BRASIL

**Universidade de São Paulo
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em História Social**

Rafael Luis dos Santos Dall'Olio

Representações da Paisagem Brasileira por lentes francesas: um estudo de caso

**São Paulo
2012**

**Universidade de São Paulo
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em História Social**

Rafael Luis dos Santos Dall'Olio

**Representações da Paisagem Brasileira por
lentes francesas: um estudo de caso
(Versão corrigida)**

**Dissertação apresentada ao programa de
mestrado da Faculdade de Filosofia, Letras
e Ciências Humanas da Universidade de
São Paulo para obtenção do título de Mestre
em História Social**

Área de concentração: História Social

**Orientadora: Profª. Drª. Solange Ferraz de
Lima**

**São Paulo
2012**

Agradecimentos

Qualquer tentativa de resumir um período significativo de nossas vidas em um curto espaço de papel resulta corre um grande risco de excluir pessoas que contribuíram de alguma forma em nossa jornada.

Por outro lado, sabemos de algumas pessoas que sempre estiveram presentes, de uma forma ou outra.

Agradeço primeiramente à minha família: meus pais Luiz Eugenio de Mello Dall'Olio e Maria Elizabeth dos Santos Dall'Olio, ao Leandro e à Juliana, pelas conversas sempre proveitosas, ao Fábio e à Mari pela ajuda nas traduções. Enfim, pelo apoio constante em toda minha formação, além da amizade e do aprendizado.

Aos meus amigos, presentes ou ausentes, que me ajudaram ao longo da pesquisa.

Agradeço às Professoras Helouise Costa e Maria Ligia Coelho Prado, pelas valorosas contribuições dadas ao longo da pesquisa, bem como à Professora Marlene Suano e à Professora Maria Beatriz Ramos de Vasconcellos Coelho.

Agradeço à Fundação Pierre Verger, pela disponibilidade e atenção concedidas na consulta e manuseio de seus arquivos.

À FAPESP, pelo auxílio financeiro fundamental para a realização da pesquisa, em especial à pesquisa de campo e participação em Congressos e Simpósios.

À Comissão de Cooperação Internacional da Universidade de São Paulo, pela licença concedida para cursar disciplinas da pós-graduação bem como da pesquisa de campo.

À Professora Solange Ferraz de Lima, não apenas pela excelente orientação acadêmica, mas principalmente pelo meu aprendizado como historiador, além da paciência, humanidade e comprometimento em ser orientadora de uma pesquisa.

Agradeço à minha companheira, amiga, esposa, Fernanda Moraes dos Santos, pela vida que compartilhamos juntos e todas suas consequências, sendo uma delas, o presente trabalho.

Resumo

Procuramos no presente trabalho verificar em que medida o álbum fotográfico *Brasil* pode ser considerado um caso exemplar da dimensão visual brasileira das décadas de 1940 e 1950 quanto à representação do país nesse tipo de suporte específico.

Ao sintetizar diversas identidades visuais regionais, segundo um discurso articulado entre o editor, fotógrafos e consumidores, o álbum fotográfico configura-se como um documento visual privilegiado para entendermos as imagens-ícones dessa sociedade, sendo seu conjunto a iconosfera.

A fim de ratificarmos o discurso visual desse álbum, analisamos outras bases documentais como revistas ilustradas, livros didáticos e mesmo outros álbuns fotográficos, com o objetivo de identificar um rol de imagens recorrentes em diversos suportes visuais suas ocorrências em *Brasil*.

Para tal proposta, utilizamos instrumentos metodológicos oriundos de outros estudos, denominados de descritores icônicos e formais, para dar conta da análise imagética.

Palavras-chave: fotografia; história visual; paisagens brasileiras; imagens-ícones.

Abstract

The aim of this work was to check if the *Brasil* photo album can be considered an exemplary case of Brazilian visual dimension of the 1940s and 1950s as the country's representation in this type of specific support.

By synthesizing various regional visual identities, according to an articulated discourse between the editor, photographers and consumers, the photo album appears as a visual document privileged to understand the iconic images of that society, and the whole iconosfera.

In order to ratify the visual discourse of this album, we analyzed other documents as illustrated magazines, textbooks and even other photo albums, with the aim of identifying a list of recurring images in different visual media in their occurrence *Brasil*.

For this proposal, we use methodological tools from other studies, called iconic and formal descriptors for the imagery analysis.

Key words: photography; visual history; Brazilian landscapes; iconic-images.

Índice de Imagens

<i>Figura 1: Entrada da Baía de Guanabara. Marc Ferrez, 1881.</i>	4
<i>Figura 2: Ladeira da cidade de Ouro Preto. Marc Ferrez, 1882</i>	6
<i>Figura 3: O Pão-de-Açúcar visto do morro do Leme (Rio de Janeiro). Marc Ferrez, 1885.</i>	7
<i>Figura 4: A importante mãe de santo brasileira Oxum Miúá (Salvador, Bahia). Pierre Verger, s/d.</i>	59
<i>Figura 5: A pesca do xaréu (Itapoã, Bahia). Pierre Verger, 1946-47.</i>	60
<i>Figura 6: Mercado (Salvador, Bahia). Pierre Verger, Marcel Gautherot, 1946-48.</i>	61
<i>Figura 7: Moradias na Sacolândia (Brasília). Marcel Gautherot, c. 1959.</i>	63
<i>Figura 8: Salinas (Macau, Rio Grande do Norte). Marcel Gautherot, c. 1945-47.</i>	64
<i>Figura 9: Bambus. Antoine Bon, década de 1940.</i>	66
<i>Figura 10: Avenida Presidente Vargas (Rio de Janeiro). Pierre Verger, década de 1940.</i>	73
<i>Figura 11: Nova Cintra (Rio de Janeiro). Marcel Gautherot, década de 1940.</i>	73
<i>Figura 12: Ouro Preto (Minas Gerais). Marcel Gautherot, década de 1940.</i>	74
<i>Figura 13: Museu Imperial (Petrópolis, Rio de Janeiro). Marcel Gautherot, década de 1940.</i>	75
<i>Figura 14: Papagaio. Pierre Verger, década de 1940.</i>	76
<i>Figura 15: Parque do Museu Goeldi (Belém, Pará). Antoine Bon, s/d.</i>	76
<i>Figura 16: Palmeiras. Antoine Bon, s/d.</i>	79
<i>Figura 17: Índios da raça Cocamas (Bolpebra, Acre). Pierre Verger, década de 1940.</i>	81
<i>Figura 18: Índios da raça Cocamas (Bolpebra, Acre). Pierre Verger, década de 1940.</i>	81
<i>Figura 19: Profeta Jonas (Congonhas do Campo, Minas Gerais). Marcel Gautherot, década de 1940.</i>	82
<i>Figura 20: N. S. de Bom Jesus de Matosinhos (Congonhas do Campo, Minas Gerais). Antoine Bon, s/d.</i>	82
<i>Figura 21: Fazenda São Pedro (Rio Grande do Sul). Marcel Gautherot, década de 1940</i>	84
<i>Figura 22: Procissão do Senhor dos Navegantes (Salvador, Bahia). Pierre Verger, 1948.</i>	85

<i>Figura 23: Procissão do Senhor dos Navegantes (Salvador, Bahia). Pierre Verger, 1948.</i>	85
<i>Figura 24: Juta, Paineira, Cacaueiro, Mamoeiro, Jaca, Samambaia. Pierre Verger, década de 1940.</i>	88
<i>Figura 25: Igreja de São Francisco de Assis, Chafariz (Ouro preto, Minas Gerais). Antoine Bon, s/d.</i>	89
<i>Figura 26: Chafariz (Ouro preto, Minas Gerais). Antoine Bon, s/d.</i>	89
<i>Figura 27: Chafariz (Ouro preto, Minas Gerais). Antoine Bon, s/d.</i>	89
<i>Figura 28: Teatro (Manaus, Amazonas). Marcel Gautherot, década de 1940.</i>	90
<i>Figura 29: Festa de Iemanjá (Salvador, Bahia). Pierre Verger, 1947.</i>	92
<i>Figura 30: Índios Tapirapés (Mato Grosso). P. Secondi, s/d.</i>	93
<i>Figura 31: Índios Tapirapés (Mato Grosso). P. Secondi, s/d.</i>	93
<i>Figura 32: Índios Tapirapés (Mato Grosso). P. Secondi, s/d.</i>	93
<i>Figura 33: Rio Paraná. Antoine Bon, s/d</i>	94
<i>Figura 34: Peregrinação à Igreja da Penha (Rio de Janeiro). Antoine Bon, s/d.</i>	95
<i>Figura 35: Vista aérea da zona sul (Rio de Janeiro). S/autoria, s/d.</i>	96
<i>Figura 36: Ministério da Educação e Saúde (Rio de Janeiro). Marcel Gautherot, década de 1940.</i>	96
<i>Figura 37: Quinta da Boa Vista - antigo palácio imperial (Rio de Janeiro). Pierre Verger, década de 1940.</i>	96
<i>Figura 38: Colheita do Café (Itaquera, São Paulo). Marcel Gautherot, década de 1940.</i>	97
<i>Figura 39: Centro bancário visto do parque D. Pedro II (São Paulo). Pierre Verger, 1946.</i>	97
<i>Figura 40: Praça Ramos de Azevedo (São Paulo). Foto Hess, s/d.</i>	97
<i>Figura 41: Rua Direita (Ouro Preto, Minas Gerais). Antoine Bon, s/d.</i>	98
<i>Figura 42: Garimpeiros (Minas Gerais). Marcel Gautherot, década de 1940.</i>	98
<i>Figura 43: Profeta Daniel (Congonhas do Campo, Minas Gerais). Marcel Gautherot, década de 1940.</i>	98
<i>Figura 44: O elevador (Salvador, Bahia). Pierre Verger, década de 1940.</i>	99
<i>Figura 45: Festa de Iemanjá (Salvador, Bahia). Pierre Verger, 1947.</i>	99
<i>Figura 46: S. Francisco, Ordem Terceira (Salvador, Bahia). Antoine Bon, s/d.</i>	99

<i>Figura 47: Recife (Pernambuco). Pierre Verger, década de 1940.</i>	100
<i>Figura 48: Maracatu (Recife, Pernambuco). Pierre Verger, década de 1940.</i>	100
<i>Figura 49: Carnaval (Recife, Pernambuco). Pierre Verger, 1947.</i>	100
<i>Figura 50: Porto (Belém, Pará). Antoine Bon, s/d.</i>	101
<i>Figura 51: Zebu (Fordlândia, Pará). Pierre Verger, década de 1940.</i>	101
<i>Figura 52: Estrada de Ferro Tocantins (Pará). Marcel Gautherot, década de 1940.</i>	101
<i>Figura 53: Rio Tarumã (Amazonas). Antoine Bon, s/d.</i>	102
<i>Figura 54: Margem do Rio Negro (Amazonas). Antoine Bon, s/d.</i>	102
<i>Figura 55: Navegação no rio Amazonas (Amazonas). Antoine Bon, s/d.</i>	102
<i>Figura 56: Igreja do Rosário (Ouro Preto, Minas Gerais). Antoine Bon, s/d.</i>	103
<i>Figura 57: Colheita e Secagem do Café (São Paulo). Fotografias de Marcel Gautherot, c.1943.</i>	106
<i>Figura 58: A chegada, o espectador, a separação (Feira de Santana, Bahia). Pierre Verger, 1946-48.</i>	107
<i>Figura 59: Festa do Senhor do Bonfim (Salvador, Bahia). Fotografias de Pierre Verger, 1947.</i>	108
<i>Figura 60: Viaduto do Chá (São Paulo). Guilherme Gaensly, 1902.</i>	110
<i>Figura 61: Viaduto do Chá (São Paulo). Pierre Verger, 1944.</i>	110
<i>Figura 62: Os arcos (Rio de Janeiro). Antoine Bon, s/d.</i>	110
<i>Figura 63: Aqueduto da carioca (Rio de Janeiro). Marc Ferrez, 1896.</i>	110
<i>Figura 64: Colheita de cana-de-açúcar (Pernambuco). Marcel Gautherot, década de 1950.</i>	111
<i>Figura 65: Colheita da cana-de-açúcar (Pernambuco). Série de fotografias de Marcel Gautherot, década de 1950.</i>	111
<i>Figura 66: Atlas Carrega seu mundo (Salvador, Bahia). Pierre Verger, 1947.</i>	111
<i>Figura 67: Ciclo do Bonfim (Salvador, Bahia). Pierre Verger, 1946.</i>	111
<i>Figura 68: Carta do editor Paul Hartmann à editora Agir.</i>	121
<i>Figura 69: Diagrama de Robert Darnton - o circuito de comunicação.</i>	122
<i>Figura 70: Havana. Pierre Verger, década de 1950.</i>	125

Figura 71: Havana. Pierre Verger, década de 1950.	125
Figura 72: Entrada da Baía de Guanabara (Rio de Janeiro). Antoine, s/d.	125
Figura 73: Copacana (Rio de Janeiro). Antoine, s/d.	Erro! Indicador não definido.
Figura 74: Pão-de-Açúcar (Rio de Janeiro). Peter Fuss, s/d	127
Figura 75: Jangada (Ceará). Peter Fuss, s/d	127
Figura 76: Monumento a D. Pedro I (Rio de Janeiro). Peter Fuss, s/d.	128
Figura 77: Cristo Redentor (Rio de Janeiro). Peter Fuss, s/d.	128
Figura 78: Um dos possíveis roteiros turísticos propostos no álbum.	129
Figura 81: O antigo forte de Santa Maria (Salvador, Bahia). S/autoria, s/d.	130
Figura 82: Monumento a D. Pedro I (Rio de Janeiro). Laszlo Fodor, s/d.	131
Figura 83: Palácio da Guanabara (Rio de Janeiro). Laszlo Fodor, s/d.	132
Figura 84: Ouro Preto	133
Figura 85: Diversas imagens	134
Figura 86: Ouro Preto, Manaus e São Paulo. Fotografias de Alice Rogers Hager, s/d.	135
Figura 87: Cristo Redentor (Rio de Janeiro). Alice Rogers Hager, s/d.	136
Figura 88: Amigos. Erich Eichner, s/d.	138
Figura 89: A arte da esgrima. Erich Eichner, s/d.	138
Figura 90: Índio, branco, negro. Jean Manson, s/d.	139
Figura 91: Brasil. Jean Manzon, s/d	140
Figura 92: Vaqueiro. Jean Manzon, s/d	140
Figura 93: Boiadeiro (Pará). Marcel Gautherot, c. 1943.	140
Figura 94: Monumento comemorativo da chegada dos portugueses (São Vicente, São Paulo). Antoine Bon, s/d.	141
Figura 95: Indígena (Mato Grosso). Antoine Bon, s/d.	142
Figura 96: Índios. Jean Manzon, 1944.	142
Figura 97: O miliciano abatido. Robert Capa, 1936.	149
Figura 98: Qual o rumo? Erno Scheneider, 1962.	151

<i>Figura 99: Girl Worker in a Carolina Cotton Mill. Lewis Hine, 1908.</i>	153
<i>Figura 100: Mapas Geopolíticos do Brasil de 1945.</i>	161
<i>Figura 101: Viagem através do Brasil, vol.1. Região Norte. (Ariosto Espinheira)</i>	165
<i>Figura 102: Geografia do Brasil: as regiões geográficas. Aroldo de Azevedo.</i>	166
<i>Figura 103: Brasil. Antoine Bon.</i>	166
<i>Figura 104: Geografia do Brasil: 4ª série. Moisés Gicovate.</i>	166
<i>Figura 105: Noções de geografia regional do Brasil: quarta série ginásial. Francisco Gama da Lima Filho.</i>	166
<i>Figura 106: Noções de geografia regional do Brasil: quarta série ginásial. Francisco Gama da Lima Filho.</i>	167
<i>Figura 107: Brasil. Antoine Bon.</i>	167
<i>Figura 108: Geografia regional do Brasil: para a quarta série ginásial. Delgado de Carvalho.</i>	167
<i>Figura 109: Geografia do Brasil: 4ª série. Moisés Gicovate.</i>	167
<i>Figura 110: Geografia do Brasil: segundo volume para a quarta série ginásial. Alcias Martins de Attayde.</i>	168
<i>Figura 111: Brasil. Antoine Bon.</i>	168
<i>Figura 112: Geografia do Brasil: as regiões geográficas. Aroldo de Azevedo.</i>	168
<i>Figura 113: Geografia regional do Brasil. Luís Gonzaga Lenz.</i>	168
<i>Figura 114: Coleção Viagens através do Brasil. Ariosto Espinheira.</i>	170
<i>Figura 115: Brasil. Antoine Bon.</i>	170
<i>Figura 116: Geografia do Brasil: segundo volume para a quarta série ginásial. Alcias Martins de Attayde.</i>	170
<i>Figura 117: Geografia do Brasil: as regiões geográficas. Aroldo de Azevedo.</i>	170
<i>Figura 118: Geografia do Brasil: as regiões geográficas. Aroldo de Azevedo.</i>	171
<i>Figura 119: Brasil. Antoine Bon.</i>	171
<i>Figura 120: Noções de geografia regional do Brasil: quarta série ginásial. Francisco Gama da Lima Filho.</i>	171
<i>Figura 121: Coleção Viagens através do Brasil. Ariosto Espinheira.</i>	171
<i>Figura 122: Coleção Viagens através do Brasil. Ariosto Espinheira.</i>	172

<i>Figura 123: Brasil. Antoine Bon.</i>	172
<i>Figura 124: Geografia do Brasil: as regiões geográficas. Aroldo de Azevedo.</i>	172
<i>Figura 125: Geografia do Brasil: 4ª série. Moisés Gicovate.</i>	172
<i>Figura 126: Coleção Viagens através do Brasil. Ariosto Espinheira.</i>	174
<i>Figura 127: Brasil. Antoine Bon.</i>	174
<i>Figura 128: Geografia do Brasil: segundo volume para a quarta série ginásial. Alcias Martins de Attayde.</i>	174
<i>Figura 129: Geografia do Brasil: 4ª série. Moisés Gicovate.</i>	175
<i>Figura 130: Brasil. Antoine Bon.</i>	175
<i>Figura 131: Coleção Viagens através do Brasil. Ariosto Espinheira.</i>	175
<i>Figura 132: Geografia do Brasil: as regiões geográficas. Aroldo de Azevedo.</i>	175
<i>Figura 133: Geografia do Brasil: as regiões geográficas. Aroldo de Azevedo.</i>	176
<i>Figura 134: Brasil. Antoine Bon.</i>	176
<i>Figura 135: Coleção Viagens através do Brasil. Ariosto Espinheira.</i>	176
<i>Figura 136: Geografia do Brasil: quarta série ginásial. M. Gutierrez Durán.</i>	176
<i>Figura 137: Vista do Vale do Anhangabaú – São Paulo.</i>	178
<i>Figura 138: Coleção Viagens através do Brasil. Ariosto Espinheira.</i>	179
<i>Figura 139: Brasil. Antoine Bon.</i>	179
<i>Figura 140: Noções de geografia regional do Brasil: quarta série ginásial. Francisco Gama da Lima Filho.</i>	179
<i>Figura 141: Geografia do Brasil: 4ª série. Moisés Gicovate.</i>	179
<i>Figura 142: Geografia do Brasil: 4ª série. Moisés Gicovate.</i>	180
<i>Figura 143: Brasil. Antoine Bon.</i>	180
<i>Figura 144: Noções de geografia regional do Brasil: quarta série ginásial. Francisco Gama da Lima Filho.</i>	180
<i>Figura 145: Geografia regional do Brasil. Luís Gonzaga Lenz.</i>	180
<i>Figura 146: Geografia regional do Brasil. Luís Gonzaga Lenz.</i>	181
<i>Figura 147: Brasil. Antoine Bon.</i>	181

<i>Figura 148: Noções de geografia regional do Brasil: quarta série ginásial. Francisco Gama da Lima Filho.</i>	181
<i>Figura 149: Geografia do Brasil: 4ª série. Moisés Gicovate.</i>	181
<i>Figura 150: Vista de Goiânia. Geografia regional do Brasil: para a quarta série ginásial Delgado de Carvalho.</i>	182
<i>Figura 151: Geografia do Brasil: as regiões geográficas. Aroldo de Azevedo.</i>	183
<i>Figura 152: Brasil. Antoine Bon.</i>	183
<i>Figura 153: Coleção Viagens através do Brasil. Ariosto Espinheira.</i>	183
<i>Figura 154: Usina de Caroá.</i>	186
<i>Figura 155: capa e contracapa de Brasil.</i>	189

Índice de Gráficos

<i>Gráfico 1: Fotografos do álbum Brasil.....</i>	<i>55</i>
<i>Gráfico 2: Estados brasileiros retratados no álbum Brasil.....</i>	<i>55</i>
<i>Gráfico 3: Aspectos Espaciais – Tipologia do Espaço.....</i>	<i>72</i>
<i>Gráfico 4: Aspectos Espaciais – Abrangência Espacial. ....</i>	<i>77</i>
<i>Gráfico 5: Aspectos Espaciais – Diagramação.....</i>	<i>78</i>
<i>Gráfico 6: Aspectos Naturais – Acidentes Naturais. ....</i>	<i>78</i>
<i>Gráfico 7: Aspectos Figurativos – EMH - Etnia.....</i>	<i>80</i>
<i>Gráfico 8: Aspectos Econômicos – Tipos de Atividade Econômica.....</i>	<i>83</i>
<i>Gráfico 9: Aspecto Cultural – Eventos. ....</i>	<i>85</i>
<i>Gráfico 10: Enquadramento.....</i>	<i>87</i>
<i>Gráfico 11: Articulação de Planos.....</i>	<i>90</i>
<i>Gráfico 12: Efeitos.....</i>	<i>91</i>

Sumário

Introdução	1
Metodologia de pesquisa	28
Capítulo 1 – O álbum fotográfico e o olhar estrangeiro	34
1.1. Representações da Paisagem brasileira: breve histórico	35
1.3. Biografias	57
1.3.1. Pierre Verger	57
1.3.2. Marcel Gautherot.....	62
1.3.3. Antoine Bon.....	65
1.3.4. Alceu Amoroso Lima.....	67
Capítulo 2 – Análise Imagética e Textual de <i>Brasil</i>	71
2.1. Análise Icônica	72
2.2. Análise Formal	86
2.3. Padrões Temáticos	93
2.4. A trajetória das imagens.....	109
2.5. A representação textual da nação: o discurso de Amoroso Lima	112
2.6. O discurso das fotografias e do texto.....	118
2.7. Circulação.....	119
2.7.1. A comercialização do álbum <i>Brasil</i>	119
2.7.2. Circuito Ampliado.....	123
Capítulo 3 – Imagens representativas da nação brasileira nas décadas de 1940 e 1950	144
3.1. Imagens: Ícone, Guia, Referência	145
3. 2. Imagens-ícones presentes em <i>Brasil</i>	156
3.3. Livros Didáticos.....	158

3.3.1. Região Norte.....	165
3.3.2. Região Nordeste	169
3.3.4. Região Sul	177
3.4.5 Região Centro-Oeste	181
3.4. A coleção didática <i>Viagens através do Brasil</i>	184
Conclusão	189
Referências Bibliográficas	192
Álbuns Fotográficos - Fontes	192
Bibliografia Geral	194

BRASIL

217

PHOTOGRAPHIES DE ★ PHOTOGRAPHS BY ★ FOTOGRAFIAS DE
A. BON, M. GAUTHEROT, P. VERGER

PRÉFACE DE ★ FOREWORD BY ★ INTRODUCCION DE
ALCEU AMOROSO LIMA

NOTES DE ★ NOTES BY ★ NOTAS DE
ANTOINE BON

Introdução

“A melhor forma de conhecer um país, na impossibilidade de ir até ele, é através de suas fotos”

Alceu Amoroso Lima

Esta frase de Alceu Amoroso Lima¹, apresentada na introdução do álbum fotográfico ***Brasil: 217 photographes de A. Bon, P. Verger et M. Gautherot***², sintetizou em poucas palavras o objetivo da obra sobre a qual se realizou o presente estudo. Trata-se de um livro com fotografias de estados brasileiros como São Paulo, Rio de Janeiro, Paraná, Minas Gerais, Bahia, Pernambuco, e de temas como índios, vegetação, o rio São Francisco, Amazônia e nordeste do Brasil. Organizada pela editora francesa Paul Hartmann em 1950, foi distribuída no Brasil em 1952 e 1957 pela editora Agir.

Este livro pode ser considerado um guia ao Brasil. Amoroso Lima, em sua introdução se preocupa em resumir a história do país, sua geografia, sua cultura e, principalmente, demonstrar como sociedades da América e da África poderiam desempenhar um papel importante no futuro. Já as notas de Antoine Bon, autor e um dos fotógrafos da obra, apresentam-se mais como um manual geográfico de cada região mostrada no livro.

Além de *Brasil* a editora Paul Hartmann publicou outros álbuns fotográficos retratando diversas regiões do mundo como Grécia, México, União Soviética, Congo Belga, Itália, dentre outros, que seguem a mesma formatação gráfica e editorial de *Brasil*: fotos de fotógrafos estrangeiros retratando a arquitetura, a vida cotidiana, as festas populares e a natureza de cada país, com a introdução de um intelectual do respectivo país. A publicação de *Brasil*

---

¹ Um dos principais intelectuais católicos do período, Alceu Amoroso Lima foi jornalista, crítico literário e polígrafo, escrevendo constantemente para periódicos do período sob o pseudônimo de Tristão do Ataíde. Foi eleito para a Academia Brasileira de Letras em 1935.

² BON, Antoine. ***Brasil: 217 photographies de A. Bon, M. Gautherot et P. Verger***. Paris: P. Hartmann, 1952, Introdução de Alceu Amoroso Lima, notas de Antoine Bon.

integrou, portanto, uma coleção de álbuns dessa editora sobre alguns países de todos os continentes, como veremos adiante.

Encontramos em *Brasil* uma proposta bem definida de representação da paisagem brasileira: um conjunto de imagens sustentadas por textos que alternam o primitivo e o moderno; o atraso e o desenvolvimento; a homogeneidade e a heterogeneidade; a unificação e a segregação; o passado e a promessa de futuro. Este tipo de narrativa é permeado pelo ideário romântico, especialmente o messianismo nacional e a concepção de tempo, que “[...] corria, sem retorno possível para o passado, em direção a um futuro concebido como lugar único da mais autêntica e harmoniosa liberação humana” (SALIBA, 2003, p. 76). Ou seja, na reflexão sobre as impossibilidades e obstáculos concretos do tempo presente, uma alternativa viável era projetar um futuro promissor e harmonioso, através do desenvolvimento, do progresso, mantendo as características culturais da sua história.

Elencar imagens de uma nação como uma forma de representá-la frente às demais foi comum ao longo da história do Brasil desde o início da sua colonização. Aquarelas e gravuras feitas por viajantes estrangeiros povoaram o imaginário europeu sobre as paisagens, espécies e povos encontrados neste país³. A partir do advento da fotografia na década de 1830, esse repertório de paisagens se amplia no Brasil.

No século XIX, período de independência e consolidação do Estado Nacional Brasileiro, dois álbuns fotográficos feitos ou por estrangeiros ou para o exterior mereceram destaque: *Brasil Pitoresco*, de Victor Frond e Charles Ribeyrolles (1859) e *Le Brésil*, de E. Levasseur e Barão do Rio Branco (1889).

A obra *Brasil Pitoresco*, de Victor Frond e Charles Ribeyrolles, foi considerada um marco no tipo de representação imagética do país, não apenas por ser o primeiro álbum ilustrado impresso no Brasil pela Tipografia Nacional em 1859, mas também por caracterizar-se como “*uma obra nacional, a serviço*

---

³ “De tudo o que produziram [viajantes estrangeiros no Brasil], relatos de expedições científicas, pinturas, desenhos ou gravuras, seu destino principal era a publicação e a circulação na Europa, registros que tinham por objetivo oferecer alguma interpretação possível desse Novo Mundo tão pitoresco e exótico para os olhares de fora”. SANTOS, Renata. **A Imagem Gravada**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008, p. 29.

do *Império*”, cujo objetivo era apresentar paisagens do Brasil à sua elite (RIBEYROLLES, 1980, p.197). Prevista em três volumes, sendo o último sobre as regiões da Bahia e Pernambuco, não pôde ser concluída em decorrência da morte prematura de Ribeyrolles em 1860. Apesar de não serem fotografias as reproduções presentes no álbum, mas sim litografias, estas foram feitas a partir das fotografias de Frond.

De uma forma geral, essa obra pode ser definida como um compêndio da história e da geografia do Brasil. Temas como a colonização, a caracterização do centro do Império brasileiro e arredores, a sociedade escravocrata, foram discutidos com o auxílio do suporte imagético a partir das fotos de Frond, que, segundo Affonso E. Taunay, foi fundamental:

Pode-se sem injustiça dizer que a profusa e variada iconografia do *Brésil Pitoresque*, quase sempre excelente, salvou a obra de Rybeirolles do esquecimento ou pelo menos imenso contribuiu para o seu prestígio de livro apressado (TAUNAY, 1941, p.18 in RIBEYROLLES, 1980).

Lygia Segala destacou ainda o duplo significado da ideia de ilustração para Frond: um álbum de imagens com temáticas pitorescas – florestas virgens, plantas, costumes da terra – e uma filosofia iluminista, preocupada em analisar o exotismo do Brasil por meio do catálogo, do estudo sistemático. Dialoga, portanto, entre a fruição estética das imagens e o caráter científico das mesmas (SEGALA, 2000, p. 133).

Outro álbum fotográfico que se destacou no período foi a obra de E. Levasseur *Le Brésil* de 1889 (2001), na qual esse autor sintetiza diversos aspectos do país como educação, comércio, geografia, história e política, dentre outros. Extraído e ampliado da *Grand Encyclopédie Française*, contou com a colaboração de brasileiros como o Barão do Rio Branco, Eduardo Prado, sendo lançado na Exposição Universal de Paris no mesmo ano. Segundo o artigo de Rui Barbosa, a importância dessa obra era imensa para quem quisesse conhecer o país:

Quem doravante quiser conhecer o Brasil, seu passado, sua evolução, seu estado atual, encontrará todos os elementos de uma completa iniciação nesta monografia que deve ocupar por

direito um lugar de honra na biblioteca de todos os brasileiros que souberem traduzir o francês até o dia em que, graças a uma boa tradução de nossa língua, venha a figurar sobre a mesa de trabalho de todos aqueles que souberem ler. (artigo publicado por Rui Barbosa em 14 de outubro de 1889 no Diário de Notícias, apud LEVASSEUR, 2001, p. 11).

Sob o aspecto visual desse livro, Levasseur destacou no prefácio da 2ª edição que a escolha e a inserção das imagens couberam totalmente ao Barão do Rio Branco, que priorizou fotografias de Marc Ferrez, Alfredo Ducasble, Rodolfo Lindemann, além de outros profissionais. De forma geral, são imagens que privilegiam as mudanças urbanísticas ocorridas ao longo do século XIX nos principais centros populacionais, como Rio de Janeiro, Recife, Salvador e São Paulo; ao mesmo tempo, a natureza exuberante, retratada por diversos artistas como Debret e Rugendas, permaneceu como um dos símbolos da jovem nação brasileira.

**Figura 1: Entrada da Baía de Guanabara. Marc Ferrez, 1881.
Fonte: TURAZZI, 2000.**

Boris Kossoy fez uma sucinta análise desse álbum, destacando o objetivo do Barão:

De uma forma geral a pouca importância da presença humana nas imagens selecionadas foi, possivelmente, uma opção pensada pelo Barão visando lograr um conjunto iconográfico do Brasil no qual o dueto civilização e natureza pudessem ser apresentados aos europeus cirurgicamente, dentro da mais perfeita assepsia (KOSSOY, 2002a, p. 102).

Percebemos uma tentativa de representar a paisagem brasileira por meio do binômio civilização-natureza, que irá se perpetuar ao longo do século XX em outros álbuns fotográficos, conforme analisaremos ao longo desta dissertação.

Por fim, destacamos que a construção de um rol de imagens representativas da nação foi comum no Brasil no século XIX:

No Brasil, o esquadramento do território pela fotografia, assim como pela geografia, geologia ou botânica, além de ser matéria de interesse científico, é também uma necessidade política do Estado Imperial: vistas e panoramas fotográficos são reconhecidos como enquadramentos do país que tipificam cenários, costumes e gentes da terra, elegendo-os como atributos singulares de uma identidade nacional em construção, consubstanciada na variedade e exuberância dessas imagens (TURAZZI, 2000, p.14).

Neste tipo de representação, destaca-se também um dos fotógrafos de *Le Brésil*, Marc Ferrez, autor de ampla produção fotográfica no século XIX⁴, cujo estudo sistemático de Maria Inês Turazzi (2000) demonstrou a contribuição desse fotógrafo em registrar as mudanças ocorridas no Brasil em decorrência do desenvolvimento urbanístico das grandes cidades, com destaque para o Rio de Janeiro, em fins do século XIX e início do século XX.

---

⁴ Dentre outras, apresentamos as obras FERREZ, Marc. **Álbum da Avenida Central: um documento fotográfico da construção da Avenida Rio Branco, Rio de Janeiro, 1903-1906**. Rio de Janeiro: João Fortes Engenharia, 1982; FERREZ, Marc. **Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: s. n., 19-?.; VASQUEZ, Pedro. **A fotografia no Brasil do século XIX: 150 anos do fotógrafo Marc Ferrez, 1843-1993**. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1993.

A influência de Ferrez na produção de imagens nesse período foi significativa, sobretudo pelos seus trabalhos na Casa Leuzinger⁵. Turazzi, a partir de um trecho publicado no *Jornal do Commercio* sobre a Exposição Universal em Paris (1889), transcreveu:

Deixando-se o mundo industrial do primeiro pavimento, sobe-se por uma elegante escada à indústria artística do segundo pavimento [...]. É um deslumbramento! No princípio estão as confecções de modas, as flores artificiais, e na parede uma **magnífica coleção de paisagens em fotografia do senhor Marcos Ferrez, onde se vê a medieval Ouro Preto, o Itacolomi e uma avenida da Floresta, que é um primor.** (*Jornal do Commercio*, 10 dez. 1889 apud Turazzi, 2000, p.7, Grifo nosso).

Figura 2: Ladeira da cidade de Ouro Preto. Marc Ferrez, 1882
Fonte: TURAZZI, 2000.

---

⁵ O suíço George Leuzinger (1813-1892) destacou-se não apenas pela produção de vistas de paisagens do Rio de Janeiro, mas também pela sua produção editorial. A partir de 1840 montou uma oficina de gravura e estamperia capital brasileira; em 1850 adquiriu mais duas oficinas – tipográfica e litográfica. Essas casas foram denominadas de Casa Leuzinger, responsável pela organização, produção e comércio de paisagens fotográficas principalmente do Rio de Janeiro. Ferrez trabalhou para essa casa na década de 1860. Cf. OLIVEIRA JÚNIOR, Antonio Riberio de. **Entre a arte e a realidade: história, significação e plasticidade na fotografia de paisagem brasileira – 1860-1910**. Tese de Doutorado apresentada à Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 2004, p. 218.

Para entendermos a força de tal afirmação, basta lembrar que esse periódico tinha o maior número de assinantes e anunciantes do Rio de Janeiro, além de ser considerado o mais respeitado e importante do Império, famoso por seu juízo crítico.

Marc Ferrez buscou temáticas e convenções já consolidadas nas pinturas e nas gravuras do imaginário oitocentista. Esta escolha em fotografar paisagens já conhecidas obedecia também a uma própria condição de possibilitar a comunicação entre Ferrez e seus interlocutores. Podemos destacar que a produção fotográfica de Ferrez, além da paisagem, realizou-se também no gênero de retrato, mas sem muita repercussão.

Figura 3: O Pão-de-Açúcar visto do morro do Leme (Rio de Janeiro). Marc Ferrez, 1885.
Fonte: TURAZZI, 2000.

Essas imagens de Ferrez circularam em diversos meios: álbuns fotográficos, relatórios técnicos, guias turísticos, catálogos de exposições,

cartões postais. A partir disso, podemos inferir que, devido a essa grande circulação de vistas e panoramas de paisagens do Brasil, indubitavelmente, esse fotógrafo possibilitou a construção de um conjunto de imagens que se tornaram referência em relação à representação fotográfica do país.

O processo de construção da obra de Ferrez como um dos ícones da representação visual da paisagem brasileira deveu-se muito às publicações de seu neto, Gilberto Ferrez. Em obras como *A fotografia no Brasil 1840-1900* (1985) e *O Rio Antigo de Marc Ferrez: paisagens e tipos humanos no Rio de Janeiro* (1984), não apenas destacam Ferrez como um dos pioneiros da fotografia do Brasil, mas também promovem a divulgação da vida e da produção desse fotógrafo.

Portanto, percebemos que ao longo do século XIX, com os álbuns *Brasil Pitoresco* e *Le Brésil*, além da produção fotográfica de Marc Ferrez, houve uma proposta de construção visual da nação por meio da eleição de um conjunto de imagens representativas da mesma. Na primeira metade do século XX observamos uma continuidade dessa produção de álbuns fotográficos, conforme analisaremos com maiores detalhes no capítulo dois desta dissertação. Cabe discutir porque, dentre desse conjunto de obras, optamos em analisar o álbum *Brasil* (1952).

Para justificar essa escolha, necessitamos questionar quão significativa a obra *Brasil* foi neste contexto. Entendemos que tal obra pode ser considerada válida para um estudo de caso graças às pistas que demonstram sua grande circulação na sociedade – lançamento de novas edições em diferentes línguas, além de contar com a presença de fotógrafos estrangeiros conhecidos internacionalmente, bem como intelectuais renomados na época. Isso nos induz a acreditar que esta obra não passou despercebida pela sociedade, mas que possuiu uma considerável circulação no período.

Ao privilegiarmos a produção e circulação de um determinado artefato cultural, buscamos compreender a conformação em um repertório de imagens aptas a representar a ideia de nação. Partindo da análise qualitativa do álbum, pudemos inseri-lo na rede cultural que o engendrou. A análise morfológica do conjunto, por sua vez, permitiu identificar recorrências temáticas e de

tratamento formal, que se usou chamar de padrões imagéticos. Procurou-se, por esta via, compreender o lugar dessa obra no conjunto de representações imagéticas da sociedade.

Para executar tal tarefa, o presente estudo seguiu algumas diretrizes teóricas que consideraram o uso de imagens como estratégia de conhecimento de aspectos do imaginário em torno da nação na sociedade brasileira nas décadas de 1940 e 1950. Contudo, como dentro do campo das ciências humanas o estudo das imagens ganhou diversas formas, metodologias, instrumentos de trabalho, convém explicitar um quadro geral⁶ das teorias formuladas nessa área, que se pretende sucinto e objetivo, a fim de nos situarmos nesta discussão.

Na História, a preocupação documental centralizou-se por um longo tempo apenas em documentos escritos, deixando outras fontes como as materiais, as visuais e as orais, relegadas a um segundo plano para ratificação do primeiro. Essa situação somente foi alterada com a atuação dos franceses Marc Bloch e Lucien Febvre, fundadores da *Revista dos Annales*, em 1929, quando houve uma mudança principalmente em relação ao tipo de fonte e posicionamento do historiador frente ao documento, este agora passível de críticas (LE GOFF, 1983). A Escola dos Annales ampliou o campo documental da história, mas somente na década de 1960 as imagens ganharam de fato importância nos estudos, mesmo desempenhando em alguns casos um papel auxiliar. Dentro dessas vertentes, a que mais se destacou no uso de imagens enquanto documento histórico foi a chamada História Cultural ou Nova História Cultural, como veremos adiante.

Contudo, a dificuldade em usar a imagem como fonte era latente, dado o longo tempo de predominância das fontes textuais. Como então os historiadores poderiam interpretar as imagens? Como poderiam utilizar as imagens como documentos históricos?

---

⁶ Para uma bibliografia completa sobre as diversas possibilidades de estudo, ver MENESES, Ulpiano T. Bezerra. **Fontes Visuais, história visual: balanço provisório, propostas cautelares** in *Revista Brasileira de História*, Associação Nacional de História, São Paulo, n. 23(45), p. 11-36, 2003.

Os primeiros estudos sobre imagem realizados no campo da História utilizaram como alternativa o método iconológico de Erwin Panofsky⁷, por entender que as imagens corporificam concepções culturais coletivas e são simultaneamente reflexo e esboço de comportamentos (SALIBA, 1993, p.32). Este método, oriundo de estudos da História da Arte, pressupõe três níveis para a compreensão de uma imagem:

1. Nível pré-iconográfico (descrição): o que se vê na imagem pode ser identificado tendo como base a experiência prática e o reconhecimento das formas e ações realizadas pelo sujeito. É uma descrição primária dos objetos que compõem a imagem;
2. Nível iconográfico (identificação): pressupõe a familiaridade com temas ou conceitos, sendo uma interpretação das ações representadas, através do conhecimento de convenções socialmente aceitas. Nessa fase se estabelece datas, origens, autenticidade e fornece as bases necessárias para as demais interpretações;
3. Nível iconológico (compreensão): resgata os valores simbólicos do período em que a imagem foi construída, entendendo esta como um sintoma da sociedade que a produziu, por meio da interpretação pelo observador carregada de subjetivismo calcado em sua bagagem cultural e histórica.⁸

Segundo Meneses (1993), tal abordagem mostra-se ineficaz para a compreensão da sociedade, pois ao entender o conceito de estilo como sintoma geral de toda uma época e não apenas de um único indivíduo, recai em modelos ideológicos homogêneos que ignoram a complexidade da dinâmica social: *“Com efeito, enquanto a problemática do poder continuar*

---

⁷ Aby Warburg (1866-1929) fundamentou os conceitos de iconografia e iconologia na primeira metade do século XX; contudo, foram os estudos de Erwin Panofsky (1892-1968), seguidor da teoria de Warburg, na História da Arte que disseminaram sua metodologia, influenciando diversos autores. BURUCUA, José. **História, Arte, Cultura: de Aby Warburg a Carlo Ginzburg**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2003.

⁸ Para um detalhamento dessa proposta, conferir PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. 3ª edição, 1ª reimpressão, São Paulo: Perspectiva, 2002.

excluída do campo da Iconologia, parece-me difícil atingir a densidade histórica” (MENESES, 1993, p.43).

Meneses ainda ressaltou que um dos principais pré-requisitos para que a História pudesse considerar a dimensão visual presente no todo social foi a organização paulatina de um quadro de referenciais, informações, problemas e instrumentos conceituais e operacionais relativos a três grandes feixes de questões: o visual, o visível e a visão (MENESES, 2005, p.34). Se estes quadros já estivessem formados, os historiadores poderiam ter mais condições de passarem de uma história iconográfica para uma história da visualidade (MENESES, 2003a; 2005; KNAUSS, 2006). Para nos orientarmos nessa direção, devemos ter como premissa a importância dos contextos técnicos e sociais da produção, circulação e consumo, sem marginalizar a especificidade visual da imagem.

Entendemos que ressaltar a materialidade das imagens é fundamental para a compreensão visual da sociedade: elas não são formas abstratas, são concretas, precisam de um suporte físico que também deve ser considerado. Elizabeth Edwards demonstrou a importância desse tipo de pressuposto:

What we hope has emerged is a sense of the centrality of materiality as a formative element in the understanding of photographs as social images. Acknowledging the material makes the act of viewing more complex and more difficult, as the act of viewing cannot any longer be processed in the same way [...] The material and social existence of photographs as objects forestalls such a reduction (EDWARDS, 2005, p.14)⁹

Apesar de Edwards citar especificamente a fotografia, suas considerações podem ser estendidas às demais representações imagéticas: são objetos tridimensionais, resultantes de uma composição química, com

---

⁹ “O que nós esperamos que emergisse é um sentido da centralidade da materialidade como elemento formador na compreensão de fotografias como imagens sociais. Reconhecendo o material torna o ato de visualização mais complexo e mais difícil, assim como o ato de ver não pode mais ser processado da mesma maneira [...] A materialidade e a existência social de fotografias como objetos previnem tal redução” (Tradução nossa).

dimensões específicas de altura, largura, volume, comprimento. É esta materialidade que garante a circulação.

As trajetórias das imagens – suas biografias – nos direcionaram para outro problema relacionado à circulação (material e representativa). As imagens, bem como outras produções culturais, possuem um local de produção originário. Contudo, sua trajetória para campos culturais distintos, pode produzir sentidos diversos. No artigo *Os espaços discursivos da fotografia*, Rosalind Krauss (2002) discute precisamente a migração de fotografias produzidas para um determinado contexto para outro circuito. Para tanto, elege um caso específico para análise, comparando duas imagens, resultado da fotografia *Tufa Domes* de Timothy O'Sullivan:

A diferença entre essas duas imagens, entre a fotografia e sua interpretação, não se deve obviamente à oposição entre a inspiração do fotógrafo e a falta de talento do gravador. Ao contrário, fica claro que elas pertencem a dois campos culturais distintos, pressupõem expectativas diferentes por parte do espectador e veiculam dois tipos distintos de saber [...] elas operam em dois espaços discursivos distintos que se originam em dois discursos diferentes (KRAUSS, 2002, p.41).

Krauss concluiu sua comparação apontando a existência do que se usou chamar de espaços discursivos diferentes: o espaço discursivo estético e o espaço discursivo da ciência empírica (um representa o espaço de uma arte autônoma constituída pelo discurso estético e a outra compõe a imagem de uma ordem geográfica). São exemplos fundamentais para percebermos como as fotografias são usadas para outras funções além daquela para a qual foi originalmente produzida, destacando a importância da sua trajetória.

Da mesma forma, os estudos de John Tagg sobre as relações de poder entre fotografia (imagem) e ideologia demonstraram a importância de considerar a dinâmica das imagens. Segundo esse autor, cada fotografia é resultado de distorções específicas, e em todos os sentidos significativos, que fazem que sua relação com qualquer realidade anterior seja algo problemático,

e coloque a questão do nível determinante das práticas sociais e do aparato material dentro das quais tem lugar a fotografia.

O que é real na fotografia não é só o elemento material, mas também o discurso que está agregado à imagem, que não é feita pela realidade do passado, mas sim pelos significados presentes e para os sistemas de discurso mutáveis, que devemos, portanto, dirigir nossa atenção. A produção de novos conhecimentos desencadeia novos efeitos de poder, da mesma forma que o novo exercício de poder produz novos conhecimentos no corpo social em transformação (TAGG, 1992, p.143).

Em outras palavras, não podemos atribuir às imagens significados estáveis, sedimentados, sem alterações, pois seus discursos, e logo, suas produções de sentido, seguem a mesma dinâmica da vida social, pois são representações que a compõem. Segundo Saliba, uma das grandes dificuldades para os historiadores em relação ao estudo das imagens pode ser assim resumida:

ainda estamos envolvidos nas férreas cadeias de atribuir significados estáveis, que ilustrem histórias de valor e excelência, em lugar do acaso, do aleatório e da contingência que caracterizam a natureza e a história humana (SALIBA, 1993, p.32).

Por fim, uma vertente da História denominada Nova História Cultural, surgida nos anos 1960, abriu uma série de caminhos alternativos aos grandes modelos explicativos (estruturas) dominantes até então. Essa corrente originou-se na França, tendo Roger Chartier e Michel de Certeau como representantes dessa vertente, sendo que apontamentos do primeiro serão utilizados para o presente trabalho.

Em contato próximo à antropologia e suas definições de cultura, os representantes dessa corrente histórica tentaram compreender a sociedade por meio de práticas e representações de grupos sociais. O principal objetivo desta vertente é *“identificar o modo como em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade social é construída, pensada, dada a ler”* (CHARTIER, 1990, p.16). Busca, portanto, compreender por meio de práticas e

representações de uma determinada sociedade, parte da dinâmica dessa vida social, sem cair no engodo de considerá-la totalizante e homogênea.

A partir de Chartier temos uma boa definição dessa perspectiva:

Ela [representação] permite articular três modalidades da relação com o mundo social: em primeiro lugar, o trabalho de classificação e de delimitação que produz as configurações intelectuais múltiplas, através das quais a realidade é contraditoriamente construída pelos diferentes grupos; seguidamente, as práticas que visam fazer reconhecer uma identidade social, exibir uma maneira própria de estar no mundo [...] por fim, as formas institucionalizadas e objetivadas graças às quais uns representantes (instâncias coletivas ou pessoas singulares) marcam de forma visível e perpetuada a existência do grupo, da classe, da comunidade (CHARTIER, 1990, p. 23).

Ou seja, para esta vertente as noções de representação, prática e apropriação são pressupostos fundamentais para a elaboração de uma História Cultural preocupada com a compreensão de processos e com a construção de sentidos sociais, perspectivas de trabalho que vão ao encontro dos nossos objetivos.

Explicitado o quadro geral sobre imagens, trabalharemos agora com a especificidade da imagem fotográfica nessa discussão.

Não nos preocupamos em traçar uma história da fotografia no Brasil¹⁰, mas o panorama da fotografia brasileira nas décadas de 1940 e 1950 e como esta temática tem sido estudada atualmente. Dada a diversidade de temas e propostas de pesquisa, não é possível definir grandes eixos temáticos, mas alguns estudos com propostas diferenciadas.

Destacamos primeiramente alguns exemplos de uma produção voltada para a História da Fotografia no Brasil. São estudos voltados para, dentre

---

¹⁰ Sobre este tema conferir, dentre outros, MAGALHÃES, Angela. **Fotografia no Brasil: um olhar das origens ao contemporâneo**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004; KOSSOY, Boris. **Dicionário histórico-fotográfico brasileiro: fotógrafos e ofício da fotografia no Brasil (1833-1910)**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2002; KOSSOY, Boris. **Fotografia e História**. São Paulo: Ática, 1989.

outros objetivos, caracterizar a fotografia tanto do ponto de vista estético quanto histórico. Gilberto Ferrez, Boris Kossoy e Pedro Vasquez são alguns representantes dessa corrente.

A obra pioneira de Gilberto Ferrez *A fotografia no Brasil 1840-1900* foi publicada inicialmente como um artigo na *Revista do SPHAN* (Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) em 1948. Em 1985, foi lançada pela FUNARTE (Fundação Nacional de Artes), que ampliou tanto o texto quanto o número de fotografias. Considerada ainda hoje uma obra de referência para a fotografia feita no Brasil tanto por brasileiros quanto por estrangeiros ao longo do século XIX, Ferrez realiza um amplo levantamento da atividade fotográfica no país, identificando fotógrafos, casas de publicação, estúdios, dentre outros.

O autor ainda aponta a necessidade de estudar a história da fotografia como forma de identificar um perfil nítido, um estilo próprio, tal como pode ser observada nas fotografias denominadas americanas ou francesas. E tal proposta encontra uma produção brasileira e estrangeira profícua, mas pouco estudada.

Em 1980 a FUNARTE publicou o estudo de Boris Kossoy intitulado *Origens e Expansão da Fotografia no Brasil – século XIX*, onde o autor se propõe a analisar os primeiros passos da fotografia no país, identificando que a descoberta do processo fotográfico havia sido realizada por Hercules Florence na Vila de São Carlos, em São Paulo, em 1833 – seis anos antes da divulgação feita por Daguerre e Niépce¹¹.

Da mesma forma que Ferrez, Kossoy realizou uma vasta pesquisa da atuação dos fotógrafos, bem como das técnicas utilizadas e meios de divulgação desse trabalho. Destaca-se pelo extenso mapeamento dos nomes dos fotógrafos e locais de seus estúdios em todo o Brasil.

Outro estudioso da história da fotografia brasileira é Pedro Vasquez, que estudou a fotografia oitocentista no país, divulgando suas conclusões em

---

¹¹ Segundo esse autor, Florence “*havia chegado a razoáveis resultados com suas experiências de impressão pela luz do sol, bem como registrar as imagens dos objetos numa rudimentar câmera obscura de construção caseira*” (KOSSOY, Boris. **Origens e Expansão da Fotografia no Brasil – Século XIX**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980, p.18).

diversos trabalhos, como por exemplo, *A fotografia no Brasil do século XIX: 150 anos do fotógrafo Marc Ferrez* (1993) e *O Brasil na fotografia oitocentista* (2003). Apesar desse autor afirmar que não pretende realizar uma história da fotografia brasileira (VASQUEZ, 2003, Introdução), mas sim um levantamento de fontes visuais desse período, ele propõe uma releitura de fotógrafos considerados “clássicos” do século XIX, a fim de compreender como foi engendrada uma história da fotografia desse período.

Além das obras citadas anteriormente, outros estudos elencaram como temática a atuação do fotógrafo, individualmente ou coletivamente.¹²

Citamos como exemplo a obra de Rubens Fernandes Júnior *Labirinto de Identidades: Panorama da Fotografia no Brasil 1946-98* (2003). Resultado de um evento cultural realizado na Alemanha, o autor procurou definir as principais manifestações artísticas brasileiras na segunda metade do século XX, tendo como fio condutor a atuação dos fotógrafos. Contudo, um dos problemas constatados nesse tipo de estudo foi a dificuldade em definir uma metodologia capaz de explicar o porquê da escolha de determinados fotógrafos representativos da produção visual brasileira, bem como a divisão em períodos estanques da fotografia: décadas de 1940-1950, décadas de 1960-1970, década de 1980 e contemporaneidade (FERNANDES JÚNIOR, 2003, p.139).

Dentre desse campo cabe uma ressalva para estudos que realizaram uma reflexão crítica a respeito da produção desses fotógrafos.¹³

---

¹² Há um grande volume desse tipo de produção. Citamos aqui os estudos de ROSSI, Paulo José. **August Sander e Homens do século XX: a realidade construída**. Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2009; KOSSOY, Boris. **Hercule Florence: a descoberta isolada da fotografia no Brasil**. São Paulo: EDUSP, 2006; PALMA, Daniela. **Fotografia - arte e sobrevivência: a trajetória de Hans Gunter Flieg**. Dissertação de Mestrado apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2003; OLIVEIRA JÚNIOR, Antonio Ribeiro de. **Do reflexo à mediação: um estudo da expressão fotográfica e da obra de Augusto Malta**. Dissertação de Mestrado apresentada à Universidade de Campinas, 1994; GOUVEIA, Sonia Maria Milani. **O homem, o edifício e a cidade por Peter Scheier**. Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 2008.

¹³ Estudos caracterizados mais pela produção técnica dos fotógrafos do que pela história da fotografia, como COSTA, Helouise. **Um olho que pensa: estética moderna e fotojornalismo**. Tese de Doutorado apresentada à Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 1998; LIMA, Heloisa Espada Rodrigues. **Fotoformas: a máquina lúdica de Geraldo de Barros**. Tese de Doutorado apresentada à Escola de Comunicação e Artes da Universidade de

Uma obra de referência para entender a fotografia nos anos 1940 e 1950 foi o estudo realizado por Helouise Costa e Renato Rodrigues da Silva (2004) sobre a fotografia moderna no Brasil. Dentre seus diversos objetivos, destacaram-se o entendimento da evolução e transformação da linguagem fotográfica, historicização desse movimento de renovação e ampliação do conhecimento sobre nosso modernismo.

Os autores apontaram como justificativa para o estudo o resgate crítico e a divulgação de fotografias e fotógrafos do período, já que não há pesquisas satisfatórias sobre o tema, e a fotografia contemporânea perde com o desconhecimento da moderna. A base documental desta análise definiu-se em função principalmente do fotoclubismo brasileiro das décadas de 1940 e 1950, tendo como foco o Foto Cine Clube Bandeirante de São Paulo. Ressaltaram, por fim, que esse tipo de prática fotográfica está relacionado ao fenômeno social que representa os anseios de uma emergente classe média urbana na região sudeste do Brasil.

Costa e Silva caracterizam o tipo de produção fotográfica em voga no período: experimentalismo moderno dos fotoclubes e, a partir da década de 1940, o fotojornalismo. Este passou a angariar grande parte da produção fotográfica brasileira, inspiradas nas revistas ilustradas da década de 1930 nos Estados Unidos (Revistas *Time* e *Life*) e na França (Revista *Vu*). Cabe uma rápida ressalva que esta comparação foi fundamental para entendermos o espaço ocupado pelas fotografias do álbum *Brasil* no panorama nacional.

Helouise Costa desenvolveu ainda estudos sobre o fotojornalismo e a modernidade no Brasil. Por meio de uma análise das fotorreportagens publicadas na revista ilustrada *O Cruzeiro* entre 1943-1954, pôde compreender o diálogo entre as características estéticas modernas e a educação visual desse público leitor (COSTA, 1992).

Partindo da mesma temática, Costa buscou ainda discutir os vínculos da estética moderna e do fotojornalismo estudando mais especificamente as produções do fotógrafo francês Jean Manzon e suas contribuições para a revista ilustrada *O Cruzeiro*, “apontado como vetor de transmissão de um modelo de fotojornalismo europeu [...] como agente na construção de uma certa identidade nacional” (COSTA, 1998, p.2).

Os trabalhos de Boris Kossoy são importantes não apenas para a elaboração de uma história da fotografia no Brasil, mas também para o desenvolvimento de metodologias de análise da linguagem fotográfica. Em sua obra *Realidade e Ficções na Trama Fotográfica* (2002), explicitou sua proposta metodológica, com base na obra de Erwin Panofsky:

Na análise iconográfica uma verdadeira “arqueologia” do documento é empreendida. Duas linhas de análise multidisciplinares são sugeridas para a decodificação de informações explícitas/implícitas no documento fotográfico e no suporte que o contém e que tem por meta: a reconstituição do processo que originou o artefato, a fotografia [...] e a recuperação do inventário de informações codificadas na imagem fotográfica (KOSSOY, 2002, p.58).

Termina ressaltando a importância dessa primeira análise para obtenção de dados concretos a fim de entender a materialidade do objeto. Na segunda parte de sua metodologia tratou da interpretação iconológica:

É o momento de lembrarmos que o documento fotográfico é uma representação a partir do real, uma representação onde se tem registrado um aspecto selecionado daquele real, organizado cultural, técnica e esteticamente, portanto ideologicamente [...] Dois caminhos básicos temos sugerido para essa decifração: resgatar, na medida do possível, a história própria do assunto, seja no momento em que foi registrado, seja independentemente da mesma representação; buscar a desmontagem das condições de produção. (KOSSOY, 2002, p.59).

Entendemos que uma primeira análise iconográfica caracterizando o objeto é necessária para a compreensão e inserção deste num circuito social ampliado. Assim, descrever e classificar primeiramente a composição da

fotografia é fundamental para o início de qualquer análise que respeite a especificidade desse tipo de documento.

Um grupo considerável de pesquisas sobre fotografia privilegiou a semiótica como ponto de partida para análise das imagens fotográficas, linha teórica que privilegia o sincrônico e a estrutura.

Citamos a tese de doutorado *Sob o signo da imagem: a produção da fotografia e o controle de códigos de representação social da classe dominante no Rio de Janeiro, na primeira metade do século XX*, de Ana Maria Mauad de Sousa Andrade (1990), que utilizou a semiótica numa perspectiva histórica. O objetivo de sua tese é analisar o caráter burguês das representações sociais da classe dominante no Rio de Janeiro durante a primeira metade do século XX. Para tanto, utilizou ferramentas históricas e semióticas ao analisar três séries fotográficas. Segundo a autora, isso equivale dizer que “o historiador deverá operacionalizar conceitos históricos segundo o ponto de vista semiótico” (ANDRADE, 1990, p.7).

Justificou o uso da semiótica ao destacar que aquilo que não está revelado pelo olhar fotográfico deve ser percebido pelas relações entre signo e imagem. Fez uma leitura das correntes semióticas atualmente utilizadas, destacando Ferdinand Saussure e sua perspectiva linguística como ponto fundamental da abordagem semiótica, e Charles Peirce e sua doutrina formal dos signos, além de Umberto Eco e a função sígnica.

A autora desenvolveu sua análise a partir de cinco blocos temáticos: o espaço fotográfico, no qual identifica as características formais da fotografia, destacando as principais recorrências; o espaço geográfico, recompondo o espaço físico retratado; o espaço do objeto, correspondendo a uma análise icônica; o espaço da figuração, identificando a presença de homens, mulheres, crianças e animais; o espaço da vivência, destacando o tema da foto.

Por meio dessa análise, a autora conseguiu elencar objetos, lugares e vivências, bem como o consumo desses signos pela classe dominante carioca na primeira metade do século XX. Nesse contexto, a fotografia foi exercida como meio de controle de comportamentos e representações desses grupos sociais. Assim

trazem embutidas na sua composição programas sociais de comportamento formulados por quem controla os meios técnicos de produção da imagem, reforçando com isso o controle das representações alternativas e garantindo a própria reprodução do sistema. (ANDRADE, 1990, p. 438).

Outro exemplo dessa corrente é o estudo de Antônio Ribeiro Oliveira Júnior (2004) sobre a plasticidade da paisagem brasileira.

O autor na introdução da sua tese coloca como objetivo o estudo da linguagem das fotografias da paisagem brasileira entre 1860 e 1910, em especial a análise histórica e semiótica do desenvolvimento desse tipo de fotografia, bem como sua validação de objeto teórico de estudo.

Assim, busca-se caracterizar melhor esse tipo de fotografia, destacando sua razão e função social, a fim de compreender sua relação com outros códigos de representação social. Para tanto, o autor discute o conceito de paisagem na arte ocidental na pintura e depois na fotografia. Após a delimitação desse quadro histórico, procurou, por meio das obras dos fotógrafos Revert Klumb, Marc Ferrez e Augusto Malta, compreender a fotografia da paisagem brasileira enquanto fato estético e comunicativo.

O arcabouço teórico utilizado por Oliveira Júnior pode ser assim resumido:

Acreditamos e propomos um duplo olhar, em que se procure contemplar, refletir e analisar a fotografia a partir da perspectiva da história cultural e da semiótica. Buscamos desenvolver esse estudo de forma a possibilitar que as dimensões discursivas da fotografia enquanto signo, linguagem e meio possam revelar e permitir conhecer um princípio que melhor dê conta da dimensão histórica da semiose desta imagem. (OLIVEIRA JÚNIOR, 2004, p.13).

A fotografia, produto histórico fundado em códigos culturais, possibilita segundo o autor, o uso de ferramentas históricas e semióticas, a fim de compreender as representações sociais.

Contudo, ao explicitar sua metodologia de pesquisa, Oliveira Júnior adotou integralmente os postulados da semiótica ao privilegiar sua preocupação com a tríade peirciana (símbolo, índice, ícone), além do espaço

interpretativo de Vilém Flusser e da definição de espaço por Umberto Eco, todos semiologistas.

Na análise das fotografias, preocupou-se principalmente com os elementos centrais portadores preferenciais de significados, divididos entre constantes e variáveis.

Todavia, ao analisá-las, procedeu a uma análise iconográfica e formal, destacando elementos constitutivos das imagens, bem como às técnicas fotográficas adotadas. O autor analisou iconograficamente as fotografias de Ferrez, Klumb e Malta, destacando suas características formais e icônicas. Ao concluir sua tese, sentimos a lacuna da análise semiótica dessas fotografias, bem como inseri-las num contexto de idéias que as gerou, objetivo citado em sua introdução.

A abordagem semiótica da fotografia, contudo, não se interessa pela materialidade do objeto, em sua relação com a construção do sujeito e à objetividade na ação. Segundo Meneses (2003a) a semiótica é um precioso instrumento de trabalho para o historiador, mas não para trazer respostas, pois estas devem ser produzidas a partir das hipóteses formuladas pela interpretação histórica. *“A análise semiótica se interessará, obviamente, pela imagem e justificará sua trajetória. A pesquisa histórica, todavia, terá que se interessar por ambas as trajetórias”* (MENESES, 2003a, p. 48).

Outra crítica a essa abordagem foi feita por Elias Thomé Saliba ao ressaltar que as metodologias derivadas das preocupações teóricas comuns da iconologia quase sempre recaíram em procedimentos hermenêuticos ou fenomenológicos. Resulta no que Ginzburg chama de leitura “fisiognômica” – o historiador lê neles o que já sabe, ou crê saber, por outras vias e pretende demonstrar (SALIBA, 1993, p.13). Além disso, o foco de atenção prioritária à documentação, em detrimento dos problemas históricos, e a negligência no uso de outras modalidades de testemunho (verbal, material, visual) acabaram por limitar esse tipo de método.

Por fim, há os autores cuja preocupação metodológica incidiu sobre as representações sociais a partir da produção, circulação e consumo de imagens,

constituindo um eixo de pesquisas nesse campo. São pesquisas voltadas para o uso e as funções sociais da fotografia.

Destacamos a obra de Solange Ferraz de Lima e Vânia Carneiro de Carvalho *Fotografia e Cidade: da razão urbana à lógica de consumo álbuns de São Paulo (1887-1954)*, publicada em 1997. Resultado das dissertações de mestrado de ambas as autoras, buscaram analisar as relações entre imagem e sociedade, por meio de álbuns fotográficos sobre a cidade de São Paulo no período citado. A partir das representações fotográficas da cidade, devidamente analisadas pela criação de descritores icônicos e formais, bem como da definição de padrões temáticos resultantes dessa análise, conseguiram demonstrar a construção de uma representação de cidade moderna a partir do centro da cidade. Esse processo metonímico sedimentou no imaginário social uma representação de São Paulo como uma cidade moderna. Essa obra foi de fundamental importância para a elaboração de ferramentas metodológicas para esta pesquisa, como discutiremos posteriormente.

Um estudo nessa mesma vertente foi realizado por Zita Rosane Possamai (2005) em sua tese de doutorado *Cidade Fotografada*, onde analisou a relação entre fotografia e cidade a partir de álbuns editados nas décadas de 1920 e 1930, tendo como tema a cidade de Porto Alegre.

Essa autora buscou recorrências temáticas e formais, por um lado, e narrativas visuais em cada álbum, por outro. Identificou um discurso preocupado com a veiculação de um imaginário de modernidade na cidade, exaltando aspecto que contribuíram para formar uma memória de desenvolvimento urbano e excluindo aspectos que remetessem a uma cidade colonial.

Entre outros estudos que se preocuparam com tal paradigma, podemos citar a obra de Miriam Moreira Leite, *Retratos de Família – Leitura da Fotografia Histórica* (1993), onde a pesquisadora buscou contextualizar as fotografias presentes nesse tipo de álbum, transformando-as em testemunho histórico. Para tanto, essa autora escolheu um tipo de documentação específica: álbuns de famílias de imigrantes de diversos países que se estabeleceram em São

Paulo entre 1890 e 1930, dando conta da análise imagética. Também optou por entrevistas realizadas por descendentes dos retratados nos álbuns a fim de complementar seu estudo.

Concluiu sua pesquisa destacando como os retratos de famílias oriundas de diversas procedências e níveis econômicos apresentam uma mesma uniformidade em relação à hierarquia e estabilidade, excluindo aspectos ligados a conflitos e hostilidades. Dessa forma, Leite destacou a função social da fotografia nos álbuns de família em propagar um conjunto de padrões e características imagéticas desse tipo de reprodução visual.

Na mesma vertente, Maria Inês Turazzi (1997) analisou o uso social e as representações culturais ligadas à fotografia como ferramentas para a observação, documentação e memória da atividade profissional de engenharia ao longo do século XIX no Rio de Janeiro. Buscou por meio de dois eixos analíticos – cultura fotográfica representativa da trajetória do engenheiro e produção fotográfica das principais obras públicas – compreender, a partir do suporte fotográfico, a valorização social dos engenheiros da mesma forma que consagrou o Imperador D. Pedro II e o Estado brasileiro como os responsáveis pelo desenvolvimento urbano na capital. Concluiu que as representações fotográficas construídas e posteriormente preservadas sobre a profissão de engenharia no Brasil ao longo do século XIX associaram a idéia de progresso, industrialização, ciência e tecnologia a esse ramo de atividade.

Citamos também o estudo de Angela Célia Garcia (2008) sobre a obra do fotógrafo Aurélio Becherini (1879-1939), onde analisou sua produção retratando a cidade de São Paulo nas décadas de 1910 e 1920. O conjunto documental analisado foram os *Álbuns Comparativos* vinculados à gestão de Washington Luis e o jornal *O Estado de São Paulo*.

Garcia buscou abordar o universo fotográfico dessa época e as formas pelas quais foram atribuídos sentidos às fotografias. Partindo de considerações de Panofsky, identificou indícios do campo de atuação e ferramentas usadas pelo fotógrafo; indícios de interesses políticos e sociais na divulgação das fotografias; indícios de uma cidade em transformação (GARCIA, 2008, p.21). Mas esta cidade fora retratada por Becherini nos álbuns e no jornal paulista de

forma diferente quando comparada aos álbuns anteriores, como os de Militão Augusto de Azevedo, ressaltando a existência de um plano integrado, com espaços físicos funcionais, vias de ligação voltadas para o pleno funcionamento da cidade.

Por fim, assumimos que o caminho mais fecundo, a partir do exposto até o momento, foi buscar a produção, circulação e consumo de imagens. Ressaltando que

Sem uma formulação explícita de uma problemática do poder na produção, armazenamento, circulação, consumo (interdições, compulsoriedades, preferências), reciclagem e descarte de imagens [...] toda análise deste quadro apenas reproduziria os limites éticos da crítica platônica à mimeses, ilusão, à perspectiva, imagens visuais, enfim [...] Em suma: investigar a imagem na ótica do poder é considerá-la como produto e vetor de relações sociais. (MENESES, 2005, p.43).

O campo de estudos sobre a relação entre imagem e nação tem despertado atenção de muitos pesquisadores na área das ciências humanas atualmente. Tal interesse decorreu, em parte, graças ao avanço das discussões acerca do estatuto e potencial das imagens como vetores sociais, conforme citado anteriormente.

Primeiramente devemos definir, a exemplo das discussões acerca da imagem, como estudiosos têm tratado a representação da nação por meio de fotografias. Dado o presente escopo, não nos preocupamos em historicizar o termo nação desde suas origens¹⁴, nem seus desdobramentos ideológicos, mas sim como esse termo era utilizado nas representações imagéticas do Brasil nas décadas de 1940 e 1950.

Estudos recentes procuraram demonstrar o uso das imagens como uma forma de sedimentar, no imaginário social, símbolos da nação. Os trabalhos de Rafael Baitz exemplificaram bem essa relação. Na obra *Um continente em*

---

¹⁴ Dentro da vasta bibliografia sobre o tema, conferir HOBBSBAWN, Eric. **Nações e Nacionalismo desde 1780**. São Paulo: Paz e Terra, 1990; ANDERSON, Benedict. **Comunidades Imaginadas: reflexões sobre a origem e difusão do nacionalismo**. São Paulo: Cia das Letras, 2008; BALAKRISHNAN, Gopal (org.). **Um mapa da questão nacional**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2000.

foco: a imagem fotográfica da América Latina nas revistas semanais brasileiras (1954-1964) (2003), o autor buscou demonstrar como foi formada a imagem da América Latina no Brasil a partir das imagens fotográficas presentes nas revistas *O Cruzeiro* e *Manchete*, demonstrando principalmente a diferença entre o continente e o país.

Em outro trabalho, *Fotografia e Nacionalismo: a revista The National Geographic Magazine e a construção da identidade nacional norte-americana (1895-1914)* (2005), Baitz procurou demonstrar como a série de fotografias publicadas nesse período auxiliaram na construção de um ideário de grandeza e modernidade da nação.

Ainda na representação da nação norte-americana, Lúcia Lippi de Oliveira em sua obra *Americanos: representações da identidade nacional no Brasil e nos EUA* (2000) analisou, a partir da circulação de imagens nas revistas ilustradas, como se formou as identidades visuais das duas nações.

Sentimos falta nestes estudos de uma análise mais aprofundada do suporte visual utilizado: a fotografia nas revistas ilustradas. Não houve, por parte destes autores, uma preocupação em analisar iconicamente e formalmente as imagens, resultando em conclusões sobre as representações identitárias sem o embasamento que uma discussão mais detalhada sobre a visualidade poderia fornecer. Contudo, são estudos fundamentais para balizarmos a presente pesquisa.

Destacamos o dossiê *Representações do Brasil: da viagem moderna às coleções fotográficas*, organizada por Heliana Angotti-Salgueiro nos Anais do Museu Paulista (2000). O capítulo sobre os desenhos de Percy Lau na Revista brasileira de Geografia, ilustrando a série de artigos sobre os *Tipos e Aspectos do Brasil* foi essencial para verificarmos como algumas imagens sobre o país começaram a configurar em revistas e manuais ilustrados. A comparação feita pela autora entre esses desenhos e uma produção fotográfica de Marcel Gautherot e Pierre Monbeig sugeriu novas perspectivas comparativas.

Um estudo essencial sobre imagem e nação e, portanto, para o desenvolvimento de nosso trabalho, foi a tese de doutorado de Maria Beatriz Ramos de Vasconcelos Coelho: *A construção da imagem da nação brasileira*

pela fotodocumentação: 1940-1990 (2000). Com uma temática próxima àquela pretendida em nossa pesquisa, a autora buscou por meio de três gerações de fotógrafos documentaristas compreender como a imagem da nação brasileira foi construída a partir de blocos temáticos: representações de indígenas, de negros, da miscigenação racial, do Brasil rural e da metrópole. A primeira geração de fotógrafos seria composta majoritariamente por estrangeiros; a segunda fase, considerada de transição, mostra um crescimento dos fotógrafos brasileiros no cenário nacional; a terceira geração ampliou o campo fotográfico para além do fotojornalismo, financiado por diversos institutos.

A autora mapeou ainda, detalhadamente, o campo da fotografia documental no Brasil no período, enfatizando como o êxodo de fotógrafos europeus em decorrência da Segunda Guerra Mundial alterou o panorama fotográfico brasileiro. Este fator, segundo Coelho, foi determinante para que esses estrangeiros fossem “generosos” com as representações do país. Apesar de faltar uma análise mais específica da imagem, esta obra foi fundamental para traçar um quadro amplo da fotografia documental no Brasil, especialmente em relação às décadas de 1940 e 1950.

Cabe no momento discutir sucintamente o tipo de nação que estava em voga no período, com destaque para a influência de uma das principais vertentes da intelectualidade do país, o grupo de modernistas ligados ao Estado brasileiro, entendeu esse conceito.

De uma maneira geral, boa parte do que conhecemos sobre o modernismo foi escrito por seus protagonistas e por uma geração de críticos empenhados na defesa dele (LAFETÁ, 2000). O conhecimento produzido sobre o modernismo brasileiro resultou num auto-retrato mítico, exaltando uma série de autores e obras consideradas essenciais para entender o período.

Contra essa vertente, temos um posicionamento crítico que buscou rever o conceito de modernismo, tentando

compreender os discursos da modernidade e sobre a modernidade como parte de um conjunto de construções teóricas produzido em tempos e espaços historicamente determinados. (FABRIS, 1994, p.9).

Cabe definir com maior precisão a qual modernismo estamos nos referindo, já que por ser um movimento que contemplou diferentes acepções sobre o que significava ser moderno, não podemos dotá-lo de um caráter homogêneo. Estamos nos referindo ao grupo de modernistas representados principalmente por Mário de Andrade que buscavam: 1) A adoção de procedimentos considerados modernos: característicos dos primeiros tempos do modernismo, enxergavam a modernidade como uma espécie de ordem universal à qual se teria acesso de forma imediata, caracterizando-se por uma euforia artística com as linguagens, temas e técnicas da estética europeia de vanguarda; 2) De inspiração universalista: presumiam que o acesso ao mundo moderno se daria por meio de uma mediação, a entidade nacional, implicando, portanto, um mergulho mais profundo na realidade do país, o Brasil precisava descobrir sua própria singularidade para inserir-se no contexto internacional; a redescoberta, reinvenção do Brasil se daria por meio de uma entidade nacional.

Além dessa produção intelectual brasileira calcada na renovação da ideia de nação, outra “visão” presente no período a complementou: a dos estrangeiros, principalmente europeus que fugiram das guerras e suas consequências. Jorge Schwartz (2001) ressaltou a importância dessa contraposição, a partir de fotografos como Pierre Verger e Marcel Gautherot: “*o que nos revela a câmera desses estrangeiros é a convivência pacífica e paradoxal entre as cenas interioranas, típicas de subúrbios, e a verticalidade que já esboçava o que chegaria a ser a megalópole paulista*”. (SCHWARTZ, 2001, p. 47). Portanto, percebemos que a discussão sobre a nação brasileira e suas representações visuais era recorrente nesse período.

Nos anos 20, o envolvimento direto dos modernistas na política era pequeno e feito somente através do Partido Democrático, de orientação liberal. Já os conservadores agrupavam-se em torno da revista *A Ordem*, dentre eles Amoroso Lima. Com a criação do SPHAN (Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) em 1937, em decorrência do movimento modernista e a instauração do Estado Novo, os adeptos do modernismo tornaram-se agentes

do órgão, tendo de conviver entre o movimento cultural renovador e um governo autoritário.

Os mesmos intelectuais do modernismo se voltaram simultaneamente para a criação de uma nova linguagem estética – no sentido de ruptura com o passado – e para a construção de uma tradição – no sentido de buscar a continuidade.

Percebemos, portanto, que a discussão sobre o que era a nação brasileira e, conseqüentemente, suas formas de representação, estava em voga nesse período, seja pelo movimento modernista, seja pelas ações do Estado Novo, seja pelas lentes de fotógrafos estrangeiros.

Metodologia de pesquisa

Trabalhos anteriores já apontaram que um pressuposto básico para o estudo que elege as fontes iconográficas como *corpus* documental é o estabelecimento e o exame de séries conexas de imagens, evitando assim cair numa análise meramente biográfica do autor ou de uma imagem (LIMA; CARVALHO, 1997; VOLVELLE, 1997; LEITE, 1986; FABRIS, 1991).

Contudo, não basta apenas descrever o conteúdo fotográfico dessas séries. Para a produção de conhecimento histórico, propósito deste estudo, devemos considerar que: “a fotografia exige ser tratada como forma de representações sociais, ou seja, em última instância, como produto material (*visual*) e vetor material (*visual*) de relações sociais” (LIMA; CARVALHO, 1997, p.9). E como produto material, a fotografia deve ser considerada tal como um objeto físico, dotado de uma materialidade concreta. A partir disso podemos buscar seu circuito de produção, circulação e consumo. Uma abordagem teórica e metodológica da fotografia deve obedecer, portanto, à elaboração de métodos adequados às questões levantadas (COSTA, 1992). Daí a impossibilidade de almejar uma metodologia universal, cuja fórmula seja possível em qualquer contexto histórico.

Ressaltamos, por fim, que apesar de adotarmos a visualidade como estratégia para o estudo da sociedade, objeto da disciplina histórica, não significa que abandonamos outros tipos de fonte (oral, escrita, cultura material) que se mostraram úteis para nosso trabalho, uma vez que puderam fornecer informações às vezes não acessíveis somente nas fotografias em si.

Procedeu-se a uma análise morfológica de fotografias da obra *Brasil*, tratando-as num primeiro momento de forma individuada, destacando as propriedades figurativas e formais de cada. Buscamos num segundo momento, padrões e recorrências presentes na série, a fim de verificar, comparativamente com outras imagens circulantes, a possibilidade de estabelecimento de imagens da nação, bem como sua repercussão dentro dos padrões visuais da sociedade brasileira no período abordado.

A contribuição desta pesquisa é para o entendimento das representações das imagens da nação circuladas nos anos 1940 e 1950. Para tanto, optamos por um estudo de caso de um exemplar de uma tipologia tradicional de difusão da fotografia: o álbum impresso, que fornece, por meio de sua narrativa e sua circulação, discursos que permitem acessar o imaginário social.

A fim de podermos analisar estatisticamente as fotografias do álbum *Brasil*, utilizamos descritores icônicos e formais¹⁵.

Os descritores icônicos são utilizados no presente estudo para identificar quais são os elementos figurativos característicos de cada fotografia. Para tanto, foram elencados 12 (doze) descritores, a saber:

1. **Tipologia do Espaço:** definição da paisagem como litorânea, rural, urbana, marítima, fluvial.
2. **Abrangência Espacial:** os tipo de vista – aérea, interna, panorâmica, parcial, pontual.
3. **Temporalidade:** diurna, noturna, indefinida.

---

¹⁵ Tanto os descritores icônicos quanto os formais utilizados na presente pesquisa são oriundos do estudo feito por Solange Ferraz de Lima e Vânia Carvalho, na obra citada anteriormente. Obviamente, estes descritores foram adaptados à realidade do documento aqui analisado.

4. **Diagramação:** posição e espaço que a fotografia ocupou na página. Variaram entre página inteira, página dupla, 1/2 página dupla, 1/2 página, 3/4 página, 1/8 página, 7/8 página.
5. **Acidentes Naturais:** arborização, cachoeira, lago, mar, montanha / serra, planície, rio, praia, rochas.
6. **Vegetação:** juta, paineira, cacaueiro, mamoeiro, jaqueira, Jequitibá, samambaia, árvore, vitória-régia, jardim botânico, banana, abacaxi, chuchu, fruta do conde, coqueiro, palmeira, carnaubal, bambus.
7. **Elementos Móveis - Humanos:** Etnia: branco, negro, indígena, indefinido.
8. **Elementos Móveis – Animais:** aves, bois, jumentos, peixes.
9. **Elementos Móveis – Transportes:** automóvel, avião, barco, jangada, carroça, navio, transporte animal, trem.
10. **Infra-Estrutura:** edificação religiosa, porto, prédios públicos, prédios privados, palácio, casas residenciais, casas comerciais, estádio de futebol, praças, pontes, fazenda, fábrica, monumentos, ruínas, museu, chafariz, esculturas, elevador, teatro, parque.
11. **Atividades Econômicas:** comércio, agricultura, indústria, pesca, pecuária, artesanato, extração mineral.
12. **Eventos / Comemorações:** procissões, carnaval, festas, comemorações.

Ressalta-se que tais descritores foram definidos a partir de uma primeira tentativa de descrever o conteúdo das fotografias. Para melhor compreender a articulação dessas categorias de classificação, dividimos os descritores em cinco grupos.

O primeiro grupo denominado **Aspectos Espaciais** compreende os descritores que caracterizaram o lugar-tema de cada fotografia, a saber: Tipologia do Espaço, Abrangência Espacial, Temporalidade e Diagramação. Esta última entendida como o espaço que a fotografia ocupa na página da obra.

O segundo grupo abrange os **Aspectos Naturais**, numa tentativa de definir quais elementos naturais, entendidos nos descritores Acidentes Naturais e Vegetação, são representados na obra.

O grupo **Aspectos Figurativos** deu conta de diversos tipos icônicos (Homens, Animais, Transportes e Infra-Estrutura) que buscou determinar quais elementos móveis e imóveis presentes nas fotografias foram mais recorrentes, com o intuito de especular o que, dentro desse campo, foi entendido como representativo do Brasil.

Por fim, temos o grupo **Aspectos Econômicos** e **Aspectos Culturais**, com a intenção de identificar quais atividades humanas foram retratadas na obra.

Entendemos que, a partir da análise destes grupos e suas interlocuções com os descritores formais, poderemos definir precisamente quais são os padrões temáticos presentes na obra.

Os descritores formais foram utilizados como estratégia para verificar quais técnicas fotográficas foram mais recorrentes no conjunto das fotografias. Definidos a partir de uma bibliografia especializada em análise formal, gestada principalmente no campo da História da Arte. Dado o universo analisado, utilizamos três tipos de descritores:

1. **Enquadramento:** definido pela estratégia de abordagem aplicada à totalidade da paisagem retratada. Divide-se em câmera alta; ponto de vista ascensional; ponto de vista central; ponto de vista descensional; ponto de vista diagonal e rotação de eixo.
2. **Articulação dos Planos:** define o grau de estabilidade do plano visual, ressaltando atributos que agem como articuladores de plano: contiguidade espacial; direção centrípeta; direção curva; direção diagonal; direção horizontal; direção vertical; espelhamento e similitude de formas.
3. **Efeitos:** recursos que alteram ou ressaltam partes de sua configuração original: atividade; close; contraste de escala; contraste de tom; difusão;

exagero; inversão de escala; fragmentação espacial; frontalidade; pose; repouso e singularidade.

A partir das ferramentas metodológicas expostas, bem como da caracterização do documento, o objetivo deste estudo de caso é verificar em que medida a obra *Brasil* pode ser considerada um caso exemplar das relações entre uma produção visual da paisagem brasileira e a representação de nação no quadro do imaginário nas décadas de 1940 e 1950. Buscamos por meio de uma análise minuciosa desse álbum, bem como de seu contexto de produção, apontar aspectos das imagens representativas da nação.

Procuramos dessa forma identificar recorrências temáticas e padrões imagéticos presentes na produção cultural do período, rastreando-as em possíveis reproduções fora de seu campo discursivo inicial, com atribuições de novos usos e significados sociais. A base documental comparada foram os outros álbuns fotográficos brasileiros e estrangeiros, cujo objetivo era também retratar diversas regiões brasileiras para o público em geral.

Para percorrer esse caminho, procedeu-se a uma análise iconográfica da obra e a comparação com a produção cultural e fotográfica do período, em busca de similaridades/diferenças e possíveis recorrências. Buscamos, a partir disso, apreender os sentidos específicos da visualidade construída por setores da sociedade brasileira nas décadas de 1940 e 1950.

Tendo em vista o exposto acima, desenvolvemos da seguinte forma os capítulos desta dissertação.

No primeiro capítulo traçamos as biografias do autor e fotógrafos da obra, a fim de situarmos o álbum *Brasil* num contexto de produção cultural desses personagens. Analisamos ainda a natureza documental do álbum fotográfico: origens, características, tipologias, diversidades, discursos. Dessa forma, pretendemos compreender o suporte material de nosso objeto de estudo.

O segundo capítulo demonstra os resultados das análises icônicas e formais, bem como a narratividade observada na obra e os padrões imagéticos criados a partir dessas premissas. Dessa forma, podemos ampliar nosso

escopo e discutir o tipo de representação imagética da paisagem brasileira, retomando suas origens e características. Tal quadro é fundamental para situarmos no álbum *Brasil* permanências e rupturas sobre esse tipo de representação.

O terceiro capítulo busca, a partir das permanências temáticas observadas no capítulo anterior, recorrências em outra base documental específica, o livro didático, verificando se tais imagens identificadas em *Brasil* eram comuns na representação das regiões brasileiras nesse tipo de suporte.

A conclusão retoma os principais conceitos expostos ao longo da dissertação, buscando compreender a especificidade desse tipo de representação imagética em relação ao regime visual da sociedade brasileira nas décadas de 1940 e 1950.

Capítulo 1 – O álbum fotográfico e o olhar estrangeiro

O objetivo do presente capítulo é tratar tanto a trajetória dos protagonistas do álbum *Brasil*, quanto caracterizar o tipo de suporte material dessas imagens, ou seja, o álbum fotográfico. Nosso horizonte de discussão define-se por dois eixos complementares.

Por um lado, a permanência estrangeira no Brasil sempre ocorreu, tendo em vista que a formação da nação brasileira decorreu da miscigenação de povos indígenas americanos, europeus e africanos. A construção de uma identidade nacional, portanto, teve como um de seus alicerces o outro, aquele que veio de fora, ou em outras palavras, o estrangeiro¹⁶.

No caso da produção da paisagem, constatamos ainda que ao longo da história do Brasil muitos estrangeiros retrataram aspectos dos costumes, da fauna e da flora, das “curiosidades” dessa terra. Estas produções imagéticas formaram um conjunto que se integrou ao imaginário sobre o Brasil. Pretendemos, portanto, analisar sucintamente a presença desses estrangeiros com ênfase nos franceses e suas produções de imagens sobre a nação brasileira.

Por outro lado, a utilização de imagens em livros em larga escala coadunou com a ideologia da sociedade capitalista em pleno crescimento ao longo do século XIX de forma precisa: avanço tecnológico por meio da fotografia e imprensa, possibilitando a produção em larga escala daquilo que seria a formação de um mercado consumidor comum, conforme discutiremos posteriormente.

Contudo, primeiramente faremos um breve histórico das representações das paisagens brasileiras, a fim de melhor embasar nosso estudo.

---

¹⁶ Tal fato pode ser observado em outras regiões que sofreram a colonização dos povos europeus. Para mais informações, ver TODOROV, Tzvetan. **A conquista da América: a questão do outro**. 3ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

1.1. Representações da Paisagem brasileira: breve histórico

Iniciamos com a definição do conceito de paisagem, já que este pode assumir diferentes contornos, conforme mostrado em outros estudos (MENESES, 2002; COSGROVE, 1998; BERQUE, 1995).

Entendemos o termo paisagem segundo Milton Santos que a definiu como:

A paisagem é o conjunto de formas que, num dado momento, exprimem as heranças que representam as sucessivas relações localizadas entre o homem e a natureza. O espaço são essas formas, mais a vida que as anima (SANTOS, 1996, p. 83).

Contudo, tal definição deve ser complementada com a afirmação de Meneses (2002), a partir dos estudos de Hirsch e O'Hanlon de que além do objeto, da ação humana e seus efeitos, é necessário redefinir a paisagem como *“um processo cultural”* (HIRSCH; O'HANLON, 1995 apud MENESES, 2002, p. 30).

Na mesma linha de raciocínio, Berque afirmou:

A paisagem não é um objeto. Para compreendê-la não basta saber como se agenciam morfologicamente os componentes do ambiente [...] é preciso também conhecer as determinações culturais, sociais e históricas da percepção – isto é, aquilo que constrói a subjetividade humana (BERQUE, 1995, p.22).

Logo, toda paisagem é cultural, nunca natural¹⁷.

As paisagens brasileiras e suas representações imagéticas são, portanto, fenômenos construídos historicamente ao longo da formação do país. Imagens têm sido produzidas sobre o Brasil desde sua colonização no século XVI, passando pelo império no século XIX, pela república no século XX e permanecendo atualmente como referência para a memória nacional. São

---

¹⁷ Ao utilizarmos o termo “natural” entre aspas, temos ciência de que esse tipo de paisagem foi construída num determinado contexto, preservando seu uso aqui de forma meramente didática.

desenhos, pinturas, fotografias, diversos suportes materiais que veicularam um tipo de visão sobre o que seriam as paisagens brasileiras.

Não nos compete aqui analisar minuciosamente essas produções, tampouco mapeá-las, estas já foram realizadas adequadamente pelo trabalho de Ana Maria de Moraes Belluzzo e sua equipe na série de obras *O Brasil dos Viajantes* (2000), dentre outros trabalhos. O que pretendemos aqui é assinalar a importância da visão estrangeira para a criação e manutenção de um repertório de imagens usadas para a representação do Brasil.

De modo geral, os registros iniciais produzidos por artistas e cientistas destacavam a natureza brasileira, especificamente sua fauna e flora desconhecidas na Europa. Da mesma forma, os indígenas foram comumente representados, com destaque para seus costumes, rituais, ferramentas, artesanato, dentre outros.

O interesse intelectual dos estrangeiros em estudar o Brasil, particularmente os franceses, intensificou-se no século XIX, principalmente com a denominada missão artística francesa¹⁸. A primeira referência do Brasil para esses estrangeiros no século XIX foi a exuberante natureza, além das manifestações populares como o carnaval, celebrado como a junção das contribuições raciais, pela alegria e pela liberação sexual (CALIL, 2002, p.132).

O processo fotográfico, desenvolvido por Hercules Florence no Brasil em 1833 e oficializado por Louis Daguerre em 1839¹⁹, seguiu, em princípio, o mesmo padrão da pintura quanto aos temas representados – o retrato e a paisagem. Com um caráter nitidamente documental e científico, a fotografia foi

---

¹⁸ Esta consistia num conjunto de artistas como pintores, escultores, gravadores além de mecânicos, arquitetos, botânicos e outros. Nomes como Jean Baptiste-Debret, Marc Ferrez (escultor, tio de Marc Ferrez fotógrafo), Nicolas-Antoine Taunay, Auguste Henri Victor Grandjean de Montgny integraram essa missão. Para mais informações cf. a coleção de organizada por BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. **O Brasil dos Viajantes**. São Paulo: Metalivros, 2000.

¹⁹ Boris Kossoy demonstrou em registros de Florence que este já havia desenvolvido um processo de reprodução de imagens, apesar de não ter conseguido fixá-las em definitivo, incluindo o uso do termo *pholigraphia*, anteriormente à descoberta de Daguerre. Contudo, tal fato ainda não foi devidamente reconhecido nos compêndios de história da fotografia. Segundo esse autor, a diferença dos dois lugares de produção – Vila de São Carlos (atual Campinas), São Paulo, Brasil e Paris, França – foram fundamentais para a validação da descoberta de Daguerre. Para mais informações, conferir KOSSOY, Boris. **Origens e Expansão da Fotografia no Brasil, século XIX**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980.

largamente utilizada ao longo do século XIX como instrumento de registro visual nas áreas de botânica, geografia, geologia, topografia, arquitetura (tanto para registrar as mudanças urbanas quanto para a preservação dos monumentos arquitetônicos).

Da mesma forma que os cientistas-artistas-viajantes estrangeiros que produziram uma extensa produção iconográfica sobre o Brasil, nos primórdios a fotografia aqui foi realizada, em grande parte por estrangeiros. Cabe aqui uma rápida distinção entre a fotografia documental e a fotografia pictórica, termos que serão usados ao longo desta dissertação.

Todas as proposições pictorialistas convergem em direção a um só objetivo: fazer da fotografia uma arte de interpretação, separá-la de uma história propriamente mimética e fazê-la reencontrar uma história da modernidade, apoiando-se largamente sobre o naturalismo. Uma história cujo tema seja apenas um pretexto para a expressão de sentimentos, expressão que tem sua condição *sine qua non* em uma interpretação de motivos totalmente liberados da tirania das aparências (POIVERT, 2008, p. 15).

De fato, ao privilegiarem as cenas de gênero matizadas de historicismo (costumes, referências históricas etc.), ao obedecerem às categorias dos salões de pintura (e às temáticas de sucesso: o pitoresco de cenas de trabalho, o nu etc.), mas, sobretudo ao se distanciarem do paradigma da instantaneidade, em benefício de uma estética da imobilidade, os pictorialistas completam um programa no qual eles buscam reunir os critérios de universalidade da arte (FRIZOT, 2001, p 17).

A estética da representação pictorialista tem por princípios um prudente impressionismo: sujeitos naturais (principalmente no exterior), efeitos climáticos (anoitecer, névoa), de luz (crepúsculo).

A fotografia humanista (documental), por sua vez, pode ser assim definida:

Si l'on entend par photographie humaniste celle qui s'intéresse aux hommes autant qu'au décor qu'ils ont dressé et au paysage qui les a façonnés, alors la photographie est humaniste depuis ses origines [...] Si l'on considère que la photographie

humaniste rend compte de la vie des hommes et porte témoignage, alors elle doit de famines et de conflits sanglants dont l'actualité contemporaine nous abreuve (BEAUMONT-MAILLET, 2006, p. 11)²⁰.

Essa autora considerou que, na impossibilidade de definir especificamente a fotografia humanista, um caminho possível é datá-la entre os anos de 1930 e 1960, períodos marcados pelo início da pesquisa estética no campo fotográfico e seu término com a ruptura da experimentação plástica como a solarização, deformação, dentre outros. Tem como fundadores os fotógrafos Henri Cartier Bresson, Robert Doisneau e Willy Ronis. Estes procuraram retratar imagens informais, mesmo irônicas, situadas entre suas empatias idealistas e o registro documentário (BEAUMONT-MAILLET, 2006, p. 12).

Da mesma forma, podemos entender tal movimento por meio de sua contextualização histórica. A França, com um déficit de cem mil mortes da Segunda Guerra Mundial e uma situação sócio-econômica fragilizada, recuperou-se somente com um auxílio financeiro internacional. Tal situação fez com que surgissem interrogações entre os jovens e os intelectuais franceses sobre a ação do homem e suas consequências.

A fotografia humanista esteve ligada à elaboração de uma imagem nacional, pois muitos desses fotógrafos foram contratados pelo *Commissariat General au Tourisme* e pela *Documentation Française*. Esses trabalhos construíram um vocabulário político, definindo as qualidades parisienses, um conjunto de signos e arquétipos baseados em lugares comuns da França pré-guerra (BEAUMONT-MAILLET, 2006, p.13).

Geralmente as fotografias humanistas são em preto e branco, seus temas são polivalentes (reportagens, moda, ilustração, fotografia publicitária,

---

²⁰ “Se nós compreendemos por fotografia humanista aquela que se interessa por pessoas tanto quanto o cenário em que estão dispostos e a paisagem que os criou, então a fotografia é humanista desde suas origens [...] Se nós consideramos que a fotografia humanista dá conta da vida dos homens e testemunha, então ela deve retratar fome e conflitos sangrentos cuja atualidade contemporânea nos mate a sede” (Tradução nossa).

industrial, científica). Muitos ainda se destacaram nas revistas ilustradas como o fotógrafo francês Robert Doisneau.

Tais tendências fotográficas foram observadas no Brasil principalmente pela influência dos fotógrafos estrangeiros.

Gilberto Ferrez, em seu estudo *A Fotografia no Brasil 1840 – 1900*, publicado inicialmente em 1947, realizou um extenso mapeamento das diversas produções fotográficas nas regiões brasileiras, tanto de brasileiros quanto de estrangeiros. Dentre muitos, destacam-se Victor Frond, George Leuzinger, Augusto Stahl, Albert Henschel, Augusto Riedel, Guilherme Gaensly e Juan Gutierrez. Todavia, nos deteremos nos fotógrafos franceses que se destacaram no Brasil ao longo do século XIX²¹.

O francês²² Revert Henrique Klumb (183?-1886), estabelecido no Rio de Janeiro desde 1855, atuou como fotógrafo do Império Brasileiro e na Academia Imperial de Belas Artes, sendo professor de fotografia das filhas do imperador brasileiro D. Pedro II. Destacou-se pela produção de imagens de paisagens do Rio de Janeiro, Petrópolis e arredores, bem como retratos e pela difusão da fotografia estereoscópica no país.

A temática no gênero de paisagem que mais influenciou Klumb, segundo Oliveira Júnior (2004) foi a natureza, especificamente a vegetação brasileira, seja das matas, florestas nativas, seja a dos jardins e espaços controlados pelo homem. A despeito de suas características, sua produção não se aproxima da fotografia pictorialista²³, pois se volta para a estética documental, temas que não eram presentes no pictorialismo (OLIVEIRA JÚNIOR, 2004, p.204).

Dentre suas diversas produções imagéticas, ressaltamos o álbum fotográfico *Doze Horas em diligência, guia do viajante de Petrópolis a Juiz de*

---

²¹ Para uma bibliografia completa dos viajantes franceses no Brasil entre os séculos XVI e XIX conferir *Bibliographie brésilienne*, transcrita integralmente por GILDA, D. **Viajantes Franceses no Brasil**. Recife: Editora da UFPE, 1993.

²² Em recente palestra no Instituto Moreira Salles, o curador do IMS Sérgio Burgui afirmou que novos estudos comprovaram que Klumb nasceu na França, em região próxima à Alemanha. Tal afirmação é corroborada pelo antigo livro de Melo Moraes Filho, **Artistas do meu tempo** (1904), onde citou que Klumb era fugitivo do exército francês quando veio para o Brasil. Contudo, há uma predominância nos estudos sobre esse fotógrafo em considerá-lo alemão.

²³ O termo pictórico é usado aqui como aquilo que concerne à pintura.

Fora, de 1872. Nesse trabalho, realizou um registro fotográfico das paisagens fluminense e mineira a partir da estrada de ferro e das paradas realizadas ao longo dessa viagem.

Victor Frond (1821-1881) foi o responsável pelas fotografias que serviram de matriz para as litografias do álbum *Brasil Pitoresco*, de 1859. Segundo Gilberto Ferrez, foi o fotógrafo que mais vendeu vistas e retratos para D. Pedro II: entre 1857 e 1862, acumulou a soma de 12 contos e 27 mil-réis (FERREZ, 1985, p. 41).

Outro estrangeiro que se destacou na produção de fotografias de paisagens no Brasil foi fotógrafo francês²⁴ Augusto Stahl (1828-1877).

Stahl permaneceu em Recife por aproximadamente sete anos, mudando sua oficina em 1862 para o Rio de Janeiro. Documentou diversos aspectos relacionados à arquitetura como pontes, estradas de ferro e modificações urbanas em Recife, bem como do Rio de Janeiro.

No século XX, diversos estrangeiros se estabeleceram no Brasil. Podemos destacar as presenças de Paul Claudel, Danus Milhaud, Blaise Cendrars, Filippo T. Marinetti, Le Corbusier, Benjamin Péret, Giuseppe Ungaretti, Claude Levi-Strauss, Geoerges Bernamos, Stefan Zweig, Orson Welles, Affonso Reyes, Gabriela Mistral, Maria Helena Vieira da Silva, Pierre Verger, Elizabeth Bishops, dentre outros (CALIL, 2002, p.325).

Alguns integraram as missões universitárias²⁵, promovendo uma nova onda de pesquisadores estrangeiros no país, com interesse nas relações raciais, práticas religiosas afro-brasileiras, imigração e aculturação. Segundo Fernanda Peixoto, essas missões devem ser inseridas num contexto de duplo interesse: por parte da França, conquistar culturalmente a América; por parte do Brasil, ilustrar-se, modernizar-se (PEIXOTO in MICELI, 2001, p. 412).

---

²⁴ Da mesma forma que Klumb, Sérgio Burgui, curador do acervo visual do IMS, afirmou que a nacionalidade de Augusto Stahl era francesa, e não alemã conforme geralmente citado.

²⁵ As missões universitárias caracterizaram-se pela vinda de professores estrangeiros, em sua grande maioria francesa, para lecionarem nas recém-criadas universidades de São Paulo e, posteriormente, do Distrito Federal na década de 1930. Cf. FAVERO, Maria de Lourdes Albuquerque. **A Universidade no Brasil: das origens à Reforma Universitária de 1968**. Revista Educar, Curitiba: Editora da UFPR, n. 28, p. 17-36, 2006.

O governo Vargas, segundo Sergio Miceli, diferenciou-se dos demais na medida em que definiu e constituiu o domínio da cultura como um negócio oficial, com orçamento próprio, criação de uma *intelligentsia*, intervenção em todos os setores de produção, difusão e conservação do trabalho intelectual e artístico por meio do SPHAN (Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda), universidades e ministérios (MICELI, 1979, p.22).

Na década de 1930, um novo campo cultural constituído possibilitou aos fotógrafos trabalhos documentando a ideologia do Estado Novo. Além disso, o desenvolvimento do fotojornalismo brasileiro²⁶, em consonância com o crescimento mundial da revista ilustrada, forneceu as condições necessárias para que a partir desse período fotógrafos estrangeiros pudessem se estabelecer no país.

Entre os fotógrafos estrangeiros nesse mercado, ressaltamos a presença de Jean Manzon, cujos trabalhos para a revista *O Cruzeiro* começaram em 1928. Desempenhou um papel importante para divulgar a fotografia, bem como para a construção de imagem de um Brasil moderno, em sintonia com a produção internacional e os avanços tecnológicos (FERNANDES JUNIOR, 2003, p. 211). A precisão no foco e no enquadramento, adquirida em sua experiência nos trabalhos realizados nas revistas *Vu* e *Match*, resultou num avanço na fotografia documental brasileira.

Letícia Frota considera que a vinda de fotógrafos estrangeiros ao Brasil pode ser atribuída ao baixo nível de formação intelectual dos fotógrafos da imprensa brasileira e pelo envolvimento dos fotógrafos amadores da elite no movimento fotoclubista, que tinha como principal característica a busca por uma fotografia artística em detrimento da documental ou jornalística. Juntamente com a Segunda Guerra Mundial, a política cultural do governo Vargas incentivou a vinda de tantos fotógrafos estrangeiros no país. Isto explica também o rápido alcance desses estrangeiros a postos importantes no

---

²⁶ Cf, COSTA, 1998, op. Citada.

mercado de fotografia documental nacional (FROTA in GAUTHEROT; FROTA, 1995, Introdução).

1.2. Álbum Fotográfico: características gerais

Conforme apontado anteriormente, a produção de imagens desses artistas, cientistas-viajantes e fotógrafos franceses tiveram uma materialidade concreta, um suporte material onde foram projetadas. Dentre estes suportes – e assim como os demais –, o álbum fotográfico guarda características e uma trajetória própria no contexto de livros ilustrados que merece ser analisado em um quadro histórico mais amplo.

Dadas a dificuldade de reprodução de imagens em larga escala, ainda calcadas na xilografia e litografia, principalmente, bem como da própria impressão textual de um grande número de exemplares, apenas no século XIX com o desenvolvimento técnico dos processos de reprodução gráficos, além da estruturação de um mercado apto a consumir e, portanto, sustentar economicamente essas novas produções, encontraremos imagens em livros em grandes tiragens.

Tal fato foi de suma importância, pois segundo Merlot:

L'importance grandissante du rôle de l'image dans l'acquisition des connaissances, l'entrée du livre parmi les biens de consommation industrialisés: ceux deux phénomènes conjugués amenèrent le changement non seulement des systèmes de production et de distribution, mais de formes mêmes du livre dans sa composition, sa présentation, sa mise en Page (MERLOT, 1990, p.329).²⁷

Segundo esse autor a imagem e, sobretudo, a imagem no livro, desempenhou papel fundamental no sistema econômico capitalista ao

---

²⁷ “A crescente importância do papel da imagem na aquisição de conhecimento, a entrada do livro entre os bens de consumo industrializados: esses dois fenômenos conjugados não apenas trouxeram mudanças nos sistemas de produção e distribuição, mas das formas do livro em sua composição, a sua apresentação, layout” (Tradução nossa).

possibilitar o conhecimento de fenômenos naturais, fabricação de objetos, regiões do mundo, a qualquer pessoa que pudesse comprar esse tipo de obra.

Os periódicos ilustrados foram os primeiros veículos de grande circulação na Europa a utilizar imagens e fotografias, em meados do século XIX. As livrarias e o comércio de livro passaram a valorizar as imagens como um atrativo a mais na comercialização dos livros, criando novos produtos como, por exemplo, o guia turístico.

Esse tipo de publicação tornou-se comum na Europa com a publicação ainda no século XVIII do *Guide de Voyages en Europe*, de Richard, 1793 e no século XIX, de *La Suisse, Le Jura et la Forêt-Noire*, de Joanne et Paulin, 1841.

Além desses guias, outras publicações passaram a utilizar as imagens, como os livros didáticos (*Comment Gertrude instruits ses enfants*, Pestalozzi, 1801), manuais históricos (*L'Histoire de France*, L.S. Colart, 1825) e geográficos (*La Géographie Vivant*, Mme. H., 1823). Esses suportes utilizavam a imagem como seu principal vetor de comunicação.

De plus en plus, il arrive que l'image, á son tour, commande le text [...] Dans les grands albums de voyages, ou dans les revues de mode, c'est la planche qui constitue les corps de l'ouvrage et l'éditeur commande à un écrivain un commentaire de circonstance" (MERLOT, 1990, p. 336)²⁸

Em 1833, Henri Martin publicou sua primeira *Histoire de France* com imagens, com reedições em 1838, 1844, 1855 e 1857, sendo um marco importante na história do livro ilustrado na França, dada sua imensa popularidade, juntamente com o trabalho de Charles Blanc e Renouard publicado entre 1861 e 1876, intitulado *l'Histoire des peintres de toutes les écoles*, considerado como a primeira grande obra sobre a arte ilustrada.

Os periódicos e jornais também se utilizaram de imagens como forma de expressão. Em 1833, Édouard Charton lançou na França a *Magasin Pittoresque*; em 1840, Émile Girardin iniciou a publicação de *l'Illustration*. Em

---

²⁸ "Além disso, às vezes a imagem, por sua vez, controla o texto [...] Nos grandes álbuns de viagens, ou em revistas de moda é a ilustração que constitui o corpo do trabalho e o editor ordena ao escritor um comentário de circunstância" (Tradução nossa).

sua maioria, essas ilustrações consistiam em gravuras, desenhos, litogravuras, xilogravuras ou pinturas. A fotografia também foi amplamente utilizada a partir da década de 1840 e, principalmente, na década de 1860, pelo próprio caráter que lhe fora imputado de um dos símbolos ideológicos da modernidade técnica e empírica, e também como símbolo econômico da produção industrial e sua reprodução mecânica²⁹.

Nos anos de 1860 foram definidas as políticas editoriais francesas, relacionadas à sedimentação do capitalismo no país em relação ao mercado editorial: buscou-se equacionar a demanda exigida pelo novo público leitor de imagens com as técnicas de reprodução mecânica com qualidade e abundância. Mas esse público, por ser heterogêneo, fez suscitar um dilema entre a produção de edições de luxo, artesanais, com tiragem limitada – voltadas para a elite – e edições industriais, democráticas, com grandes tiragens – voltadas para um público maior.

A solução encontrada pelas casas editoras francesas foi a dissociação radical entre esses dois tipos de publicação, expondo o conflito que perdurou até a primeira metade do século XX: produção artística em contraposição à produção industrial.

Observamos obras defendendo ambas as partes. Em 1833, Raoul de Croy no *Journal des Artistes* ironiza e estigmatiza os opositores de uma arte voltada para a elite, afirmando que, por essa lógica, as obras de belas-artes serão feitas cotidianamente e em qualquer lugar. Em resposta, León de Laborde publicou, em 1856, *De l'union des arts e de l'industrie*, onde questiona a exclusividade da arte às elites e elogia as novas técnicas de impressão e reprodução voltadas para todos (MERLOT, 1990, p. 346).

A partir de 1890, após um período de euforia e crescimento das publicações francesas, houve um período de crises causada pela grave crise econômica que atingiu a França entre 1882 e 1885. Tal situação se normalizaria somente após a Primeira Guerra Mundial – 11.460 obras foram

---

²⁹ Para mais detalhes sobre a reprodução mecânica e sua relação com a fotografia, cf. BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica**. In: *Obras Escolhidas*. São Paulo: Autêntica, 2000.

publicadas no país em 1913, enquanto que em 1918 esse número caiu para 4.484, lembrando que em 1917 o governo francês restringiu por meio de leis o uso e a importação de papel, cuja produção havia diminuído e consequentemente a produção de livros.

Frente a essa crise, algumas editoras como a *Hachette* apostaram na edição de obras de luxo, onde as imagens exerceram um papel fundamental na comercialização destas. Segundo Parinet e Tesnierre (1990), a demanda por obras que contivessem ilustrações era grande, tendo em vista que a presença destas simbolizavam inovação e modernização. Dessa forma, foram publicadas em 1923, 470 títulos de edições de luxo, passando para 1.128 em 1928.

O número de casas editoriais na França entre 1920 e 1950 oscila entre 300 e 736, em decorrência, principalmente, das consequências das guerras mundiais de 1914 e 1939. Grande parte dessas editoras foram, em princípio, empresas familiares, segundo relatórios extraídos dos sindicatos dos editores entre fins do século XIX e início do XX³⁰. Na década de 1940 houve uma junção de muitas editoras, mas ainda assim a preferência pelo modelo de gestão era a empresa familiar em detrimento da sociedade corporativa³¹.

Sobreviveram de forma autônoma somente aquelas editoras que gozavam de maior tradição, como a Galimard ou Hachette. Tal fato desencadeou uma mudança também no papel do editor.

Essa função, ao longo do XIX, consistia em receber o autor, ler seu manuscrito, discutir os termos do contrato, acompanhar o desenvolvimento do trabalho, dentre outros. Progressivamente ao longo do século XX o editor passou a exercer uma função empresarial, gerenciando os números de produção, publicação e venda dos livros.

C'est celui d'un matériau d'illustration privilegie pas sa fonction documentaire universellement exploitable, mais dont on s'aperçoit qu'il est susceptible de charges esthetiques et

---

³⁰ Em 1956, 402 casas editoras empregavam de 25 a 50 pessoas, enquanto que aquelas que possuíam 100 empregados ou mais não ultrapassavam 15 casas (PARINET; TESNIERRE, 1990, p. 323).

³¹ Temos como exemplos a junção de casas como *Hetzal e Hachette*, *Jouast e Flammarion*, *Carré et Nads* e *Masson*.

idéologiques fortement dépendantes du support et des modalités de présentation de l'image: d'où l'importance accordée, d'une part, aux qualités plastiques, non seulement du cliché original mais de la reproduction, et, d'autre part, à la mise en scène" (BUSTANET, 1990, p. 464).³²

Nas décadas de 1920 e 1930 a fotografia é reconhecida como arte³³ assim como a fotorreportagem é reconhecida como profissão. Tais fatos contribuíram para ampliar ainda mais a reprodução e massificação da fotografia.

Podemos citar como exemplo a coleção *Les Beaux*, publicada pela editora Arthaud em 1921. São vinte volumes com duzentas fotografias em cada um, representando temáticas vinculadas à paisagem e à topografia de diversas regiões da França.

Sob a mesma pretensão turística, foram publicadas pela editora *Les Horizons de France*, entre os anos de 1925 e 1927, fascículos denominados *Visages de France*, com o mesmo formato de *Les Beaux*.

Cabe ressaltar uma coleção que se distanciou enquanto à forma pela qual as fotografias eram reunidas em um álbum. *Images du monde* (Firmin-Diderot, 1930) apresentou uma fórmula mista de produção: possuía um prefácio de Paul Valéry, fotos de agências fotográficas diversas, documentos de arquivos relacionados a um tema (BUSTANET, 1990, p. 464). Outros álbuns foram produzidos no mesmo formato, como *La Route Paris-Méditerranée* (1931), com prefácio de Paul Morand e fotografias, dentre outras, de A Kertesz e Germaine Krull.

Em relação especificamente ao álbum fotográfico, podemos considerá-lo como uma ponte entre a fotografia como arte e a sociedade de massa (PARR;

---

³² "Esta é uma ilustração de um material não favorece a sua função documental universalmente explorável, mas percebemos que é provável que os encargos estéticos e ideológicos altamente dependentes do suporte e das modalidades de apresentação da imagem: onde a importância concilia, de um lado, as qualidades plásticas, não somente da matriz original, mas da reprodução, e, por outro lado, à encenação" (Tradução nossa).

³³ Fato essencial para tal reconhecimento foi dado por Beaumont Newhall, ao realizar a primeira exposição de fotografias Museum of Modern Art (MoMA) de Nova York em 1937, que resultou na obra **Photography: A Short Critical History**, de 1938 e na criação do Departamento de Fotografia no MoMA em 1940. NEWHALL, Beaumont, **History of photography: from 1839 to the present**. New York: Museum of Modern Art, 1982.

BADGER, 2004, p.3). O álbum fotográfico é composto por uma série de imagens complementadas ou não por textos. Tem origem na segunda metade do século XIX na Europa, acompanhando o próprio desenvolvimento da fotografia. Da mesma forma que os cartões postais tiveram uma grande popularidade no final do século XIX e primeiro terço do século XX, os álbuns fotográficos foram responsáveis pela divulgação e construção em larga escala de imagens representativas de cada região.

Primeiramente esses álbuns apresentavam temáticas ligadas à topografia e às viagens, promovendo certa propaganda à prática do turismo, tendo como uma característica marcante a representação de paisagens pitorescas, monumentos antigos, obras de arte, documentos arqueológicos, de engenharia e etnográficos.

No início do século XX até a década de 1930 foram comuns dois tipos de álbuns na Europa, cujas características acompanharam a própria trajetória da fotografia: um álbum fortemente influenciado pela tendência pictorialista, perdurando ao longo do século XX nos trabalhos fotográficos mais conservadores. Podemos citar como exemplo o álbum de Philip Henry Delamotte, *The Sunbeam: a book of photographs from Nature*, de 1859, considerado o epítome desse tipo de temática. Da mesma forma, os álbuns de Victor Albert Prot *The Thames from London to Oxford in Forty Photographs*, de 1882, e *New York*, de Alvin Langdon Coburn, publicado em 1910, demonstrando a permanência dessa temática.

Outros álbuns exploraram as possibilidades da máquina fotográfica, desenvolvendo uma fotografia com características modernas (experimentações com luz, formas, composições, abstrações, dentre outras). Os álbuns de Anton Giluio Bragaglia, *Fotodinamismo Futurista*, de 1913, László Moholy-nagy, *Malerei Fotografie Film*, de 1927 e *La Photographie n'est pás l'art*, de Man Ray são exemplos dessa vertente que contestou a visão subjetiva do pictorialismo e do próprio uso da câmera fotográfica.

Na década de 1930 houve um crescimento dos álbuns de caráter documental, representando diversas regiões e acontecimentos. *Paris, Moi Ver* (Moshé Raviv-Verobeichic), de 1931, e *Atget: Photographie de Paris*, publicado

na década de 1930 por Berenice Abbot, tecem uma comparação entre uma cidade moderna e uma cidade antiga, respectivamente. *Men at Work: photographic studies of modern men*, de Lewis Hine, publicado em 1932, ilustrou o herói trabalhador dos Estados Unidos e um dos mais característicos monumentos da modernidade norte-americana: os arranha-céus.

Ressalta-se o uso ideológico que países como Estados Unidos, China e União Soviética fizeram do álbum fotográfico como uma apologia aos tipos de governo e sistemas econômicos adotados. Álbuns como *Union of Soviet Socialist Republic*, de 1928, e *The Land without unemployment*, de 1931, são álbuns de conteúdo propagandista do regime socialista soviético, sendo que esse último álbum foi publicado em Nova York, centro do sistema capitalista norte-americano, ainda sob os efeitos da crise econômica oriunda da quebra da bolsa de Nova York. Por outro lado, o álbum de Archibald MacLeish *Land of the free*, de 1937, destaca por meio do conjunto das fotografias a liberdade do homem norte-americano, em franca oposição ao totalitarismo soviético.

German Exhibition (Vários fotógrafos, 1936) e *Itália Imperial* (Manito Morgani, 1937) são exemplos de álbuns fotográficos da ideologia nazifascista, em plena ascensão nesse período, assim como *Long Live the Bright Instruction*, de 1937, com contribuições de diversos fotógrafos, representava a ideologia maoísta.

Após a Segunda Guerra Mundial, alguns fotógrafos como Blaise Cendrars e Robert Doisneaux preocupam-se com a temática da condição humana e as consequências pós-guerra, representados no álbum *La banlieue de Paris*, de 1949, e *Undeground Camera: Amsterdam during the hunger winter* (Vários fotógrafos, 1947). Houve outra vertente fotográfica no período, calcada mais no questionamento da técnica do que da realidade, mas não dissociada desta, como mostra os trabalhos de Dr. Otto Steinut *Subjective Photographie*, de 1952, e Keld Helmer-Petersen *122 Colour Photographs*, de 1948.

Devemos ressaltar a especificidade desse tipo de documento, pois, ao apresentar diversas fotografias oriundas de diferentes espaços discursivos (Krauss, 2002), reunidas de acordo com os interesses de um editor, essas fotografias passam a ser lidas de outro modo, segundo uma sequência,

diagramação, posição e textos que as apresentam. Ou seja, perdem o seu significado original e passam a representar um discurso específico. Dessa forma, o coletivo das fotografias torna-se mais importante do que a fotografia individualizada. Ralph Prins, crítico holandês de fotografia, discute bem essa questão

A photobook is an autonomous art form, comparable with a piece of sculpture, a play or a film. The photographs lose their own photographic character as things in themselves and become parts, translated into printing ink, of a dramatic event called book (PRINS, 1989, p.12 apud PARR; BADGER, 2004, Introdução)³⁴.

Martin Parr e Genry Badger afirmaram ainda que “*In the true photobook each picture may be considered a sentence, or a paragraph, the whole sequence the complete text*” (PARR; BADGER, 2004, p.7)³⁵. Tal pressuposto é fundamental para considerarmos a particularidade do álbum fotográfico.

Outra característica relevante que devemos considerar ao analisar esse tipo de documento são os suportes materiais para sua veiculação. Encadernação, tipo de folha usada, diagramação e *design*, estrutura, considerados numa série fotográfica dentre outros. Parr e Badger usam uma citação de John Gassage que discute os pressupostos básicos para esse tipo de obra:

Firstly, it should contain great work. Secondly, it should make that work function as a concise world within the book itself. Thirdly, it should have a design that complements what is being deal with. And finally, it should content that sustains an ongoing interest (GASAGE apud PARR; BADGER, 2004, p.5)³⁶.

---

³⁴ “Um livro de fotos é uma forma de arte autônoma, comparável com uma peça de escultura, uma peça ou um filme. As fotografias perdem seu próprio caráter fotográfico como coisas em si mesmas e tornam-se peças, traduzidas em tinta de impressão, de um acontecimento dramático chamado livro” (Tradução nossa).

³⁵ “No verdadeiro foto-álbum cada imagem pode ser considerada uma sentença, ou um parágrafo, toda a sequência o texto completo” (Tradução nossa).

³⁶ “Em primeiro lugar, ele deve conter um grande trabalho. Em segundo lugar, ele deve fazer essa função de um mundo conciso dentro do próprio livro. Em terceiro lugar, ele deve ter um projeto que complementa o que está sendo tratado. E, finalmente, seu conteúdo deve sustentar um interesse contínuo” (Tradução nossa).

Portanto, é necessário analisar não apenas o tema da fotografia, mas como cada uma é exposta, diagramada, dada a ler. Surge daí a importância dada ao papel do editor, pois é o responsável em formatar o conjunto de fotografias em prol de uma narrativa visual do álbum, segundo um interesse próprio.

Segundo Ségolène Le Men, essa importância do editor na escolha, na produção e na finalização das obras ilustradas desenvolve-se já no século XIX, com o crescimento desse mercado editorial:

Le rôle des éditeurs est fondamental dans cette évolution où l'édition illustrée résulte d'une mise en oeuvre collective, qui fait intervenir une longue chaîne de partenaires. Les raisons de l'essor de l'image d'édition sont connues, et il n'y a pas lieu d'y revenir dans cette présentation brève; il s'agit de la convergence de facteurs multiples, tels que la croissance de l'alphabétisation, le renforcement de l'urbanisation, l'industrialisation, l'invention de nouvelles techniques de reproduction graphiques (LE MEN, 1999, p.166)³⁷.

Convém também destacar a transformação do livro em objeto publicitário, exposto em vitrines nas livrarias:

empruntés à l'histoire de l'estampe, du livre illustré et de l'affiche, ces trois exemples témoignent de la croissance d'images qui a lieu au XIX siècle, et qu'est renforcée par l'amplification des tirages: à cet égard, l'une des inventions les plus significatives, pour l'histoire des images, est celle du timbre, en 1840, en Angleterre (LE MEN, 1999, p. 166)³⁸

---

³⁷ “A função dos editores é fundamental nesse processo onde a edição ilustrada é o resultado de uma execução coletiva, que envolve uma longa cadeia/corrente de parceiros. As razões do desenvolvimento da edição de imagem são conhecidas, e não há necessidade de voltar a essa breve apresentação; trata-se da convergência de múltiplos fatores, tais como o crescimento da alfabetização, o aumento da urbanização, a industrialização, a invenção de novas técnicas de reprodução gráficas” (Tradução nossa).

³⁸ “Emprestou à história da imagem impressa, do livro ilustrado e do cartaz, esses três exemplos demonstram o crescimento das imagens que têm lugar no século XIX, e que é reforçada pela ampliação das impressões: a este respeito, uma das invenções mais significativas, para a história das imagens, é a do selo, em 1840, na Inglaterra” (Tradução nossa).

Podemos considerar que tais fatores conjugados – novas técnicas de reprodução textuais e gráficas, transformação do livro em produto comercial - impulsionaram a produção e circulação de livros na Europa.

Em relação a esse tipo de documento (o livro ilustrado e, particularmente, o álbum fotográfico) na América Latina, constatamos que o campo ainda é extremamente escasso. Uma autora que se destacou na compilação bibliográfica desse campo, a fotógrafa María Cristina Orive, afirmou no catálogo de uma exposição intitulada *Libros fotográficos de autores latinoamericanos*, em 1981:

Decidi viajar a vários países e sentar-me em livrarias e bibliotecas particulares durante horas para folhear, avaliar os livros [...] ninguém sabe o que foi feito [...] não sabemos valorizar nossos esforços [...] nunca chegam ao público (ORIVE in FERNANDEZ, 2011, Introdução).

Horácio Fernandez (2011), a exemplo da obra de Martin Parr e Gerry Badger, citada anteriormente, coordenou um grupo de pesquisadores (os fotógrafos Marcelo Brodsky, Iatã Cannabrava, Martin Parr) com o intuito de esclarecer minimamente a história da fotografia latino-americana, por meio da identificação e resgate dos fotolivros da América Latina e feitos nela, o que excluiu grande parte das publicações de viajantes estrangeiros que apenas visitaram, mas não se estabeleceram na região. O período abordado por Fernandez começa nos álbuns publicados na década de 1930 até a primeira década do século XXI.

Outros critérios de seleção adotados por Fernandez foram a exclusão de livros cujos fotógrafos já haviam falecido (o autor credita uma grande participação do fotógrafo na edição da obra), bem como a exclusão de catálogos de exposição, miscelâneas de fotografias (como as realizadas por Carlos Alberto Pessano em Buenos Aires) ou livros de repórteres fotográficos, cujos conjuntos sejam incoerentes (sem relações internas entre as imagens, como por exemplo o repórter fotográfico Jean Manzon).

Postas essas restrições, Fernandez apresentou entre 1920 e 1950, período particularmente mais interessante para nossa pesquisa, apenas sete

álbuns com caráter documental³⁹: *Álbum Histórico Gráfico* (México, 1921), projeto editorial de Agustín V. Casasola, composto por três volumes, aproximadamente mil páginas e 1.500 fotografias, retratando os dias que se seguiram à revolução de 1910; *Cuzco Histórico* (Lima, 1934), organizado pelo latifundiário Rafael Larco Herrera, com 500 imagens da cidade andina; *Despertar Lagunero* (México, 1937), livro de propaganda governamental do jornalista Enrique Gutmann; *Molino Verde* (México, 1932), de Agustín Jiménez, apreendido pela censura em decorrência das fotografias expondo órgãos sexuais; *Buenos Aires visión fotográfica* (Buenos Aires, 1936) de Horácio Coppola, representando as mudanças arquitetônicas na cidade portenha; *Fotografías* (México, 1945), de Manuel Álvarez Bravo, resumo de uma exposição do autor, considerado um catálogo canônico pelo autor; e, por fim, *Argentina en marcha* (Buenos Aires, 1950), com fotografias da Subsecretaria de Informaciones, responsável pela propaganda institucional do governo de Juan Domingues Péron.

Em relação ao mercado editorial brasileiro e ao uso de imagens nas obras temos poucas informações. Destacamos os estudos de Hallewell e Andrade como os principais mapeamentos sobre os locais de produção e consumo no país.

O inglês Laurence Hallewell (1972) buscou mapear toda a atividade editorial no Brasil desde o século XVI, até meados da segunda metade do século XX. Obra vasta, com um caráter de catálogo de editoras oficiais e comerciais no país, demonstrou as dificuldades encontradas na produção de obras ao longo do século XIX. Neste período, a presença de editoras estrangeiras foi considerável, por meio de filiais de casas existentes na França, por exemplo, ou mesmo iniciativas individuais.

O processo técnico de impressão, envolvendo a tecnologia e a qualidade de materiais, ainda era muito caro no Brasil, o que levou diversos editores a produzirem suas obras no exterior, principalmente a partir da década de 1850,

---

³⁹ Álbuns como *España en El corazón*, de Pablo Neruda (1938) ou *Historias de La Noche*, de Arturo Cambours Ocampo (1942) possuem um caráter mais poético, que, segundo Fernandez, “[...] palavra e imagem se transformam em parceiras de dança” (Idem, ibidem, p.61).

com o advento do navio a vapor, facilitando o transporte pelo oceano Atlântico. Algumas casas editoras tiveram destaque nesse período como as edições Garnier, Laemmert, Paula Brito e Francisco Alves. Da mesma forma, a estrutura política e social da sociedade brasileira, ainda calcada na monarquia e escravidão, impediu, segundo esse autor, um desenvolvimento maior nessa área, tendo em vista que os custos necessários para a produção eram maiores do que o lucro efetivo desse comércio.

Andrade (1978) ressaltou que a produção do livro no Brasil começou a ganhar importância somente a partir da década de 1960; anteriormente, o custo de produção ainda era muito extenso, restringindo essa atividade somente a alguns núcleos como São Paulo e Rio de Janeiro. Da mesma forma, não foi dada tanta atenção pelos principais órgãos de controle estatístico como o IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística) e o SNEL (Sindicato Nacional dos Editores de Livro):

Tanto o IBGE quanto o SNEL não informam em seus anuários a tiragem total dos livros traduzidos, pois como já vimos, enquanto a primeira fonte mencionada mistura (em termos de tiragem, não de títulos) livros e folhetos, tornando impraticável uma conclusão em separado, a segunda, como voltaremos a ver, nos dá o número de títulos e o total de direitos autorais, mas quanto a tiragem, nada (ANDRADE, 1978, p. 44).

Dessa forma, não há no momento como analisar satisfatoriamente o impacto dos livros ilustrados na sociedade brasileira bem como a tiragem e consumo dessas obras em estatísticas confiáveis. Podemos apenas inferir que esse tipo de produção foi mais recorrente nos médios e grandes centros urbanos, dada a necessidade de um público consumidor desse tipo de material.

Uma tentativa de mapear a produção de álbuns fotográficos e obras sobre fotografia foi realizada por Maria Beatriz Coelho (2000), a partir de pesquisas em sebos, livrarias e revistas ilustradas. Segundo Coelho, os fotógrafos divulgavam seus trabalhos em revistas de grande massa (*O Cruzeiro*, *Manchete*), revistas especializadas como *Íris* (1947), e álbuns como *Flagrantes do Brasil* e *Mergulho na Aventura*, de Jean Manzon, pela editora Bloch e *Brasil*, de Verger e Gautherot, pela editora Agir em 1952.

Mas a produção de livros de fotografia ainda era muito limitada no Brasil, assim a publicação continuou sendo feita por editoras estrangeiras. A autora ainda mapeou a produção desses álbuns fotográficos a partir da década de 1950, conforme os dados abaixo:

Década	Quantidade de obras sobre fotografia (sem contar as edições turísticas)
1950-57	07
1960-66	05
1970-79	27
1980-89	86
1990-99	86

Sobre os álbuns turísticos, a autora afirmou que a partir de um universo de 250 publicações, ao menos 104 estão nesse filão, divididas da seguinte forma: 1/5 explora a natureza; 24 tratam exclusivamente de alguma cidade do país; 18 apresentam coletâneas de um autor; 16 tratam exclusivamente de negros, 20 de trabalhadores rurais, 15 de índios, cinco de festas populares (COELHO, 2000, p. 66).

Dentre essas publicações encontramos o álbum fotográfico *Brasil*: composto por 217 fotografias, sendo 215 dentro da obra e duas na capa e contracapa, respectivamente. A introdução é de Alceu Amoroso Lima, que sucintamente explicou a formação histórica, cultural, política e geográfica do país, destacando zonas e níveis de civilização no sentido do litoral para o interior.

As notas explicativas são do francês Antoine Bon, professor da Universidade do Brasil no Distrito Federal – Rio de Janeiro, que também contribuiu com algumas fotografias na obra. Essas notas descreveram as regiões geográficas brasileiras, a fim de melhor situar o leitor nas paisagens representadas pelas fotografias.

Gráfico 1: Fotógrafos do álbum *Brasil*

Pelos dados acima, podemos afirmar que a maior parte das fotografias veio das coleções dos três fotógrafos franceses mencionados: Verger, Gautherot e Bon. Os dois primeiros fotógrafos são conhecidos mundialmente por suas fotografias de cunho humanista e capacidade de retratar cenas do cotidiano. Bon, contudo, não alcançou o mesmo prestígio dos dois primeiros, mas além das fotografias e notas, foi o responsável pela autoria da obra em destaque.

Sobre as regiões brasileiras representadas na obra, apresentamos abaixo:

Gráfico 2: Estados brasileiros retratados no álbum *Brasil*

Os Estados brasileiros: Bahia, Pernambuco, Rio de Janeiro, Minas Gerais e São Paulo tiveram maior representatividade na obra. Comparando as

regiões, a região nordeste foi o tema de 50% do total de fotografias, seguida das regiões sudeste com 27%, norte com 7%, sul com 2% e a região centro-oeste com 1%.

O foco foi sobre as regiões litorâneas e próximas do litoral, sudeste e nordeste, com um acentuado declínio em direção ao interior, excetuando a região sul, cujo litoral foi retratado em poucas fotos (inferior a cinco fotografias).

Podemos inferir que tais números são condizentes com a própria escolha das coleções fotográficas, conforme veremos abaixo.

Tanto os fotógrafos da obra quanto os responsáveis pela introdução e notas eram bem conhecidos em seus respectivos meios no período analisado. Com exceção de Antoine Bon, Pierre Verger e Marcel Gautherot exerceram influência na produção fotográfica do período e permaneceram como ícones da fotografia brasileira a despeito das suas origens francesas (FROTA in GAUTHEROT; FROTA, 1995, Introdução).

Da mesma forma, Alceu Amoroso Lima é considerado por estudiosos como o principal líder laico da igreja católica do período após Jackson de Figueiredo e figura de destaque no contexto de sua época, como veremos detalhadamente a seguir (LAFETÁ, 2000).

Esses autores ainda se destacam atualmente, principalmente os fotógrafos Verger e Gautherot, como referência no campo fotográfico brasileiro, e Amoroso Lima nos estudos sobre a igreja católica e sociedade brasileira da primeira metade do século XX.

Juntamente com Jean Manzon, Pierre Verger e Marcel Gautherot são considerados os principais nomes da fotografia francesa no Brasil durante a década de 1940. Autores de uma vasta produção fotográfica, suas obras são temas das mais variadas pesquisas⁴⁰.

---

⁴⁰ Sobre Verger conferir TACCA, Fernando de. **Imagens do sagrado: entre *Paris Match* e *O Cruzeiro***. Campinas: Ed. UNICAMP, 2009; AGUIAR, Joselia Bastos de. **O corpo das ruas: a fotografia de Pierre Verger na construção da Bahia iorubá**. Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2008; BARADEL, Alex. **O Brasil de Pierre Verger**. Salvador: Fundação Pierre Verger, 2006. Sobre Gautherot conferir SEGALA, Lygia. **A coleção fotográfica de Marcel Gautherot**. Anais do Museu Paulista. São Paulo: Nova Série, v. 13, n.2, p.73-134, jul.-dez. 2005;

Atualmente suas fotografias (negativos) encontram-se em dois grandes centros de documentação: Instituto Moreira Salles em São Paulo e no Rio de Janeiro, que possui parte considerável das fotografias de Gautherot, enquanto a Fundação Pierre Verger, em Salvador, instituição criada pelo próprio fotógrafo, detém os direitos de imagem de sua produção fotográfica.

1.3. Biografias

1.3.1. Pierre Verger

Pierre Verger⁴¹ (Paris, 1902 – Salvador, 1996) começou seu aprendizado sobre fotografia com Pierre Boucher em 1932, revelando filmes e fazendo cópias fotográficas.

Começou a frequentar, nesse mesmo período, a *Bande à Prévert*, formada por escritores e artistas engajados na militância política de esquerda: Jacques Prévert, Marcel Duhamel, Max Morise, Jean Louis Barrault, Roger Blin, Maurice Banquet, Tchimoukoff, Mouloudji, além de suas companheiras Gazelle, Jeannine, Germaine e Denise Lacache, e do pintor Henri Maik. Nesse mesmo ano embarcou para a Polinésia francesa a bordo do navio *Ville de Verdun*.

Em 1934 conheceu em Paris, no Museu de Ethnografia do Trocadero (atual Musée de l'Homme), o vice-diretor George-Henri Rivière, que o convidou a expor suas fotos em mostra sobre as civilizações do Pacífico. Foi contratado pelo *Paris Soir* para realizar uma série de reportagens sobre diversas regiões do mundo, juntamente com Marc Chadourne e Jules Sauerwein.

Admitido em Paris como colaborador benemérito do Museu de Etnografia do Trocadero em setembro de 1934, ficou encarregado pelo

---

ANGOTTI-SALGUEIRO, Heliana Angotti. **O olho fotográfico: Marcel Gautherot e seu tempo**. São Paulo: MAB-FAAP, 2007.

⁴¹ Para uma bibliografia completa sobre Pierre Verger, conferir NÓBREGA, Cida; ECHEVERRIA, Regina. **Pierre Verger: um retrato em preto e branco**. Salvador: Corrupio, 2002.

laboratório fotográfico. Conheceu Alfred Métraux, ao revelar cópias das fotografias tiradas por ele na Ilha de Páscoa (Rapa-Nui, a Grande), convivendo com grupo de intelectuais de vanguarda, muitos deles ligados ao Surrealismo, do Museu do Trocadero: André Schaefer, Alfred Métraux, Germaine Dieterlen, Michel Leiris, Jacques Flaubée, Denise Paulme, Hélène Gordon (Lauzareff), Gessain, Stresser-Péan.

A partir de 1936, integrou o *Group Octobre*, formado pelos mesmos companheiros. O grupo reunia-se na *Rhumerie Martiniquaise*, em Montparnasse, depois no *café de Flore*, em Saint Germain des Pres, e nos últimos tempos em *Select*, em Montparnasse. Desse período até sua vinda definitiva para o Brasil (já havia fotografado carnavais no Rio e Janeiro e outros temas em São Paulo), Verger passou pelo Reino Unido, Japão, Estados Unidos, México, Argentina, Guatemala, Bolívia, Peru, dentre outros, fotografando essas regiões ou para contratos estabelecidos com revistas ilustradas ou pelo próprio museu no qual estava vinculado.

Em abril de 1946 chegou pela terceira vez ao Brasil, estabelecendo contatos com Roger Bastide, professor da Universidade de São Paulo e Vera Pacheco Jordão, conhecida de Alfred Métraux, que já havia trabalhado anteriormente com Verger pelo IFAN (*Institut Français d'Afrique Noire*). Essa indicação possibilitou a Verger publicar suas primeiras fotos na revista *O Cruzeiro*, numa reportagem sobre o Peru. Nesse mesmo período estabeleceu-se numa pensão do Rio de Janeiro, onde desenvolveu uma intensa amizade com Marcel Gautherot, com quem desenvolveria muitos trabalhos posteriormente.

Verger tornou-se conhecido para o público brasileiro principalmente pelas reportagens realizadas em parceria com o escritor Odorico Tavares para a revista *O Cruzeiro*, retratando principalmente o nordeste do Brasil, como festas populares, rituais de candomblé, sempre destacando o homem e o meio no qual está inserido.

Além disso, toda sua experiência no candomblé como fotógrafo, pesquisador⁴² e mesmo adepto dessa religião, recebendo o título de Fatumbi (*"Ifá me fez renascer"*) em março de 1953, fez com que Pierre Verger fosse nacionalmente conhecido como um dos maiores especialistas em cultura yorubá no Brasil.

**Figura 4: A importante mãe de santo brasileira Oxum Miuá (Salvador, Bahia). Pierre Verger, s/d.
Fonte: VERGER, 2005.**

O que nos interessa destacar é a sensibilidade ao retratar as mais diversas regiões do mundo, realizando composições com elementos arquitetônicos e humanos com extremo equilíbrio e objetividade, ressaltando a importância que geralmente lhe é atribuída.

Observamos que a produção fotográfica (em geral) de Pierre Verger é caracterizada por retratos e imagens em movimento e temas como tipos

---

⁴² O IFAN solicitou de Verger além de 2.000 clichês (cópias das fotografias em papel) escritos sobre as religiões afro-brasileiras e africanas. Esses estudos tiveram como desdobramentos trabalhos como *Flux et reflux de la traite des esclaves entre le Golfe du Bénin et Bahia de Todos os Santos, du dix-septieme au dix-neuvieme siècle*, doutorado em estudos africanos pela Sorbonne, Paris, 1968.

humanos, comemorações, cordel, religiosidade (NÓBREGA & ECHEVERRIA, 2002). Contudo, as fotos dele na obra *Brasil* são em sua maioria paisagens, mas destacam-se também temáticas recorrentes como comemorações por meio de sequências fotográficas.

Figura 5: A pesca do xaréu (Itapoã, Bahia). Pierre Verger, 1946-47.
Fonte: Álbum *Brasil*

Predominam vistas parciais (40 fotos) e vistas pontuais (39), Enquadramento central (40 fotos) e close (37 fotos). A grande quantidade de closes, tipo de fotografia essencialmente moderna decorre principalmente da sequência “Mercado”, na Bahia (fotos 96-119). A produção de sua obra mais

vasta contrastou, em primeira análise, com suas fotografias presentes em *Brasil*.

Figura 6: Mercado (Salvador, Bahia). Pierre Verger, Marcel Gautherot, 1946-48.
Fonte: Álbum *Brasil*

Cabe ressaltar que tanto Verger quanto Gautherot divulgaram suas fotografias principalmente em revistas ilustradas, e não em álbuns fotográficos ou exposições em museus ou galerias de arte. Suas produções foram influenciadas, portanto, pela linguagem do fotojornalismo, em constante crescimento no Brasil nesse período. Tal linguagem foi marcada pela pretensão da veracidade documentária, com destaque para as reportagens sobre cada região, assim como uma busca pelo instantâneo, pelo efêmero, pelo dinâmico.

Contudo, tal característica da fotografia pode sofrer variações conforme o suporte material ao qual está vinculado, como veremos adiante.

1.3.2. Marcel Gautherot

Marcel Gautherot⁴³ (Paris, 1910 – Rio de Janeiro, 1996) viveu em Paris nos anos 20 e foi muito cedo aprendiz numa escola de arquitetura. Nesses anos flerta com o movimento *Bauhaus* e com as obras de *Le Corbusier*, deixando incompleto um curso de arquitetura.

Colaborou com a formação e instalação do *Musée de l'Homme*, ficando encarregado pela catalogação das peças do museu, dedicando-se principalmente à fotografia. Após a leitura do romance de Jorge Amado *Jubiabá* decide conhecer o Brasil em 1939. Contudo, é convocado pelo exército francês em decorrência da Segunda Guerra Mundial. Retornou ao Brasil no ano seguinte no Rio de Janeiro.

Conheceu o grupo de intelectuais ligados ao movimento modernista, como Rodrigo Melo Franco de Andrade, Carlos Drummond e Mário de Andrade. Nesse mesmo período e em decorrência dessa rede de contatos, começou a fazer trabalhos de fotografia para o SPHAN, o Museu do Folclore e a revista *O Cruzeiro*.

Nos anos 1940, viajou pelo Rio São Francisco, registrando os tipos humanos e as festas populares e religiosas com um olhar quase antropológico. Fotografou o meio urbano de Salvador dos anos 50 à virada dos anos 60, destacando os sinais de modernização da indústria automobilística e dos meios de comunicação.

Para os trabalhos do SPHAN, retratou o Brasil do Barroco, da arquitetura e do imaginário religioso para preservação dos escombros e da ruína. Além disso, Gautherot buscou a geografia humana, com “tipos e aspectos do Brasil”, em que as configurações sociais associam-se à paisagem e os espaços se definem como marcadores culturais.

---

⁴³ A biografia completa de Marcel Gautherot pode ser encontrada em ANGOTTI-SALGUEIRO, Heliana Angotti (org.). **O olho fotográfico: Marcel Gautherot e seu tempo**. São Paulo: MAB-FAAP, 2007.

Figura 7: Moradias na Sacolândia (Brasília). Marcel Gautherot, c. 1959.
Fonte: GAUTHEROT, 2010.

Gautherot trabalhou na fronteira entre a resposta estética da cena e as especificidades dos lugares, das expressões e das interações sociais temporalizadas. Revelou nesses trabalhos uma crença na nitidez documentária, na fidelidade da observação e da fixação do acontecimento. Lygia Segala apontou que a origem desse tipo de técnica vinha da literatura romântica do século XIX, dos estudos de folclore e das tradições populares, álbuns litográficos e fotógrafos oitocentistas, onde recriam e estabilizam representações que vinham sendo escolhidas e convencionalizadas (SEGALA, 2005, p. 92).

Segala definiu da seguinte forma a produção fotográfica de Gautherot:

o equilíbrio minucioso das formas, o jogo com a profundidade entre campo e o movimento, o registro calculado das luzes. Pre-visualiza o momento particular em que as disposições do quadro sintetizam como trama gráfica e representação o acontecimento (SEGALA, 2005, p. 74).

Colaborava com importantes revistas especializadas da Europa, como *L'Oiel*, *Connaissance dês Arts*, *L'Amour de l'Art*, *Aujourd'hui*, e as brasileiras *Módulo* e *O Cruzeiro*.

A produção fotográfica de Marcel Gautherot, caracterizada por temas como jangadas, salinas e patrimônio cultural, também aparece na obra *Brasil*. São vistas parciais (37 fotos), com enquadramento central (24 fotos).

Figura 8: Salinas (Macau, Rio Grande do Norte). Marcel Gautherot, c. 1945-47.
Fonte: Álbum *Brasil*.

1.3.3. Antoine Bon

O autor da obra, Antoine Bon, foi o ponto de encontro entre as fotografias e o texto, sendo responsável pelas notas geográficas e parte das fotografias.

Infelizmente, não há muitas informações sobre sua trajetória. Sabe-se que ele foi professor da Faculdade Nacional de Filosofia, lecionando História Antiga e Medieval a partir de 1939. Juntamente com outros franceses que vieram lecionar, como Andre Gilbert e Victor Tapié, possuía grande influência na organização da estrutura curricular do curso de História (GUIMARÃES, 2006 p. 151).

Um estudo de Marieta Moraes Ferreira (1999) traçou uma extensa biografia dos principais professores estrangeiros que lecionaram no Rio de Janeiro como Henri Hauser, Eugène Albertini, Pierre Deffontaines, Victor Tapié e Antoine Bon. Discutiu as produções e influências de todos, com exceção de Bon, que segundo a autora “*é bem verdade, no entanto, que até o momento foram localizadas pouquíssimas informações sobre sua passagem pelo Brasil*” (FERREIRA, 1999, p. 290).

Sem registro de saída da universidade encontrado, tampouco citações sobre sua produção intelectual, sabemos apenas que publicou outros álbuns fotográficos com a editora Paul Hartmann, como *En Grèce* e *Retour en Grèce*, obras sobre o império bizantino como *Byzantium – Archaeologia Mundi*, além de uma coleção de História da Arte, presenteada ao ministro da Educação e Saúde do governo Vargas Gustavo Capanema.

Podemos levantar como hipótese que sua docência na Faculdade Nacional de Filosofia juntamente com Amoroso Lima possa ter ajudado na escolha para a autoria da obra. Contudo, não encontramos documentação que comprove tal fato.

Não temos, até o momento, como analisar a produção fotográfica de Antoine Bon, já que ele não possui – ao menos *a priori* – uma produção fotográfica conhecida mundialmente. No entanto, observamos que suas

fotografias em *Brasil* são as que mais se aproximam de uma paisagem pictórica, com o maior número de vistas panorâmicas na obra (17 fotos), direção horizontal (29 fotos) e ponto de vista central (24 fotografias).

Figura 9: Bambus. Antoine Bon, década de 1940.
Fonte: Álbum *Brasil*

1.3.4. Alceu Amoroso Lima

Alceu Amoroso Lima (Rio de Janeiro, 1893 - Rio de Janeiro, 1983) foi uma figura de destaque no panorama político, cultural e religioso da sociedade brasileira ao longo do século XX. Graduou-se em 1913 pela Faculdade de Ciências Jurídicas e Sociais do Rio de Janeiro, viajando à Europa logo em seguida, onde fez cursos em universidades francesas, sendo influenciado pelas leituras de Jacques Maritain e Gilbert Chesterton. Posteriormente estas se converteriam, para Amoroso Lima, numa tendência democrática e liberalizante do pensamento católico, suscitando conflitos com os setores mais reacionários da igreja (COSTA, 2006, p. 39).

Lafetá nos indicou a dimensão da influência de Lima no período:

Todas as obras importantes que surgiram por essa época [décadas de 1930 a 1950] passaram pelo seu crivo julgador; foi o crítico do Modernismo, o divulgador de pesquisas literárias das vanguardas de então; sua palavra podia ser decisiva, sua opinião era capaz de consagrar, sua presença era constante e respeitada, seus juízos eram recebidos muitas vezes como definitivos, encerrando discussões. Era conhecido como crítico lúcido, inteligente, imparcial, sereno, culto, dotado de sensibilidade, argúcia e espírito aberto o bastante para ser capaz de perceber, nas hesitações de um estreante, as potencialidades do talento (LAFETÁ, 2000, p. 77).

Pelo trecho acima podemos perceber a influência de Alceu Amoroso Lima na sociedade brasileira na primeira metade do século XX. Tentaremos, sucintamente, analisar sua trajetória abaixo.

Em 1919 iniciou sua carreira com o pseudônimo Tristão de Ataíde como crítico literário n' *O Jornal*. Em 1924, insatisfeito com diversas questões existenciais, oriundas principalmente pelo fim da *Belle Époque* e pelas consequências da Primeira Guerra Mundial, começou a demonstrar interesse por assuntos religiosos. Iniciou, então, intenso diálogo com o pensador católico Jackson de Figueiredo, fundador do Centro Dom Vital, núcleo de debate e difusão do catolicismo. Em 1928, converteu-se ao catolicismo, fato que teve

grande repercussão nos meios intelectuais. Assim afirmou sobre sua conversão:

Por isso costumo dividir minha vida em três etapas: a etapa literária, a etapa de idéias e a etapa de fatos, acontecimentos. A etapa literária vai até os vinte e poucos anos: só a literatura e a estética me interessavam. Aí a Guerra de 14 foi um problema mundial que afetou profundamente a mim e a minha geração de um modo muito radical, porque a gente vivia mesmo a *Belle Époque* no sentido de gozar a vida, gozar a vida esteticamente, ideologicamente, filosoficamente, no sentido de preocupação de idéias, não no sentido de ir fundo dos problemas. A guerra provocou realmente uma ruptura. Eu estava em Paris e diante daqueles fatos trágicos, de vida ou de morte, da morte de uma civilização de um país, de uma geração, da minha geração que eu julgava isenta de ter que fazer opções tão dramáticas. (TV CULTURA, Entrevista concedida a Ana Lúcia Vasconcelos no programa Vox Populi, 1981).

Mesmo após sua conversão ao catolicismo, após uma longa troca de correspondências com Jackson do Figueiredo (LIMA, 1973), sua influência não diminuiu. Contudo, suas obras trataram temas mais voltados às questões da época como economia, sociedade, religião, dentre outros em detrimento da crítica literária. A partir de então, exerceu grande influência no catolicismo laico, principalmente após a morte de Figueiredo, assumindo a direção do Centro D. Vital após a morte deste. Nesse momento Amoroso Lima se distanciou da produção modernista, da qual se considerava um membro *“Imediatamente nós divergimos: ele [Jackson de Figueiredo] era um autoritário e eu um liberal. Ele começou a me atacar através de artigos, ele antimodernista, eu modernista”* (TV CULTURA, Entrevista concedida a Ana Lúcia Vasconcelos no programa Vox Populi, 1981).

A partir do exposto acima percebemos claramente a divergência de caminhos de Amoroso Lima e a produção da sua época: os modernistas buscavam, através do questionamento das tradições e da própria razão, novas formas, novas possibilidades, alheias à própria realidade que os cercava. Amoroso Lima recorreu ao misticismo da religião para afirmação de um sentido, de um propósito, frente à frustração causada pela perda da razão na sociedade moderna.

Em 1932, Amoroso Lima fez oposição como professor à corrente renovadora do ensino intitulada Escola Nova, liderado por Fernando de Azevedo, Lourenço Filho e Anísio Teixeira, bem como o projeto destes para a criação da Universidade do Distrito Federal (UDF). A criação de uma universidade laica e de orientação política mais voltada para a esquerda era preocupante para Amoroso Lima. Daí podemos entender também sua crítica constante à Aliança Nacional Libertadora. Em 1935 tornou-se diretor da Ação Católica Brasileira, sendo eleito para a Academia Brasileira de Letras no mesmo ano. Ainda no mesmo ano, foi nomeado membro do Conselho Nacional de Educação. Tal nomeação foi importante para que em 1937 em decorrência do Estado Novo pudesse assumir o cargo de reitor da Universidade do Distrito Federal, acabando com o projeto de Anísio Teixeira. Contudo, começou a questionar a postura do Estado Novo, afirmando posteriormente, na década de 1950, que a liberdade era fundamental para qualquer tipo de governo.

Na década de 1940, atuou como professor da Universidade do Brasil (oriunda da UDF) e da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Participou da fundação da Livraria Agir em 1944 para que pudesse ampliar o comércio de publicações católicas. Interessante ressaltar sua aproximação com o ministro da Educação e Cultura Gustavo Capanema, personagem central do Estado Novo de 1937-1945, responsável pela criação do SPHAN, UDF, dentre outros.

Segundo correspondências trocadas entre Amoroso Lima e Capanema (LIMA, 2003), tratava-se não apenas de conversas profissionais, mas de uma grande amizade entre os dois.

No período que nos interessa, entre 1949 e 1953, viveu na França e nos Estados Unidos. Citou como motivo para essa viagem “[...] *como uma peregrinação religiosa, como uma exigência intelectual e como uma visitação piedosa à terra de meu próprio sangue*” (LIMA, 1951, p.16 apud COSTA, 2006).

Na França, passou quatro meses entre universidades e igrejas francesas, consideradas por ele o centro da cultura europeia. Visitou ainda Portugal e Roma, onde havia marcado uma audiência com o Sumo Pontífice.

Entre 1951 e 1953 ocupou o cargo de Diretor do Departamento Cultural da União Pan-Americana, órgão executivo da Organização dos Estados Americanos (OEA) nos Estados Unidos. Contudo, ao contrário da Europa, Amoroso Lima desprezava a sociedade estadunidense, por considerar que privilegiava a máquina em detrimento do homem, a massa em detrimento do indivíduo. Ao fim de sua estada nesse país amenizou sua aversão, mas ainda considerava o velho continente como centro cultural do mundo.

Com uma vasta produção literária, entre livros, artigos, introduções, compilações, e uma vida política e cultural participativa, seja através do Centro D. Vital, como reitor da Universidade do Distrito Federal, como membro da Academia Brasileira de Letras ou Diretor para Assuntos Culturais da OEA, o estudo da sua obra é fundamental para compreendermos a sociedade brasileira desse período, bem como o papel dos intelectuais nesse contexto.

Daniel Pécaut (1990) ressaltou a necessidade de que o intelectual era obrigado a se alinhar ao poder político vigente, a fim de poder fazer circular suas ideias e ações. Percebemos esse alinhamento não apenas em Amoroso Lima, mas em outros intelectuais do período, como o modernista Mário de Andrade, a frente do SPHAN a partir de 1937. Mesmo com ideologias diferentes, ambos exerceram um papel importante dentro do Estado Novo.

Fotografias de franceses retratando a representação das paisagens brasileiras, perpetuando assim uma tradição oriunda desde os primeiros anos de nossa colonização; e uma breve história política, cultural, e geográfica do país, de um respeitado intelectual brasileiro com formação e franca admiração pela França. Tais fatores conjugados foram organizados segundo os interesses da editora francesa Paul Hartmann, que pretendeu apresentar ao seu leitor, por meio de imagens, o que era o Brasil. A forma pela qual se deu tal proposição será devidamente analisada a seguir.

Neste momento iremos relatar os resultados obtidos em relação à análise imagética e textual do documento, buscando compreender o discurso desse álbum fotográfico, a relação entre as fotografias e o texto e a sequência narrativa pela qual são apresentadas as paisagens brasileiras.

Cada fotografia, assim como qualquer documento histórico, apresenta uma visão de uma determinada relação entre o homem e seu meio, neste caso permeada pelas lentes do fotógrafo. Para que possamos compreender seu discurso, é fundamental discriminarmos suas características, suas composições e fundamentos, a fim de identificar, a partir de um *corpus* documental mais amplo, aquele que está visível ou não nessas imagens. Tal afirmação deve ser aplicada também ao texto que acompanha a imagem, como a legenda ou informações diversas.

Procederemos primeiramente a uma análise icônica da obra dividida pelos grupos temáticos Aspectos Espaciais, Naturais, Figurativos, Econômicos e Culturais, cujos descritores já foram citados anteriormente. Tal divisão propiciou uma análise mais proveitosa na comparação pelo número de recorrências desses descritores. Após essa análise, mapearemos o contexto cultural de produção, de circulação e representação dessa obra num panorama ampliado, comparando-a a outros álbuns fotográficos produzidos sobre o Brasil a partir de olhares estrangeiros nas décadas de 1930 a 1950.

Em seguida analisamos o texto introdutório de Alceu Amoroso Lima, discutindo suas ideias e filiações teóricas. Desta forma, procedendo a uma análise do discurso desse autor, podemos compreender de forma apurada não somente o tipo de apresentação das fotos proposta, mas também o papel desse intelectual no contexto cultural do período, conforme será demonstrado ao longo deste capítulo.

Diante desses procedimentos – análise textual e imagética – buscamos compreender o discurso presente no álbum fotográfico *Brasil*.

2.1. Análise Icônica

A análise icônica permite identificar os atributos figurativos das fotografias, como os tipos de paisagem, elementos constitutivos, tipos de espacialidade, temporalidades, por um lado, e diagramação, a posição em que cada fotografia ocupa na página do álbum, por outro. A fim de melhor analisar o cruzamento dos descritores, optamos em dividi-los segundo temáticas específicas, conforme citado anteriormente. Passemos a cada grupo.

Aspectos Espaciais

Gráfico 3: Aspectos Espaciais – Tipologia do Espaço.

Pelo gráfico acima percebemos um predomínio das denominadas *Paisagens Modificadas pelo Homem* (Paisagem Urbana e Paisagem Rural = 71%) sobre as *Paisagens “Naturais”* (Natural, Fluvial e Marítima = 21%).

Entendemos aqui como paisagens modificadas pelo homem todas aquelas que apresentam construções ou plantações. Seu oposto, as paisagens “naturais”, escassas diante da grande intervenção humana sobre o meio ambiente, foram definidas a partir de elementos que em sua totalidade – ou quase – eram direcionados aos elementos naturais como tema central da fotografia, como por exemplo, as diversas representações da vegetação –

árvores, plantas, frutos –, dos animais – papagaio e pássaros em geral –, e das praias, dos lagos e dos rios.

Cabe destacar que as paisagens urbanas concentraram-se principalmente nas regiões sudeste e nordeste, e a paisagem rural praticamente em todas as regiões brasileiras. As paisagens urbanas são apresentadas aqui de duas formas:

1. Cidade urbanizada: representada por prédios, grandes avenidas, viadutos, circulação de pessoas, comércio, veículos, e caracterizado por vistas fragmentadas, com rotação de câmera;

Figura 10: Avenida Presidente Vargas (Rio de Janeiro). Pierre Verger, década de 1940.

Figura 11: Nova Cintra (Rio de Janeiro). Marcel Gautherot, década de 1940.

Fonte: *Álbum Brasil*

2. Cidade colonial: representada por casas coloniais, ruas antigas, igrejas e conventos, com vistas planificadas, abrangentes, mostrando uma relativa harmonia de formas entre construções humanas e natureza.

Figura 12: Ouro Preto (Minas Gerais). Marcel Gautherot, década de 1940.
Fonte: Álbum *Brasil*

As paisagens urbanas presentes na obra são voltadas para a representação de espaços públicos como grandes avenidas, parques e jardins, estádios de futebol, teatros, prédios públicos, prédios religiosos. Não há grande destaque para a circulação humana e o comércio.

Sobre a abrangência espacial, percebemos que mais da metade das fotografias (55%) são vistas parciais, entendidas nesse trabalho como cenas retratadas entre a vista panorâmica, buscando abranger um amplo terreno visual e a vista pontual, definida como uma tentativa de captar especificamente

um determinado elemento figurativo. A vista parcial, portanto, dá conta de documentar uma determinada área sem a preocupação de incluir totalmente os elementos figurativos da imagem.

Figura 13: Museu Imperial (Petrópolis, Rio de Janeiro). Marcel Gautherot, década de 1940.

Fonte: Álbum *Brasil*

Nota: A fragmentação do objeto (museu) na fotografia não impede a inteligibilidade da mesma, ratificada pela legenda.

Apresentamos também a vista pontual (25%) como estratégia de identificar singularmente um determinado elemento, a fim de destacá-lo frente aos demais. Geralmente esta vista aparece associada a animais, frutas, vegetação, detalhes arquitetônicos ou produtos comercializados.

Figura 14: Papagaio. Pierre Verger, década de 1940.
Figura 15: Parque do Museu Goeldi (Belém, Pará). Antoine Bon, s/d.
Fonte: Álbum *Brasil*

Gráfico 4: Aspectos Espaciais – Abrangência Espacial.

O descritor temporalidade, apesar de sua importância, não teve um papel fundamental na classificação das fotografias, visto que 100% das fotografias indicavam que a temporalidade era diurna, caracterizada pela presença de sombras, imagens muito nítidas e detalhadas, dentre outras características.

Sobre a diagramação, considerando a disposição ocupada pela fotografia no espaço da página da obra, percebemos uma predominância das fotografias que ocupam $\frac{3}{4}$ da página (totalizando 25% de recorrência) e $\frac{1}{2}$ da página (23%):

Figura 16: Palmeiras. Antoine Bon, s/d.
Fonte: Álbum *Brasil*

Os descritores atribuídos a recursos hídricos (mar, praia, rio, cachoeira) apresentaram em seu conjunto um total de 19% do total das fotografias do álbum. Os demais atributos (rochas, planícies, montanha / serra) não ultrapassaram 11% do total analisado. Ressaltamos que foi determinado um único atributo, considerado tema central da fotografia, para cada descritor – torna-se extremamente difícil separar rigorosamente todos os elementos

icônicos presentes na fotografia, adotando como solução, portanto, um elemento que possa ser considerado central nas fotografias.

Da vegetação (104 ocorrências), exatamente metade foi definida, variando entre frutas, legumes, árvores e a outra metade indefinida, com uma grande quantidade diversificada ou impossível de ser identificada.

Aspectos Figurativos

O amálgama de descritores envolvendo o aspecto figurativo foi pensado a partir de elementos móveis (homens, animais, transportes) e elementos imóveis (infra-estrutura), visto que os aspectos espaciais e naturais já foram devidamente classificados.

Iniciando pela presença de seres humanos nas fotografias, constatamos que não há uma preocupação – considerando apenas o número de recorrências –, em determinar qual é o tipo humano do homem brasileiro, conforme quadro abaixo:

Gráfico 7: Aspectos Figurativos – EMH - Etnia.

Primeiramente cabe notar que em pouco mais de 50% a presença humana foi ausente, demonstrando uma vontade de representação da paisagem brasileira, e não do homem, fato comprovado na constatação de que apenas 3% das fotos da presença humana pode ser claramente definida a

etnia, conforme demonstrado abaixo. Quanto aos 44% restantes, não é possível definir com precisão tal informação.

Figura 17: Índios da raça Cocamas (Bolpebra, Acre). Pierre Verger, década de 1940.

Figura 18: Índios da raça Cocamas (Bolpebra, Acre). Pierre Verger, década de 1940.

Fonte: Álbum *Brasil*

Podemos afirmar o mesmo para a fauna brasileira, onde 197 registros fotográficos, de um total de 217, não apresentaram nenhum tipo de animal. Apenas 20 registros, destacando a presença de animais de transporte (boi, cavalo, jumento) em 16 fotografias.

Dos diversos tipos de construção, ressaltamos o número de construções religiosas (igrejas, conventos): 41 construções de um total de 106 fotografias que retrataram os tipos de infra-estrutura. Os demais tipos ou foram classificados como diversos, em decorrência da variedade encontrada (prédios, casas, comércio, praças) numa mesma fotografia (17 ocorrências) ou não ultrapassaram de uma a duas ocorrências.

Figura 19: Profeta Jonas (Congonhas do Campo, Minas Gerais). Marcel Gautherot, década de 1940.

Figura 20: N. S. de Bom Jesus de Matosinhos (Congonhas do Campo, Minas Gerais). Antoine Bon, s/d.

Fonte: Álbum *Brasil*

Aspectos Econômicos

Pretendeu-se nesse ponto destacar se houve alguma preocupação com as atividades econômicas desenvolvidas na paisagem brasileira. Constatamos as seguintes atividades:

Gráfico 8: Aspectos Econômicos – Tipos de Atividade Econômica.

Percebemos claramente, a partir dos dados acima, que não houve uma preocupação em demonstrar as atividades econômicas em 68% das fotos. As atividades mais representadas foram o comércio (13%) e a agricultura (7%). O primeiro representado pela comercialização de artesanato, peixes, legumes e frutas; o segundo representado pela cana-de-açúcar, café, algodão (reificando produtos-chave na história brasileira), além de outros como hévea, palmito, caroa e fumo.

Figura 21: Fazenda São Pedro (Rio Grande do Sul). Marcel Gautherot, década de 1940
Fonte: Álbum *Brasil*

Aspecto Cultural

Foram retratadas algumas comemorações no conjunto de fotografias aqui estudadas:

Gráfico 9: Aspecto Cultural – Eventos.

Figura 22: Procissão do Senhor dos Navegantes (Salvador, Bahia). Pierre Verger, 1948.

Figura 23: Procissão do Senhor dos Navegantes (Salvador, Bahia). Pierre Verger, 1948.

Fonte: Álbum *Brasil*

De um total de 27 comemorações, 11 retrataram aspectos religiosos: peregrinação, procissão, dentre outros, enquanto 16 mostraram festas populares como o carnaval, maracatu e eventos regionais.

Conclusões Parciais quanto à análise icônica:

1. O objetivo das fotografias, considerando apenas a análise icônica, não foi retratar o tipo humano brasileiro e atividades relacionadas a ele, como atividades econômicas, atividades culturais e questões de etnia;
2. O conteúdo das obras tem maior recorrência de paisagens urbanas, de vista parcial, com atributos de arborização e infra-estrutura variada, com uma acentuação a construções religiosas.

2.2. Análise Formal

Da mesma forma que a análise icônica, a análise formal pretendeu dar conta de aspectos e opções técnicas das fotografias, como o tipo de enquadramento, articulação de planos e efeitos. Ao contrário dos descritores icônicos, apenas três descritores formais foram necessários para o presente estudo, constatação obtida por meio uma análise preliminar das recorrências formais no álbum fotográfico.

Percebemos por meio do enquadramento das fotografias que quase metade das fotografias destacam um elemento central, por meio do close (41%), entendido aqui como uma aproximação da lente fotográfica sobre um determinado objeto, sem descontextualizá-lo espacialmente. Seguido do ponto de vista central (31%), característico das fotografias com propósito documental.

Gráfico 10: Enquadramento.

O uso formal do close configura-se como característica da fotografia tipicamente moderna, descontextualizando espacial e temporalmente o objeto, tornando difícil de compreender sua contingência. Contudo, os closes presentes na obra (65 fotos) aparecem mais como uma observação científica de um determinado objeto, por um lado, e detalhamento arquitetônico, por outro. Quanto ao primeiro tipo, percebemos a tendência do uso de uma linguagem geográfica descrevendo detalhadamente a fauna e flora brasileira.

Figura 24: Jute, Paineira, Cacaueiro, Mamoeiro, Jaca, Samambaia. Pierre Verger, década de 1940.

Fonte: Álbum *Brasil*

O close usado em fontes, chafarizes, portas de igrejas, demonstra uma preocupação em destacar numa construção humana um detalhe da obra.

Figura 25: Igreja de São Francisco de Assis, Chafariz (Ouro preto, Minas Gerais). Antoine Bon, s/d.

Figura 26: Chafariz (Ouro preto, Minas Gerais). Antoine Bon, s/d.

Figura 27: Chafariz (Ouro preto, Minas Gerais). Antoine Bon, s/d.

Fonte: Álbum *Brasil*

Sobre a articulação de planos, percebemos uma tentativa de demonstrar imagens estáveis e com grande similaridade de formas (37% e 29%, respectivamente):

Gráfico 11: Articulação de Planos.

Figura 28: Teatro (Manaus, Amazonas). Marcel Gautherot, década de 1940.
Fonte: Álbum *Brasil*

Temos o último descritor definido como efeito, responsável por alterar ou ressaltar partes de sua configuração original. Como numa mesma fotografia há possibilidade da coexistência de diversos efeitos, optamos por elencar apenas aquele que mais se destaca na fotografia. Excluimos o efeito contraste, visto que todas as fotografias o apresentaram, com pouca variação de escala ou de tom.

Gráfico 12: Efeitos.

Percebemos em praticamente metade das fotos uma escolha de determinado elemento como tema central (49%), seguida da fragmentação espacial, entendida como recortes espaciais sem um tema bem definido (29%).

Figura 29: Festa de Iemanjá (Salvador, Bahia). Pierre Verger, 1947.
Fonte: Álbum *Brasil*

Conclusões parciais quanto à análise formal

1. O conjunto de fotografias é caracterizado formalmente por imagens estáveis, com a definição de um determinado elemento central, facilitando sua decodificação pelo leitor;
2. Não houve espaço para fotografias experimentais e, dentro destas, de cunho moderno, como as desenvolvidas no mesmo período pelos clubes amadores de fotografia brasileiros.

2.3. Padrões Temáticos

Pelo exposto acima, podemos definir os seguintes padrões temáticos, a partir de determinadas recorrências observadas no conjunto de fotografias:

- 1) **Modelo:** fotos que destacaram um único tema central, a partir de close e singularidades, ratificados ou não pelas legendas. Tem-se, dessa forma, uma tentativa de exemplificar um determinado elemento dentro do conjunto apresentado, como forma de torná-lo referência (Número de Recorrências - NR=54);

Figura 30: Índios Tapirapés (Mato Grosso). P. Secondi, s/d.
Figura 31: Índios Tapirapés (Mato Grosso). P. Secondi, s/d.
Figura 32: Índios Tapirapés (Mato Grosso). P. Secondi, s/d.
Fonte: Álbum *Brasil*

- 2) **Indefinido**: fotos sem uma determinação de região, apresentando diversos elementos figurativos sem se preocupar em defini-los, com grande teor de fragmentação espacial, categoria oposta à primeira (NR=24);

Figura 33: Rio Paraná. Antoine Bon, s/d
Fonte: Álbum *Brasil*.

- 3) **Paisagístico:** fotos com abrangência panorâmica sem uma preocupação em definir um único elemento central, de enquadramento central e articulação de planos com direção horizontal, caracterizado por imagens estáveis (NR=38);

Figura 34: Peregrinação à Igreja da Penha (Rio de Janeiro). Antoine Bon, s/d.
Fonte: Álbum *Brasil*.

- 4) **Regional:** caracterização por regiões, a fim de definir a identidade de cada região brasileira, com destaque para os estudos da Bahia, Rio de Janeiro, Minas Gerais e São Paulo, a partir do tipo de paisagem e elementos icônicos presentes (NR=60);

Figura 35: Vista aérea da zona sul (Rio de Janeiro). S/autor, s/d.

Figura 37: Ministério da Educação e Saúde (Rio de Janeiro). Marcel Gautherot, década de 1940.

Figura 36: Quinta da Boa Vista - antigo palácio imperial (Rio de Janeiro). Pierre Verger, década de 1940.

Notas: Natureza exuberante, sede do império brasileiro e capital federal no Rio de Janeiro.

Fonte: Álbum Brasil.

Figura 38: Colheita do Café (Itaquera, São Paulo). Marcel Gautherot, década de 1940.

Figura 39: Centro bancário visto do parque D. Pedro II (São Paulo). Pierre Verger, 1946.

Figura 40: Praça Ramos de Azevedo (São Paulo). Foto Hess, s/d.

*Notas: Modernização, herança do café,
centro econômico em São Paulo*
Fonte: Álbum *Brasil*.

Figura 42: Rua Direita (Ouro Preto, Minas Gerais). Antoine Bon, s/d.

Notas: Esplendor Barroco, arquitetura colonial e metais preciosos em Minas Gerais.

Fonte: Álbum Brasil

Figura 41: Garimpeiros (Minas Gerais). Marcel Gautherot, década de 1940.

Figura 43: Profeta Daniel (Congonhas do Campo, Minas Gerais). Marcel Gautherot, década de 1940.

**Figura 45: Festa de Iemanjá
(Salvador, Bahia) Pierre Vignon**

**Figura 44: O elevador (Salvador,
Bahia) Pierre Vignon, 1912**

Figura 46: S. Francisco, Ordem Terceira

Notas: contraste entre cidade urbanizada e cidade colonial, religião católica e afro-brasileira em Salvador, Bahia.

Fonte: álbum *Brasil*

Figura 48: Recife (Pernambuco). Pierre Verger, década de 1940.

Notas: Cidade colonial, com sincretismo religioso e festas tradicionais em Recife, Pernambuco
Fonte: Álbum Brasil.

Figura 47: Maracatu (Recife, Pernambuco). Pierre Verger, década de 1940.

Figura 49: Carnaval (Recife, Pernambuco). Pierre Verger, 1947.

195. BELÉM (PARÁ) - LE PORT - PORTO - THE PORT

Figura 50: Porto (Belém, Pará). Antoine Bon, s/d.

Notas: Natureza exuberante, embarcações e modernização no meio da vegetação em Belém, Pará.

Fonte: Álbum Brasil.

201. FORDLÂNDIA (PARÁ) - ZEBU

Figura 51: Zebu (Fordlândia, Pará). Pierre Verger, década de 1940.

205. CHEMIN DE FER E.F.
TOCANTINS (PARÁ)
ESTRADA DE FERRO TOCANTINS
E.F. TOCANTINS RAILWAY

Figura 52: Estrada de Ferro Tocantins (Pará). Marcel Gautherot, década de 1940.

306. RIO TARUMÁ (AMAZONAS) - FORÊT INONDÉE - FLORESTA INUNDADA - FLOODED FOREST

**Figura 54: Rio Tarumã (Amazonas).
Antoine Bon, s/d.**

207. NAVIGATION SUR L'AMAZONE - NAVEGAÇÃO NO AMAZONAS - ON THE AMAZON RIVER

**Figura 53: Navegação no rio Amazonas
(Amazonas). Antoine Bon, s/d.**

205. RIVE DU RIO NEGRO - MARGEM DO RIO NEGRO - BESIDE THE RIO NEGRO

**Figura 55: Margem do Rio Negro
(Amazonas). Antoine Bon, s/d.**

***Notas: Estado dos rios.
Fonte: Álbum Brasil.***

- 5) **Artefatos Religiosos:** compreende todas as fotografias com recorrência de edificações religiosas, com uma inclinada acentuação para os closes e singularidades (NR=41).

Figura 56: Igreja do Rosário (Ouro Preto, Minas Gerais). Antoine Bon, s/d.
Fonte: Álbum *Brasil*.

Diante desses padrões temáticos, verificamos claramente pelas recorrências e argumentos até aqui demonstrados que o tipo de fotografia presente nesse álbum fotográfico privilegiou a caracterização de elementos representativos das diversas regiões brasileiras.

Analisando a narrativa da obra *Brasil*, constatamos em primeiro lugar uma sequência de fotos de cada estado dentro de sua região, a partir do sudeste, sul, centro-oeste, nordeste e norte do país.

A grande maioria das fotos (NR=175) foi inserida numa sequência de imagens, variando entre duas e 24 fotografias e com média aproximada de três fotos em cada sequência, cuja caracterização segue abaixo:

1. Dimensão crescente: quando as dimensões das fotografias alteram em direção a um crescimento do tamanho do objeto retratado. Quantidade de sequências: nove;
2. Dimensão variável: há mudanças no tamanho dos objetos retratados. Quantidade de sequências: duas;
3. Semelhança de Forma: quando os elementos presentes nas fotografias apresentam semelhanças tanto na direção quanto nos temas fotografados. Quantidade de sequências: uma;
4. Rotação de Câmera: as direções de cada fotografia seguem um sentido diferente: diagonal, frontal, ascensional, descensional, induzindo a uma leitura da sequência. Quantidade de sequências: 11;
5. Rotação de Câmera / Close: as direções de cada fotografia seguem um sentido específico, o close, induzindo a uma leitura da sequência. Quantidade de sequências: uma;
6. Semelhança Trabalho: as fotos em sequência apresentam aspectos ligados ao trabalho – pesca colheita, pecuária. Quantidade de sequências: cinco;
7. Semelhança Tipo Humano: as fotos em sequência apresentam aspectos ligados à representação de tipos humanos. Quantidade de sequências: duas;

8. Semelhança Vegetação: as fotos em sequência apresentam aspectos ligados à representação de diversos tipos de plantas e árvores. Quantidade de sequências: três;
9. Semelhança Águas: as fotos em sequência apresentam aspectos ligados à representação de mares, rios. Quantidade de sequências: três;
10. Semelhança Animais: as fotos em sequência apresentam aspectos ligados à representação de diversos tipos de animais. Quantidade de sequências: uma;
11. Semelhança Comemoração: as fotos em sequência apresentam aspectos ligados à representação de diversos tipos de comemorações – carnaval, maracatu. Quantidade de sequências: quatro;
12. Semelhança Construções: as fotos em sequência apresentam aspectos ligados aos diversos tipos de construções. Quantidade de sequências: três;
13. Contraste: quantidade de objetos representados contrastando com a sequência. Quantidade de sequências: duas;

Em suma, a obra em sua grande parte apresenta diversas sequências, destacando a sequência de rotação de câmera (12) e semelhança (21). Há muitos contrastes formais e figurativos, talvez como uma forma de prender a atenção do leitor. Também percebemos uma grande preocupação em agrupar fotos semelhantes na mesma sequência, a fim de qualificar melhor cada estado, tendo em vista que a sequência das fotos é por região.

Figura 57: Colheita e Secagem do Café (São Paulo). Fotografias de Marcel Gautherot, c.1943.

Fonte: Álbum *Brasil*.

Nota: Sequência do cultivo do café em São Paulo

**Figura 58: A chegada, o espectador, a separação (Feira de Santana, Bahia). Pierre Verger, 1946-48.
Fonte: Álbum *Brasil*.**

Nota: Sequência narrativa aproxima-se de uma mini-história: a chegada; o espectador; a separação em Feira de Santana (BA).

Figura 59: Festa do Senhor do Bonfim (Salvador, Bahia). Fotografias de Pierre Verger, 1947.
Fonte: Álbum *Brasil*.

Nota: Sequência de ângulos sobre a mesma temática.

Essa análise das fotografias permitiu caracterizar o objeto de nossa pesquisa, ou seja, o álbum fotográfico *Brasil*, que pode ser definido como uma série de fotografias que representaram estereótipos das diversas regiões brasileiras, pressuposto fundamental para que um álbum fotográfico cujo objetivo era apresentar ao estrangeiro o que era representativo do Brasil pudesse obter algum êxito em sua comercialização. Entendemos aqui a definição de estereótipo como:

A palavra estereótipo (originalmente uma placa da qual a imagem podia ser impressa), como a palavra cliché (originalmente o termo francês para a mesma placa) é um sinal claro da ligação entre imagens visuais e mentais. O estereótipo pode não ser completamente falso, mas frequentemente exagera alguns traços da realidade e omite outros. (BURKE, 2004, p.155).

2.4. A trajetória das imagens

Dessa forma, os olhares franceses retrataram temas e ícones que já haviam circulado anteriormente na sociedade brasileira, ou seja, o discurso legitimador da sequência fotográfica de *Brasil* foi baseado em imagens já conhecidas anteriormente, como reportagens de revistas ilustradas, trabalhos a serviço do SPHAN retratando a fauna e a flora brasileira, além de temas arquitetônicos já consagrados:

Figura 60: Viaduto do Chá (São Paulo). Guilherme Gaensly, 1902.
Fonte: Álbum *Vistas de São Paulo* (1914)

Figura 61: Viaduto do Chá (São Paulo). Pierre Verger, 1944.
Fonte: Álbum *Brasil*.

Figura 62: Os arcos (Rio de Janeiro). Antoine Bon, s/d.
Fonte: Álbum *Brasil*.

Figura 63: Aqueduto da carioca (Rio de Janeiro). Marc Ferrez, 1896.
Fonte: TURAZZI, 2002.

Figura 64: Colheita de cana-de-açúcar (Pernambuco). Marcel Gautherot, década de 1950.
Fonte: Álbum *Brasil*.

Figura 65: Colheita da cana-de-açúcar (Pernambuco). Série de fotografias de Marcel Gautherot, década de 1950.
Fonte: Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material. São Paulo, Nova Série, v.13, 2005.

Acima temos uma série de fotografias feitas por Gautherot para o SPHAN e destas, uma específica que foi inserida em *Brasil*.

Por fim, cabe apontar que, a despeito dos veículos midiáticos destacados até o momento – fotografias, relatórios, livros – nenhum obteve êxito maior em divulgar as imagens do país do que as revistas ilustradas, principalmente por meio do fotojornalismo (COSTA, 1992). Grande parte das fotografias de Pierre Verger presentes no álbum já havia circulado anteriormente na revista ilustrada *O Cruzeiro*:

Figura 66: Atlas Carrega seu mundo (Salvador, Bahia). Pierre Verger, 1947.

Figura 67: Ciclo do Bonfim (Salvador, Bahia). Pierre Verger, 1946.

Fonte: Revista *O Cruzeiro*.

2.5. A representação textual da nação: o discurso de Amoroso Lima

Concluída parcialmente a análise imagética das fotografias inseridas no álbum fotográfico *Brasil*, cabe na sequência deste trabalho a análise textual da introdução de Alceu Amoroso Lima e as notas de Antoine Bon.

Iniciaremos essa discussão a partir das quatro unidades propostas por Amoroso Lima (histórica, geográfica, política e cultural), para posteriormente compreendermos seu discurso como um todo, lembrando que segundo o autor: *“estudando o quadro completo da cultura brasileira, nós devemos considerar quatro diferentes formas de unidade que são características da vida coletiva de 50 milhões de habitantes dos vinte estados e territórios”* (LIMA in BON, 1950, Introdução, s/n).

Amoroso Lima iniciou sua argumentação, após a justificativa da fotografia como forma de conhecer um país na impossibilidade de ir até ele pessoalmente, exaltando a potencialidade da América Latina como um continente do século XXI, como a África – *“nós estamos apenas começando a emergir da era colonial”* –. Contudo, ao contrário da África, devemos também considerar a existência de diversas Américas, sob o ponto de vista político, geográfico e cultural. Deste, podemos dividir em quatro Américas – Canadá ou Anglo-francês; Estados Unidos ou América Inglesa; os países da América Espanhola; e o Brasil ou América Portuguesa.

Abaixo da linha do Equador, três características separaram o Brasil do resto da América do Sul: formação histórica, unidade política e preservação da própria linguagem. O Brasil, contudo, se formou por segregação; até 1808, foi uma colônia restrita a Portugal. Não houve contato com outras nações da Europa e Ásia exceto através de navios portugueses – nem com as outras nações espanholas. A isolamento cultural, política, econômica e social era absoluta. Nosso único contato era com Portugal.

Ao comparar a formação histórica do Brasil com outros grupos americanos, Amoroso Lima ressaltou que devemos lembrar que Canadá e as repúblicas espanholas nasceram, historicamente falando, por um processo de

desmembramento. E os Estados Unidos se formaram pela união de estados que mantiveram uma consciência de autonomia.

Podemos perceber neste momento uma tentativa clara de Amoroso Lima em distinguir o Brasil das demais nações. Através dessas “unidades” que formaram o país, o autor explicará no decorrer do texto cada uma delas, a fim de melhor embasar seu discurso. Além disso, um dos fatores essenciais para que ocorresse a unificação citada fora o isolamento, que permitiu a manutenção territorial, política e cultural por um lado ao mesmo tempo em que “atrasou” o desenvolvimento intelectual do Brasil – imposta pela metrópole portuguesa.

Essa diferenciação entre o Brasil e a América Latina ocorreu tanto no aspecto econômico e social (manutenção da escravidão após a proclamação da República), quanto no aspecto político (proclamação da independência sem os conflitos que marcaram os demais processos de independência na América Latina). Cabe ressaltar ainda um aspecto importante: a inversão da relação metrópole-colônia quando em 1808 a colônia brasileira passou a ser a sede da metrópole portuguesa em decorrência da invasão napoleônica em Portugal.

O autor destacou ainda que a cultura brasileira era europeia por natureza, talvez a mais europeia de todas as civilizações americanas, e mesmo Humana, no mesmo “*sentido social do humanismo contemporâneo*” (LIMA in BON, 1950, Introdução, s/n). A cultura brasileira, segundo Amoroso Lima, pode ser descrita como uma tensão contínua entre unidade e diversidade, conceitos-chave que utilizará para explicar as diferenças entre paisagens e tipos humanos nas regiões brasileiras e assim justificar a unidade do país.

Sobre o quadro geográfico, Amoroso Lima foi mais sucinto, já que Antoine Bon, responsável pelas notas na obra, descreveu detalhadamente todo o relevo, acidentes geográficos, rios, extensões, dentre outros. Amoroso Lima destacou alguns aspectos físicos ou naturais como o solo, o clima e a sua extensão territorial:

O Brasil se encontra num dos mais antigos solos do mundo. Cresceu na forma de um planalto de médio peso que compensa sua posição subtropical e que rende ao clima

suportável e até mesmo frio. A reputação de ser um país quente que nos causa tanto aborrecimento, sobretudo nas cidades litorâneas, nas cidades do norte e na ‘Cidade Maravilhosa’, cujo interior é tão lindo e onde, como um embaixador americano de forma humorística colocou, no verão muitas vezes chega a passar o inverno. (LIMA in BON, 1950, Introdução, s/n).

Interessante perceber o ‘incômodo’ do autor em relação à imagem que o Brasil apresentava no exterior de ser um país extremamente quente, sobretudo as regiões litorâneas e a cidade do Rio de Janeiro – a “Cidade Maravilhosa”.

Amoroso Lima denominou de ‘unidade psicológica’ a manutenção da língua portuguesa, com poucas alterações, um dos quatro eixos essenciais para a compreensão da sociedade brasileira. “*Já foi dito que a língua não forma nações, mas ao menos as coloca em grupos sociológicos similares*” (LIMA in BON, 1950, Introdução, s/n). Segundo o autor, a língua inglesa forma uma ligação entre o Canadá e os Estados Unidos, a língua espanhola une em um grupo oposto aos demais, já o Brasil manteve sua unidade mantendo seu idioma original – o português – que sofreu algumas modificações na sintaxe, estrutura e significado das palavras.

Em *Memórias Improvisadas*, obra composta por diálogos com Medeiros Lima em 1973, Amoroso Lima ressaltou a importância da unidade psicológica para a formação do Brasil:

Para que uma nação tenha viabilidade é preciso que exista, além do território e de uma tradição, um sentimento de unidade psicológica, de afinidade entre todos os membros que compõem a comunidade nacional (LIMA, 1973, p. 93).

Esse tema está ligado não somente à língua, mas também a própria literatura brasileira. Contudo, a visão de Amoroso Lima da literatura como produto cultural que depende em seu desenvolvimento de uma correta compreensão de outros aspectos do *corpus* social:

Tudo o que se refere, portanto, à elaboração desse corpo social de que somos parte está direta ou indiretamente ligado à literatura, segundo o conceito amplo que devemos emprestar a

esse termo. E é da formação da raça brasileira que se cogita. Isto é, do elemento indispensável e primordial para termos um dia uma literatura realmente brasileira (LIMA, 1973, p. 272).

Percebemos, pelo exposto até o momento, a preocupação do autor em ratificar a democracia como forma de governo e cujos desvios foram cometidos, seja perpetrado por grupos específicos, não envolvendo o todo brasileiro, seja pelo pouco tempo de democracia efetiva que o Brasil adotou como forma política.

Para encerrar a introdução, Lima retomou o discurso das unidades que justificaram a manutenção política, territorial, cultural e histórica do Brasil:

A unidade geográfica: 3.200.000 km cercados por fronteiras naturais: o oceano à leste, os Andes à oeste, a Amazônia ao norte e os grandes rios ao sul; a unidade histórica de ter sido formada por segregação quando comparado com a formação de outras nações americanas; a unidade política – a construção intencional de cima pra baixo, trazida da ação construtiva de fora e de dentro, pela prolongada existência da monarquia e da consciência imperial e pela supremacia republicana do poder executivo; a unidade psicológica da língua, literatura, costumes, religião, que juntos fazem a essência do humanismo brasileiro. (LIMA in BON, 1950, Introdução, s/n).

Amoroso Lima sintetizou nesse excerto a formação do Brasil, explicando a contribuição de cada unidade para a formação do Humanismo brasileiro. Na verdade, esse autor refere-se ao Humanismo Cristão, valorizando o ser humano como instrumento divino (LIMA, 1965, p.37).

Contudo, ainda faltava discutir o oposto daquilo que o autor tratou até o momento: a diversidade brasileira. Para tanto, Amoroso Lima discutiu os conceitos de níveis e zonas de civilização.

Para Amoroso Lima esses níveis de civilização são na verdade níveis culturais, que formam um dos essenciais elementos da diversidade brasileira, distintos uns dos outros pela forma das fisionomias compostas do Brasil – essas reflexões iconográficas podem ser vistas nesse livro. Há no Brasil a coexistência e constante interpenetração de três níveis de cultura:

1) A Era da madeira e a Era da pedra – indígenas ainda predominam em grandes partes do oeste e nordeste;

2) A Era da mula – característica de todo o sertão e interior dos altos planaltos;

3) A Era do motor – encontrada nas grandes cidades na costa e mesmo no interior, como São Paulo, Rio de Janeiro, Belo Horizonte, Porto Alegre, Salvador, Recife;

Esses níveis de civilização ainda podem ser divididos em quatro categorias posteriores:

1. A civilização atlântica – encontrada nas grandes cidades;
2. A civilização mista – de pequenas cidades e fazendas;
3. A civilização sertaneja ou caipira – de áreas não tão distantes e vilarejos;
4. A civilização primitiva – das selvas do país e dos planos desertos.

Segundo o autor, é necessário entender primeiramente esse quadro se realmente quisermos entender o Brasil: *“se não tomarmos essa realidade complexa em consideração, nós corremos o risco de formar uma visão unilateral, pegando a parte pelo todo”* (LIMA in BON, 1950, Introdução, s/n).

As zonas de civilização são áreas que oferecem diversas condições semiculturais. É possível distinguir tantas zonas quanto níveis de civilização. São: o extremo norte e oeste, o nordeste, o centro-oeste e o sul – cada um oferece condições culturais diferentes.

Esses conceitos de níveis e zonas de civilização seguiram a mesma linha da unidade histórica: a colonização inicial no litoral brasileiro, onde se desenvolveram as primeiras cidades, com um lento movimento migratório para o interior, mas que ainda não se completara. Assim temos a diversidade cultural do Brasil apontada por Amoroso Lima para explicar as fotografias de *Brasil*, da flora brasileira às grandes cidades de São Paulo e Rio de Janeiro, dos tipos humanos do norte e nordeste aos transeuntes do sudeste.

Para concluir seu pensamento, convém transcrever o trecho em que retomou diversos aspectos de seu discurso ao mesmo tempo em que introduziu novos conceitos:

É um país vasto, duro, difícil de cultivar e às vezes hostil. Os habitantes são de uma raça ainda não definida, as mulheres são bem formadas e cujos homens são comparativamente feios, mas com uma energia física muito maior que sua aparência física pode apresentar. Uma história marcada por fases, uma cultura intelectual em crescimento pleno, com um gosto natural pela literatura. Uma mistura de raças com poucos prejuízos e igualdade social entre as classes próximas, contrastando com o período da escravidão. Finalmente, uma tendência espontânea para o misticismo religioso, com um viés cristão onde o sentimento é mais importante do que a razão e que possui fortes raízes no passado dos portugueses. O todo dessa mistura está construindo agora um dos poderes desse novo mundo – um mundo em que o século XX será logo substituído pelo século XXI e o início do terceiro milênio da era cristão (LIMA in BON, 1950, Introdução, s/n).

Essa citação apresentou dois aspectos que até o momento Amaro Lima não discutira abertamente: a raça brasileira e a herança católica.

Quanto à ideia de raça, o autor seguiu a linha sociológica de Gilberto Freyre, exaltando o poder que a mistura de raças, embora sem ter uma raça bem definida, com poucos prejuízos, buscando a igualdade social, aproximando-se do conceito de uma democracia racial (FREYRE, 1933).

Sobre a herança católica, Amaro Lima tentou ao longo do texto não expor seu ponto de vista pessoal sobre a religião católica, a despeito de sua conversão em 1928 e sua atuação fundamental como líder laico à frente do Centro D. Vital, dentre outros. Contudo, ao fim cita o misticismo religioso herdado dos portugueses, onde a emoção se sobrepõe à razão.

Contudo, podemos perceber que mesmo sem citar diretamente o peso que a religião católica exerceu na manutenção da unidade brasileira, em outros escritos o autor afirmou a:

Importância do elemento religioso como um dos fatores primordiais da unidade do Brasil. A obra dos jesuítas no Brasil foi uma obra de coesão nacional, pois a religião é um laço que

une as classes sociais diversas, conferindo-lhes um mínimo de homogeneidade e igualdade. Religião como elemento unificador da nação (LIMA, 1973, p. 97).

A despeito de se tratar de épocas diferentes, não podemos dissociar as ideias de catolicismo (a partir de 1928) e manutenção da unidade brasileira do pensamento de Amoroso Lima.

Por fim, ressaltamos que, dentro do conceito de Unidade Psicológica, mais especificamente a língua e a literatura, o ensino da língua portuguesa fora efetuado praticamente até as reformas pombalinas do século XVIII com exclusividade pela Igreja Católica; desta forma, se a língua constituiu um dos pilares responsáveis pela unidade brasileira, a religião teve um papel fundamental nesse processo.

Em suma, percebemos que o discurso de Alceu Amoroso Lima na introdução da obra *Brasil* teve a preocupação de mostrar um Brasil cuja origem cultural era europeia, de geografia favorecida por planaltos e clima subtropical, com uma vocação natural para a democracia enquanto organização política, de um povo ainda em formação, mas com grande capacidade intelectual, que manteve sua língua ao longo de sua história até o momento. Indiretamente, o autor colocou como um dos elementos unificadores da nação dentro de seu discurso a religião católica, através da unidade psicológica e cultural.

As notas de Antoine Bon forneceram informações detalhadas de cada fotografia, divididas também por estados brasileiros e temas recorrentes como a vegetação, os indígenas, a Amazônia e o rio São Francisco. Possuíram também a função de destacar as maravilhas naturais e humanas das regiões, bem como uma síntese da história local e regional.

2.6. O discurso das fotografias e do texto

Ao término da análise dos textos introdutórios bem como das fotografias da obra, uma análise comparativa desses respectivos discursos tornou-se

fundamental para compreender o discurso geral da obra, em busca de paradoxos, retificações, alteridades.

A narrativa fotográfica observada caracterizou visualmente cada região, destacando as construções urbanas de São Paulo e Rio de Janeiro (fotografias representando largas avenidas, prédios altos, automóveis), as construções antigas de Minas Gerais (fotografias representando casas coloniais e edifícios religiosos), tipos humanos no nordeste (fotografias representando o pescador, o vaqueiro) e uma exuberante natureza no norte e sul do Brasil (fotografias representando rios, florestas, animais). Essa diversidade imagética foi ratificada pelo discurso de Amoroso Lima, conforme exposto anteriormente, no qual distinguiu diversas zonas e níveis de civilização.

Concluída a análise da obra *Brasil* no que tange sua composição, seu discurso, seus padrões temáticos e suas narrativas visuais, passemos à análise e inserção no contexto cultural de produção e circulação dessa obra, agora confrontada com os demais discursos e narrativas presentes nos circuitos e contextos culturais.

2.7. Circulação

2.7.1. A comercialização do álbum *Brasil*

A editora responsável pela distribuição do álbum *Brasil* foi a Editora Agir, cujo sócio era o próprio Amoroso Lima. Em pesquisa de campo realizada no acervo do CPDOC/RJ (Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, localizado no Rio de Janeiro) encontramos muitos documentos sobre Alceu Amoroso Lima, tendo em vista o papel de destaque que exerceu como reitor e professor da Universidade do Brasil; como principal líder laico católico e diretor do Centro D. Vital; como um dos sócios da Editora Agir. Contudo, não há menção alguma da obra *Brasil* em todos os documentos consultados. De fato, em relação a publicações, há apenas uma correspondência em que Gustavo Capanema, ministro da educação e cultura

do Estado novo solicita a Amoroso Lima a publicação de uma obra pela editora Agir.

Buscamos o acervo da própria editora, que foi incorporada à editora Ediouro em 2002. Contudo, não conseguimos liberação para visitar esse arquivo; apesar da insistência, os próprios funcionários dessa editora não souberam informar onde estava guardado – e se por ventura havia sido guardado – os arquivos da antiga editora.

Paralelamente, buscamos na Fundação Pierre Verger informações sobre a editora Paul Hartmann, cuja parceria foi muito além da obra *Brasil*. As correspondências com o editor Paul Hartmann datam a partir de 1952, não havendo nenhum registro anterior sobre essa parceria. Há informações sobre o álbum *Congo Belga* e a segunda edição de *Brasil*.

Em ambos trata-se de uma lista de fotografias que foram utilizadas em cada obra e possíveis alterações, feitas tanto por Paul Hartmann quanto pela editora Agir. Não há menção sobre valores negociados nesses trabalhos. Contudo, podemos compreender em parte como era a relação comercial: Hartmann solicitava diversos tipos de imagens (como por exemplo, a foto de uma igreja, de um tipo humano brasileiro) e Verger encaminhava uma série de fotografias a serem analisadas pelo editor, conforme documento abaixo:

Figura 68: Carta do editor Paul Hartmann à editora Agir.

Fonte: Arquivo da Fundação Pierre Verger – Bahia

Nota: Pelo documento podemos compreender o papel do editor no produto final da obra: Hartmann solicitou à Verger e representantes da Editora Agir novas fotos, seja de tipos populares como a baiana, seja de vistas melhores sobre o mesmo tema.

Relacionamos este quadro ao circuito de comunicação de um livro proposto por Robert Darnton (1982) onde destacou a trajetória do autor até o leitor, conforme diagrama abaixo:

Figura 69: Diagrama de Robert Darnton - o circuito de comunicação.
Fonte: DARNTON. Revista ArtCultura, v.10, n. 16, 2008.

Em nosso trabalho apresentamos o contexto de produção do álbum fotográfico, com ênfase nos autores e no editor. Contudo, ao discutir o processo de impressão, transporte, venda e, por fim, os leitores dessa obra, o que completaria o diagrama exposto acima, estas ainda permaneceram como lacunas vazias.

Ciente da dificuldade e por muitas vezes da impossibilidade de se realizar um estudo efetivo de história cultural, conforme já apontado em outros estudos (CHARTIER, 1990; LE GOFF; NORA, 1995; VOLVELLE, 1997), buscaremos dentro do cronograma previsto fontes alternativas para complementar a pesquisa em curso. Tarefa nem sempre possível, conforme apontou o estudo de Geary e Webb sobre os cartões postais:

Identifying the photographer, sponsor, producer, printer, and most importantly, determining the date of the postcard, helps to establish a time line from which to Begin interpretation [...] it also shows how complex and frustratingly difficult task can

become, because compiling such basic data is not always an easy task (GEARY; WEBB, 1998, p.8)⁴⁴.

2.7.2. Circuito Ampliado

Primeiramente convém destacar as mudanças temáticas dos álbuns fotográficos do século XIX para o XX. Constatamos que embora haja uma baixa ocorrência de fotografias que retratassem os tipos humanos brasileiros (3% do total de fotos), conforme demonstrado anteriormente, há duas sequências voltadas para essas representações humanas e quatro sequências voltadas para aspectos comemorativos desses tipos humanos, demonstrando que houve uma permanência mínima das representações imagéticas do século XIX na obra aqui analisada.

No século XIX os álbuns de fotografia como os de Marc Ferrez e Levasseur tinham interesse em retratar o tipo humano brasileiro; na análise da obra *Brasil*, não percebemos isso. Contudo, as representações das paisagens, tanto naturais quanto modificadas pelo homem são semelhantes aos álbuns do final do século XIX.

Coincidentemente, ou não, a foto que Maria Inês Turazzi usou na página inicial do livro Marc Ferrez (TURAZZI, 2000) foi a mesma usada na página inicial da obra aqui analisada: a entrada da Baía de Guanabara, com a mesma direção de câmera, mesmo sentido, mesma paisagem (com algumas alterações na vegetação, em decorrência do tempo). Tal fato sugere uma permanência da concepção do binômio natureza-civilização citada anteriormente, tanto nos álbuns de Ferrez quanto em Levasseur.

---

⁴⁴ “Identificar o fotógrafo, o patrocinador, produtor, impressora, e o mais importante, determinar a data do cartão postal, ajuda a estabelecer uma linha do tempo a partir da qual podemos começar a interpretação [...] Também mostra o quão complexo e frustrantemente difícil essa tarefa pode se tornar, porque compilar tais dados básicos nem sempre é tarefa fácil” (Tradução nossa).

Podemos afirmar que houve uma alteração temática nos olhares do século XIX para o século XX, passando a predominar a representação da paisagem e não no tipo brasileiro.

A editora publicou, além de *Cuba*, *Mexique* e *Brasil*, mais 16 álbuns fotográficos: *En Grèce*; *Retour en Grece* (ambos de Antoine Bon); *En Espagne*; *Aux Indes*. *Sanctuaires*; *En Turquie*. *Italie*; *Rome*; *Paris*; *En Égypte*; *Dalmate*; *En Tunisie*; *En Belgique*; *Congo belge*; *Madasgacar*; *Italie Méridionale*; *En URSS*.

Segundo Fabienne Maillard (2003) esse tipo de publicação se tornou comum na Europa pós-1930 tendo em vista a impossibilidade econômica oriunda da Primeira Guerra Mundial e Crise de 1929 de muitos viajarem. Logo, esses álbuns se tornaram uma alternativa para que as pessoas pudessem conhecer outros países. Diante desse quadro, podemos entender o porquê da afirmação inicial de Lima de que na impossibilidade de viajar até o país, a melhor forma de conhecê-lo seria por meio de fotografias.

Da mesma forma, Claudia Maria Pôssa (2007) argumenta que os álbuns dessa editora seguiam o mesmo padrão, composto por uma introdução, notas geográficas e, por fim, as fotografias das regiões, caracterizadas como documentais:

Figura 71: Havana. Pierre Verger, década de 1950.

Figura 70: Entrada da Baía de Guanabara (Rio de Janeiro). Antoine, s/d.

Figura 73: Havana. Pierre Verger, década de 1950.

Figura 72: Copacana (Rio de Janeiro). Antoine. s/d.

Fonte: Álbum *Cuba*

Fonte: Álbum *Brasil*

Além de *Brasil*, outros álbuns fotográficos foram publicados a partir da década de 1930 no Brasil. Contudo, possuíam outras propostas de representação, diferentes daquele apresentado em nosso objeto de estudo.

Peter Fuss publicou em 1937 o álbum fotográfico *Brasil*, composto por 250 fotografias de sua autoria e de outros fotógrafos como Mario Baldi e Hans Beck. Escrito em quatro idiomas (português, inglês, alemão e francês) possui mapas das regiões brasileiras, além de textos explicando o desenvolvimento histórico do país. Logo na introdução destacou o porquê da escolha das fotografias que compunham a obra: “*A escolha das photographias que ornem este livro obedeceu a duas ordens de considerações: o esplendor panorâmico do paiz e as características ou peculiaridades que o assignalam*” (FUSS, 1937, p.7).

Quanto ao “*esplendor panorâmico*” este álbum apenas continua a destacar a exuberante natureza do novo mundo, imaginário perpetuado desde a conquista europeia.

O que nos interessa é ressaltar as “*características ou peculiaridades que o assignalam*”. Em outras palavras, podemos afirmar que o autor preocupou-se em destacar as identidades estereotipadas já consolidadas no imaginário brasileiro.

Figura 74: Pão-de-Açúcar (Rio de Janeiro). Peter Fuss, s/d

Figura 75: Jangada (Ceará). Peter Fuss, s/d

Fonte: Álbum *Brasil*.

Nota: Temas retratados em diversas técnicas de reprodução da paisagem brasileira.

Em contrapartida, algumas temáticas novas foram inseridas no álbum, além daquelas reminiscências visuais herdadas dos primórdios da colonização europeia, como o Pão-de-Açúcar e a densa vegetação, além de temáticas novas como o Cristo Redentor e os monumentos de independência do Brasil, dentre outros.

Figura 76: Monumento a D. Pedro I (Rio de Janeiro). Peter Fuss, s/d.

Figura 77: Cristo Redentor (Rio de Janeiro). Peter Fuss, s/d.

Fonte: Álbum *Brasil*.

Em 1939 foi publicado pelo governo brasileiro no Rio de Janeiro *Travel in Brazil: Brazilian Representations in New York World's Fair 1939*. O objetivo desse álbum fotográfico era:

The trend of touristic traffic which in the last few years indicated a marked preference for south america creates the necessity for advertising material that not only seeks to lure the visitors, but, what's more important, strives to direct him, such is the principal aim of this work (Imprensa Brasileira, 1940, p.5)⁴⁵.

Possui um caráter quase anônimo, sem indicações de autoria da apresentação, notas, ou mesmo das fotografias. Seu principal foco foi apresentar possíveis rotas turísticas, com fotografias e informações geográficas e culturais para cada trajetória, escrito apenas na língua inglesa.

---

⁴⁵ “A tendência do tráfego turístico nos últimos anos tem indicado uma acentuada preferência para que a América do Sul crie a necessidade de material de propaganda que não busque apenas atrair os visitantes, mas, o que é mais importante, esforce-se para dirigi-lo, tal é o objetivo principal de este trabalho” (Tradução nossa).

Alternando entre imagens evocativas de progresso e imagens evocativas de heranças coloniais, esse álbum contém 182 imagens de diversas regiões brasileiras.

Figura 78: Um dos possíveis roteiros turísticos propostos no álbum.
Fonte: Álbum *Travel in Brazil*

De forma geral apresenta temas já recorrentes como a arquitetura colonial, a herança católica na representação de diversas igrejas e esculturas religiosas, o desenvolvimento de cidades como São Paulo, Belo Horizonte e Rio de Janeiro, a abundância da fauna e da flora brasileiras, dentre outros.

**Figura 79: O antigo forte de Santa Maria (Salvador, Bahia). S/autoria, s/d.
Fonte: Álbum *Travel in Brazil***

Outro álbum lançado no período foi *Brazil*, de Laszlo Fodor. Álbum resultado da parceria Estados Unidos / Brasil por meio do Ministério de Relações Exteriores, integrou uma coleção fotográfica intitulada *Our Beautiful Americas*, organizada por norte-americanos. O tom diplomático forçadamente fraterno da introdução é latente: “*In response to America’s Good Neighbor Policy, Brazil’s president Vargas has authorized free visas and has simplified all consular requirements for Americans visiting Brazil*” (FODOR, 1940, p. 21)⁴⁶.

Em nítido contraste, a primeira fotografia desse álbum é o monumento à independência do Brasil, destacando seu primeiro imperador D. Pedro I:

---

⁴⁶ “*Em resposta à política de boa vizinhança dos Estados Unidos, o presidente do Brasil Vargas autorizou vistos grátis e simplificou os requisitos consulares para americanos visitando o Brasil*” (Tradução nossa).

**Figura 80: Monumento a D. Pedro I (Rio de Janeiro). Laszlo Fodor, s/d.
Fonte: Álbum *Brazil***

O público-alvo desse álbum foram os norte-americanos. Escrito apenas em língua inglesa, possui notas explicativas, panorama histórico, dados da população, território e cidades em tom comparativo, de aproximação entre os dois países:

**Figura 81: Palácio da Guanabara (Rio de Janeiro). Laszlo Fodor, s/d.
Fonte: Álbum *Brazil***

Nota: a legenda dessa foto aproxima o leitor norte-americano do Brasil: “Guanabara Palace – this is Brazil’s White House”.

De forma geral, permanecem as mesmas temáticas consolidadas no imaginário social: natureza, café e arquitetura.

Essa comparação entre uma cidade urbanizada e uma cidade colonial foi o principal mote de *Brazil Builds: Architecture New and Old 1652-1942*, de Philip L. Goodwin, com fotografias de G. E. Kidder Smith.

Figura 82: Ouro Preto
Fonte: Álbum *Brazil Builds: Architecture New and Old 1652-1942*

Publicado pelo *Museum of Modern Art* (MoMA) de Nova York em 1943, é um álbum voltado para a representação da arquitetura brasileira. Nas línguas portuguesa e inglesa, apresenta além de fotografias mapas, desenhos e plantas arquitetônicas.

As origens e escolhas das fotografias que compõem esse álbum foram orientadas, segundo Goodwin, pelo ministro Gustavo Capanema, por F. P. Assis Figueiredo, do DIP, por Rodrigo Mello Franco de Andrade do SPHAN e pelo Instituto de Arquitetos do Brasil, do qual esse autor fazia parte.

Além das fotografias de Kidder Smith, outros fotógrafos contribuíram com suas produções para esse álbum como Marcel Gautherot, Eric Hess, Benicio Whatley Dias.

Figura 83: Diversas imagens
Fonte: Álbum *Brazil Builds: Architecture New and Old 1652-1942*

Outro álbum fotográfico produzido nos Estados Unidos foi *Brazil: Giant to the South*, de Alice Rogers Hager com fotografias de Jackie Martin. Publicado em 1945 pela *Macmillan Company*, conjugou textos e imagens a fim de explicar as similaridades entre os dois países “*In spite of the differences of language, customs, geography, and history from our own, Brazil has for more similarities to the United States than has any other republic of the Americas*” (HAGER, 1945, p.5)⁴⁷.

⁴⁷ “Apesar das nossas diferenças de língua, costumes, geografia e história, o Brasil tem de mais semelhanças com os Estados Unidos do que qualquer outra república da América tem” (Tradução nossa).

RECIFE, one of the three top ocean ports of Brazil, claims distinction as one of the outstanding commercial centers of all South America. Out of a discouraging beginning in a location where marshes vied with sand flats, it has come to be known as another Venice. Portuguese, French, Dutch, Germans, Americans, Italians, Syrians, and Poles have mingled here to create a proud and independent brew. Its three rivers; its broad reef, which makes its fine harbor; its brightly painted sailboats—all make it “something special.”

SANTOS is a name familiar to coffee lovers everywhere. This great port of São Paulo ships more coffee and bananas than any other city in the world, and it is rapidly becoming prominent for cotton.

PORTO ALEGRE, once the most colorful of all Brazilian cattle towns, is today a thriving modern city full of fine buildings and notable for its many artistic and educational institutions. Gaúchos on holiday still roam the streets, but they are a little lost in the brisk commercial atmosphere.

OURO PRETO.

CITY OF RUBBER—air view of Manáos, a thousand miles up the Amazon, where the rubber barons imported their furniture from Europe and lighted their cigars with thousand-milreis notes in the days of the rubber boom.

LIKE CHICAGO—São Paulo boasts of having the biggest of everything: the tallest buildings, the largest industries, the most spacious airport, the greatest games stadium in all the southern continent.

Figura 84: Ouro Preto, Manaus e São Paulo. Fotografias de Alice Rogers Hager, s/d.
Fonte: Álbum *Brazil: giant to the south*

Contrasta imagens de cidades urbanizadas e cidades coloniais, sem, contudo quebrar a narrativa do álbum, dividido em capítulos sobre geografia, formação territorial, tipos humanos, cidades, economia, animais e natureza, e mesmo os desafios do futuro:

**Figura 85: Cristo Redentor (Rio de Janeiro). Alice Rogers Hager, s/d.
Fonte: Álbum *Brazil: giant to the south***

Erich Eichner publicou em 1946 pela livraria e editora Kosmos o álbum *Gente e Terra do Brasil*. Integrou o volume da Coleção de Temas Brasileiros, organizado pela mesma editora.

Nos idiomas português, inglês, francês e espanhol, utilizou a mesma fórmula do documentário fotográfico *Cidades e Arredores do Rio de Janeiro*, lançado na mesma década, cujo sucesso de vendas fez com que esgotasse em pouco tempo.

O prefácio de Carlos Rizzini explicou o porquê desse sucesso editorial dos álbuns fotográficos:

E queremos o clichê, a vista, o retrato, numa palavra, a imagem, sempre que ela, na força de sua síntese, possa

substituir, mesmo imperfeitamente, a análise literária. Se as obras narrativas ganhavam antes com as gravuras, hoje não correm sem elas. O texto há de ser ilustrado. A faltar a ilustração, que falte o texto, reduzido a breves legendas. Não pensarão assim os especialistas e estudiosos. Mas assim pensa o público em geral (RIZZINI, Prefácio in EICHNER, 1946).

Tal afirmação de Rizzini foi sintomática para compreendermos o efeito que as imagens poderiam produzir no público em geral. Ao dotá-las de uma função de síntese, esse autor apontou uma das capacidades da imagem até então não discutida: como ela pode agregar diversas características icônicas numa mesma imagem, substituindo a escrita, mesmo que de forma imperfeita. Tal ponto será discutido detalhadamente no capítulo seguinte. Não podemos esquecer que nesse período houve um grande crescimento das revistas ilustradas, valorizando o papel da imagem fotográfica nas reportagens, como é o caso da revista *O Cruzeiro* e as fotografias de Pierre Verger e Marcel Gautherot. O pensamento de Rizzini exemplificou as mudanças na dinâmica temporal da sociedade brasileira no período: sem tempo de ler uma obra narrativa, a imagem propiciou ao leitor um conhecimento rápido, consoante com o tipo de sociedade que estava em crescimento.

Em relação aos outros álbuns, percebemos uma preocupação maior em representar o homem brasileiro não enquanto o tipo brasileiro do século XIX, mas representá-lo em suas ações cotidianas, dinâmicas, além de atividades que, de forma geral, não eram comuns no país, como a prática da esgrima.

Figura 86: Amigos. Erich Eichner, s/d.

Figura 87: A arte da esgrima. Erich Eichner, s/d.

Fonte: Álbum *Gente e Terra do Brasil*.

Notas: Com as legendas “Amigos? Nem o periquito de plumagem verdejante” e “A esgrima é a arte de dar sem receber nada” há uma inovação na temática comumente apresentada nos álbuns fotográficos sobre a paisagem brasileira.

Por fim, apresentamos um álbum contemporâneo de *Brasil, Flagrantes do Brasil*, cuja semelhança na escolha de seus autores é muito próxima.

Organizado por Jean Manzon, que assim como Pierre Verger e Marcel Gautherot, era um fotógrafo francês, contratado pela revista *O Cruzeiro*, onde publicava periodicamente suas fotografias. Além disso, a introdução e notas foram realizadas por Rachel de Queiroz e Manoel Bandeira, pertencentes ao panorama literário brasileiro, da mesma forma que Alceu Amoroso Lima, responsável pela introdução de *Brasil*.

Se esses fatores, especialmente a profissão e atuação desses autores, poderiam aproximar as características temáticas e aspectos figurativos textualmente e visualmente esses dois álbuns, o que percebemos por meio de

uma sucinta comparação é um grande distanciamento no discurso narrativo de ambos.

Lançado em 1950 pela Editora Bloch, no Rio de Janeiro, esse álbum apresentou diversas fotografias de Manzon, cujas temáticas já eram recorrentes, como o jangadeiro do nordeste, a fauna e a flora brasileira, os indígenas, dentre outros. Contudo, e principalmente ao contrário do álbum *Brasil*, suas imagens são extremamente dinâmicas, contrapondo formas, utilizando novos ângulos de captura de imagem, bem como o contraste com sombras, características da fotografia moderna:

**Figura 88: Índio, branco, negro. Jean Manson, s/d.
Fonte: Álbum *Flagrantes do Brasil*.**

Nota: Foto inicial do álbum fotográfico Flagrantes do Brasil. Até então, as fotos iniciais destacavam a paisagem, principalmente o Pão-de-Açúcar.

Figura 89: Brasil. Jean Manzon, s/d
Fonte: Álbum *Flagrantes do Brasil*.

Nota: O contraste entre luz e sombras não era comumente utilizado em álbuns fotográficos, já que estes possuíam um caráter essencialmente documental.

Uma rápida comparação entre como uma determinada temática foi representada nos dois álbuns exemplifica e exalta suas diferenças:

Figura 90: Vaqueiro. Jean Manzon, s/d
Fonte: Álbum *Flagrantes do Brasil*.

Figura 91: Boiadeiro (Pará). Marcel Gautherot, c. 1943.
Fonte: Álbum *Brasil*

Nota: a fotografia de Jean Manzon apresenta um dinamismo oposto à estabilidade proposta na foto de Marcel Gautherot.

Em suma, percebemos uma diferença da proposta textual e imagética da obra *Brasil* em relação aos demais álbuns fotográficos do período e também entre estes, seja nas temáticas abordadas, seja nas técnicas fotográficas usadas.

Uma hipótese de trabalho nos diz respeito ao tipo de abordagem editorial: as imagens de *Brasil* são mais tradicionais em comparação com os demais álbuns, realizados por livrarias e editoras brasileiras. Dessa forma, o público-alvo de *Brasil* ainda seria o público europeu, cuja representação da paisagem brasileira incluía além dos temas consolidados como a fauna, flora, índios, elementos que lembrassem a origem europeia, como o monumento de comemoração da chegada dos portugueses ou mesmo a arquitetura e temática religiosa, oriundas também da Europa.

Álbuns produzidos nos Estados Unidos ou relacionados a este apresentaram além dessas temáticas já consolidadas, símbolos da independência nacional:

**Figura 92: Monumento comemorativo da chegada dos portugueses (São Vicente, São Paulo). Antoine Bon, s/d.
Fonte: Álbum *Brasil*.**

Apoiando nessa hipótese, podemos compreender porque não há destaque, ao menos no número de recorrências no álbum *Brasil* para a representação do homem brasileiro, bem como a ausência dos símbolos de independência nacional, como os monumentos rememorando a independência do Brasil.

Uma comparação fotográfica entre os álbuns *Brasil* e *Flagrantes do Brasil* pode ser sugestiva para refletirmos sobre essa afirmação:

Figura 93: Indígena (Mato Grosso). Antoine Bon, s/d.

Fonte: Álbum *Brasil*.

Figura 94: Índios. Jean Manzon, 1944.

Fonte: Álbum *Flagrantes do Brasil*.

*Notas: A partir da análise de Rachel de Queiroz, enquanto a representação tradicional do indígena o mostra utilizando o arco para caça, como ocorre no álbum *Brasil*, uma nova interpretação mostra o indígena mirando seu arco e flecha para o “inimigo” (representado pela sombra do avião) que chega, no caso do álbum *Flagrantes do Brasil*.*

Tal mudança temática na representação da paisagem nacional não foi restrita ao Brasil. Segundo Levine (1985):

Photographic tools could be employed to combat the distorted popular image of the new world among educated Europeans – an image spawned by the romance of Discovery and conquest,

noble and ignoble savages [...] all of which were distasteful to upper-class Latin Americans who wished to be considered urbane and civilized (LEVINE, 1985, p.6)⁴⁸.

Ao longo do século XIX os novos países latino-americanos criados a partir do desmembramento da antiga colônia espanhola no continente americano construíram suas respectivas identidades, criando novos símbolos e tradições. Nesse contexto, a fotografia foi essencial para auxiliar na construção de uma memória coletiva nacional.

A partir desse texto de Levine e pelo conjunto de álbuns fotográficos aqui analisados, podemos compreender a diferença do discurso narrativo do álbum *Brasil*, de origem europeia, e os demais álbuns feitos diretamente no Brasil: apoiando-se num imaginário já consolidado da natureza e dos animais desde a época da conquista, o brasileiro constrói sua identidade visual, incorporando novos elementos de uma recente modernização; já o europeu, permaneceu, sob este ponto de vista, preso a uma visão tradicional da paisagem brasileira, ainda calcada na natureza exuberante, sem destaque para o tipo humano. O norte-americano, por sua vez, conciliou uma visão mais tradicional da paisagem brasileira com a modernização em desenvolvimento e os símbolos de independência nacionais.

Contudo, observamos que mesmo com um discurso específico para cada álbum, algumas imagens eram recorrentes no conjunto analisado, em relação à temática da representação proposta. Cabe questionarmos o quão significativas foram essas imagens para a sociedade que as produziu, e se podemos identificá-las em outros espaços discursivos, objetivos tratados no próximo capítulo.

---

⁴⁸ “Ferramentas fotográficas podem ser utilizados para combater a popular imagem distorcida do novo mundo entre os europeus educados - uma imagem gerada pelo romance da descoberta e conquista, nobres selvagens e ignóbeis [...] todos os quais foram de mau gosto para a alta classe latino-americana que desejava ser considerada urbana e civilizada” (Tradução nossa).

Capítulo 3 – Imagens representativas da nação brasileira nas décadas de 1940 e 1950

Observamos no capítulo anterior que algumas imagens eram recorrentes na representação fotográfica da nação brasileira na primeira metade do século XX. A despeito da forma como foram construídas e apresentadas – enquadramentos, ângulos, composições – as temáticas eram próximas: ao apresentar o Rio de Janeiro, por exemplo, a presença da Baía de Guanabara e do Pão-de-Açúcar era obrigatória; da mesma forma que o café e o Vale do Anhangabaú em São Paulo; as obras e construções religiosas em Minas Gerais; o jangadeiro no nordeste, as procissões religiosas na Bahia, dentre outros.

Pretendemos agora discutir com maior ênfase a peculiaridade desse tipo de imagem, entendida no presente trabalho como imagem-ícone.

O editor do álbum *Brasil*, Paul Hartmann selecionou determinadas imagens que eram consideradas representativas das paisagens brasileiras para compor seu álbum fotográfico. Essa representatividade está embasada, acredita-se, na recorrência em outros vetores materiais, como, por exemplo, as revistas ilustradas e mesmo em outros álbuns fotográficos. Em outras palavras, o editor escolheu dentre as imagens circulantes sobre o país aquelas que o público leitor do álbum pudesse reconhecer, identificar, estratégia que garantia o sucesso de vendas de seu produto. Cabe o questionamento: por que essas imagens se tornaram referências visuais para o país? Como foi o processo de *iconização* delas?

Contudo, o uso da palavra ícone pode gerar certa confusão, dada a multiplicidade de significados atribuídos a este conceito. Começaremos, primeiramente, pelo uso e significado dessa palavra em outras áreas, definindo ao fim como a utilizaremos no presente estudo. Da mesma forma, elencaremos algumas imagens-ícones presentes em *Brasil*, por meio dos padrões imagéticos citados no segundo capítulo, a fim de verificar se essas imagens

que julgamos ícones, por sua recorrência (neste e nos demais álbuns fotográficos), podem ser encontradas em outro espaço discursivo.

Ressalto que tal proposta de trabalho, em especial a comparação com outras fontes iconográficas do período, foi influenciada diretamente pelo trabalho de Heliana Angotti-Salgueiro no artigo *A construção de representações nacionais: os desenhos de Percy Lau na Revista Brasileira de Geografia e outras “visões iconográficas” do Brasil moderno* (ANGOTTI-SALGUEIRO, 2005), no qual dialogaremos posteriormente.

3.1. Imagens: Ícone, Guia, Referência

A palavra ícone tem origem do grego *eikón*, que significa imagem, remetendo a representações imagéticas de um determinado objeto. Atualmente possui múltiplos significados, representando desde uma figura de destaque num determinado campo (“ícone da moda”, “ícone do teatro”) até uma simples figura presente na “área de trabalho” dos computadores. Não nos cabe aqui traçar uma completa definição desse termo, já que nossa pesquisa não pretende ser um estudo etimológico. Apenas mapeamos alguns usos que julgamos ser essenciais para compreender tal termo, sempre tendo em mente que os conceitos são mutáveis e dinâmicos, em outras palavras, contingentes.

Destacamos primeiramente seu uso relacionado aos debates religiosos ocorridos no Império Bizantino (Império Romano do Oriente) na Idade Média, refletidos na Questão Iconoclasta. Esse debate suscitou o levantamento de questionamentos quanto às representações do divino, culminando na aceitação de imagens em suporte bidimensional (quadros, mosaicos, desenhos), mas proibido nos suportes tridimensionais (esculturas), pois remetia à idolatria pagã.

Durante o Renascimento, movimento artístico e cultural característico de algumas regiões europeias entre os séculos XIV e XVII, houve uma reformulação dos princípios da arte, voltando-se para o ideal estético da Antiguidade. Nesse período, ícone equivalia à própria ideia de imagem.

Ao longo do século XIX e início do século XX, o interesse pelo ícone é retomado, principalmente por conta dos crescentes movimentos nacionalistas europeus e americanos. Apoiando-se na arte, os Estados Nacionais imbricaram sua ideologia a uma representação imagética por meio de ícones. Alain Besançon (1997) discute dentro desse contexto a emergência de um nacionalismo russo e o uso de ícones para sustentar tal proposta. Contudo, segundo esse mesmo autor, o ícone continua indissociável da concepção divina, reproduzindo cânones.

No século XX, encontramos duas outras concepções: um novo uso da palavra ícone foi desenvolvido no campo da semiótica, concebida como a ciência dos signos. Segundo Santaella e Nöth, (1999), para compreender seus princípios é necessário conhecer primeiramente o sistema categorial triádico (objeto, signo e representante) de Charles S. Peirce, no qual prevê, quanto à qualificação dos signos, a existência de ícones, índices e símbolos:

Um ícone é um Representâmen cuja Qualidade Representativa é uma sua Primeiridade como Primeiro. Ou seja, a qualidade que ele tem qua coisa o torna apto a ser um representâmen. Assim, qualquer coisa é capaz de ser um Substituto para qualquer coisa com a qual se assemelhe (PEIRCE, 2005, p.64).

Assim, para Peirce o ícone é o primeiro modo de funcionamento do signo, fundamental, pois possui as qualidades do próprio objeto representado. Além disso, para esse autor, toda e qualquer comunicação de ideias, de forma direta e indireta, obrigatoriamente, é feita por ícones.

Outra utilização da palavra ícone constatada foi como forma de destacar um elemento que pode ser considerado representativo dos demais, usado principalmente na área do turismo. Dessa forma, um ícone pode ser entendido como uma referência visual para o conhecimento de uma cidade.

O estudo de Viviane Veiga Shibaki intitulado *Ícones Urbanos na Metrópole de São Paulo* (2010) definiu o ícone urbano como “*construções de caráter simbólico que tem como uma de suas funções a representação do*

espaço, que pode ser simbólica, cultural, econômica, política ou social' (SHIBAKI, 2010, p. 25).

A preocupação da autora foca na criação e desenvolvimento de ícones urbanos materializados na metrópole de São Paulo, desde 1554 até o início do século XXI. Sua justificativa para esse estudo tem como base a constatação de que esses ícones urbanos aparecem como um diferencial de cada cidade frente à padronização arquitetônica promovida pela globalização. Para além de sentidos políticos, culturais e sociais dos ícones, a autora defende o sentido imposto pela economia e, mais especificamente, o desenvolvimento da atividade turística como definidor e legitimador (por meio da memória coletiva) desses ícones.

Ao tentar definir o que o turista busca – mais precisamente seu olhar – Jonathan Culler nos dá uma descrição interessante:

O olhar é construído através de signos, e o turismo abrange uma coleção de signos. [...] o turista se interessa por tudo como um sinal da coisa em si... No mundo inteiro esses exércitos não declarados de semióticos, isto é, os turistas, se inflamam, à procura dos sinais de demonstrações de francesismo, do comportamento italiano típico, de cenas orientais exemplares, de autopistas americanas, de pubs tradicionais ingleses," (CULLER, 1981, p.127 apud URRY, 1990, p. 18).

Obviamente devemos inserir esses signos num determinado espaço e tempo, tendo em vista que se tratam de construções históricas, o que equivale dizer, estão em constantes transformações e de forma alguma são hegemônicas. O turista terá interesse por um determinado signo desde que este lhe seja identificável, e, portanto, conhecido. Numa sociedade globalizada, onde o fluxo de informação e conhecimento é intenso, esses signos em forma de imagens, são fáceis de serem observados por meio de fotografias, cartões-postais, filmes, álbuns fotográficos, pinturas e outros suportes materiais e virtuais de representação.

Mas o que interessa destacar é o seu uso constante de referências visuais e espaciais para explicar ao turista uma determinada região:

Paris e a torre Eiffel, Roma e o Coliseu, Londres e o Big Ben, Los Angeles com seus bulevares e a Universal Studios, Buenos Aires e a Plaza de Mayo, Rio de Janeiro e Copacabana, etc. E, assim, vai numa sequência interminável onde cada lugar se representa por um signo sem significado reduzido a uma coisa sem sentido posto que forma. A cidade transformada numa ou duas imagens perde seu significado, seu conteúdo [...] (CARLOS, 1996, p.33).

É precisamente nesse caminho que direcionamos nossa atenção: o entendimento de um ícone como uma imagem representativa de um todo, o que pressupõe uma seleção anterior do que deveria ser valorizado como representativo da região e o que deveria ser necessariamente excluído. Tal proposição não é exclusiva do turismo, mas sim da própria delimitação da cultura como “*o universo da escolha, da seleção, da opção*” (MENESES, 1996, p. 90). Para que as seleções e escolhas feitas pelo indivíduo ou pelo grupo sejam transformadas em padrões culturais – ou mesmo sejam aceitas como ícones – há uma necessidade de desenvolver mecanismos de socialização e, em decorrência, aceitação por parte do grupo.

A maneira pela qual esses ícones são reproduzidos é diversa: foto-reportagens, álbuns fotográficos, revistas ilustradas, cartões-postais – em suma, os meios de comunicação. Segundo Pereira e Spolon:

Há espaços e signos que são consumidos de forma ininterrupta e transformam-se em ícones propagandeados pela mídia internacional como representativos de uma forma estética contemporânea, baseada na imagem da cidade mundial, de cultura globalizada, que merece ser visitada (PEREIRA; SPOLON, 2007, p.3).

Há, portanto, no campo do turismo, ícones voltados para ressaltar as especificidades locais, bem como ingressar numa rede de significação padronizada internacionalmente.

Além dessas definições e usos do ícone, selecionamos dois autores que, a despeito de não usarem propriamente essa palavra, seus usos vão ao encontro de nossa proposta.

Para compreender como uma imagem pode tornar-se referência para um determinado acontecimento, Ulpiano T. Bezerra de Meneses realizou um exercício de análise de imagem sobre a fotografia de Robert Capa *O miliciano abatido* (2003b), que se tornou uma imagem-guia da Guerra Civil Espanhola.

Meneses apontou primeiramente a necessidade de realizar uma análise icônica e formal da obra, pois *“todos esses atributos formais, portanto, agem como vetores potenciais de conteúdos afetivos, indispensáveis para explicar a fortuna extraordinária desta imagem”* (MENESES, 2003b, p. 140).

Figura 95: O miliciano abatido. Robert Capa, 1936.
Fonte: KOETZLE, 1996.

Observados estes aspectos, e evitando cair numa análise semiótica abstrata e pouco funcional, devemos considerar a fotografia como um objeto, dotado de uma materialidade. Somente desta forma poderemos seguir sua trajetória em diversos circuitos culturais, compreendendo seus usos e

apropriações e dessa forma, seu processo de transformação em uma imagem-guia, segundo esse mesmo autor.

Seguindo nessa linha, Meneses propõem que para além da análise da imagem em si, devemos buscar seu circuito de produção, circulação e consumo, a fim de a compreendermos como um vetor das relações sociais.

Essa construção, assim como qualquer processo histórico, não é estável, tampouco exata: em decorrência da complexa dinâmica da vida social (mudanças políticas, econômicas, sociais, culturais, dentre outras), criam-se e recriam-se diversas visões, interpretações sobre o mesmo ou outro local, por muitas vezes modificando sua função social, esvaziando até seus significados originais, como ressaltamos anteriormente a partir das reflexões de Rosalind Krauss sobre os espaços discursivos da fotografia (2002). Contudo, os ícones permanecem carregados de valores simbólicos, mesmo que dotados de outra temporalidade e inseridos em contextos variados.

Outro uso de ícone foi feito por Ana Maria Mauad de Sousa Andrade no artigo *Foto-Ícones, a história por detrás das imagens? Considerações sobre a narratividade das imagens técnicas*, onde define Foto-ícones como “*fotografias que ganham expressões públicas, associadas ao mundo da política e a noção de acontecimento histórico*” (ANDRADE, 2008, p. 197).

Por meio da análise de três fotografias de Flávio Damm (*Juscelino, o Presidente Voador*, 1958), Erno Scheneider (*Qual o rumo?* 1962) e Milton Guran (*Tancredo Neves e Ulisses Guimarães*, 1984), bem como dos depoimentos desses fotógrafos, a autora discute a intertextualidade fotográfica, destacando os tempos e narrativas inscritos em cada imagem.

Figura 96: Qual o rumo? Erno Scheneider, 1962.

Fonte: ANDRADE, 2008.

Para a análise dessa imagem, Andrade utilizou uma entrevista com o fotógrafo Erno Scheneider, onde descreveu como foi o processo de criação da fotografia premiada pelo Prêmio Esso de 1962.

Publicada em 1961 no *Jornal do Brasil*, sugere uma reflexão sobre o momento político, social e econômico no país. Em pleno auge da Guerra Fria, Jânio Quadros condecorou Che Guevara, um dos líderes da Revolução Cubana, vista pelos Estados Unidos como uma ameaça socialista à sua área de influência nas Américas. Tal ação, juntamente com a visão do presidente

em relação à política exterior, culminaria em sua renúncia no mesmo ano, tendo em vista à constante pressão exercida por diversos setores pró-Estados Unidos.

A sugestão da fotografia, qual seja, a indecisão da escolha política e ideológica do presidente no sistema bipolar criado pela Guerra Fria – capitalismo e socialismo – teve sua origem, segundo o fotógrafo, no momento em que o presidente dirigia-se a uma ponte para ser fotografado com o presidente argentino Arturo Frondizi, na cidade de Uruguaiana, Rio Grande do Sul, quando houve um estrondo, desviando a atenção do presidente para seu lado esquerdo, que modificou a posição de seus pés: um direcionado para a direita e o outro para a esquerda. Dada a situação política mundial e as atuações de Jânio, tal fotografia foi facilmente identificada como a real situação de seu governo, tornando-se uma foto-ícone desse período.

A expressão foto-ícone, utilizada por Andrade, foi desenvolvida por Hans-Michael Koetzle no seu estudo *Photo Icons: the Story Behind the Pictures, 1928-1991* (2005). Nele, o autor seleciona 36 fotografias consideradas ícones para suas épocas. Man Ray e *Noire et Blanche* (1926); Lewis Hine e *Girl Worker in a Carolina Cotton Mill* (1908) e Henri Catier Bresson e *Germany* (1945), são alguns exemplos de fotógrafos e suas fotografias selecionados para a obra. Como o nosso foco não é um inventário de foto-ícones, mas sim compreender como esse termo foi utilizado pelo autor, verificaremos apenas a análise de uma fotografia.

Figura 97: Girl Worker in a Carolina Cotton Mill. Lewis Hine, 1908.
Fonte: KOETZLE, 1996.

Foto-ícone associada à fotografia documental, *Girl Worker in a Carolina Cotton Mill* (1908) de Lewis Wickes Hine, fez parte de uma série de fotografias desse fotógrafo, cuja temática era a vinda e a vida de imigrantes nos Estados Unidos. Formado em Sociologia, utilizava a câmera como um instrumento de investigação para o impacto que o sistema econômico estadunidense tinha sobre as camadas mais exploradas e menos privilegiadas⁴⁹.

Não houve preocupação de Hine em registrar o nome da fábrica, da garota, ou mesmo a data e a hora. Sua preocupação, segundo Koetzle “*is with the condition in general: the presentation of child labor in factories, coal mines, saw Mills, southern cotton fields, and northern urban streets and squares*”

---

⁴⁹Para um detalhamento das obras desse fotógrafo, cf. NEWHALL, Beaumont, **History of photography: from 1839 to the present**. New York: Museum of Modern Art, 1982, p.235.

(KOETZLE, 2005, p. 126)⁵⁰. Essa fotografia tornou-se símbolo crítico contra o trabalho infantil, o que segundo esse mesmo autor teria levado, dentre outros fatores, à criação de um Comitê Nacional do Trabalho Infantil.

Obviamente tal tipo de análise nos interessa, ao tentar compreender o contexto cultural em que a imagem foi produzida e mesmo a análise da imagem em si, ao destacar alguns símbolos e propor interpretações sobre a mesma. Contudo, sentimos falta de uma análise entendendo cada fotografia como um objeto, com uma materialidade. Questões como onde foram publicadas inicialmente (exposições, catálogos, livros, periódicos) ou qual o discurso em que essas fotografias foram inseridas, ficaram sem a devida atenção.

Pela quantidade de fotografias analisadas, bem como da periodização escolhida, tal proposta seria extremamente difícil, o que não tira o mérito dessa obra como um grande manual de fotografias que foram destacadas no período proposto.

Outro ponto interessante é o pressuposto escolhido por Koetzle quanto à escolha das fotografias: *And every one of them [photographs] is a key image from the history of the medium: images that have pushed photography forward in terms of either its technology, aesthetics or social relevance*” (KOETZLE, 2005, p.7)⁵¹. O ponto de vista da tecnologia e da estética fotográficas, embora importantes, não nos favorecem no presente estudo. Consideramos, todavia, a relevância social, como um caminho de pesquisa promissor, ao entendê-la como uma imagem que não passou despercebida no período, com uma circulação social significativa.

Entendemos que a foto-ícone não nos favorece enquanto instrumento conceitual, posto que uma mesma temática pode ser representada de diversas

---

⁵⁰ “[...] é com a condição em geral: a apresentação do trabalho infantil em fábricas, minas de carvão, serrarias, campos de algodão do sul, e as ruas e praças urbanas do norte” (Tradução nossa).

⁵¹ “E cada uma delas [fotografias] é uma imagem chave da história dessa mídia: imagens que impulsionaram a fotografia em termos ou de sua tecnologia, estética ou relevância social” (Tradução nossa).

maneiras. Já a imagem-ícone, a nosso ver, dá conta dessa miríade de representações em torno de uma mesma temática.

Por meio de ícones – imagens mentais e visuais que agregam valores simbólicos muito além do objeto que está sendo representado –, visões brasileiras e estrangeiras construíram sucessivamente um rol de imagens que necessariamente deveria ser citado, descrito ou representado ao mencionar o território brasileiro.

Eduardo França Paiva (2006) nos lembra, contudo, que a valorização de uma determinada imagem como ícone não é unânime, tampouco possui o mesmo significado para os diferentes grupos humanos.

Tomando como exemplo o Santuário do Senhor Bom Jesus de Matozinhos, circundado pelas esculturas dos 12 profetas em pedra sabão, Paiva discute como esse conjunto arquitetônico e artístico – Igreja e Esculturas – reconhecido internacionalmente nos dias atuais pela UNESCO como Patrimônio da Humanidade, passou primeiramente de um local de culto e veneração religiosos até meados do século XIX para um ponto turístico de veneração artística do estilo barroco e rococó brasileiros (PAIVA, 2006, p.28).

Neste mesmo caso, Paiva cita que tal obra não era unânime: o viajante francês Auguste de Saint-Hilaire, ao escrever sobre esse conjunto artístico, ressalta apenas que a grandiosidade da obra estava na criação de obras razoáveis sem ter contado com modelos e ensinamentos europeus.

Expostas essas considerações sucintas sobre os ícones, voltemos à nossa proposta de trabalho: verificar em que medidas as fotografias de *Brasil* podem ser consideradas como um caso exemplar da visualidade brasileira nas décadas de 1940 e 1950.

Conseguimos identificar no álbum *Brasil* algumas imagens cujas temáticas foram recorrentes nos outros álbuns analisados, dotadas de um valor simbólico que transcendeu suas características figurativas e formais. Essas imagens, que denominamos imagens-ícones, inserem-se na perspectiva de sintetizar as diferentes características de uma determinada região em um determinado rol de imagens.

A imagem-ícone foi entendida aqui como uma imagem metonímica, capaz de representar uma parte pelo todo. Nosso estudo, portanto, defronta-se no momento sobre esse tipo de imagem construída⁵²: imagens cristalizadas das diversas paisagens brasileiras, reforçadas pelos estereótipos descritos por Amoroso Lima, caracterizando cada região brasileira, ratificando padrões e modelos regionais. Buscaremos, a partir do regime escópico do período analisado, evidências visuais dessas imagens-ícones em outro suporte material.

3. 2. Imagens-ícones presentes em *Brasil*

Uma análise resultante dos padrões imagéticos nos permitiu identificar algumas características regionais (Padrão Imagético Regional), como aspectos da urbanização em São Paulo, aspectos religiosos em Minas Gerais, a abundância da natureza na Amazônia em suas florestas e rios etc.

Pretendemos neste momento verificar em que medida essa análise pode ser válida ao compararmos com outro circuito de produção imagética. Em outras palavras, as imagens-ícones presentes nas fotografias de *Brasil* eram recorrentes em outros espaços discursivos?

Seria por demais oneroso buscar dar conta da variada gama de espaços – institucionais, comerciais, educacionais, familiares – para os quais foram produzidas fotografias de paisagens brasileiras. Buscaremos essas imagens em um circuito de produção específico: as imagens usadas nos livros didáticos

---

⁵² Partimos do pressuposto que tais imagens foram construídas; porém, não nos cabe aqui discutir a trajetória – desde sua criação até seu consumo – de cada uma dessas imagens, tendo em vista a pouca bibliografia sobre o assunto e a extensão desse tipo de pesquisa. Colocamos dois estudos como exemplo: a transformação do Pão-de-Açúcar em imagem-ícone foi analisada por SILVA, Renata Augusta dos Santos. *O gigante e a máquina – Pão de Açúcar*. In: KNAUSS, Paulo. (Org.). **Cidade vaidosa – Imagens urbanas do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Sette Letras, p. 45-56, 1999; e a trajetória da vitória-régia como imagem-ícone pode ser encontrada em DALL’OLIO, Rafael Luis dos Santos. **A trajetória de uma “paisagem natural” brasileira: o caso da vitória-régia**. Apresentação no V Simpósio Nacional de História Cultural – ANPUH, realizado na Universidade de Brasília entre 08 e 12 de novembro de 2010.

brasileiros, com grande atenção aos manuais de geografia, entre as décadas de 1930 e 1940. Com o propósito de proceder a uma sondagem de caráter ainda exploratório, considerou-se que este circuito reunia características de interesse para verificar produção e fruição de imagens vocacionadas para se tornarem ícones, como justificamos mais adiante.

Ressaltamos que outros circuitos de produção como as revistas ilustradas de grande circulação, como a revista *O Cruzeiro* e revistas especializadas como a *Revista do SPHAN* não foram contempladas, pois já havíamos percebido, conforme demonstrado no segundo capítulo, que algumas imagens de *Brasil* tiveram origem nesses suportes materiais.

Da mesma forma, os álbuns fotográficos profissionais aqui analisados não apenas apresentaram semelhanças temáticas, mas também nos induziram ao questionamento acerca da circulação de imagens-ícones representativas das regiões brasileiras no país.

Em relação aos álbuns fotográficos amadores no Brasil, dada sua diversidade técnica e conceitual, não foi possível rastrear um circuito de produção que contemplasse a representação imagética do Brasil como um todo. Há exceções, como o trabalho de Sérgio Rosseti (2010), mas ainda é um campo de pesquisa a ser desenvolvido⁵³.

Não pretendemos aqui afirmar que o álbum *Brasil* construiu determinadas representações regionais do país ou que as representações já existentes desde o século XVI foram fielmente reproduzidas nesse álbum. Tampouco buscamos construir uma dimensão visual da sociedade brasileira nesse período por meio da análise apenas desse circuito de produção.

---

⁵³ As pesquisas desenvolvidas nessa área – fotografia amadora no Brasil na primeira metade do século XX – privilegiaram as fotografias regionais. Além do estudo já citado de Helouise Costa, podemos citar como exemplos os estudos de MARTINS, José Reinaldo Castro. **Passado e modernidade no Maranhão pelas lentes de Gaudêncio Cunha**. Dissertação de mestrado apresentada à Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 2008; SEIXAS, Wânia Mendes. **Memória fotográfica de Santos pelas lentes de José Dias Herrera**. Dissertação de mestrado apresentada à Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 2008; PEREIRA, Adriana Maria Martins. **Lentes da memória: a fotografia amadora e o Rio de Janeiro de Alberto de Sampaio (1888-1930)**. Dissertação de mestrado apresentada ao Centro de Ciências Humanas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2004; SOUZA, Flander de (org.). **O olhar eterno de Chichico Alkmim**. Belo Horizonte: Editora B., 2005.

Tais pressupostos são incoerentes com a disciplina histórica, que prevê, além do dinamismo constante da História, posto que é produzida pelo presente, uma complexidade da vida social em seus diversos níveis e redes de relacionamentos. Não há, portanto, como definir um quadro completo e final da visualidade brasileira nas décadas de 1940 e 1950, mas sim, indícios que permitem analisar as imagens que foram produzidas, comercializadas, apropriadas e, portanto, possuíram um grau de socialização e identificação que nos permite identificá-las como representativas dessa sociedade nesse período. Sem esquecer, contudo, que:

Doutra parte, as séries iconográficas não devem constituir, como já insistentemente assinalado, objetos de investigação em si, mas vetores para a investigação de aspectos relevantes na organização, no funcionamento e na transformação de uma sociedade [...] Não são, pois, documentos os objetos de pesquisa, mas instrumentos dela: o objeto é sempre a sociedade. (MENESES, 2003a, p.150).

3.3. Livros Didáticos

A escolha por livros didáticos como suporte material para a reprodução de uma memória coletiva justifica-se pelo próprio objetivo desse tipo de suporte: auxiliar na formação do cidadão por meio de instrumentos didáticos, reproduzindo imagens e imaginários historicamente construídos e aceitos socialmente. Além disso, esse tipo de material é obrigatório para as escolas primárias e secundárias, previsto na legislação brasileira⁵⁴.

Contudo, seria ingênuo considerar a escola como meramente um espaço de exposição e reprodução de uma determinada ideologia do Estado Nacional Brasileiro para todos seus alunos. Nesse sentido, partimos da afirmação de Bittencourt onde:

---

⁵⁴ Foi criada uma Comissão Nacional do Livro Didático (CNLD) por meio do Decreto-Lei 1.006, de 30 de dezembro de 1938, cujas atribuições eram o exame e julgamento dos livros didáticos, a indicação de livros para tradução e a sugestão da abertura de concurso para produção de determinadas espécies de livros didáticos ainda não existentes no país (FREITAG, 1987).

O espaço escolar está associado intrinsecamente à construção do livro didático [...] A análise da escola que realizamos é concebida sob perspectiva de um espaço contraditório, um lugar de produção de conhecimento e não apenas mera instância criada pelo Estado para transmitir e reproduzir sua ideologia (BITTENCOURT, 1993, p.6).

Não pretendemos – e nem é nosso objetivo – provar que o Estado Nacional Brasileiro selecionou um rol de imagens que deveriam representar o país e usou os livros didáticos como instrumentos para tal. Consideramos que a construção de uma memória coletiva sobre imagens da nação é complexa e difícil – e rastrear suas origens, alterações e apropriações ambicionando uma totalidade, uma tarefa impossível. Não há como traçar um quadro fidedigno de tal proposição sem cair num positivismo estável, oposto à disciplina histórica.

Nessa mesma linha, Antônia Terra de Calazans Fernandes (2004) adverte “*Para entendê-lo [o livro didático], na sua função educacional, sua história e sua presença entrelaçada na vida social brasileira, é necessário considerar diferentes campos de estudo e privilegiar uma diversidade de fontes*” (FERNANDES, 2004, p. 533). Embora tal advertência seja verdadeira, não é nosso objetivo analisar as imagens e como são utilizadas nesse material didático, buscando em outras fontes subsídios para compreender sua criação, buscamos as recorrências imagéticas observadas a partir da obra *Brasil* para problematizar o papel deste circuito na consolidação de determinadas representações ativadas em momentos posteriores.

Para o presente estudo, optamos em analisar apenas as imagens nos livros voltados para o ensino de geografia, pois caracterizam as diversas regiões do Brasil⁵⁵.

O conteúdo a ser ensinado era uma preocupação do Estado brasileiro: a reforma Luiz Alves Rocha, instituída pelo Decreto nº. 16.782A, de 13 de janeiro

---

⁵⁵ Na primeira república brasileira houve uma tentativa de construir, por meio do ensino escolar, dentre outras formas, uma identidade brasileira. Intelectuais como Manoel Bonfim e Olavo Bilac já haviam publicado em 1910 uma coleção de livros onde caracterizavam as regiões do país segundo estereótipos da época.

de 1925, previa uma educação voltada para a consolidação da identidade nacional:

No ensino da língua materna, da literatura, da geografia e da história nacionais darão os professores como thema para trabalhos escriptos assumptos relativos ao Brasil, para narrações, descripções e biographias dos grandes homens em todos os ramos da actividade seleccionando, para os trabalhos oraes, entre as produções literárias de autores nacionais, as que estiverem mais ao alcance ou mais possam interessar aos alumnos para desenvolver-lhes os sentimentos de patriotismo e de civismo. [...] Serão excluídas, por seleção cuidadosa, as produções que, pelo estudo ou doutrinação incidente, diminuam ou não despertam os sentimentos constitutivos dos caracteres bem formados (Artigo 47 § 6º apud ROCHA, 2000, p. 88. apud LOPES, 2009, p.28).

Dentro desse contexto, a disciplina de geografia assumiu um papel fundamental, pois caracterizava cada região brasileira, dotando-as de uma identidade visual.

Se a irrupção do Brasil como Estado independente em 1822 já havia colocado a formação da nação como a questão por excelência da arena política brasileira, o fato é que quase não se havia avançado nesse sentido. Assim, essa questão foi apontada por líderes políticos e intelectuais como essencial no período que, *grosso modo*, estende-se da Proclamação da República (1889) até meados da década de 1950. A maior parte dos líderes políticos e intelectuais, independente de suas concepções e projetos para o Estado brasileiro, entendiam que a educação do povo era a única alternativa para a realização desse amplo e complexo processo, dadas as especificidades de uma sociedade cujas lideranças indagavam, entre o final do século XIX e as duas ou três primeiras décadas do século XX, se a mestiçagem (biológica e cultural) não inviabilizaria o futuro do Brasil como Estado-nação. Por outro lado, não lhes passava despercebido que a ideia de nação permitiria esconder as diferenças entre as formações sociais brasileiras! Daí haverem compreendido, finalmente, que a nação brasileira já não podia se limitar às elites e a seus representantes políticos. Contribuir de maneira efetiva para formar um único povo, uma única nação, eis o desafio da educação no início do século XX (VLACH, 2004 apud LOPES, 2009, p. 195).

Nas décadas de 1940 e início de 1950 o uso de fotografias ainda não era muito comum nos livros didáticos, sendo substituído por desenhos e gravuras, quando presentes⁵⁶.

Nos livros voltados para o ensino de geografia encontramos um campo fértil para nosso estudo, pois buscava a caracterização das regiões brasileiras. Devemos esclarecer, contudo, como o Brasil estava dividido geopoliticamente, a fim de compreender a caracterização de cada região:

Figura 98: Mapa Geopolítico do Brasil de 1945.

Fonte: Disponível em <<http://www.brasilecola.com/brasil/divisao-regional-brasileira.htm>>. Acesso em 07 de novembro de 2011.

Cumpramos observar que utilizamos a nomenclatura, no segundo capítulo, da divisão geopolítica de 1967, onde, por exemplo, São Paulo pertence à região sudeste e a Bahia pertence à região nordeste. Tal escolha, para fins da análise imagética (icônica e formal), não resultou em mudanças significativas,

---

⁵⁶ Dos livros pesquisados apenas *História do Brasil* para 3ª Série dos cursos Clássico e Científico, de Basílio de Guimarães, publicado pela editora Francisco Alves em 1953 não possuía qualquer tipo de ilustração.

apenas estatísticas⁵⁷. Consideramos que tal quadro é fundamental para desenvolvermos qualquer tipo de análise sobre as regiões brasileiras.

Os livros didáticos aqui analisados foram escolhidos segundo sua temática: livros de geografia do Brasil para o ensino ginasial. Como não optamos em fazer uma análise quantitativa do número de livros produzidos e, como estes obedeciam a uma orientação nacional, selecionamos apenas alguns exemplares publicados ao longo da década de 1940, a fim de verificar como as regiões brasileiras eram representadas imgeticamente nos manuais de geografia.

Não nos preocupamos em selecionar apenas as imagens condizentes com o discurso visual do álbum *Brasil*, mas todas as imagens – que não eram muitas – presentes em cada livro, além de considerar o espaço em que estão inseridas no livro didático.

Os livros didáticos de geografia consultados foram escolhidos por meio de um levantamento prévio realizado na Biblioteca do Livro Didático da Faculdade de Educação da USP⁵⁸:

Título	Autor	Cidade e Editora	Ano de Publicação	Ilustrador
<i>O Brasil e suas riquezas: brasilogia</i>	Potsch, Waldemiro	Rio de Janeiro: Francisco Alves, 18ª edição.	1942	Barbosa, João Sabóia
<i>Geografia: curso elementar para escolas primárias e admissão ao curso ginasial</i>	Thomas, Cláudio Maria	São Paulo: Paulo de Azevedo	1947	Não informado

---

⁵⁷ Citamos, por exemplo, uma maior recorrência de fotografia no leste setentrional no Brasil (estado da Bahia), como uma consequente diminuição de fotografias na região nordeste, dividida em nordeste oriental e nordeste ocidental. Tal divisão não influencia na conclusão de nossa análise imagética.

⁵⁸ Projeto desenvolvido por uma série de pesquisadores do livro didático no Brasil, encabeçado pela Professora Circe Bittencourt da Faculdade de Educação da USP.

<i>Geografia do Brasil: quarta série ginásial</i>	Durán, M. Gutierrez	São Paulo: Edições e Publicação Brasil.	1944	Não informado
<i>Geografia do Brasil: 4ª série</i>	Gicovate, Moisés	São Paulo: Melhoramentos, 3ª. edição.	1946	Não informado
<i>Geografia do Brasil: as regiões geográficas</i>	Azevedo, Aroldo de	São Paulo: Cia. Editora Nacional, 11ª. edição.	1947	Não informado
<i>Geografia do Brasil: segundo volume para a quarta série ginásial</i>	Attayde, Alcias Martins de	São Paulo: Anchieta.	1947	Não informado
<i>Geografia regional do Brasil: para a quarta série ginásial</i>	Carvalho, Carlos Delgado de	São Paulo: Cia. Editora Nacional, 4ª edição.	1944	Não informado
<i>Geografia regional do Brasil: 4ª. série</i>	Lenz, Luís Gonzaga	São Paulo: Cia. Saraiva, 2ª edição.	1947	Não informado
<i>Noções de geografia regional do Brasil: quarta série ginásial</i>	Lima Filho, Francisco da Gama	São Paulo: Cia. Editora Nacional.	1950	Não informado
<i>Coleção Viagens através do Brasil</i> <i>(10 volumes)</i>	Espinheira, Ariosto; Guimarães, João; Lourenço Filho Manuel Bergstrom; Souza, Elza Coelho de	São Paulo: Melhoramentos.	1939-1950	Percy Lau e Oswaldo Ostorni

A partir de uma caracterização prévia dessa documentação, podemos partir de alguns pressupostos comuns aos livros analisados.

Os capítulos desses livros estão divididos da seguinte forma:

1. Descrição Física, compreendendo aspectos naturais como relevo, clima, vegetação;
2. Povoamento e População, descrevendo o povo e suas características;
3. Divisões, Cidades e Vida Cultural, ressaltando aspectos próprios das regiões;
4. Recursos Econômicos, com os principais produtos econômicos.

Os títulos dos capítulos podem sofrer algum tipo de alteração – ao invés de Descrição Física encontramos Aspectos Físicos, por exemplo – mas não houve mudança de conteúdo. Outra característica comum a esses documentos foi a descrição sequencial das regiões: norte, nordeste, leste, sul e centro-oeste, observada em 100% dos livros analisados.

Optamos, para fins didáticos, comparar como cada região foi representada nesses livros com a representação em *Brasil*, obtida por meio da análise imagética icônica e formal que resultou nos padrões imagéticos citados no segundo capítulo.

Dentre estes, destacamos o Padrão Regional, onde identificamos uma série de atributos que aproximavam ou afastavam visualmente determinadas regiões. Será por meio deste que selecionamos as fotografias de *Brasil* para comparação nos livros didáticos.

Cabe lembrar, a fim de evitar qualquer equívoco, que nosso objetivo é encontrar “ecos” das temáticas observadas em *Brasil* nos livros didáticos, e não desenvolver qualquer análise de uma identidade regional por meio dessas imagens⁵⁹.

---

⁵⁹ Essa análise da identidade regional é um tema de pesquisa com extensa bibliografia e ao mesmo tempo extremamente complexo, pois trata de temáticas muito além do presente trabalho, motivo pelo qual julgamos conveniente não entrar nessa discussão.

3.3.1. Região Norte

Primeira região apresentada nos manuais didáticos compreende os Estados da Amazônia, Pará, Amapá, Rio Branco, Acre e Guaporé. A representação imagética dessa região nos livros didáticos privilegia ilustrações da vegetação e do rio Amazonas, bem como dos tipos humanos e suas atividades econômicas.

Figura 99: *Viagem através do Brasil*, vol.1. Região Norte. (Ariosto Espinheira)

Nota: a primeira frase, no canto esquerdo da página, indica o próprio objetivo desse conjunto de obras: “Vamos descobrir o Brasil?”.

Aspectos Figurativos: Elementos Móveis Humanos (vaqueiro de Marajó)

Figura 100: *Geografia do Brasil: as regiões geográficas*. Aroldo de Azevedo.

Figura 101: *Brasil*. Antoine Bon.

Figura 102: *Geografia do Brasil: 4ª série*. Moisés Gicovate.

Figura 103: *Noções de geografia regional do Brasil: quarta série ginásial*. Francisco Gama da Lima Filho.

Aspectos Figurativos: Infraestrutura (construções)

Figura 104: Noções de geografia regional do Brasil: quarta série ginásial. Francisco Gama da Lima Filho.

Figura 105: Brasil. Antoine Bon.

Figura 106: Geografia regional do Brasil: para a quarta série ginásial. Delgado de Carvalho.

Figura 107: Geografia do Brasil: 4ª série. Moisés Gicovate.

Aspectos Naturais: rio Amazonas

Figura 108: Geografia do Brasil: segundo volume para a quarta série ginásial. Alcias Martins de Attayde.

Figura 109: Brasil. Antoine Bon.

Figura 110: Geografia do Brasil: as regiões geográficas. Aroldo de Azevedo.

Figura 111: Geografia regional do Brasil. Luís Gonzaga Lenz.

Nos três grupos selecionados, identificamos, dentre uma variedade de opções possíveis⁶⁰, uma semelhança temática em relação às representações encontradas no álbum *Brasil*. Além destes, poderíamos citar o Teatro de Manaus, o seringueiro e a extração da borracha, a vitória-régia, o mercado Ver-

⁶⁰ Em relação ao grupo 1, poderíamos, por exemplo, destacar o seringueiro ou garimpeiro; sobre o grupo 2, as construções coloniais; o grupo 3 poderia tratar das embarcações no rio Amazonas – dessa forma, temos uma gama de possibilidades de análise, mas não devemos, contudo, esquecer do nosso foco no presente trabalho.

o-Peso, em Belém, também recorrentes nos livros didáticos e no álbum fotográfico. Encontramos imagens semelhantes às daquelas de *Brasil*, da mesma forma que encontramos temáticas que não foram representadas no álbum. Dado nosso interesse, privilegiamos apenas as primeiras, sem excluir o outro grupo, visto que a escolha e, por consequência, a exclusão de determinadas temáticas, podem nos indicar o caminho do discurso visual proposto no álbum fotográfico estudado.

3.3.2. Região Nordeste

Subdividida em nordeste ocidental (Maranhão e Piauí) e nordeste oriental (Ceará, Rio Grande do Norte, Paraíba, Pernambuco, Alagoas e Sergipe), é apresentada em *Brasil* por construções coloniais, com destaque para as construções religiosas, além dos tipos humanos como o vaqueiro, o sertanejo e o pescador, assim como para as praias e as jangadas. Nos livros didáticos encontramos as mesmas representações, mas com um destaque maior para as atividades econômicas da região.

As escolhas pela representação do pescador e jangadeiro, das construções religiosas remetendo à arquitetura colonial e pela paisagem litorânea foram decorrentes da própria observação nos manuais e no álbum fotográfico.

Da mesma forma que a região Norte, as similaridades entre as representações imagéticas em *Brasil* e nos livros didáticos é muito próxima.

Aspectos Figurativos: Elementos Móveis Humanos / Transporte (Jangada)

Figura 112: Coleção Viagens através do Brasil. Ariosto Espinheira.

Figura 113: Brasil. Antoine Bon.

Figura 114: Geografia do Brasil: segundo volume para a quarta série ginásial. Alcias Martins de Attayde.

Figura 115: Geografia do Brasil: as regiões geográficas. Aroldo de Azevedo.

Aspectos Figurativos: Infra-estrutura (Edificações Religiosas)

Figura 116: *Geografia do Brasil: as regiões geográficas.* Aroldo de Azevedo.

Figura 117: *Brasil.* Antoine Bon.

Figura 118: *Noções de geografia regional do Brasil: quarta série ginásial.* Francisco Gama da Lima Filho.

Figura 119: *Coleção Viagens através do Brasil.* Ariosto Espinheira.

Aspectos Naturais: vegetação (litoral do nordeste)

Figura 120: *Coleção Viagens através do Brasil*. Ariosto Espinheira.

Figura 121: *Brasil*. Antoine Bon.

Figura 122: *Geografia do Brasil: as regiões geográficas*. Aroldo de Azevedo.

Figura 123: *Geografia do Brasil: 4ª série*. Moisés Gicovate.

3.3.3. Região Leste

Dividida em leste setentrional (Bahia) e leste meridional (Minas Gerais, Espírito Santo e Rio de Janeiro), compreende ainda o território do Distrito Federal no período, o Rio de Janeiro.

Talvez a mais heterogênea das regiões – tanto no álbum fotográfico quanto nos livros didáticos –, pois apresenta tanto características de uma cidade urbanizada (Rio de Janeiro e Belo Horizonte), a presença de indústrias (Vila Velha no Espírito Santo e Volta Redonda no Rio de Janeiro), quanto a preservação da arquitetura colonial (Minas Gerais – as cidades consideradas históricas como Ouro Preto, Congonhas do Campo, dentre outros), os transportes rústicos (carro de bois e jangada, no interior do país e no litoral).

Visualmente, há uma divisão horizontal entre a região litorânea e o interior do Brasil, conforme citado por Amoroso Lima na introdução do álbum fotográfico, e uma divisão vertical entre o trecho do Rio de Janeiro até Minas Gerais, excluindo o estado da Bahia.

Talvez tal proposição, oriunda da comparação aqui proposta, possa ser encontrada na posterior divisão regional do país, onde a Bahia passou a pertencer à região nordeste.

Aspectos Figurativos: Elementos Móveis Transporte (carro de bois)

Figura 124: *Coleção Viagens através do Brasil*. Ariosto Espinheira.

Figura 125: *Brasil*. Antoine Bon.

Figura 126: *Geografia do Brasil: segundo volume para a quarta série ginasial*. Alcias Martins de Attayde.

Aspectos Figurativos: Infraestrutura (edificações religiosas)

Figura 127: *Geografia do Brasil: 4ª série*. Moisés Gicovate.

Figura 128: *Brasil*. Antoine Bon.

Figura 129: *Coleção Viagens através do Brasil*. Ariosto Espinheira.

Figura 130: *Geografia do Brasil: as regiões geográficas*. Aroldo de Azevedo.

Aspectos Naturais: vegetação, mar e montanha (Baía de Guanabara)

Figura 131: Geografia do Brasil: as regiões geográficas. Aroldo de Azevedo.

Figura 132: Brasil. Antoine Bon.

Figura 133: Coleção Viagens através do Brasil. Ariosto Espinheira.

Figura 134: Geografia do Brasil: quarta série ginásial. M. Gutierrez Durán.

A região leste foi a mais representada no álbum *Brasil*, o que facilitou a identificação de algumas imagens-ícones na coleção didática: a vista de Ouro Preto, em Minas Gerais, já havia sido anteriormente registrada tanto pelo SPHAN quanto pela *Revista Brasileira de Geografia*, como Patrimônio Cultural e Artístico do Brasil.

As diversas direções, ângulos e enquadramentos da Baía de Guanabara também nos permitem identificar essa imagem em outros circuitos de produção. Já os carros de bois, são presentes em todas as regiões do interior do país.

Entretanto, uma imagem constante nos álbuns fotográficos e nos livros didáticos que não foi inserida na obra *Brasil* foi a imagem do Cristo Redentor. Tendo em vista a recorrência dessa temática em outras produções imagéticas, acreditamos que se trata de uma escolha do editor Paul Hartmann, sobre a qual não temos uma resposta plausível.

Sentimos uma aproximação visual entre o interior de Minas Gerais e Bahia à região nordeste, tanto na análise imagética do álbum *Brasil* quanto nos livros didáticos. A arquitetura colonial e a grande representação de igrejas católicas são presentes nessas duas regiões.

Lúcia Lippi de Oliveira (1990), ao defrontar as idéias de diversos intelectuais brasileiros durante a primeira metade do século XX – Olavo Bilac, Alceu Amoroso Lima, Oswald de Andrade – a respeito da nação e da identidade nacional, discute o peso que as representações regionais tiveram nesse processo. Cita como exemplo as sociedades mineira e nordestina caracterizadas pela *“tradição que privilegia a excelência do passado representado pelas relações sociais (família patriarcal) ou pelos valores espirituais da tradição católica”* (OLIVEIRA, 1990, p. 196).

3.3.4. Região Sul

Compreende os estados de São Paulo, Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul. De todas as regiões analisadas nos livros didáticos, foi a que mais destoou do álbum *Brasil*. Neste, há uma predominância na representação da cidade de São Paulo em detrimento das demais cidades, ao contrário dos livros didáticos, que privilegiaram as cidades de Curitiba e Porto Alegre, por exemplo. As fotografias e as ilustrações remetem a lugares-comuns, observados em outros suportes materiais.

A associação de São Paulo como a terra do café, o Rio Grande do Sul com a figura do Gaúcho – visto como um tipo de vaqueiro –, as Quedas do Iguaçu são recorrentes nesses tipos de documentos.

Sentimos falta, nesses livros didáticos, de representações de São Paulo com o mesmo padrão observado no álbum *Brasil*: de uma cidade com construções modernas, avenidas largas e demais atributos que, segundo nossa análise imagética, permitiu distinguir dois tipos de cidades: a de atributos modernos, representada por São Paulo e Rio de Janeiro; a cidade de atributos coloniais, principalmente no nordeste e em Minas Gerais. De todos os livros didáticos aqui analisados, encontramos em apenas um esse tipo de representação imagética de São Paulo.

Figura 135: Vista do Vale do Anhangabaú – São Paulo.
***Geografia do Brasil: Geografia regional do Brasil.* Luís Gonzaga Lenz.**

Aspectos Figurativos: Elementos Móveis Humanos (o Gaúcho)

Figura 136: *Coleção Viagens através do Brasil*. Ariosto Espinheira.

Figura 137: *Brasil*. Antoine Bon.

Figura 138: *Noções de geografia regional do Brasil: quarta série ginásial*. Francisco Gama da Lima Filho.

Figura 139: *Geografia do Brasil: 4ª série*. Moisés Gicovate.

Aspectos Naturais: vegetação (café – São Paulo)

Figura 140: *Geografia do Brasil: 4ª série*. Moisés Gicovate.

Figura 141: *Brasil*. Antoine Bon.

Figura 142: *Noções de geografia regional do Brasil: quarta série ginásial*. Francisco Gama da Lima Filho.

Figura 143: *Geografia regional do Brasil*. Luís Gonzaga Lenz.

Aspectos Naturais: Cachoeira (Paraná)

Figura 144: *Geografia regional do Brasil*. Luís Gonzaga Lenz.

Figura 145: *Brasil*. Antoine Bon.

Figura 146: *Noções de geografia regional do Brasil: quarta série ginasial*. Francisco Gama da Lima Filho.

Figura 147: *Geografia do Brasil: 4ª série*. Moisés Gicovate.

3.4.5 Região Centro-Oeste

Compreende o estado de Mato Grosso e Goiás. Geralmente foi representada nos livros didáticos como uma região quase que intocada, onde ainda a vegetação e a fauna são predominantes – considerada a *Wilderness* brasileira.

Não houve muita base para comparação, tendo em vista que no álbum *Brasil* aparece apenas três imagens dessa região, todas voltadas para a representação dos índios.

Nos manuais, houve uma preocupação em caracterizar também as cidades do interior do Brasil:

Figura 148: Vista de Goiânia. *Geografia regional do Brasil: para a quarta série ginasial* Delgado de Carvalho.

Aspectos Figurativos: Elementos Móveis Humanos

Figura 149: *Geografia do Brasil: as regiões geográficas*. Aroldo de Azevedo.

Figura 150: *Brasil*. Antoine Bon.

Figura 151: *Coleção Viagens através do Brasil*. Ariosto Espinheira.

3.4. A coleção didática *Viagens através do Brasil*

Uma série de livros didáticos que julgamos interessante, seja pelas ilustrações, seja pela proposta de apresentar o Brasil como um todo, teve origem na série de programas denominados *Viagem através do Brasil*, de Ariosto Espinheira, transmitidos por rádio ao longo do ano de 1937. Posteriormente essa coleção foi transcrita para uma coleção paradidática⁶¹ voltada para o público infantil. Espinheira apresenta, numa narrativa próxima a dos viajantes e cronistas dos séculos anteriores, um fascínio sobre as características de cada região brasileira.

Essa coleção está dividida em 10 volumes, lançados entre 1939 e 1950 pela Editora Melhoramentos, assim caracterizados:

Título	Autor	Ilustrador
<i>Viagens através do Brasil: Amazônia</i>	Espinheira, Ariosto	Percy Lau
<i>Viagens através do Brasil: Nordeste</i>	Espinheira, Ariosto	Percy Lau
<i>Viagem através do Brasil : Brasil de Leste I - Bahia, Espírito Santo, Estado do Rio.</i>	Espinheira, Ariosto	Percy Lau
<i>Viagem através do Brasil: Rio Grande do Sul</i>	Espinheira, Ariosto	Oswaldo Ostorni
<i>Viagem através do Brasil: Minas Gerais</i>	Espinheira, Ariosto	Percy Lau
<i>Viagem através do Brasil: Paraná</i>	Espinheira, Ariosto	Oswaldo Ostorni
<i>Viagem através do Brasil: Santa Catarina</i>	Espinheira, Ariosto	Oswaldo Ostorni
<i>Viagem através do Brasil: Distrito Federal</i>	Guimarães, João	Percy Lau

---

⁶¹ O livro paradidático é aprovado pelos órgãos oficiais de educação no Brasil, mas com caráter de utilização opcional. Contudo, como essa série de livros teve uma boa repercussão, com reedições e grande alcance, optamos em incluí-la em nossa análise imagética.

<i>Viagem através do Brasil: São Paulo</i>	Lourenço Filho, Manuel Bergstrom	Percy Lau
<i>Viagem através do Brasil: Goiás e Mato Grosso</i>	Souza ,Elza Coelho de	Oswaldo Ostorni

Praticamente metade das ilustrações foi realizada por Percy Lau, por meio de seu trabalho para a *Revista Brasileira de Geografia* intitulado *Tipos e Aspectos do Brasil*, devidamente estudado por Angotti-Salgueiro no artigo *A construção de representações nacionais: os desenhos de Percy Lau na Revista Brasileira de Geografia e outras “visões iconográficas” do Brasil moderno* (ANGOTTI-SALGUEIRO, 2005).

Nesse trabalho Angotti-Salgueiro compara as ilustrações realizadas por Percy Lau nos *Tipos e Aspectos do Brasil* com outras produções imagéticas do período, como as fotografias dos franceses Marcel Gautherot e Pierre Monbeig. Tal resultado, segundo a autora, pode nos indicar as convenções visuais de uma determinada geração. As imagens, nesse contexto, “*evidenciam itinerários figurativos geograficamente coincidentes resultando em representações que, por extensão e repetição, tornam-se ícones*” (ANGOTTI-SALGUEIRO, 2005, p. 21).

Podemos considerar que as ilustrações presentes nos livros didáticos tiveram, em parte, influências dos *Tipos e Aspectos do Brasil*, já que muitas imagens ou são oriundas da *Revista Brasileira de Geografia* ou possuem fortes semelhanças com as representações desta. Como o álbum *Brasil* também apresenta semelhanças temáticas com os livros didáticos e com os desenhos de Percy Lau, conforme comprovamos anteriormente, podemos inferir que tais imagens eram recorrentes na representação das regiões brasileiras:

Figura 152: Usina de Caroá.
Fonte: ANGOTTI-SALGUEIRO, 2005.

Nota: comparação retirada do artigo de Angotti-Salgueiro, entre os desenhos de Percy Lau para Tipos e aspectos do Brasil (Usina de Caroá) e as fotografias de Pierre Verger e Antoine Bon para o álbum fotográfico Brasil.

Partindo desse pressuposto, conseguimos identificar na série didática analisada convergências e semelhanças visuais com as fotografias de *Brasil*.

Contudo, como adverte Angotti-Salgueiro sobre as representações regionais do Brasil:

A questão principal não é, portanto, a “invenção” das representações como se convencionou dizer, mas sim saber o que ficou de fora do repertório de desenhos e fotografias e as razões de escolhas, recusas e reiteração de registro e do caráter que assumem ao longo do tempo. (ANGOTTI-SALGUEIRO, 2005, p. 61).

Apesar de concordarmos com tal interesse em buscar os motivos da seleção e os elementos excluídos como fontes documentais importantes para a

compreensão da sociedade, no presente trabalho seguimos a direção oposta: as repetições, como forma de identificarmos as imagens-guia ou imagens-ícones do período, numa tentativa de aproximar-se da iconosfera do período, definida por Meneses como o:

conjunto de imagens-guia de um grupo social ou de uma sociedade num dado momento e com o qual ela interage [...] trata-se, sim, de identificar as imagens de referência, recorrentes, catalisadoras, identitárias – ou aquelas que, em linguagem não técnica são conhecidas como emblemáticas ou ícones e integram aquelas redes de imagens [...] (MENESES, 2005, p.35).

Os desenhos de Percy Lau, segundo Angotti-Salgueiro, compõem uma visão iconográfica do Brasil (essa autora cita a expressão de Amoroso Lima na introdução do álbum *Brasil*) de “*tipos e cenas emblemáticas, na linha de uma imagerie regionalista ancorada na paisagem, imagerie que se constitui na longa duração em circuitos que passam pelo Estado, intelectuais, artistas, viajantes*” (ANGOTTI-SALGUEIRO, 2005, p.27).

Podemos inserir as fotografias de *Brasil* neste mesmo arcabouço: uma rede de imagens sobre as diversas regiões do país interligadas pela visão exterior de fotógrafos estrangeiros, a serviço ou não do Estado Nacional Brasileiro, assim como pela visão do editor da obra, apoiadas num repertório de representações visuais existentes no imaginário social brasileiro. Contudo, esse repertório visual não era um consenso.

Pela comparação com os livros didáticos, percebemos um repertório visual mais sedimentado em algumas regiões: o norte, o nordeste, o leste e o centro-oeste apresentaram significativa equivalência entre essas duas bases documentais. Em outras palavras, percebemos nessas regiões, por meio das bases consultadas, imagens-ícones já consolidadas.

Por outro lado, a iconografia da região sul apresentou diferenças temáticas interessantes, principalmente quanto à representação urbana, evidenciando que o repertório de imagens dessa região não era tão padronizado, a exemplo das outras regiões. Podemos entender, a partir da

base documental analisada, que tal rol iconográfico – incluindo as imagens-ícones - não era um consenso para essa sociedade.

Observamos, portanto, que o álbum fotográfico *Brasil* não pode ser considerado integralmente uma compilação de imagens-ícones de cada região, embora apresente muitas. Apesar do padrão temático Regional citado no capítulo anterior nos direcionar para um determinado tipo de representação temática, apenas a comparação com outras fontes pôde balizar nosso estudo, comprovando a importância da análise de uma série de documentos, não apenas uma única fonte.

Para uma tentativa de aproximação da iconosfera brasileira nesse período, no tocante às representações regionais, podemos inferir que tanto a comparação de Angotti-Salgueiro (entre os desenhos de Percy Lau e as fotografias de Pierre Monbeig e Marcel Gautherot), quanto a comparação demonstrada no presente trabalho (entre as fotografias de Antoine Bon, Marcel Gautherot, Pierre Verger e os livros didáticos) apresentam características imagéticas semelhantes aproximando-se, portanto, de uma convenção visual desse período. Podemos ainda considerar que esse quadro insere-se no mesmo feixe de questões propostas por Amoroso Lima: a heterogeneidade da população brasileira, dividida em níveis e zonas de civilização⁶². Da mesma forma que nesse período buscava-se, conforme apontado anteriormente, compreender a identidade nacional em suas diversas manifestações culturais, podemos afirmar, a partir do exposto neste trabalho, que as imagens representativas das regiões brasileiras não estavam totalmente consolidadas.

Conseguimos identificar, por meio dessa comparação, um conjunto de imagens características de cada região brasileira, recorrentes em diversos suportes de representação visual. Obviamente, temos ciência que essas imagens identificadas não constituem integralmente a iconosfera do período; mas podemos considerar que estas estão inseridas nesse conjunto.

---

⁶² Conforme observada na análise textual presente no segundo capítulo.

Conclusão

Capas: primeiros olhares, primeiros contatos com o livro. Lugar de todas as preocupações de marketing, a capa constitui antes de mais nada um dos espaços determinantes que se estabelece o pacto da leitura. Ela transmite informações que permitem apreender o tipo de discurso, o estilo de ilustração, o gênero... situando assim o leitor numa certa expectativa. Tais indicações podem tanto introduzir o leitor ao conteúdo como levá-lo para uma pista falsa” (LINDEN, 2006, p. 57).

Se considerarmos o excerto acima e compará-lo com a capa do álbum *Brasil*, podemos concluir que a proposta de marketing do editor Paul Hartmann não foi enganosa, ou levou o leitor a falsas pistas, como observamos abaixo.

Figura 153: capa e contracapa de *Brasil*.

A dualidade proposta pela capa do álbum pôde ser verificada em sua composição textual e imagética conforme demonstrada nesta pesquisa. Nossa análise, porém, nos levou a questões além desse problema inicial.

A apresentação de Amoroso Lima delineia um quadro sintético do país: história, formação, geografia e cultura. Destaca a complexidade do povo brasileiro em todos seus aspectos culturais, étnicos e regionais, com uma ideia de civilização nas cidades litorâneas com franco declínio para o interior. Esse autor exalta que tais problemas serão devidamente resolvidos no próprio desenvolvimento do país, posto que ainda é uma nação muito jovem e, portanto, em pleno crescimento.

As fotografias corroboram essa heterogeneidade das paisagens brasileiras, alternando fotografias que mostram grandes edifícios, automóveis, dentre outros, sugerindo uma ideia de região desenvolvida; e fotografias de construções coloniais, meios de transporte de origem animal e uma intensa vegetação, sugerindo uma ideia oposta à primeira. Essa permanência de um passado é ressaltada pela presença de temáticas ligadas à Igreja Católica Apostólica Romana, demonstrada pelo padrão temático religiosidade.

Como resultado da análise icônica e formal dessas fotografias percebemos uma caracterização figurativa das regiões brasileiras, formalizada pelo padrão temático regional. Ao inserirmos essas fotografias num circuito imagético ampliado – outros álbuns fotográficos e revistas ilustradas –, notamos que algumas temáticas eram recorrentes, o que nos induziu a acreditar que o álbum *Brasil* utilizou um repertório imagético já reconhecido em outros espaços discursivos.

Essas imagens-ícones, como convencionamos denominá-las, são dotadas de uma função metonímica, representando um todo (uma região) por um de seus aspectos (o ícone). Observamos que tais imagens não precisam ter uma grande recorrência no álbum fotográfico para serem consideradas ícones, mas sim estarem presentes em diversos suportes visuais.

Dessa forma, identificamos um grupo de imagens características de cada região do país, recorrentes em outros suportes visuais como revistas ilustradas de grande circulação como *O Cruzeiro*, ou revistas especializadas

como a *Revista Brasileira de Geografia* e *SPHAN*, álbuns fotográficos e livros didáticos.

Ao comparar com uma base documental específica, os livros didáticos, percebemos que as imagens-ícones presentes em *Brasil* não eram totalmente equivalentes nesses livros: a despeito da grande semelhança nas regiões norte, nordeste, leste e centro-oeste, a região sul apresentava diferenças significativas quanto às representações urbanas, embora fosse semelhante com os outros tipos de representação (natureza e tipos humanos). Em outras palavras, tal repertório de imagens não pode ser entendido como um consenso, sedimentado e estável, mas sim como uma escolha possível, fluida e dinâmica, conforme apontado anteriormente.

Tal constatação foi fundamental para respondermos a questão inicial proposta em nossa pesquisa: podemos considerar o álbum *Brasil* com um caso exemplar da dimensão visual da sociedade brasileira nas décadas de 1940 e 1950?

Entendemos que sim, em relação à constatação de imagens-ícones do álbum observadas em outros suportes visuais, delineando possíveis convenções visuais, segundo Angotti-Salgueiro (2005), ou mesmo aspectos da iconosfera brasileira desse período, segundo Meneses (2005).

Contudo, não devemos considerar tal repertório imagético como um espelho da visualidade dessa sociedade, mas sim um indício das escolhas feitas dentro de uma gama de possibilidades de representação, reproduzidas no imaginário social – e de mesma forma modificadas, ressignificadas – por meio da produção, circulação e consumo dessas imagens-ícones.

Álbuns Fotográficos - Fontes

BON, Antoine. **Brasil: deux cent dix-sept photographies de A. Bon, M. Gautherot et P. Verger.** Paris: P. Hartmann, 1950.

EICHNER, Erich. **Gente e terra do Brasil.** Rio de Janeiro: Kosmos, 1946.

FODOR, Laszlo. **Brazil.** New York: New York Hastings House, 1940.

FUSS, Peter. **Brasil.** Leipzig: Atlantis, 1937.

GOODWIN, Philip Lippincott. **Brazil builds: architecture new and old, 1652-1942.** Photographs by G.E. Kidder Smith. New York: The Museum of Modern Art, 1943.

HAGER, Alice Rogers. **Brazil: giant to the south.** Photographs by Jackie Martin. New York: Macmillan, 1945.

IMPrensa BRASILEIRA. **Travel in Brazil.** Rio de Janeiro: New York World's, 1939.

LEVASSEUR, Émile. **Le Brésil.** Rio de Janeiro: Editora Letras e Expressões, 2001.

KLUMB, Revert Henrique. "Doze horas em diligência, guia do viajante de Petrópolis a Juiz de Fora". In: **Anuário do Museu Imperial: edição comemorativa, 50 anos do Museu Imperial (1943 – 1993), 150 anos da fundação de Petrópolis (1843 – 1993).** Petrópolis: Ministério da Cultura / Instituto Histórico e Artístico Nacional. 2005.

MANZON, Jean. **Flagrantes do Brasil.** Rio de Janeiro: Bloch, 1950.

RIBEYROLLES, Charles. **Brasil Pitoresco: história, descrições, viagens, colonização, instituições.** São Paulo: EDUSP, 1980.

VERGER, Pierre Fatumbi. **Cuba: 196 photographies de Pierre Verger.** Paris: Paul Hartmann, 1958.

Revistas - Fontes

O CRUZEIRO: Revista semanal ilustrada. Ed. Cruzeiro, 1947. Publicação das fotos de Pierre Verger “Atlas carrega seu mundo” em 05/04/1947 e “O ciclo do Bonfim” em 22/03/1947, textos de Odorico Tavares

Livros Didáticos e Paradidáticos - Fontes

ATTAYDE, Alcias Martins de. **Geografia do Brasil: segundo volume para a quarta série ginasial.** São Paulo: Anchieta 1947.

AZEVEDO, Aroldo de. **Geografia do Brasil: as regiões geográficas.** 11ª edição. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1947.

CARVALHO, Carlos Delgado de. **Geografia regional do Brasil: para a quarta série ginasial.** 4ª edição. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1944.

DURÁN, M. Gutierrez. **Geografia do Brasil: quarta série ginasial.** São Paulo: Edições e Publicação Brasil, 1944.

ESPINHEIRA, Ariosto; GUIMARÃES, João; LOURENÇO FILHO, Manuel Bergstrom; SOUZA, Elza Coelho de. **Coleção Viagens através do Brasil (10 volumes).** São Paulo: Melhoramentos. 1939-1950

GICOVATE, Moisés. **Geografia do Brasil: 4ª série.** 3ª edição. São Paulo: Melhoramentos, 1946.

LENZ, Luís Gonzaga. **Geografia regional do Brasil: 4ª. série.** 2ª edição. São Paulo: Cia. Saraiva, 1947.

LIMA FILHO, Francisco da Gama. **Noções de geografia regional do Brasil: quarta série ginasial.** São Paulo: Cia. Editora Nacional. 1950.

POTSCH, Waldemiro. **O Brasil e suas riquezas: brasilogia.** 18ª edição. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1942.

THOMAS, Cláudio Maria. **Geografia: curso elementar para escolas primárias e admissão ao curso ginasial.** São Paulo: Paulo de Azevedo, 1947.

Bibliografia Geral

ANDRADE, Ana Maria Mauad de Sousa. “Foto-ícones: a história por detrás das imagens?”. In: RAMOS, Alcide Freire; PATRIOTA, Rosangela; PESAVENTO, Sandra Jatahy (orgs.). **Imagens na História**. São Paulo: Hucitec, 2008.

_____. **Sob o signo da imagem: a produção da fotografia e o controle dos códigos de representação social da classe dominante no Rio de Janeiro na primeira metade do século XX**. Tese de doutorado apresentada ao Instituto de Ciências Humanas e Filosofia da Universidade Federal Fluminense, 1990.

ANDRADE, Olímpio de Souza. **O livro brasileiro desde 1920**. 2ª edição, 4ª impressão. Rio de Janeiro: Cátedra, 1978.

ANGOTTI-SALGUEIRO, Heliana (org.). **O olho fotográfico: Marcel Gautherot e seu tempo**. São Paulo: MAB-FAAP, 2007.

_____. **A construção de representações nacionais: os desenhos de Percy Lau na Revista Brasileira de Geografia e outras “visões iconográficas” do Brasil moderno**. Anais do Museu Paulista. São Paulo. Nova Série, v.13. n.2.p. 21-72. jul.-dez. 2005.

BAITZ, Rafael. **Fotografia e Nacionalismo: a revista The National Geographic Magazine e a construção da identidade nacional norte-americana (1895-1914)**. Revista de História, 2005, n.153, pp. 225-250.

_____. **Um continente em foco: a imagem fotográfica da América Latina nas revistas semanais brasileiras (1954-1964)**. São Paulo: Humanitas, 2003.

BEAUMONT-MAILLET (org.). **La photographie humaniste, 1945-1968**. Paris: Bibliothèque Nationale de France, 2006.

BELUZZO, Ana Maria de Moraes. **O Brasil dos Viajantes**. São Paulo: Metalivros, 2000.

BERQUE, Augustin. **Raisons du Paysage**. Paris: Hazan, 1995.

BESANÇON, Alain. **A imagem proibida: uma história intelectual da iconoclastia**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

BITTENCOURT, Circe Maria Fernandes. **Livro didático e conhecimento histórico: uma história do saber escolar**. Tese de doutorado apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 1993.

BURKE, Peter (org.). **Testemunha ocular**. Bauru: EDUSC, 2004.

BUSTANET, Clara. "Le livre e la photographie". In: CHARTIER, Roger; MARTIN, Henri-Jean. **Histoire de l'édition française**. Vol. 4. Paris: Fayard-Cercle de la Librairie, 1990.

CALIL, Carlos Augusto Machado. "Tradutores do Brasil". In: SCHWARTZ, Jorge. **Da antropofagia a Brasília**. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

CARLOS, Ana Fani Alessandri. "O Turismo e a produção do não-lugar". In: YASIGI, Eduardo; CARLOS, Ana Fani Alessandri; CRUZ, Rita de Cássia Ariza da. **Turismo: espaço, paisagem e cultura**. São Paulo: Hucitec, 1996.

CHARTIER, Roger. **A História Cultural: entre práticas e representações**. Lisboa/Rio de Janeiro: DIFEL/ Bertrand, 1990.

COELHO, Maria Beatriz Ramos de Vasconcellos. **A construção da imagem da nação brasileira pela fotodocumentação, 1940-1999**. Tese de doutorado apresentada ao departamento de Sociologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2000.

COSGROVE, Denis. **The iconography of landscape: essays on the symbolic representation, design, and use of past environments**. Cambridge New York: Cambridge University Press, 1988.

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

_____. **Um olho que pensa: estética moderna e fotojornalismo**. Tese de Doutorado apresentada à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 1998.

_____. **Aprenda a ver as coisas: fotojornalismo e modernidade na revista "O Cruzeiro"**. Dissertação de Mestrado apresentada à Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 1992.

COSTA, Marcelo Timotheo da. **Um itinerário no século: mudança, disciplina e ação em Alceu Amoroso Lima**. São Paulo: Ed. Loyola, 2006

DALL'OLIO, Rafael Luis dos Santos. **A trajetória de uma "paisagem natural" brasileira: o caso da vitória-régia**. Apresentação de trabalho no V Simpósio Nacional de História Cultural – ANPUH, realizado na Universidade de Brasília entre 08 e 12 de novembro de 2010.

DARNTON, Robert. **O que é a história do livro?** In: ArtCultura – Revista de História, Cultura e Arte. Uberlândia, v. 10, n.16, jan-jun 2008. Tradução: Lília Gonçalves Magalhães Tavaró.

EDWARDS, Elizabeth (org.). **Photographs, objects, histories: on the materiality of images**. New York: Routledge, 2005.

FABRIS, Annateresa (org.). **Fotografia: usos e funções no século XIX**. São Paulo: EDUSP, 1991.

_____. **Modernidade e modernismo no Brasil**. Campinas: Mercado de Letras, 1994.

FAVERO, Maria de Lourdes Albuquerque. **A Universidade no Brasil: das origens à Reforma Universitária de 1968**. Revista Educar, Curitiba: Editora UFPR, n. 28, p. 17-36, 2006.

FERNANDES, Antonia Terra de Calazans. **Livros didáticos em dimensões materiais e simbólicas**. Revista Educação e Pesquisa, São Paulo, v.30, n.3, p. 531-545, set.-dez. 2004.

FERNANDES JÚNIOR, Rubens. **Labirinto e identidades: panorama da fotografia no Brasil (1946-1998)**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

FERNANDEZ, Horácio (org.). **Fotolivros latino-americanos**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

FERREIRA, Marieta de Moraes. "Os professores franceses e o ensino da história no Rio de Janeiro nos anos 30". In: MAIO, Marco Chôr; VILLAS BÔAS, Gláucia (org.). **Ideais de modernidade e sociologia no Brasil: ensaios sobre Luiz de Aguiar Costa Pinto**. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1999.

FERREZ, Gilberto. **A fotografia no Brasil (1840-1900)**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1985.

_____. **O Rio Antigo de Marc Ferrez: paisagens e tipos humanos no Rio de Janeiro**. São Paulo: João Fortes Engenharia, 1984.

FREITAG, Bárbara. **Estado da arte do livro didático no Brasil**. Brasília: Reduc, 1987.

FREYRE, Gilberto. **Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime de economia patriarcal**. Rio de Janeiro: Maia & Schmidt, 1933.

FRIZOT, Michel. **Histoire de Voir. Le médium des temps modernes (1838-1939)**. Paris: Nathan, 2001.

GARCIA, Angela Célia. **São Paulo em prata: a capital paulista nas fotografias de Aurélio Becherini (anos 1910-20)**. Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 2008.

GAUTHEROT, Marcel; FROTA, Leticia Coelho. **Bahia: Rio São Francisco, Recôncavo e Salvador**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1995.

_____. **Brasília**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2010.

GEARY, Christraud M.; WEBB, Virginia-Lee. **Delivering News: distant cultures in early postcards**. London: Smithsonian Institution Press, 1998.

GUIMARÃES, Manoel Luiz Salgado. **Estudos sobre a escrita da História**. Rio de Janeiro: 7letras, 2006.

HALLEWELL, Laurence. **O livro no Brasil – sua história**. 2º edição. São Paulo: EDUSP, 2005.

KNAUSS, Paulo. **O desafio de fazer História com imagens: arte e cultura visual**. ArtCultura, Uberlândia, v.8, n.12, p. 97-15, jan.-jun., 2006.

KOSSOY, Boris. **Realidades e Ficções na Trama Fotográfica**. 3º edição. Cotia: Ateliê Editorial, 2002.

_____. **Origens e Expansão da Fotografia no Brasil, século XIX**. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1980.

KRAUSS, Rosalind E. **O fotográfico**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002.

KOETZLE, Michael. **Photo-Icons: the story behind the images**. Los Angeles: Taschen, 2005.

LAFETÁ, João Luiz. **1930: a crítica e o modernismo**. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2000.

LEITE, Miriam Lifchitz Moreira. **Retratos de Família: leitura da fotografia histórica**. São Paulo: EDUSP, 1993.

_____. **A Imagem através das palavras**. Revista Ciência e Cultura, n. 38(9), setembro de 1986.

LE GOFF, Jacques. **Nova história**. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

_____; NORA, Pierre. **História: Novos Problemas**. 4º edição. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.

LE MEN, Sègolene. “Le XIX^e siècle de l’image”. In: GERVEREAU, Laurent (org.) **Peut-on apprendre à voir?** Paris: École nationale supérieure des beaux-arts, 1999.

LEVINE, Robert M. **Nineteenth and early twentieth century Latin America**. New York: Durham Duke University Press, 1989.

LIMA, Alceu Amoroso. **Cartas do Pai: de Alceu Amoroso Lima para sua filha madre Maria Tereza**. São Paulo: IMS, 2003.

_____. **Memórias Improvisadas: diálogos com Medeiros Lima.** Rio de Janeiro: Vozes, 1973.

_____. **Pelo Humanismo Ameaçado.** Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1965,

LIMA, Solange Ferraz de Lima; CARVALHO, Vânia Carneiro. **Fotografia e cidade: da razão urbana à lógica de consumo: álbuns de São Paulo, 1887-1954.** São Paulo: FAPESP, 1997.

LINDEN, Sophie Van der. **Para ler o livro ilustrado.** São Paulo: Cosac Naify, 2006.

LOPES, Lucineide Fábila Rodrigues. **A região nordeste nos livros didáticos de geografia.** Dissertação de Mestrado apresentada ao Centro de Ciências Exatas e da Natureza da Universidade Federal da Paraíba, 2009.

MAILLARD, Fabienne. **L'oeuvre imprimée de Pierre Verger, 1936-1958.** Mémoire de maîtrise d'histoire de l'art. Université Paris IV, Sorbonne, 2003.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra. "Rumo a uma "história visual". In: MARTINS, José de Souza. **O imaginário e o poético nas ciências sociais.** Bauru: EDUSC, 2005.

_____. **Fontes Visuais, história visual: balanço provisório, propostas cautelares.** In: Revista Brasileira de História, n. 23(45), p 11-36, 2003a.

_____. **A fotografia como documento - Robert Capa e o miliciano abatido na Espanha: sugestões para um estudo histórico.** Revista Tempo, Rio de Janeiro, n. 14, p. 131-151, 2003b.

_____. "A Paisagem como fato cultural". In: YÁSIGI, Eduardo (org.) **Turismo e Paisagem.** São Paulo: Contexto, 2002.

_____. "Os 'usos culturais' da cultura: contribuição para uma abordagem crítica das práticas e políticas culturais". In: YASIGI, Eduardo; CARLOS, Ana Fani Alessandri; CRUZ, Rita de Cássia Ariza da. **Turismo: espaço, paisagem e cultura.** São Paulo: Hucitec, 1996.

_____. **Comentário III.** In: Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material. Nova Série, n.1, 1993.

MERLOT, Michel. Le text e l'image. **Histoire de l'édition française vol. 3 – Les temps des éditeurs, Du romantism à la Belle Époque.** Paris: Fayard-Cercle de la Librairie, 1990.

MICELI, Sérgio. **Intelectuais e Classe Dirigente no Brasil (1920-1945)**. São Paulo: DIFEL, 1979.

NEWHALL, Beaumont. **History of photography: from 1839 to the present**. New York: Museum of Modern Art, 1982.

NÓBREGA, Cida; ECHEVERRIA, Regina. **Pierre Verger: um retrato em preto e branco**. Salvador: Corrupio, 2002.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi de. **Americanos: representações da identidade nacional no Brasil e nos EUA**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.

_____. **A questão nacional na primeira república**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1990.

OLIVEIRA JUNIOR, Antonio Ribeiro de. **Entre a arte e realidade: história, significação e plasticidade na fotografia de paisagem brasileira - 1860-1910**. Tese de Doutorado apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2004.

PAIVA, Eduardo França. **História e Imagens**. São Paulo: Autêntica, 2006.

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. 3ª edição, 1ª reimpressão. São Paulo: Perspectiva, 2002.

PARINET, Elizabet; TESNIERRE, Valerie Tesnierre. **Une entreprise: la maison d'édition. Histoire de l'édition française**. Vol. 4. Paris: Fayard-Cercle de la Librairie, 1990.

PARR, Martin; BADGER, Genry. **The Photobook: a history**. Vol. 1. New York: Phaison Press, 2004.

PEIRCE, Charles S. **Semiótica**. 2ª reimpressão da 3ª edição de 2000. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PÉCAUT, Daniel. **Intelectuais e a política no Brasil: entre o povo e a nação**. São Paulo: Ática, 1990.

PEIXOTO, Fernanda. "Franceses e norte-americanos nas ciências sociais brasileiras: 1930-60". In: MICELI, Sérgio (org.) **História das Ciências Sociais no Brasil**. Vol. 1. São Paulo: Editora Sumaré, 2001.

PEREIRA, Paulo César Xavier; SPOLON, Ana Paula Garcia. **Turismo, Hotelaria e imagem urbana: a construção e o consumo de espaços de simulação**. IX Colóquio Internacional de Geocrítica. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 28 de maio - 1 de junho de 2007.

POIVERT, Michel. **A fotografia francesa em 1900: o fracasso do pictorialismo**. ArtCultura, Uberlândia, v. 10, n. 16, p. 9-18, jan.-jun., 2008.

PÔSSA, Claudia Maria de Moura. **Estudio de la obra fotografica de Pierre Verger**. Barcelona, Universitat de Barcelona, Facultad de Belles Arts, Departament de D'èsseny i imatge, Tesi doctoral, 2007.

POSSAMAI, Zita Rosane. **Cidade fotografada: memória e esquecimento nos álbuns fotográficos de Porto Alegre, décadas de 1920 e 1930**. Tese de Doutorado apresentada à Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2005.

ROSSETI, Sergio. **Viajando pelo Brasil**. São Paulo: Prata Design, 2010.

SALIBA, Elias Thomé. **Comentário I**. In: Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material. Nova Série, n. 1, 1993.

_____. **As utopias românticas**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

SANTAELLA, Lucia; NÖTH, Winfried. **Imagem: cognição, semiótica, mídia**. São Paulo: Iluminuras, 1999.

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção**. São Paulo: HUCITEC, 1996.

SANTOS, Renata. **A imagem gravada**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.

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

_____. "A Natureza Virgem e a Paisagem Humana no Projeto Fotográfico de Victor Frond (1857, 1861)". In: Angotti-Salgueiro, Heliana (org). **Paisagem e Arte: a invenção da natureza, a evolução do olhar**. Vol. 1. São Paulo: Comitê Brasileiro de História da Arte/ CNPq/ FAPESP, 2000.

SCHWARTZ, Jorge. **Brasil: 1920-1950; de la antropofagia a Brasília**. D.O. Leitura São Paulo, v.19, n. 4, p. 43-50, abr. 2001.

SHIBAKI, Viviane Veiga. **Ícones urbanos na metrópole de São Paulo**. Tese de Doutorado apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2010.

SILVA, Renata Augusta dos Santos. "O gigante e a máquina – Pão de Açúcar". In: KNAUSS, Paulo. (Org.). **Cidade vaidosa – Imagens urbanas do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999.

TAGG, John. **Grounds of Dispute: Art History, Cultural Politics and the discursive field**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1992.

TURAZZI, Maria Inês. **Marc Ferrez**. São Paulo: Cosac Naify, 2000.

_____. **As artes do ofício: fotografia e memória da engenharia no século XIX.** Tese de Doutorado apresentada à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 1997.

TV CULTURA, **Programa Vox Populi**, Entrevista concedida por Alceu Amoroso Lima a Ana Lúcia Vasconcelos no programa, 1981. Disponível em <<http://www.cronopios.com.br/site/artigos.asp?id=1373> > . Acesso em 15 de janeiro de 2009.

URRY, John. **O olhar do turista: lazer e viagens nas sociedades contemporâneas.** São Paulo: Nobel, 1990.

VASQUEZ, Pedro. **O Brasil na fotografia oitocentista.** São Paulo: Metalivros, 2003.

_____. **A fotografia no Brasil do século XIX: 150 anos do fotógrafo Marc Ferrez, 1843-1993.** São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1993.

VERGER, Pierre. **Retratos da Bahia.** Salvador: Ed. Corrupio, 2005.

VOLVELE, Michel. **Imagens e Imaginário na História. Fantasma e certeza nas mentalidades desde a Idade Média até o século XX.** São Paulo: Ática, 1997.