

Representações da Paisagem Brasileira: análise das fotografias do álbum Brésil

RAFAEL LUIS DOS SANTOS DALL'OLIO¹

Introdução e apresentação do tema

O presente estudo tem como objetivo efetivar uma análise fotográfica do álbum fotográfico intitulado *Brésil: 217 photographes de A. Bon, P. Verger et M. Gautherot*, publicado em 1950 pela editora francesa Paul Hartmann e republicado no Brasil pela editora Agir, com novas edições em 1952 e 1954. Buscamos aqui identificar recorrências temáticas e padrões temáticos presentes nesse álbum por meio de descritores icônicos e formais, a fim de caracterizar seu discurso visual. Dessa forma, pretendemos verificar em que medida esse álbum pode ser considerado um caso exemplar das representações visuais das paisagens brasileiras nesse período².

Este livro pode ser considerado um guia, uma introdução ao Brasil. Trata-se de um álbum fotográfico composto por 217 fotografias dos estados brasileiros bem como de índios, da vegetação, do rio São Francisco e da Amazônia. Seus fotógrafos, como exposto no título da obra, são os franceses Pierre Verger, Marcel Gautherot e Antoine Bon, sendo que os dois primeiros realizavam constantemente trabalhos em revistas ilustradas brasileiras.

Alceu Amoroso Lima³ foi o responsável pelo texto de introdução dessa obra, cujo objetivo foi resumir a história do país, sua geografia, sua cultura e, principalmente, demonstrar como sociedades da América e África poderiam desempenhar um papel importante no futuro. Já as notas foram realizadas por Antoine Bon⁴, autor e um dos

¹ Universidade de São Paulo, mestrando, USP, FAPESP.

² Cabe destacar que essa análise está inserida numa pesquisa de pós-graduação intitulada **Representações da paisagem brasileira por lentes francesas: um estudo de caso**, etapa considerada fundamental para compreender como são engendradas as redes culturais e seus agentes na formulação de representações imagéticas na sociedade brasileira nas décadas de 1940 e 1950.

³ 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.

⁴ Professor da Universidade do Brasil criada em 1937, trabalhou anteriormente em outros álbuns da editora Paul Hartmann.

fotógrafos da obra apresentam-se mais como um manual geográfico de cada região mostrada no livro.

Para que possamos alcançar os objetivos propostos, adotamos como pressuposto fundamental para a análise fotográfica 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, 13). E como produto material, a fotografia deve ser considerada tal como um objeto físico, dotado de uma materialidade concreta.

Metodologia de trabalho

Estudos anteriores já apontaram que um pressuposto básico para tal estudo é estabelecimento e exame de séries conexas de imagens, evitando assim cair numa análise meramente biográfica do autor ou de uma imagem (LIMA, 1997; COSTA, 2004; LEITE, 1986; FABRIS, 1991).

Uma abordagem teórica e metodológica da análise fotográfica deve obedecer, portanto, à elaboração de métodos adequados às questões levantadas (COSTA, 2005). Daí a impossibilidade de almejar uma metodologia universal, cuja fórmula seja possível em qualquer contexto histórico. As ferramentas metodológicas utilizadas aqui, portanto, foram construídas a partir dos problemas encontrados na análise das fotos. Contudo, cabe ressaltar que utilizamos em princípio categorias de análise denominadas de descritores icônicos e formais oriundas de outros estudos (LIMA & CARVALHO, 1997), modificando-as conforme necessário, conforme serão citadas ao decorrer deste.

Álbuns fotográficos

Coleções fotográficas de viés turístico, a exemplo dos cartões postais que se popularizaram na virada do século XIX para o século XX, retratavam imagens características e representativas de uma determinada região. Trata-se, portanto, de imagens-ícones, entendidas como uma imagem metonímica, capaz de representar uma parte (objeto) pelo todo (região). Segundo Fabienne Maillard (2003) esse tipo de publicação se tornou comum na Europa pós-1930 tendo em vista a situação econômica

oriunda da Primeira Guerra Mundial e Crise de 1929, impossibilitando muitas pessoas de viajarem para o exterior. Logo, esses álbuns se tornaram uma alternativa para que as pessoas pudessem conhecer outros países. Ainda segundo Maillard, outros álbuns fotográficos da editora Paul Hartmann⁵ foram publicados no período, seguindo o mesmo padrão: introdução, notas geográficas e por fim as fotografias das regiões, caracterizadas como documentais.

Análise fotográfica do álbum *Brésil*

1. Análise Icônica

Os descritores icônicos⁶ são utilizados no presente estudo para identificar quais foram os elementos figurativos característicos de cada fotografia. Para tanto, foram elencados 14 (catorze) descritores definidos a partir de uma primeira tentativa de descrever o conteúdo das fotografias. Contudo, abordaremos esses descritores por meio de agrupamentos cujas características são comuns: aspectos espaciais, aspectos naturais, aspectos figurativos, aspectos econômicos e aspectos culturais⁷, dada a impossibilidade de analisar cada descritor em sua totalidade no presente formato.

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

Cabe neste momento algumas observações sobre o conceito de paisagem, já que este pode assumir diferentes concepções, conforme destacado em outros estudos

⁵ A série de álbuns fotográficos publicados pela editora Paul Hartmann não foi restrita a América latina. Além de Cuba, México e Brasil, houve a publicação de mais 16 álbuns: 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; Madagacar; Italie Méridionale; En URSS.

⁶ Os descritores icônicos foram: tipologia do espaço; abrangência espacial; temporalidade; diagramação; acidentes naturais; vegetação; elementos móveis - humanos; elementos móveis – Animais; elementos móveis – transportes; infra-estrutura; atividades econômicas; eventos / comemorações.

⁷ 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**, a fim de identificar quais atividades humanas foram retratadas na obra.

(MENESES, 2002; COSGROVE, 1998; BERQUE, 1995). Assim, entendemos o termo paisagem segundo Santos que definiu como: *“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 & 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).

Logo, toda paisagem é cultural, nunca natural. Dessa forma, ao utilizarmos o termo “natural” entre aspas, temos ciência de que esse tipo de paisagem foi construído num determinado contexto, preservando seu uso aqui de forma meramente didática.

Entendemos aqui como paisagens modificadas pelo homem todas aquelas que foram, de alguma forma, alteradas pelo homem, seja através de 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 – das praias, dos lagos e dos rios.

Sobre a Abrangência Espacial, percebemos que mais da metade das fotografias (55%) são vistas parciais, entendidas nesse trabalho como cenas retradas 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.

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

Os Aspectos Naturais ratificam o predomínio de áreas urbanas, com uma grande ausência de acidentes naturais em grande parte das fotografias (41%), seguido por

arborização (29%), entendida aqui como árvores, plantas, flores, gramíneas e demais espécies, bem definidas ou não, presentes tanto no campo quanto na cidade.

Os descritores atribuídos a recursos hídricos (mar, praia, rio, cachoeira) apresentam em seu conjunto um total de 19% do total das fotografias. 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 com 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.

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

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.

Podemos afirmar o mesmo para a fauna brasileira, onde 197 registros fotográficos desse 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, destacamos o número de construções religiosas (igrejas, conventos): 41 construções de um total de 106 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. Logo, houve uma atenção especial dada às construções religiosas, em consonância com a ideologia em voga no Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), que ao definir os objetos que participariam do rol dos objetos memoráveis da nação, destacaram

principalmente as obras barrocas – construções e esculturas – religiosas de Minas Gerais.

Pretendeu-se no agrupamento aspectos econômicos destacar se houve alguma preocupação com as atividades econômicas desenvolvidas na paisagem brasileira.

Percebemos claramente a partir da análise realizada 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 menos conhecidos como hévea, palmito, caroa e fumo.

Sob o aspecto cultural, foram retratadas algumas comemorações no conjunto de fotografias aqui estudadas. 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.

Podemos afirmar como conclusões parciais quanto à análise icônica que:

1. O objetivo das fotografias 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 à construções religiosas.

2. Análise Formal

Partindo de uma bibliografia especializada em análise formal, gestada principalmente no campo da História da Arte, recuperadas de trabalhos ligados à teoria da imagem e à aplicação de métodos de análise das artes plásticas ocidentais. Destacamos para análise do presente estudo os descritores enquadramento, articulação de planos e efeito⁸.

⁸ Enquadramento: definido pela estratégia de abordagem aplicada à totalidade da paisagem retratada. Pode ser classificado como Câmera alta, Ponto de vista ascensional, Ponto de vista central, Ponto de vista descensional, Ponto de vista diagonal, Rotação de Eixo; Articulação dos Planos: grau de estabilidade do plano visual, atributos que agem como articuladores de planos. Divididos em direção centrípeta, direção curva, direção diagonal, direção horizontal, direção vertical, espelhamento, similitude de formas.

Iniciando a discussão sobre os descritores formais, percebemos através do enquadramento das fotografias que quase metade das fotografias destacam um elemento central, através 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. Não houve muito espaço para enquadramentos experimentais, como a rotação de eixo, o que nos ratifica o caráter de representação da paisagem brasileira segundo os álbuns fotográficos ou imagéticos desde o final do século XIX.

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 que tendência é o uso de uma linguagem geográfica descrevendo detalhadamente a fauna e flora brasileira.

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



Marcel Gautherot. Ouro Preto (Minas Gerais) – São Francisco de Assis - Igreja

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

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 o mais é

Efeitos: recursos que alteram ou ressaltam partes de sua configuração original implícita como atividade, *close*, contraste de escala, contraste de tom, difusão, exagero, inversão de escala, fragmentação, frontalidade, pose, repouso, singularidade.

destacado na fotografia. Excluímos o efeito Contraste, visto que todas as fotografias o apresentaram, com pouca variação de escala ou de tom.

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%).

Podemos afirmar como conclusões parciais quanto à análise formal que:

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.

Considerações sobre os fotógrafos de *Brésil*

Em relação aos fotógrafos da obra, destacamos que a produção fotográfica (em geral) de Pierre Verger é caracterizada por retratos e imagens em movimento e temas como tipos humanos, comemorações, cordel, religiosidade⁹ – contudo, as fotos dele na obra *Brésil* são em sua maioria paisagens, mas com algumas temáticas recorrentes como comemorações e sequências.



Pierre Verger. Itapoã (Bahia) – A pesca do xaréu.

Predominam vistas parciais (40 fotos) e vistas pontuais (39), Enquadramento central (40 fotos) e close (37 fotos). Ressalto aqui que a grande quantidade de *closets*, decorre principalmente da seqüência “Mercado”, na Bahia (fotos 96-119).

⁹ Sobre a produção fotográfica de Pierre Verger conferir: NÓBREGA, Cida & ECHEVERRIA, Regina. Pierre Verger: um retrato em preto e branco. Salvador: Corrupio, 2002.

A produção fotográfica de Marcel Gautherot¹⁰ caracterizada por temas como jangadas, salinas, patrimônio cultural também aparece na obra *Brésil* com destaque. São vistas parciais (37 fotos), com enquadramento central (24 fotos).

Não temos, até o momento, como analisar a produção do terceiro fotógrafo da obra, Antoine Bon, já que ele não possui – ao menos à priori – uma produção fotográfica conhecida mundialmente. Contudo, observamos que suas fotografias 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 fotos).

Padrões Temáticos

Em suma, o tipo de paisagem apresentada na obra assemelha-se às paisagens pictóricas do século XIX, destacando elementos naturais e humanos (construções) representados numa composição harmônica, sem grandes contrastes figurativos ou formais. Temos um contraponto entre fotografias de cunho moderno, representadas por Verger e Gautherot e fotografias que valorizam mais aspectos tradicionais, representadas por Bon.

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

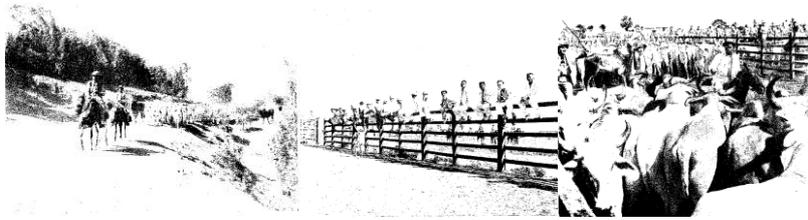
¹⁰ Da mesma forma, conferir sobre Gautherot ANGOTTI-SALGUEIRO, Heliana (org.). O olho fotográfico: Marcel Gautherot e seu tempo. São Paulo: MAB-FAAP, 2007.

- 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);
- 4) **Regional:** caracterização por regiões, a fim de definir a identidade de cada região brasileira, com destaque para o nordeste e sudeste a partir do tipo de paisagem e elementos icônicos presentes (NR=60);
- 5) **Religioso:** compreende todas as fotografias com recorrência de edificações religiosas, com uma inclinada acentuação para os closes e singularidades (NR=41).

Diante desses padrões temáticos, observamos 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 *Brésil*, observamos em primeiro lugar uma seqüência de fotos de cada estado dentro da mesma região, a partir do sudeste, sul, centro-oeste, nordeste e norte do país. A grande maioria das fotos (NR=175) foi inserida numa seqüência de imagens, variando entre 02 e 24 fotografias e com média aproximada de 03 fotos em cada seqüência.

A obra em sua grande parte apresenta diversas sequências, destacando a seqüência 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 seqüência a fim de qualificar melhor cada estado, tendo em vista que a seqüência das fotos obedece à localização dos estados brasileiros, em seguida por região.



Seqüência a chegada; o espectador; a separação. Feira de Santana (BA)

Conclusões

Essa análise das fotografias permitiu caracterizar o objeto de nossa pesquisa, ou seja, o álbum fotográfico *Brésil*, que pode ser definido como uma série de fotografias que representaram estereótipos e arquétipos 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. São imagens estáveis, pouco fragmentadas espacialmente, facilmente identificáveis e que destacaram um elemento central como motivo fotográfico

Dessa forma, os olhares franceses retrataram temas e ícones que já haviam circulado anteriormente na sociedade brasileira, ou seja, o discurso legitimador da seqüência fotográfica de *Brésil* foi baseado em imagens-ícones já conhecidas anteriormente como reportagens de revistas ilustradas, trabalhos a serviço do SPHAN, além de temas arquitetônicos já consagrados anteriormente. Cabe destacar também 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*. Convém, por outro lado, ressaltar que esse “guia” do Brasil, organizado e concebido pela editora *Paul Hartmann*, apoiou seu discurso em pilares imaginários já solidificados na sociedade brasileira. Desta forma, tornou-se “natural” que a apresentação imagética do Brasil contemplasse o Pão-de-Açúcar no Rio de Janeiro, a plantação de café e os grandes edifícios em São Paulo, a arte colonial de Minas Gerais (por meio de suas esculturas, igrejas e casas), os pampas no Rio Grande do Sul, o litoral e as diversas manifestações culturais do nordeste.

Todos os exemplos citados acima possuem uma característica cultural importante: são imagens-ícones, ou seja, socialmente e historicamente atribuídas a elas significados que ultrapassaram seu próprio valor cognitivo, podendo sintetizar diversos aspectos históricos, geográficos, físicos, tornando-o símbolo deste. Ressalto que essas imagens, por serem históricas, são dinâmicas, não adquirindo valorização perpétua, mas sim contingente.

Bibliografia

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

BERQUE, Augustin. **Raisons du paysage: paysage, milieu, histoire**. 1995;

BON, Antoine. **Brésil: deux cent dix-sept photographies de A. Bon, M. Gautherot et P. Verger**. Paris : P. Hartmann, 1950

COSGROVE, Denis, 1998. **Social formation and symbolic landscape**.

COSTA, Helouise & SILVA, Renato Rodrigues. **A fotografia moderna no Brasil**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

COSTA, Helouise. **Aprenda a ver as coisas : fotojornalismo e modernidade na revista "o cruzeiro"**. São Paulo : Eca/usp, 1992.

FABRIS, Anneteresa (org.). **Fotografia: usos e funções no século XIX**. São Paulo: Edusp, 1991.

FERNANDES JÚNIOR, Rubens. **Labirinto e identidades: panorama da fotografia no Brasil (1946-1998)**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

KOSSOY, Boris. **Realidades e Ficções na Trama Fotográfica**: SP: Ateliê Editorial, 3º edição, 2002.

LEITE, Miriam Lifchitz Moreira. **A Imagem através das palavras**. Revista Ciência e Cultura, nº 38(9), setembro de 1986.

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.

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 ans ciências sociais. Bauru: Edusc, 2005.

_____ **A Paisagem como fato cultural.**
Turismo e Paisagem in YÁSIGI, Eduardo (org.) Turismo e Paisagem. SP: Contexto, 2002.

NÓBREGA, Cida & ECHEVERRIA, Regina. **Pierre Verger: um retrato em preto e branco.** Salvador: Corrupio, 2002.

ORLANDI, J.º **Arquivo Fotográfico do Geógrafo.** São Paulo, AGB, ano II, nº 4, 1936.

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço. Técnica e tempo, razão e emoção.** SP: Edusp, 1996.

SILVA, Renata Augusta dos Santos Silva, 1999. **O gigante e a máquina: Pão de Açúcar.** In KNAUSS, Paulo (org). **Cidade Vaidosa. Imagens urbanas do Rio de Janeiro.**