suas próprias expressões, isto é, a subjetividade pela qual poderiam ser eternizados nessas composições. Nesse sentido, pode-se falar de um esvaziamento das suas individualidades em prol de um projeto de classe antagônicos às suas necessidades.

⁶⁷⁵ MALTA, Albertina Otávia Lacerda. (org). **Lula Cardoso Ayres**: fotografias. Op. cit. p. 79; p. 62.

⁶⁷⁶ AMARAL, Tarcila do. **Abaporu**. 1928. Óleo sobre tela, 85x72 cm.

⁶⁷⁷ AMORIM, Luiz. “Cucaú, França e Recife”. In: MALTA, Albertina Otávia Lacerda. (org). **Lula Cardoso Ayres**: fotografias. Op. cit. p. 154.

Figuras 127 e 128 - AYRES, Lula Cardoso. Entre 1935 e 1940. Trabalhadores do campo e índios Fulniôs.⁶⁷⁸



As Figuras 127 e 128 vão na mesma direção. As imagens aludem ao mesmo esforço em prol de identificar os “tipos humanos” que constituem a nação. Pautam-se, sobretudo, na literatura de Gilberto Freyre, que lançou a famosa tese da “democracia racial”, produto da união das três “raças”.⁶⁷⁹ Os personagens escolhidos pelo fotógrafo para posar não foram à toa. Pelo contrário, a procura desses “tipos” foi o ponto de partida para a tomada dessas imagens. A fotografia desempenhou, nesse sentido, enquanto sua ideologia elementar do estatuto de prova – como vimos na primeira parte, *Sobre ver* –, isto é, a confirmação da tese freyriana. Essas imagens coadunam, ainda, com o discurso da necessidade de higienização sobre esses trabalhadores em voga na época. Os retratos em 3/4, associado a angulação da tomada, em *contrapicado*, articula aos personagens qualidades como coragem e bravura. Seus olhares estão no horizonte, mas também em direção ao futuro. E o futuro da classe patronal, por sua vez, fincava-se na ideia de um “progresso” técnico na mesma medida em que conservaria as relações de poder; nas imagens, essa projeção manifesta-se, como já foi mencionado, na capacidade de mobilização dos trabalhadores para a realização dessas capturas teatralizadas.

⁶⁷⁸ MALTA, Albertina Otávia Lacerda. (org). **Lula Cardoso Ayres**: fotografias. Op. cit. p. 91; p. 92.

⁶⁷⁹ FREYRE, Gilberto. **Casa Grande & Senzala**. 51. ed. São Paulo: Global, 2006.

Figura 129 - AYRES, Lula Cardoso. Entre 1935 e 1940. **Trabalhadora camponesa com criança de colo.**⁶⁸⁰



A Figura 129 articula diferentes aspectos mencionados nas últimas páginas desta seção. A imagem é um retrato de corpo inteiro, onde a mulher, segurando um bebê, ocupa a posição central da cena. Uma aura quase de estúdio é dada a cena, vista a lateralidade da luz que traz profundidade a cena ao projetar, na casa, sua sombra. Sua casa, de pau a pique, provavelmente era estabelecida nas terras do pai de Lula Cardoso, João Cardoso Ayres. A dimensão da morada não foi esquecida pelo fotógrafo, pelo contrário, foi explorada no contexto da nostalgia e do paternalismo, apesar do profundo sofrimento dos trabalhadores e suas queixas, como vimos na seção anterior. Semioticamente, Lula Cardoso associa a imagem da mulher à morada, ideia corrente na época, como foi trabalhado no capítulo anterior segundo Christine Dabat.⁶⁸¹

Essa construção da pobreza dignificante, enquanto forja de símbolos de teor nacionalista, não foi exclusividade de Lula Cardoso. Na década de 1930, nos Estados Unidos, uma vasta produção fotográfica foi dada início, encabeçada por grandes nomes da fotografia da época, através de um grande projeto governamental: a Farm Security Administration (FSA). As imagens serviram, nesse contexto, como caminhos ideológicos que auxiliaram na retratação da Grande Depressão, forjando, através dos símbolos de força e coragem do campesinato, a eficácia do New Deal.⁶⁸² As imagens, que seguiam orientações claras para suas capturas, foi o primeiro projeto de fotografia completamente institucionalizado pelo governo, que tinha claros

⁶⁸⁰ MALTA, Albertina Otávia Lacerda. (org). **Lula Cardoso Ayres: fotografias**. Op. cit. p. 85.

⁶⁸¹ DABAT, Christine. **Moradores de engenho**. Op. cit.

⁶⁸² CARLEBACH, Michael L. **Documentary and Propaganda: The Photographs of the Farm Security Administration**. The Journal of Decorative and Propaganda Arts, vol. 8, 1988, pp. 6–25. Disponível em: www.jstor.org/stable/1503967. Acesso em: 13 de jun. de 2021.

fins partidários, isto é, buscava convencer o Congresso de uma urgente reforma no setor agrícola, baseando-se, para isso, na potência do campo.⁶⁸³

Figura 130 - AYRES, Lula Cardoso. Entre 1935 e 1940. **Trabalhador e relógio solar.**⁶⁸⁴



Ainda sobre a dimensão do paternalismo, Lula se debruçou sobre a criação de um personagem especificamente. Um homem, de idade, e “negro”. Em sua construção (Figura 130), o fotógrafo centraliza um relógio solar e, no canto inferior esquerdo, o busto do trabalhador que olha para o relógio, acima de sua cabeça. A composição versa sobre o tempo. Ou melhor, sobre a passagem dele. O trabalhador, portanto, olhando para o relógio, metaforicamente estaria olhando para um tempo, tempo esse que ele assistiu passar, visto a sua idade avançada. A semiótica construída por Lula Cardoso para a Figura 130, foi outro esforço para representar a nostalgia; os dias gloriosos do engenho decadente ou das usinas que foram engolidas por outras maiores, como aponta Manuel Correia.⁶⁸⁵

⁶⁸³ *Ibidem.*

⁶⁸⁴ MALTA, Albertina Otávia Lacerda. (org). **Lula Cardoso Ayres**: fotografias. Op. cit. p. 52.

⁶⁸⁵ ANDRADE, Manuel Correia de. **História das usinas de açúcar de Pernambuco**. Op. cit.

Figuras 131 e 132 - AYRES, Lula Cardoso. Entre 1935 e 1940. Trabalhador camponês.⁶⁸⁶



A análise é reforçada juntamente com a presença de mais duas imagens, também sobre o mesmo trabalhador. Na Figura 131 o homem, de costas e curvado sobre o canavial, confere-lhe ágeis golpes de facão. Provavelmente, o desempenho da sua técnica recebeu atenção devido aos anos de apuro, devido a repetição, a que o trabalhador foi submetido. Seu trabalho no presente espelhava relações no passado. Na Figura 132, o trabalhador está sentado no chão. Esse estilo de representação não é novidade nesta seção. Como vimos, ela omite as violentas relações às quais estavam submetidos em detrimento a um momento de relaxamento e descanso. Com o corpo virado à esquerda, o trabalhador parece estar falando. Assim como no *Diário de Pernambuco*, provavelmente desejava-se, com essa imagem, reforçar o mesmo discurso que a legenda da Figura 19 alude (“Severina Preta”). A câmera fotográfica na mão da classe patronal, portanto, busca comprovar suas próprias ideologias. A imagem fotográfica, nesse contexto, concorda sempre com suas narrativas, tornando-as vigentes na dimensão visual.

Como atesta Christine Dabat por meio dos próprios trabalhadores, no contexto da fome de 1937, os mais velhos destacaram-se enquanto uma das “categorias mais cruelmente atingidas”, visto “que não conseguiam mais manter o rude ritmo do trabalho no eito”. Em oposição à memória mitológica do patronato, “os entrevistados são particularmente sensíveis à recordação da condição dos velhos na época da ‘morada’”.⁶⁸⁷ Cassiano José de Sena diz que:

Tinha muitos; passava muita fome. Era muita gente... Quando eu ia pra Cucaú, aqui, acolá uma porteira, que antigamente existia porteira nas estrada, não faltava um

⁶⁸⁶ MALTA, Albertina Otávia Lacerda. (org). **Lula Cardoso Ayres**: fotografias. Op. cit. p. 54-55.

⁶⁸⁷ DABAT, Christine. **Moradores de engenho**. Op. cit. p. 414.

penitente pedindo. Era o pessoal velho. Não existia aposentadoria pra ninguém, meu amigo, não. Olhe, quando eles ficava era pedindo, com um saco nas costas pedir por todo canto. Os que tinha paixão dava; os que não tinha não dava. Quando não era nisso, era na feira pedindo. Pelos pés das pontes pedindo.⁶⁸⁸

Utilizar-se da imagem dos trabalhadores para forjar imaginários que articulavam profundas mitologias, antagônicos às realidades vividas por eles, é uma das tantas violências a que foram historicamente submetidos.

Figuras 133 e 134 - AYRES, Lula Cardoso. Década de 1950. Ruínas.⁶⁸⁹



À primeira vista, as imagens de Lula Cardoso podem ser entendidas como correndo contra o curso das demais produções do período. Todavia, apesar das suas especificidades, as imagens do artista e fotógrafo Lula Cardoso não são uma exceção à regra. Essa relação fica evidenciada principalmente quando as imagens são postas em série. A Figura 133 e 134 – para retornarmos às ruínas com as quais começamos através de Benício Dias – assumem um interessante ponto de vista. Ao contrário de Benício que capturava esses espaços enquanto monumentos e na perspectiva de observador externo, Lula, de dentro da ruína, fotografou através das janelas o ambiente externo. Seu ponto de vista é profundamente revelador. Sua subjetividade não escapou, principalmente, a esses registros. No contexto de falência da usina de sua família e cercado por diversas incertezas, Lula assistiu sua vida, outrora cercada por signos dominantes, literalmente, ruir. Optou por uma importante ferramenta de transformação da realidade e, com o auxílio de uma câmera fotográfica e alicerçado por uma literatura, forjou narrativas e contribuiu com a criação de outros mundos.

⁶⁸⁸ SENA, Cassiano José de. *apud* DABAT, Christine. **Moradores de engenho**. Op. cit. p. 414.

⁶⁸⁹ MALTA, Albertina Otávia Lacerda. (org). **Lula Cardoso Ayres: fotografias**. Op. cit. p. 175; p. 177.

O traço mais característico que perpassa os dois fotógrafos, Benicio Dias e Lula Cardoso, não é, essencialmente, o da modernidade, entretanto, ao contrário, o que os uniu foi um conservadorismo nostálgico que os impeliu, como em uma jornada do herói, a restituí-los; salvaguardá-los; evitar suas perdas. As reminiscências dos estúdios de fotografias do século XIX em suas composições são, antes, testemunhos de suas formas de ver o mundo tal qual um grande álbum de família. São visagens sobre si e sobre sua classe que, codificadas, alimentam discursos internamente partilhados. As estéticas compartilhadas, apesar das diferenças, articulam as mesmas normas de composição que, historicamente, foram usadas para representar o Outro sob o signo da submissão.

Figura 135 – Montagem feita pela autora. **Associação estética entre fotografias de Christiano Jr. e Lula Cardoso Ayres.**



A credibilidade da qual falamos no primeiro capítulo, adquirida não apenas pelo lugar social partilhado por ambos os fotógrafos, mas através das escolhas estéticas “realistas” que dialogam com a “fotografia documental”, ilustrados a partir da Figura 135, também foram um instrumento que permitiu com que essas imagens, durante tanto tempo, fossem vistas de forma positiva, quase como sinônimo de uma pura exaltação do trabalhador rural e de um desejo por preservar a cultura popular. Essa romantização que escondeu os projetos consolidados através da estética, preservaram essas imagens durante tanto tempo de um olhar mais crítico que as pusessem em perspectiva com as demais produções que partilham das mesmas escolhas.

Portanto, é perceptível sob quais signos e a quais projetos políticos as imagens dos trabalhadores aparecem quando é rompido o silêncio sobre os mesmos: eles compõem uma cena cuja narrativa é sobre técnicas e sua execução ideal; operando inovações na lavoura ou próximos a maquinários industriais nas fotografias internas; e como partes de narrativas que se esforçavam em preservar os símbolos de uma classe através da criação de mitologias sobre o

passado. Estiveram submetidos, portanto, além das múltiplas violências físicas, as diversas formas de violências simbólicas que pautaram suas representações através dos “tipos sociais” que, por sua vez, denunciavam parte do pensamento racista que regia a primeira metade do século XX, oriundo, sobretudo, da classe patronal. As imagens desses trabalhadores, nesse cenário, não aludem verdadeiramente as suas dinâmicas e as suas vidas. Quando são contemplados, aparecem como sujeitos passivos, completamente de acordo com a ordem capitalista, transformando a paisagem e gerando lucro para a classe dominante. Menos sujeitos e mais “tipos humanos”, tornam-se palcos para a produção visual discursiva de uma classe que, ao longo de séculos, esforçou-se por instrumentalizar sua permanência e atualizar suas estratégias de dominação. Na medida em que adquirem câmeras fotográficas, suas possibilidades de controle e manipulação aumentam. Parece plausível que, em um primeiro momento, os trabalhadores fossem intencionalmente omitidos das imagens e, em outro, sobretudo durante as décadas de 1930 e 1940, aparecessem servindo a um projeto de identidade nacional nostálgico, idealizado e mitológico. No período relativo à sua omissão, o discurso hegemônico era completamente incompatível com as vidas dos trabalhadores. O silêncio foi a única opção que restou à classe patronal. Foi preciso tomar fôlego um projeto nacional imagético para que, enfim, aparecessem, ainda que sob um forte estigma e uma dupla violência: a vivida e a representada.

A paisagem dos canaviais, apesar de registrada por fotografias na primeira metade do século XX, reflete também uma história secular. Através dessas imagens, aparentemente ingênuas, se escondem séculos de avanços coloniais destrutivos sobre o espaço, arquitetado e executado conforme projeto capitalista, alinhado aos desejos de uma burguesia nacional e internacional; e, sobretudo, séculos de sujeição e inúmeras violências sobre indivíduos através do trabalho escravo nas plantações. Essas imagens atestam, dentre suas várias camadas interpretativas, o triunfo da classe dominante e do modelo capitalista sobre a região, trazendo destruição, miséria, fome, escravidão e, com a chegada do século XX, a precarização das relações de trabalho que velam as permanências de ideologias e relações na Zona Canavieira de Pernambuco. As tomadas fotográficas, de forma alguma desprovidas de intencionalidades, construíram visões, orientaram percepções e contribuíram com a manutenção das relações de poder particulares a esse espaço que, dentre várias características, destaca-se por convergir violências seculares. Sobrevivem, junto dessas tomadas meticulosamente calculadas, manifestações visuais de ideologias escravagistas e racistas, que anseiam tão sobremaneira pela permanência do trabalhador no eito e a perpetuação das relações de exploração desumanas de trabalho, que transbordam em forma de estereótipos através de fotografias. Por um lado, são,

como sublinha Benjamin, “monumentos da barbárie”, maneiras de perpetuar a memória dos vencedores; por outro, são registros dos seus projetos políticos, orquestrados através de uma estética própria e, portanto, prontos para serem “escovados a contrapelo”.⁶⁹⁰

4.2.3 Os acervos

As imagens que vimos sobre a Zona Canavieira compõem um dos principais espaços de memória do estado de Pernambuco, com projeção nacional: a Fundação Joaquim Nabuco (Fundaj). Outros acervos da cidade, entretanto, também partilham, ainda que em menor quantidade, de imagens semelhantes, como o Instituto Ricardo Brennand (IRB), acervo privado, e o Museu da Cidade do Recife (MCR), público. As duas últimas instituições, apesar de não possuírem essa temática enquanto suas pautas, possuem fotografias que podem facilmente serem incorporadas às tipologias de análise trabalhadas. Esse fenômeno nos aponta duas direções. A primeira diz respeito à hegemonia da classe dominante tanto na produção de fotografias na primeira metade do século XX, mas também na construção de um olhar saudoso e empático à classe patronal que, inclusive, chegou a orientar outras produções fotográficas nas décadas seguintes. A segunda, por sua vez, nos convida à reflexão sobre a natureza das fontes e os modos segundo os quais foram salvaguardados, isto é, eleitos para tornarem-se parte da memória social da região.

Michel-Rolph Trouillot, antropólogo, escreveu uma obra fundamental para pensar a História do Haiti, em 1995, e, ao mesmo tempo, versou sobre as relações de poder que circunscrevem o fazer historiográfico. Ao longo da sua obra, o autor aborda uma série de questões que interessam à Teoria da História – como a natureza das fontes e a construção dos arquivos – que, em grande medida, nos são úteis. Para o autor, assim como existem meios desiguais de produção da História, existem potentes correntes de poder, ainda que menos perceptíveis, na forma como as fontes são eleitas, salvaguardadas e acessadas.⁶⁹¹ Portanto,

Los silencios entran en el proceso de producción histórica en cuatro momentos cruciales: el momento de la creación del hecho (la elaboración de las fuentes); el momento del ensamblaje de los hechos (la construcción de los archivos); el momento de la recuperación del hecho (la construcción de narraciones); y el momento de la importancia retrospectiva (la composición de la Historia en última instancia).⁶⁹²

⁶⁹⁰ BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: **Obras escolhidas**: Magia e técnica. Arte e política. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994. p. 225.

⁶⁹¹ TROUILLOT, Michel-Rolph. **Silenciando el pasado**. El poder y la producción de la Historia. Granada: Comares Historia, 2017.

⁶⁹² *Ibidem*. p. 23.

O autor, assim como Eni Puccinelli⁶⁹³, enxerga nas fontes profundos silêncios. Trouillot afirma que eles são inerentes à sua criação e, portanto, permite que ele se enraíze na construção dos acervos e, posteriormente, no fazer historiográfico. As fontes, para o autor, são vestígios que privilegiam faces escolhidas dos acontecimentos, ora privilegiando, ora excluindo: “las fuentes implican elecciones”.⁶⁹⁴

Por tanto las presencias y las ausencias incorporadas en las fuentes (artefactos y cuerpos que convierten un acontecimiento en un hecho) o en los archivos (los hechos recogidos, tematizados y procesados como documentos y monumentos) no son neutrales ni naturales. Son creados. Tales no son meras presencias y ausencias, sino menciones o silencios de varios tipos y grados. Por silencio, me refiero a un proceso activo y transitivo: uno «silencia» un hecho o un individuo como un silenciador silencia una pistola. Uno se compromete en la práctica del silencio.⁶⁹⁵

Na esteira, os arquivos, frutos do trabalho de reunião dessas fontes, também não são passivos. Eles “establecen tanto los elementos sustantivos como formales de la narrativa”.⁶⁹⁶ São importantes mediadores na medida em que concedem autoridade, fixam regras de credibilidade e ajudam a conduzir olhares em direção a “las historias que importan”⁶⁹⁷ e “el poder de decidir lo que es y lo que no es un objeto serio de investigación y, por tanto, de mención”.⁶⁹⁸ Sobre o arquivo recaí um peso duplo: o de abrigar e dar coesão a fontes, que também são fragmentos do passado intencionalmente construídos.

En suma, la construcción de los archivos implica una serie de operaciones selectivas: selección de los productores, selección de la evidencia, selección de los temas, selección de los procedimientos a seguir -lo que significa en el mejor de los casos determinar el rango de importancia y en el peor, la exclusión de algunos productores, de alguna evidencia, de algunos temas, o de algunos procedimientos. El poder penetra tanto directa como subrepticamente.⁶⁹⁹

Historicizar, esses espaços, é tão fundamental quando reconhecer que sobre eles atuam importantes jogos de interesses econômicos, sociais e políticos. É um processo de interpretação, para Michel Rolph-Trouillot.⁷⁰⁰ Pensando nessas imagens ainda em termos quantitativos, herança do que sugere a história serial, torna-se ainda mais perceptível através desses espaços a profundidade e a solidez do *silenciamento visual* a que foram submetidos os trabalhadores e

⁶⁹³ ORLANDI, Eni Puccinelli. **As formas do silêncio**. Op. cit.

⁶⁹⁴ TROUILLOT, Michel-Rolph. **Silenciando el pasado**. Op. cit. p. 39.

⁶⁹⁵ *Ibidem.* p. 39.

⁶⁹⁶ *Ibidem.* p. 43.

⁶⁹⁷ *Ibidem.* p. 43.

⁶⁹⁸ *Ibidem.* p. 83.

⁶⁹⁹ *Ibidem.* p. 44.

⁷⁰⁰ *Ibidem.* p. 48.

trabalhadoras da Zona Canavieira. Esse fator também indicia a coesão do projeto de classe através das imagens, visto sua uniformidade temática.

O foco desta breve seção serão, portanto, as coleções salvaguardadas pela Fundaj, sobretudo pela sua organização, acesso e quantidade de imagens. Essas coleções integraram, outrora, o setor iconográfico do antigo Museu do Açúcar e o Instituto do Açúcar e do Alcool. Devido a sua expressividade em termos quantitativos e importância regional e nacional, elas não poderiam deixar de ser mencionadas no presente trabalho. Entretanto, apesar de numerosas, poucas dessas imagens retratam trabalhadores e trabalhadoras rurais do açúcar. O silêncio é estruturante nas fontes e também não poderia deixar de sê-lo nos acervos.

O fôlego necessário para mapear com toda a atenção que merece a totalidade das produções não foi alcançado para esta pesquisa. Todavia, acredito que as considerações tecidas no presente trabalho, assim como as categorias de análise criadas, servem como excelentes pontos de partida. Destaco, portanto, algumas características dessas coleções que reforçam, sobretudo, a dimensão do silêncio.

A Coleção *Arthur de Siqueira Cavalcanti Júnior* foi doada e 272 imagens foram integradas à Coleção Francisco Rodrigues. Possui, no total, 568 unidades. Seus temas são: fotografias de familiares, engenhos e usinas da família Cavalcanti. Cobre dos anos de 1925 a 1968.

A Coleção *Engenhos de Açúcar* não possui informações da sua origem. Possui 261 imagens. Retrata uma série de engenhos de Pernambuco, em diferentes localidades e com diferentes características, em diversos estados de conservação. Cobre dos anos de 1920 a 1980.

A Coleção *Vales Açucareiros* foi doada pelo antigo Museu do Açúcar, em 1977. Possui 640 imagens. Foi fruto de um levantamento dos técnicos do Museu com o intuito de mapear os engenhos pernambucanos a partir dos rios que lhes deram origem. São geralmente imagens em grandes planos e outras documentando o funcionamento dos engenhos. Cobre dos anos de 1950 a 1970.

A Coleção *Engenhos de Açúcar em Pernambuco* foi doada pelo antigo Museu do Açúcar. Possui 220 imagens. Retrata paisagens, em grandes planos, e conjuntos arquitetônicos de engenhos localizados nos municípios de Aliança, Nazaré da Mata, São Vicente Ferrer e Vicência. As fotografias foram tomadas no ano de 1970.

A Coleção *Engenhos e Usinas no Brasil* foi fruto de várias doações não especificadas. Possui 448 imagens. São fotografias, em grandes planos, de paisagens e fachadas de edifícios dos engenhos e usinas em diferentes estados brasileiros: Alagoas, Bahia, Paraíba, Paraná, Pernambuco (em maior quantidade), Rio de Janeiro, Rio Grande do Norte, Santa Catarina, São

Paulo e Sergipe. A maioria das imagens cobrem os anos de 1960 a 1970, mas possui imagens de 1909 a 1974.

A Coleção *Iconografia do Açúcar* foi doada pelo antigo Museu do Açúcar, mas também foi constituída através de outras doações. Possui 438 ampliações e 149 negativos, totalizando 587 imagens. Essa Coleção merece uma atenção especial, pois tem sua composição variada das demais. Apresenta as seguintes temáticas: reproduções fotográficas de documentos históricos e aspectos da produção açucareira em outros países que não o Brasil (América do Sul e Europa); maquinários usados na produção do açúcar; reproduz variações de cana-de-açúcar e de beterraba; aponta dimensões do uso do açúcar, com cenas incluindo alimentos como doces, sorvetes e bebidas; e trabalho no campo, com registro dos processos e técnicas empregados pelos trabalhadores e trabalhadoras: colheita, transporte e fabricação. A periodização dessa coleção não está delimitada, entretanto foi possível encontrar imagens dos anos de 1940 e outras das décadas seguintes.

A Coleção *Engenhos Pernambucanos Selecionados* não possui informações da sua origem. Possui 76 imagens. Apresenta engenhos de destaque no estado e, sobretudo, vistas das casas-grandes. Não foi especificado a periodização dessa Coleção.

A Coleção *Museu do Açúcar* é a maior em termos numéricos e foi doada pelo antigo Museu do Açúcar, em 1979, como o próprio nome indica. Possui 966 imagens. São registros das atividades desenvolvidas pelo museu, como visitas; exposições; concursos; cursos; comemorações; inaugurações; e lançamentos de livros. As imagens cobrem os anos de 1961 a 1975.

A Coleção *Instituto do Açúcar e do Alcool* foi doada pelo Instituto do Açúcar e do Alcool, como o próprio nome indica. Possui 362 imagens. São fotografias feitas por Marlene Muniz Passos e Lúcia Cysneiros, documentando 30 usinas localizadas em diferentes municípios do estado de Pernambuco. Apresenta grandes planos de usinas; capelas; escola; vila operária; casas-grandes; operários; e instalações das usinas.

As informações acima, entre outros detalhes, podem ser consultadas a partir da Villa Digital da Fundaj. Fica perceptível, através dos dados dessas Coleções, que a maior parte das imagens são tomadas depois dos anos de 1950, sobretudo durante os anos de 1960 e 1970. Dessas imagens, a expressiva maioria retrata fachadas das usinas e antigos engenhos em grandes planos, não diferente do perfil da *Brasil Açucareiro* que vimos acima. Também em conformidade com a revista, estão as fotografias dos maquinários, técnicas e transporte da cana-de-açúcar. As fotografias institucionais também foram encontradas, assim como o registro fotográfico de documentos oficiais. Todas essas imagens, de alguma forma, podem ser

incorporadas às categorias de análise já mencionadas e, sem dúvida, reforçam as questões trabalhadas.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para pensar as fotografias dos trabalhadores e trabalhadoras da Zona Canavieira de Pernambuco é importante retroceder, partindo do princípio que as imagens, historicamente, agrupam-se umas sobre as outras no curso do tempo. A fotografia, produto social do século XIX, fundou seus pilares sobre profundos processos históricos, sobretudo capitalistas e imperialistas, tornando-se essencial para a burguesia em ascensão. Por ser produto direto de uma série de fenômenos físicos e químicos, a fotografia assumiu diversas funções sociais. De um lado, contemplou artistas; do outro, atendeu a classe dominante e ao Estado, aparelhando-os e garantindo a hegemonia dos seus projetos. Rapidamente tornou-se perceptível que os interesses de classe guiaram as tomadas fotográficas desde seu surgimento e, décadas mais tarde, os avanços técnicos que tornaram sua prática mais acessível não mudaram esse cenário. Não apenas o silêncio é parte integrante da História da Fotografia, como as escolhas estéticas, isto é, os modelos de representação, indiciam projetos políticos e podem ser entendidos enquanto práticas discursivas. O curso da História da fotografia, nesse sentido, foi desenhado segundo a luta de classes, funcionando como instrumento em reforço aos valores burgueses. Antes da chegada da fotografia à Zona Canavieira de Pernambuco, a prática já havia sido utilizada para silenciar visualmente muitos trabalhadores, urbanos e rurais, salvo raras exceções, além de ter bebido de outras seculares heranças da História da Arte.

Da invasão holandesa, no século XVI, surgiram as primeiras pinturas, conforme prescrevia a Escola de Haarlem, e também os primeiros silêncios. Frans Post, seu principal interlocutor, traçou os primeiros projetos coloniais em forma de imagens, destacando as áreas próprias para o cultivo de cana e silenciando visualmente todas as outras dimensões da vida e trabalho, principalmente dos povos originários da região. O mito do açúcar como elemento civilizacional do país, regido pela classe dominante local, ressignificou a presença colonial em vários níveis, inclusive em termos artísticos.

No universo do trabalho, a força proletária foi relegada à coadjuvante ao mesmo tempo em que o maquinário, sobretudo no início do século XX, adquiriu independência estética e tornou-se alimento do fetiche burguês de “modernização” e “progresso”. A teatralização das primeiras fotografias, orientadas pela perspectiva do olhar patronal, não foi consequência apenas das limitações técnicas, mas, sobretudo, refletiram suas ideologias e suas investidas com objetivo de controlar a classe trabalhadora. Ver, portanto, com o auxílio da técnica fotográfica, serviu para tornar ainda mais visível apenas um modo de ver: o modo de ver dominante. Nesse sentido, a História da Fotografia e a História do Açúcar se amalgamaram e se alimentaram

mutuamente. O açúcar, além de outras drogas do capital, patrocinou o acúmulo de capital que financiou a Revolução Industrial – da qual a fotografia foi produto.

Tantos processos, com profundos simbolismos, transformadores do espaço e dos modos de viver, entranhados em cada clique, culminaram em tentativas de “isolar” esteticamente os trabalhadores contra fundos lisos e de cor clara, como foi feito com os trabalhadores e trabalhadoras “negros” escravizados e libertos ainda no século XIX, devem ser incluídos como as principais constituintes das primeiras imagens dos trabalhadores. Enrijecidos, esses sujeitos foram registrados através de composições que tinham como principal objetivo categorizá-los e cristalizá-los segundo os estereótipos que os foram atribuídos. Esses modelos, que estruturaram formas de conceber o trabalho nas décadas seguintes, denotam um profundo racismo naturalizante e desumanizador, que rapidamente tornaram-se *souvenirs*, chegando a abastecer um gigantesco imaginário racista em rede. A crença na verdade absoluta da fotografia devido a sua aparente fidelidade a estética àquilo que captura, facilitou a propagação desses estereótipos, conferindo a eles, credibilidade.

Portanto, quando a fotografia toca a Zona Canavieira de Pernambuco, uma série de processos estava em curso. Rompendo quase um século, as primeiras imagens que tomam vulto sobre o trabalho e o espaço do trabalho do açúcar, entre os anos de 1930 e 1950, foram impulsionadas por duas frentes concomitantes: por um lado, os usineiros tornaram visíveis os projetos de desenvolvimento econômico em alinhamento ao projeto varguista de modernização, registrando fachadas, maquinários agrícolas e fabris; por outro, os senhores de engenho, antes conservadores de destacável prestígio nacional, foram reduzidos, nos movimentos nacionais e internacionais da primeira metade do século XX, em fornecedores de cana-de-açúcar para grandes usinas em ascensão – embora continuassem conservando o mando sobre as terras. Suas lamentações orientaram a produção de uma vasta literatura que se tornou incontornável em termos de projeção, veiculação e duração.

O açúcar, produto extraído da cana-de-açúcar, cuja história é milenar, assumiu, na Zona Canavieira de Pernambuco, seu lado mais cruel. Distanciado das Cortes e dos espetáculos que o consumo do açúcar proporcionava, a distinção que a prática adquiriu na colônia foi fruto do sistema de *plantation* – concentração fundiária, monocultura e mão de obra escravizada. A história do trabalho e da paisagem foi estruturada a partir de profundas permanências que não escaparam às tomadas fotográficas, ainda que feitas pela classe dominante. A partir da historiografia sobre a região, foi possível pensar nas direções do *silenciamento visual* ao qual foram submetidos os trabalhadores e trabalhadoras que ali viviam e perceber, em contrapartida, quando apareciam, a que projetos atendiam. Através dessas imagens, se estruturaram avanços

coloniais destrutivos sobre o espaço, arquitetado e executado conforme projetos capitalistas, alinhados aos desejos de uma burguesia nacional e internacional; e, sobretudo, séculos de sujeição e inúmeras violências sobre indivíduos através do trabalho escravo nas plantações. Essas fotografias atestam, dentre suas várias camadas interpretativas, o triunfo da classe dominante e do modelo capitalista sobre a região, trazendo destruição, miséria, fome, escravidão e, com a chegada do século XX, a precarização das relações de trabalho que velam permanências de ideologias e relações na Zona Canavieira de Pernambuco. Por um lado, a nostalgia por um passado mitificado tornava a captura das imagens, estruturadas a partir de uma realidade material, ainda que fruto de escolhas, criou uma incompatibilidade essencial entre as narrativas literárias e a vida dos trabalhadores e trabalhadoras. A impossibilidade de alinhar mito e realidade, em parte, explica o *silenciamento visual* imposto aos trabalhadores e trabalhadoras. Atrelado a isso, limitar a propagação das imagens dos trabalhadores é uma das formas de tentar exercer o controle pela ausência. Escondê-los visualmente – isto é, limitar o alcance pedagógico e, portanto, mimético das imagens – pode ter sido uma das várias estratégias para tentar controlá-los e limitá-los em suas lutas. Fazia parte da clausura do universo dos engenhos e usinas pensar no que entrava e no que saía – nisso incluindo os fotógrafos, no primeiro caso, e as fotografias, no segundo. O sentimento de ameaça que o Partido Comunista Brasileiro (PCB) e a Aliança Nacional Libertadora (ANL) causaram na classe dominante, pode apontar caminhos para melhor compreender os motivos da sua opção pelo *silenciamento visual*. O silêncio tem um profundo impacto, assim como o contrário também é verdadeiro. O simples ato de dar a ver poderia significar a denúncia de suas condições de vida e trabalho e incitar demais movimentos populares. Portanto, esses jogos de mostrar e ocultar devem ser entendidos enquanto estratégias da classe patronal, calculadas dentro da luta de classes, que se articulam através da disputa pela memória ao mesmo tempo que limitou o alcance das resistências dos trabalhadores. Uma ferramenta, como a fotografia, que surgiu no seio da classe dominante não poderia deixar de ser por ela bem compreendida, empregada e explorada. Em outras palavras, a linguagem fotográfica, através dos seus recursos semióticos, foi empregada pela classe dominante com propósitos políticos em benefício próprio que certamente reconheceu o poder revolucionário que poderia fomentar o ato de dar a ver.

Quando são representados, os trabalhadores e trabalhadoras aparecem compondo projetos de sociedade oriundos da classe usineira que relegavam seus corpos a coadjuvantes – ainda que fossem fundamentais – frente ao cenário industrial e maquinico que se erguia em concomitância ao projeto varguista de industrialização. A metodologia da história serial, aplicada nas imagens veiculadas pela revista *Brasil Açucareiro*, somadas com as que foram

encontradas no *Diario de Pernambuco*, além das Coleções de fotografias do fotógrafo Benício Dias e Lula Cardoso Ayres, este também artista plástico, permitiram traçar estratégias rumo ao dimensionamento do *silenciamento visual* imposto.

A partir desse cenário, percebeu-se que as imagens escolhidas para serem veiculadas compuseram linhas editoriais que se alinharam aos interesses de uma classe, de modo que se mantiveram esteticamente coesas. Juntos, esses veículos, *Diario de Pernambuco* e *Brasil Açucareiro*, que veiculou uma porcentagem de fotografias menor que 6% com a presença de trabalhadores e trabalhadoras rurais do açúcar, contribuíram com a cristalização dos seus modelos de relações imaginárias e com a difusão de discursos e suas ideologias, salvaguarda de imaginários e depósitos de crenças, visto que a classe patronal tinha o monopólio não apenas da grande mídia, como também das câmeras fotográficas, cujas imagens constituíram os principais acervos da cidade. A distância temporal dos estúdios de fotografias – pequenas fábricas de estereótipos racistas – tornaram-se, a partir da observação dessas imagens, apenas um sutil detalhe. Permanências estéticas coadunam com uma sociedade de permanências sociais como é a Zona Canavieira de Pernambuco. Na esteira, o mesmo pôde continuar sendo observado nas fotografias dos artistas. O traço mais característico que une as visões de Benício Dias e Lula Cardoso, não é, essencialmente, o da modernidade, mas, ao mesmo tempo, o que os uniu foi um conservadorismo nostálgico que os impeliu a restituir e salvaguardar mitos. As reminiscências dos estúdios de fotografias do século XIX em suas composições são, antes, testemunhos de suas formas de ver o mundo tal qual um grande álbum de família; miragens a partir das varandas das casas-grandes. São visagens de si e sobre sua classe que, codificadas, alimentam discursos internamente partilhados. As estéticas compartilhadas, apesar das diferenças, articulam as mesmas normas de composição que, historicamente, foram usadas para representar o Outro sob o signo da submissão.

O presente trabalho, portanto, longe de esgotar a temática e os aspectos aqui analisados, pretende servir como ponto de partida para que futuros pesquisadores e pesquisadoras analisem, sob a ótica das imagens, a Zona Canavieira de Pernambuco. Esta pesquisa pretende também contribuir com a História do Trabalho no Brasil de modo a incitar a percepção das imagens enquanto projetos de classe e, portanto, apelando para a urgente necessidade de escová-las a contrapelo.

REFERÊNCIAS

- ALENCASTRO, Luiz Felipe de. **O trato dos viventes: formação do Brasil no Atlântico Sul**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- ANDRADE, Isabella Puente de. **“Filhos da lama e irmãos de leite dos caranguejos”**: as relações humanas com o manguezal no Recife (1930-1950). Dissertação (Mestrado), Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Centro de Filosofia e Ciências Humanas (CFCH), 2019.
- ANDRADE, Manuel Correia de. **A terra e o homem do Nordeste**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1973.
- _____. **História das usinas de açúcar de Pernambuco**. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 1989.
- _____. **Modernização e Pobreza**: a expansão da agroindústria canavieira e seu impacto ecológico e social. São Paulo: Unesp, 1994.
- AROUCHA, Davi Costa. **A urbanidade do açúcar**: o transporte do produto no Recife do século XIX. Monografia (Trabalho de Conclusão de Curso). Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Centro de Filosofia e Ciências Humanas (CFCH), 2014.
- ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação**: formas e transformações da memória cultural. São Paulo: Editora da Unicamp, 2011.
- AUMONT, Jacques. **A imagem**. Campinas: Papyrus, 1993.
- BARROS, José D’Assunção. A História Serial e a História Quantitativa no movimento dos Annales. **História Revista**, vol. 17, nº. 1, 2012, p. 203 - 222. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/historia/article/view/21693>. Acesso: 24 de mai. de 2021.
- BELTRAMIM, Fabiana. **Sujeitos iluminados**: a reconstituição das experiências vividas no estúdio de Christiano Jr. São Paulo: Alameda, 2013.
- BENJAMIN, Walter. **Magia, técnica, arte e política**: Ensaios sobre literatura e história da cultura. Vol. I. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BEZERRA, Marcela Heráclio. **Mulheres (des)cobertas, histórias reveladas**: relações de trabalho, práticas cotidianas e lutas políticas das trabalhadoras canavieiras na Zona da Mata Sul de Pernambuco (1980-1988). Dissertação (Mestrado), Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Centro de Filosofia e Ciências Humanas (CFCH), 2012.
- BIONDILLO, Rosana. **Walter Benjamin e os caminhos do flâneur**. Dissertação (Mestrado), Universidade Federal de São Paulo, Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Filosofia, 2014.
- BLOCH, Marc. **Apologia da história ou o ofício do historiador**. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

BORGES, Maria Eliza Linhares. **História & Fotografia**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

BOURDIEU, Pierre. **A Distinção**: crítica social do julgamento. São Paulo: Edusp, 2007.

_____. **O Poder Simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1992.

BOXER, Charles. **O Império Marítimo Português (1415-1825)**. São Paulo: Martins Fontes 1969.

BRAUDEL, Fernand. **Escritos sobre a História**. Lisboa: Perspectiva, 1992.

BURKE, Peter. **Testemunha ocular**: O uso de imagens como evidência histórica. São Paulo: Editora Unesp, 2017.

CARLEBACH, Michael L. **Documentary and Propaganda**: The Photographs of the Farm Security Administration. *The Journal of Decorative and Propaganda Arts*, vol. 8, 1988, pp. 6–25.

CARLI, Gileno Dé. **História de uma fotografia**. Recife: CEPE, 1985.

CASTRO, Josué. **Geografia da fome**. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1948.

CHIPP, Herschel. B. **Teorias da Arte Moderna**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

CORRÊA, Dora Shellard. **Historiadores e cronistas e a paisagem da colônia Brasil**. *Revista Brasileira de História*. 2006, vol.26, n.51, pp.63-87. p. 02. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S010201882006000100005&script=sci_abstract&tlng=pt. Acesso em: 15 de fev. de 2021.

COSTA, Helouise; SILVA, Renato Rodrigues da. **A fotografia moderna no Brasil**. São Paulo: Cosac Naif, 2004.

COSTA e SILVA, Raquel Torres da. **As distintas faces do “ouro branco”**: o lugar do açúcar na dinâmica alimentar da colônia. Trabalho de Conclusão de Curso (Monografia) - Universidade de Pernambuco, Departamento de História, 2007.

DABAT, Christine. **Moradores de Engenho**. Estudo sobre as 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. Tese (Doutorado), Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Centro de Filosofia e Ciências Humanas (CFCH), Recife, 2003.

_____. Ópio e Açúcar: o capitalismo e suas drogas na super exploração dos trabalhadores rurais (Índia e Brasil, séculos XVIII-XIX). **CLIO**: Revista de Pesquisa Histórica. vol 38, no. 01, pp. 53-88. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/revistaclio/article/view/245779>. Acesso em: 21 de mai. de 2021.

_____. UMA “CAMINHADA PENOSA”: A extensão do Direito trabalhista à zona canavieira de Pernambuco. **Clio - Série Revista de Pesquisa Histórica** - N. 26-2, 2008, p. 291 - 320.

Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/revistaclio/article/view/24186/19625>. Acesso em: 15 de jun. de 2021.

DANTAS DE OLIVEIRA, Francisco Isaac. **O fio da memória**: as paisagens do Brasil Holandês. *História Revista*, v. 19, n. 2, p. 159-186, 19 jan. 2015. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/historia/article/view/27874>. Acesso em: 15 de fev. de 2021.

_____. **O mundo criado pelas imagens**: paisagens e espaços coloniais na obra do holandês Frans Post. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Pernambuco, Programa de Pós-Graduação em História, 2013.

DAVIS, Mike. **Holocaustos coloniais**: Clima, fome e imperialismo na formação do Terceiro Mundo. Rio de Janeiro: Record, 2002.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da imagem**. São Paulo: Editora 34, 2013.

DIMITROV, Eduardo. “Lula Cardoso Ayres: modernista em Pernambuco, folclórico em São Paulo”. *Sociologia & Antropologia*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 2, ago. de 2018, p. 483-517.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico**. Campinas: Papirus, 1993.

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

ENGELS, Friedrich. **A situação da classe trabalhadora na Inglaterra**. São Paulo: Boitempo, 2010.

FABRIS, Annateresa. **Usos e funções da fotografia no século XIX**. São Paulo: Edusp, 1991.

FERREIRA FILHO, José Marcelo Marques. **Arquitetura espacial da plantation açucareira no Nordeste do Brasil (Pernambuco, século XX)**. Recife: Editora UFPE, 2020.

_____. **Arquitetura espacial da plantation açucareira no Nordeste do Brasil (Pernambuco, século XX)**. Recife: Tese (Doutorado), Universidade Federal de Pernambuco, CFCH. Programa de Pós-Graduação em História, 2016.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

FREYRE, Gilberto. **Manifesto regionalista**. 7.ed. Recife: Editora Massangana (Fundaj), 1996.

_____. **Nordeste**. 6º ed. Rio de Janeiro: Record, 1989.

GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas, sinais**: morfologia e história. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. **Relações de força**. História, retórica, prova. São Paulo: Cia das Letras, 2002.

GOMBRICH, E. H. **A História da Arte**. Rio de Janeiro: LTC, 2013.

GOMES, Alessandro Felipe de Mendes. **Das docas de comércio ao cais contínuo**: as tentativas frustradas de melhoramento do porto do Recife nos Oitocentos. Tese (Doutorado). Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Centro de Filosofia e Ciências Humanas (CFCH), 2016.

GOMINHO, Zélia de Oliveira. **Veneza Americana X Mocambópolis**: o Estado Novo na cidade do Recife (décadas de 30 e 40). Dissertação (Mestrado), Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Centro de Filosofia e Ciências Humanas (CFCH), 1997.

GOULD, Stephen J. **A falsa medida do homem**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

GUIMARAENS, Cêça. **O Fotógrafo Benicio Whatley Dias**. Rio de Janeiro: Rio Books, 2019.

GRAMSCI, Antonio. **Os intelectuais e a organização da cultura**. 4. ed. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1982.

GRUZINSKI, Serge. **O pensamento mestiço**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

HARGREAVES, Lisa Minari. **O espetáculo do açúcar**: banquetes, artes e artefatos (século XVI). Dissertação (Mestrado) - Universidade de Brasília, Departamento de Artes Visuais, 2013.

KOSSOY, Boris. **Fotografia & História**. 2º ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

_____. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. São Paulo: Ateliê Editorial.

KOUTSOUKOS, Sandra S. M. **Negros nos estúdios fotográficos**. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

LOPES, José Sérgio Leite. **O vapor do diabo**: o trabalho dos operários do açúcar. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

MALTA, Albertina Otávia Lacerda (org). **Lula Cardoso Ayres**: fotografias. Recife: CEPE, 2017.

MALTA, Albertina; ARAÚJO, Rita de Cássia (org). **Benicio Dias**: fotografias. Recife: CEPE: Editora Massangana, 2015.

MARX, Karl. **O Capital**. I. Crítica da Economia Política. São Paulo: Nova Cultural, 1988.

MAUAD, Ana Maria. Através da Imagem: Fotografia e História Interfaces. **Tempo**, Rio de Janeiro, vol. 1, n.º 2, 1996, p. 73-98. Disponível em: https://codecamp.com.br/artigos_cientificos/ATRAVESDAIMAGEMFOTOGRAFIA.pdf. Acesso em: 15 de jun. de 2021.

MELLO, Evaldo Cabral de. **O Brasil holandês (1630-1654)**. São Paulo: Penguin Classics, 2010.

MINTZ, Sidney. **Dulzura y Poder**: El lugar del azúcar en la historia moderna. México: siglo veintiuno, 1996.

_____. **O poder amargo do açúcar.** Produtores escravizados, consumidores proletarizados. Recife: EDUFPE, 2010.

MONTENEGRO, Antônio T.; TAVARES, Marcelo Goés (org.). **História de trabalhadores e da justiça do trabalho.** Arapiraca: Eduneal, 2018.

O'DELL, Robin. **Photography as exhibited in the Great Exhibition of the Works of Industry of all Nations, 1851.** Dissertação (Mestrado), Ryerson University. Program of Photographic Preservation and Collections Management, 2013.

OLIVEIRA, C. M. S. **O Brasil seiscentista nas pinturas de Albert Eckhout e Janszoon Frans Post:** Documento ou invenção do Novo Mundo? Actas do Congresso Internacional Atlântico de Antigo Regime: poderes e sociedades. Lisboa: 2006. Disponível em: <https://dspace.uevora.pt/rdpc/handle/10174/11947>. Acesso em: 15 de fev. de 2021.

OLIVEIRA, Kerolayne C. Faces do mundo perdido: as ruínas da velha aristocracia e a transformação da paisagem nas fotografias da cidade do Recife de 1920 a 1950. **Relações de Poder, Sociedade e Ambiente:** abordagens históricas, 2020, Recife. Anais do Encontro Relações de Poder, Sociedade e Ambiente: abordagens históricas. Recife: Editora Oliver. v. 1. p. 63-86.

_____. Imagens públicas da vida privada: estereótipos e ficções na construção das fotografias domésticas (1890-1955). **Cadernos de História.** v. 13, n. 13, 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/cadernosdehistoriaufpe/article/view/251398>. Acesso em: 07 de nov. de 2021.

_____. Manufaturas do vazio: Fotografias da Fàbrica Grøber e da Usina Central Barreiros em perspectiva de 1910 a 1940. **XIII Encontro Estadual de História - História e Mídias: Narrativas em Disputa,** vol. 01. set. 2020. Disponível em: <https://www.encontro2020.pe.anpuh.org/anais/trabalhos/trabalhosaprovados>. Acesso em: 28 de jan. de 2021.

ORLANDI, Eni P. **As formas do silêncio:** no movimento dos sentidos. 6º ed. Campinas: Editora Unicamp, 2007.

PÁDUA, José Augusto. **Um Sopro de Destruição.** Pensamento político e crítica ambiental no Brasil escravista (1786-1888). Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

PAGANOTTI, Caio. **A evolução e revolução do suporte fotográfico.** Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, Escola de Comunicação e Artes, Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais, 2016.

QUEIROGA, Eduardo. **Da assinatura à postura:** a construção da autoria na fotografia documental. Tese (Doutorado), Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Centro de Artes e Comunicação (CAC), 2016.

QUINTAS, Fátima. **A Mulher e a Família no Final do Século XX.** 2. ed. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 2015.

RAMOS, Bruna H. B. A. **Modernidade na lata: o impacto do consumo dos leites enlatados em virtude de um modelo de modernidade no Recife (1950/1964)**. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Pernambuco, Departamento de História, 2011.

ROGERS, Thomas D. **As feridas mais profundas: uma história do trabalho e do ambiente do açúcar no nordeste do Brasil**. São Paulo: Editora Unesp, 2017.

_____. Imaginários paisagísticos em conflito na zona da mata pernambucana. **Cadernos de História**. Recife, v. 06, n. 06, 2009, pp. 01-09. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/cadernosdehistoriaufpe/article/view/110049/21972>. Acesso em: 25 de jun. de 2021.

ROUILLÉ, André. **A Fotografia: entre documento e arte contemporânea**. São Paulo: Senac, 2009.

SANTOS, Emanuel Moraes Lima dos. **A fábrica de tecidos da Macaxeira e a Vila dos Operários: a luta de classes em torno do trabalho e da casa em uma fábrica urbana com vila operária (1930-1960)**. Recife: Dissertação (Mestrado), Universidade Federal de Pernambuco, CFCH, Programa de Pós-Graduação em História, 2017.

SANTOS, Renata Conceição Nóbrega. **Aço e suor pelo açúcar e em nome do progresso: 1ª Seção da Recife São Francisco Railway (Pernambuco, 1952 - 1959)**. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal Rural de Pernambuco (UFRPE), Programa de Pós-Graduação em História, Recife, 2017.

SCHAMA, Simon. **Paisagem e memória**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

SCHWARTZ, Stuart S. **Segredos Internos: engenhos e escravos na sociedade colonial, 1550-1635**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

SILVA, Armando. **Álbum de Família: a imagem de nós mesmos**. São Paulo: Editora São Paulo, 2008.

SIQUEIRA, Renata Borba Cahú. **Canavieiras em embates na Justiça do Trabalho: precarização do trabalho, relações de gênero e luta para defender direitos conquistados (Região Sul da Zona da Mata de Pernambuco, 1972-1975)**. Dissertação (Mestrado), Universidade Federal de Pernambuco (CFCH), Centro de Filosofia e Ciências Humanas (CFCH), 2020.

SKIDMORE, Thomas E. **Brasil: de Getúlio a Castelo 1930-1964**. 4º ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.

SONTAG, Susan. **Sobre Fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SOUSA, Jorge Pedro. **Uma história crítica do fotojornalismo ocidental**. Santa Catarina: Argos, 2000.

SZMRECSÁNYI, Tamás. **O Planejamento da Agroindústria Canavieira no Brasil. 1930-1970**. São Paulo: HUCITEC, 1979.

TAGG, John. **El Peso de la Representación**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1988.

TROUILLOT, Michel-Rolph. **Silenciando el pasado**. El poder y la producción de la Historia. Granada: Comares Historia, 2017.

VASQUEZ, Pedro Karp. **A fotografia no Império**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

VIAN, Carlos Eduardo de Freitas. **Meios de Difusão de Informações Setoriais no Complexo Agroindustrial Canavieiro Nacional**: Um Estudo Prospectivo e uma Agenda de Pesquisa. Minas Gerais, Revista de História Econômica e Economia Regional Aplicada, vol 02, no 02, jun. de 2019, pp. 91-108. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/heera/article/view/26639>. Acesso em: 12 de mai. de 2021.

VIEIRA, Hugo Coelho (orgs.). **Brasil Holandês**: história, memória e patrimônio compartilhado. São Paulo: Alameda, 2012.

WANDERLEI, Ludimilla Carvalho. **O trabalhador na fotografia documental**. Curitiba: Appris, 2018.

ZILLY, Berthold. Flávio de Barros, o ilustre cronista anônimo da guerra de Canudos: as fotografias que Euclides da Cunha gostaria de ter tirado. **História, Ciências, Saúde-Manguinhos**, v. 5, 1998. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-59701998000400018&script=sci_arttext&tlng=pt.