

Lourenço Cardoso

**Observando fotografias,
enxergando discursos:**

Narrativas fotográficas sobre a cidade de Pirenópolis
(início do século XX e primórdios do século XXI)

Universidade de Brasília
2009

Índice

Introdução	6
1 Photographie	9
1.1 Visibilidades e Invisibilidades	9
1.2 (De)codificações	14
1.3 Foto impactos	16
1.4 Olhar para enxergar	20
1.5 Realidade e Realidades	23
1.6 A trilha fotográfica	27
1.7 Precursores fotográficos	29
2 O fotojornalismo	32
2.1 A fotografia no jornalismo de imprensa	32
2.2 Da ilustração fotográfica ao fotojornalismo como lin- guagem	36
2.3 O Correio Braziliense	49
3 A construção de um espaço – A cidade de Pirenópolis	51
3.1 Identificando o cenário	51
3.2 Compondo a cena	54
3.3 Novas perspectivas	61
3.4 Enquadramentos	67
4 Representações fotográficas de Pirenópolis	73
4.1 Ângulos e composições	73
4.1.1 Pirenópolis nas fotografias do século XX	73
4.1.2 Pirenópolis nas fotografias do jornal <i>Correio Bra- ziliense</i> , primórdios do século XXI	91
Ampliações finais	115
Anexos	123
Referências bibliográficas	149
Filmografia	153

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em Comunicação, Linha de Pesquisa:
Imagem e Som, da Faculdade de
Comunicação da Universidade de Brasília.
Requisito parcial à obtenção do
grau de Mestre em Comunicação.

Orientador: Prof. Dr. Marcelo Feijó Rocha Lima

Agradeço ao professor Marcelo Feijó, pela orientação, compreensão e oportunidade, em me lançar numa sala de aula. À professora Dácia Ibiapina, pelos empurrões iniciais. À professora Thereza Negrão, por todas as conversas e ouvido amigo. À professora Suzana Dobal, pelas contribuições numa pesquisa incipiente. Ao professor Duda Bentes, pelas orientações narradas sobre a sua história. Ao colega Luís Gustavo, que me mostrou que a técnica fotográfica é mais que um saber teórico. Aos meus alunos, pelo contínuo aprendizado. Aos funcionários da pós-graduação, Luciano e Regina, pela compreensão nos constantes atrasos. Às minhas colegas de mestrado, Alice e Silvia, pelo companheirismo neste processo.

À minha mãe, por sempre acreditar em mim.

Ao meu pai (in memoriam), pelos primeiros passos na fotografia.

Ao meu irmão, pela leitura de mundo.

À Gigi, por sempre estar presente, compreender e saber opinar.

À Ilka, Alípio e Pinho, por me acolherem de braços abertos.

Aos meus grandes amigos Pablo, Dudu, Thiago, Vinícius, Dantas, Beбето, Júlia, Bernardo, Felipe, Emília, Murceção e todos que caminham comigo.

Ao Noel e à Cora, por me ensinar a ver o mundo com outros olhos.

À Nara, sempre.

Resumo

Esta dissertação aborda a leitura e decodificação de imagens fotográficas, que foram produzidas em dois períodos distintos da cidade de Pirenópolis. O primeiro período é representado pelas fotografias produzidas no final do século XIX e início do século XX. O segundo período estudado é representado pelas imagens publicadas no jornal *Correio Braziliense*, nos primórdios do século XXI. Inicialmente, realizamos um diálogo sobre as características que estão envolvidas no dispositivo fotográfico, para levantarmos os suportes teóricos e conceituais que serão utilizados para a análise destas imagens. Em seguida, problematizamos as características que estão envolvidas na fotografia de imprensa, levantando as particularidades de suas representações. Depois, nos debruçamos sobre a história da cidade de Pirenópolis e, em seguida, realizamos uma análise destas fotografias, amparados no contexto histórico em que foram produzidas.

Palavras-chave: Fotografia, Discurso fotográfico, Fotojornalismo

Abstract

This dissertation is on the reading and deciphering of codes of photographic images, which were produced within two distinct periods in Pirenópolis, which is a city located in the state of Goiás. The first period is represented by photographs which were produced. In the late 19th and the early 20th centuries. The second period is represented by images published in 'Correio Braziliense' newspaper at the beginning of 21st century. First, there is a dialogue about the characteristics of the photographic equipment in order to recruit theoretical support and conceptual model to be used to analyse these images. The second stage of the dissertation brings the problems of the characteristics that are involved in press photography, arising the particularities of their representations. Then, there is the immersion in the history of the city of Pirenópolis, followed by the analysis of these photographs, supported by the historical context in which they were produced.

Keywords: Photography, Photographic discourse, Press photography

Introdução

A escolha de um tema e de uma linha de pesquisa para um mestrado acadêmico revela algumas coisas sobre a história e a personalidade de quem se propôs traçar esse percurso. Uma decisão que expõe fragmentos e particularidades que ocorreram ao longo de sua jornada. Uma jornada que, por alguns instantes, pousa debaixo dessa grande árvore do saber científico, para problematizar questões que, de alguma forma, voltam-se para o seu interior.

A minha proposta de estudar imagens fotográficas que representam a cidade de Pirenópolis possui raízes distantes do meu presente no curso de Pós-Graduação. Na verdade, suas bases podem ser extraídas da minha infância, quando ainda domesticava o olhar, na busca pela compreensão do que se encontrava representado em fotografias. Uma raiz longínqua, que não pretendo discorrer em suas permenoridades, mas de fundamental importância para que eu compreenda o que me levou até este momento.

Mas, ainda assim, acredito ser pertinente expor meu traçado histórico, a partir da minha relação com a fotografia e, principalmente, com esta cidade em que me propus debruçar. A minha relação com Pirenópolis e com a fotografia teve início ainda na adolescência, quando meu pai, assim como muitos brasilienses, comprou um terreno nesta cidade e iniciou a construção de sua casa de verão. Neste período, passei muitos finais de semana de bicicleta, me lançando sobre as trilhas do Cerrado, com uma Leica dependurada nas costas. Foram longas tardes sentindo o gosto amargo do Caju do cerrado, procurando por novas cachoeiras aos pés da Serra dos Pireneus e “queimando” rolos de filme nos primeiros *clicks fotográficos*.

Foi por entre estes caminhos que passei a observar com mais atenção aquela cidade, que me abrigara durante boa parte da adolescência. Foi neste instante que observei, pela primeira vez, que não existia apenas uma Pirenópolis, não somente a minha Pirenópolis. Existia, na verdade, uma mistura infindável de ambiências que, a depender da época do ano, se mesclavam, produzindo uma série de representações sobre aquele mesmo espaço. Não era apenas uma cidade marcada pelo Cerrado, por suas cachoeiras e pela poeira das estradas de terra. Era, também, a Pirenópolis da exploração mineral, de periferias miseráveis e do

turismo - que ora mostrava-se como a grande saída para o desenvolvimento econômico, ora apresentava-se como a massificação cultural que estaria por vir.

Anos mais tarde, ingressaria na Universidade de Brasília e faria minha graduação em Antropologia Social, estudando indigenismo junto à sociedade Xerente. Mesmo na Antropologia, a fotografia me acompanharia como grande impulso para minhas realizações profissionais que, por estas razões, me levaram a propor uma pesquisa de mestrado em fotografia, sob a perspectiva da Comunicação.

Mesclando estas características pessoais e profissionais, a proposta inicial desta pesquisa era estudar as fotografias que são publicadas sobre a cidade de Pirenópolis em diversos meios de comunicação. Uma pesquisa que propunha o diálogo entre as fotografias que representavam uma cidade voltada para o turismo e que, ao mesmo tempo, depende economicamente de sua exploração de Quartzito.

Mas, foi durante o desenrolar desta pesquisa e do desenvolvimento de uma compreensão mais ampla do que é e como se insere a imagem fotográfica, que me deparei com antigas fotografias de Pirenópolis e de suas relações com o presente. Olhando estas imagens produzidas no início do século XX e comparando-as com as imagens que são publicadas nos primórdios do século XXI, pude observar que elas apresentavam discursos distintos, porém, alicerçados em signos semelhantes. Foi, dessa forma, que este trabalho foi ganhando o seu corpo.

Assim, nesta pesquisa, procuro traçar um diálogo entre as representações que são observadas nestas imagens, decodificando-as em seus signos, para, então, propor leituras que traduzam significados sobre a sua produção e como estes se relacionam com o contexto histórico deste espaço e do tempo em que foram tiradas.

Dessa forma, inicio o trabalho com uma descrição ampla de como compreendo as relações que são desencadeadas entre a fotografia e a sociedade, expondo algumas das características que estão envolvidas no processo de codificação do mundo pelo plano fotográfico, decompondo a imagem apresentada pela “foto” e como ela se expande para variados espaços da percepção.

No capítulo seguinte, narro sobre a introdução da fotografia no jornalismo de imprensa, procurando traçar seu percurso histórico até a sua configuração como um objeto que legitima a “verdade”, pela janela do

fotojornalismo. É neste capítulo que encontramos os suportes necessários para leitura e decodificação das imagens que foram produzidas na cidade de Pirenópolis e que se encontram publicadas no jornal *Correio Braziliense*, nos primórdios do século XXI. São fotografias que, de certa forma, dialogam com as inquietações que me mobilizaram durante a adolescência, expondo, em seus referenciais, uma Pirenópolis que está particularizada neste início de século.

Em seguida, traço o percurso histórico desta cidade, a partir do seu nascimento como arraial, na faina do ouro, até a construção de uma identidade colonial, que volta-se discursivamente para o turismo. Nesse caminho, levanto as particularidades que estão inseridas neste processo, como a queda na exploração do ouro e a construção da cidade Brasília. Esses elementos vão nos auxiliar na leitura das imagens, que foram produzidas durante as primeiras décadas do século XX e primórdios do século XXI, por nos oferecerem o contexto histórico necessário para a sua decodificação.

No quarto, e último, capítulo, realizamos a exposição destas fotografias e dos discursos encontrados no entrecruzamento das imagens com o seu contexto histórico. É neste momento, que realizamos a decodificação do objeto desta pesquisa e produzimos leituras possíveis sobre o que encontramos nele. Nossa proposta, neste momento, não é produzir um direcionamento de como devemos ler estas fotografias, mas decodificá-las em seus signos, mostrando, dessa forma, como é possível observar discursos que ali se encontram representados.

1 Photographie¹

“Fixar efêmeras imagens de espelho não é somente uma impossibilidade, como a ciência alemã o provou irrefutavelmente, mas um projeto sacrílego.

(Publicado no jornal Leipziger Anzeiger em 1839²)

1.1 Visibilidades e Invisibilidades

Recortar o mundo, seu espaço e o tempo. Reorganizar as quatro dimensões da realidade em pequenos fragmentos, em planos limitados, compondo-os em superfícies planas bidimensionais, em objetos palpáveis. Estas são algumas das características que particularizam a fotografia e que expõem o conjunto de elementos básicos e necessários para a compreensão e uma possível tradução do que é e como se constitui o fazer fotográfico: um ato-objeto capaz de reorganizar o mundo pela sua capacidade de desorganização daquilo que observa. Um fazer que transforma a realidade em virtude de sua característica de fragmentação e capacidade de recodificação daquilo que representa.

Por tudo isso, a fotografia é um objeto ímpar. Resultante das particularidades do aparelho fotográfico e da fixação das cenas cotidianas nestas superfícies que denominamos “foto”. Na verdade, um conjunto de (re)significações daquilo que o fotógrafo observa através da objetiva. (Re)significações do plano físico pelo uso de códigos, de símbolos, de recortes, do olhar. Uma forma distinta, e bastante particular, de observar o mundo em que vivemos. Por estas características, um instrumento um tanto quanto malicioso, que ora atua passivamente sob o comando de quem detém o “click” fotográfico, ora se mostra ativo, por impor resultados em função de limitações físicas e operacionais.

O ato fotográfico detém seu privilégio exatamente no poder que possui em lançar mão de seu referente, para, então, produzir novos mundos.

¹Neste título, realizamos uma homenagem ao cientista e fotógrafo Hércules Florence, que utilizou pela primeira vez na história esta nomenclatura para o processo que vinha desenvolvendo. Seus trabalhos foram realizados na cidade de Campinas, no Estado de São Paulo, onde realizou a invenção isolada da fotografia.

²Comentário publicado em um jornal da Alemanha, após a apresentação do Daguerrotipo diante da Academia de Ciências de Paris. (In: Benjamin, W. 1994)

Mundos observáveis e materializados neste congelamento do tempo e do espaço. Assim, um ato hábil de fazer do mundo seu experimento, seu ensaio, seu objeto de alquimia. Disposto a transformar o palpável em fragmentos desconexos, perdidos, vagos. Um aparelho manipulador, como uma máquina de Franksteins. Intransponível em sua essência, único em seu resultado. Simplesmente, fotográfico.

Para tanto, lança mão, apenas, de um instrumento, de um objeto, de uma máquina – o aparelho de Flusser³. Uma extensão do corpo humano para Macluhan⁴, que vê, nesse instrumento, uma expansão das possibilidades das mãos, dos olhos, do corpo, do pensamento de quem o conduz. Uma extensão do nosso modo de ver o mundo, do nosso modo de perceber as coisas, das variabilidades de se produzir índices, criar ícones e (re)significar as coisas através de símbolos⁵. Uma ficção tão real quanto uma farsa. Por isso mesmo, ao afirmarmos a existência de uma magia que ronda este fazer fotográfico, estamos, na verdade, confirmando e enaltecendo estas características: a complexidade envolvida na produção de imagens fotográficas, bem como a necessidade de decodificação de seu resultado.

Produzir imagens fotográficas, neste sentido, não se envolve com as objetividades que encontramos na produção de textos científicos. Por mais antagônicos ou paradoxais que possamos ser num texto, a nossa expansão se limita ao nosso pensamento, às nossas idéias, e, em certo sentido, a nós mesmos. Limita-se às idéias e às interpretações que são

³Para Vilém Flusser, a fotografia é um objeto que resulta do diálogo entre aparelho, fotógrafo e imagem. O aparelho é um instrumento produtor de bens de consumo, que neste caso é a fotografia. O fotógrafo é um funcionário limitado pelas potencialidades da indústria fotográfica que, poucas vezes, detém o controle sobre as capacidades de operação deste instrumento. Para Flusser, o fazer fotográfico exige de seu produtor o domínio deste aparelho e a observação das possibilidades culturais onde o fotógrafo atua, tal como um “caçador”. Um ato de “caça” conjugado pelos três elementos descritos acima: aparelho, fotógrafo e imagem. (FLUSSER, V. 2002).

⁴Para Macluhan, os instrumentos produzidos pelo homem têm como objetivo estender as possibilidades de alcance do corpo humano. No caso da fotografia, seu papel seria produzir resultados que a nossa visão é incapaz de produzir, como a observação de coisas que não conseguimos ver e a fixação das efêmeras cenas que observamos todo momento. (MACLUHAN, M. 2007)

⁵Neste caso adotamos a tricotomia de *índice/ícone/símbolo*, proposta pelo filósofo e semiótico Charles Peirce (PEIRCE, C. apud. DUBOIS, P. 1993, p. 61)

feitas, posteriormente, por seus receptores. Ou seja, ao pensamento que dele prossegue.

Uma imagem fotográfica, opondo-se a estes limites, toma formas distintas após sua produção. Expande-se ou contrai-se. Lança tentáculos em direções descontroladas, em espaços que seu produtor não ousou atuar. Em tempos descontínuos, diacrônicos. Busca fronteiras em campos diversos, com a possibilidade de reorganizar os paradigmas de onde surgiu. Um produto, que por estas particularidades, possibilita uma infinidade de interpretações.

Quando propomos esta comparação entre fotografia e texto, entre linguagem textual e linguagem fotográfica, estamos, na verdade, ressaltando as características comuns que estes dois estilos possuem – de vagarem por campos não almejados por seus produtores. Mas, tratando-se de imagens fotográficas, acreditamos que a sua fluidez é ainda maior do que as palavras. Palavras se fixam nas línguas, em suas formas, em seus próprios modos de construção. Porém, tal como a poesia, a fotografia é livre destas construções. Mesmo que estes dois produtos estejam presos nas limitações finitas de seus aparelhos, ou seja, o aparelho fotográfico e as letras, suas possibilidades de construção são inalcançáveis por seus operadores. Os resultados vão eliminando, um a um, estas possibilidades, alcançando vagarosamente um fim que nunca se mostra presente. Tal como o poema de Cecília Meirelles, um finito tão fluido quanto um vôo de uma borboleta.

*No mistério do sem-fim
equilibra-se um planeta.*

*E, no planeta, um jardim,
e, no jardim, um canteiro;
no canteiro uma violeta,
e, sobre ela, o dia inteiro,*

*entre o planeta e o sem-fim,
a asa de uma borboleta*

(MEIRELLES, C. 1963).

Estas características peculiares, que a imagem fotográfica carrega em seu âmago, fazem com que este objeto, ao atravessar o tempo, dê novas interpretações para seus referentes, configure novos significados iconográficos e simbólicos para aquilo que é representado. Interpretações e decodificações que são fornecidas pelas mudanças e reconfigurações culturais introduzidas historicamente sobre aquilo que observamos.

Assim, estas observações levantadas se fazem pertinentes somente se aceitarmos a existência de um “corpo” fotográfico matriz, enraizado em cada uma das imagens fotográficas até então produzidas e que tem seu nascimento durante o *click fotográfico* – na sua construção indicial sob o plano fílmico.

Suas características são diretamente calcadas do enquadramento, da iluminação, do foco, dos contrastes, ou seja, de todos os elementos que foram depositados pelo fotógrafo ou “funcionário⁶” que, durante a produção destas imagens, executou o *click fotográfico*. Porém, é interessante observar uma característica muito específica deste corpo fotográfico, este, mesmo após a sua concepção e sua difusão, continua se ramificando e se desenvolvendo, tal como a divisão de células embrionárias. As diferentes interpretações que são produzidas, posteriormente, sobre a imagem fotográfica continuam construindo seu mito, sua história e seus significados. Isso faz com que esta imagem seja, a todo o momento, (re)construída e (re)alimentada. Uma criatura um tanto quanto autônoma, livre o suficiente para se sobrepor e, até mesmo, devorar o seu criador.

Um exemplo contemporâneo que ilustra bem esta situação é a fotografia produzida por Kevin Carter, publicada no New York Times em 1993. Nesta imagem, é possível observar um abutre à espera da morte de uma criança subnutrida. A fotografia foi produzida por Carter durante um trabalho jornalístico, realizado na região sul do Sudão, no continente Africano. A sua exibição gerou uma onda de questionamentos, em todo o mundo, sobre as relações éticas que estão envolvidas na publicação de imagens fotojornalísticas. A imagem em questão rendeu o

⁶Este “funcionário” refere-se a proposta de Vilém Flusser, que denomina desta forma aqueles que produzem imagens fotográficas sob o controle da indústria do aparelho fotográfico (FLUSSER, V. 2002).

prêmio Pulitzer⁷ para o fotógrafo que, três meses mais tarde, cometeu o suicídio em decorrência de uma série de problemas pessoais, entre eles, o de ter publicado esta fotografia.



Sudão, Kevin Carter, 1994

www.wordpress.com

Mesmo que este seja um caso extremo, podemos utilizar este exemplo para observar como os resultados alcançados pela imagem fotográfica podem extrapolar, e muito, as estruturas que a envolviam durante a sua criação. Neste caso, Carter estava produzindo um trabalho fotojornalístico, como vários outros que ele já havia realizado.

Porém, no caso específico desta imagem fotográfica, os resultados alcançados por sua publicação foram suficientemente grandes para render um dos maiores prêmios fotográficos oferecidos no jornalismo de imprensa, como também, gerar uma série de críticas e questionamentos sobre a produção desta fotografia e sobre as relações éticas envolvidas no trabalho de seu autor.

Para algumas pessoas que observaram a fotografia à época, esta imagem representou o descaso e a insensibilidade, revelados pela ideologia

⁷O prêmio Pulitzer é uma homenagem anual para trabalhos produzidos na área de Jornalismo, Literatura e Música. Entre as suas premiações, há uma categoria específica para o fotojornalismo.

que move o trabalho de alguns fotojornalistas. Preocupados com os rendimentos e com a notoriedade, envolta na atividade que desempenham, muitos são vistos como simples *voyers* da desgraça e da dor que expõem cotidianamente nos veículos midiáticos⁸.

Ao mesmo tempo em que alguns criticavam a publicação desta imagem, e até mesmo os problemas éticos envolvidos na sua produção, outros a decodificavam como um real testemunho das atrocidades que um jornalista pode, e deve, revelar para o mundo. Expressiam, assim, o valor de factualidade dos acontecimentos expressos na realidade e que o jornalismo de imprensa lida cotidianamente. Valorizando, dessa forma, um jornalismo preocupado em expor cenas – por mais horrendas que possam parecer – para os olhos de milhares de anônimos distantes dessas realidades.

A imagem, desse modo, foi tomando um rumo incerto. Sem ter uma direção exata para seguir, foi aos poucos devorando seu produtor. Tal como o abutre da fotografia, suas decodificações ficaram ali, paradas, esperando e observando seu criador.

“Estou deprimido... Sem telefone... Sem dinheiro para o aluguel... Sem dinheiro para ajudar as crianças... Sem dinheiro para as dívidas... Dinheiro!... Sou perseguido pela viva lembrança de assassinatos, cadáveres, raiva e dor... Pelas crianças feridas ou famintas... Pelos homens malucos com o dedo no gatilho, muitas vezes policiais, car-rascos... Se eu tiver sorte, vou me juntar ao Ken⁹...”

1.2 (De)codificações

Pensar a fotografia, tendo como suporte a sua linguagem visual, o seu processo particular de codificação do mundo, bem como, a sua decodificação como objeto de consumo é, por excelência, propor a realização de sua síntese. Ou seja, propor um desmembramento fotográfico no que observamos ser a sua constituição elementar.

No entanto, desenvolver esta cadeia de processos é realmente mais complexo do que simplesmente observar o seu resultado exposto num

⁸SONTAG, S. 2003

⁹Trecho da nota de suicídio de Kevin Carter, 1994.

plano fílmico ou numa plataforma digital. Esta afirmação, obviamente, não é nenhuma novidade sobre a história do pensamento fotográfico, apenas um reconhecimento àqueles que se propuseram pensar este processo.

Num primeiro momento, nas primeiras passadas do olhar sobre o plano da imagem, é possível que o observador se perca. O olho de certa forma vagueia confuso, na busca por uma saída neste labirinto, nos infinitos caminhos que a imagem pode proporcionar. Caminhos extensos, algumas vezes intransponíveis, pela dificuldade em reconhecer o que ali se observa. Sua realidade pulsa! Percorrem-se caminhos na busca por uma resposta, talvez saídas, direções que levem para a sua compreensão. Algo que possibilite um retorno para o mundo físico em que vivemos, para o mundo das realidades de onde elas foram tiradas. Um mundo que a faz e que é refeito a todo o momento por elas.

Neste passeio da visão pelo plano da imagem, realizamos movimentos circulares. Movimentos que mapeiam a imagem e que, aos poucos, vão elucidando o seu significado pela exposição de seus inúmeros significantes¹⁰. Nesta tentativa de decodificação, segundo Barthes, realizamos o *Studium*¹¹, uma incessante busca ao encontro do seu significado, do seu produtor, da sua história. Uma busca pelos elementos primários da imagem, que iniciaram o seu processo de codificação, a sua produção de significados. Tal como a imagem do revolucionário cubano Ernesto Che Guevara, produzida por Alberto Korda, na década de 1960.

Uma imagem que gerou uma série de interpretações e significados em todo o mundo, durante o seu percurso na história. Acepções que muitas vezes fogem dos desejos primários do seu criador. Uma fotografia capaz de rasgar o tempo, reconduzindo-o por entre estas múltiplas interpretações. Uma imagem que traduz a luta pela liberdade, ao mesmo tempo em que expõe, em sua história, a frieza de quem traça seu destino. O retrato fiel do anti e do pró-capitalismo. Uma típica imagem

¹⁰SAUSSURE, F. apud JOLY, M, 1996)

¹¹Para Roland Barthes, o *Studium* é a forma como realizamos a leitura de uma imagem fotográfica. É no processo de observação dos elementos que se encontram dispostos no plano da imagem, filtrados pelas características culturais de quem a observa, que realizamos a sua decodificação e interpretação.

paradoxal. Sendo assim, um objeto vivo, próprio. Capaz de narrar tão bem sobre a sua história como sobre o seu tempo.



Cuba, Alberto Korda, 1960

www.zonezero.com

1.3 Foto impactos

Pela forma como construímos nosso raciocínio anteriormente – quando tratamos das características que envolvem a fotografia, a prática fotográfica e como estas características circundam seu produtor, podemos destacar que a imagem fotográfica, analisada como um produto que atinge milhares de pessoas a todo o momento, implica, necessariamente, reações de ordem sentimental. Sensações que são produzidas nos indivíduos durante o processo de decodificação e interpretação de seus significados e, assim, mobilizam reações particulares nestes indivíduos.

Neste caso, passamos a lidar com problemáticas que não podem ser desenvolvidas de um modo tão objetivo como costumamos tratar os temas abordados sob um viés científico. Acreditamos que a atitude de propor uma análise destas estruturas, que são desencadeadas pelas imagens no interior dos indivíduos, possam nos levar a cometer enganos como generalizações e julgamentos de valor. Massificando e agrupando

estas percepções em conjuntos generalistas que, fatalmente, negariam esta perspectiva de individualização sobre a imagem fotográfica.

Porém, não podemos deixar de reconhecer, como comumente observamos em propostas de análise da imagem, a existência destas questões. Por mais que reconheçamos a sua complexidade e o risco em lidar com estes objetos, que fogem do universo do mundo palpável e dos significados legitimamente reconhecidos, não problematizar seus impactos seria um lapso sobre as resultantes geradas pela fotografia e que são observadas na sociedade.

Dessa forma, não pretendemos negar ou mesmo contradizer o que já foi dito anteriormente. Concordamos que a fotografia em si – sua forma, seu uso – e o modo como constituímos este objeto, faz dele um instrumento analisável, sob a perspectiva semiológica, porém, é de fundamental importância, reconhecer que a imagem fotográfica implica estas reações e que estas estão inseridas em campos delicados e de difícil acesso.

Para deixar ainda mais claro o que estamos propondo com este discurso, acreditamos que o modo como cada imagem fotográfica afeta as pessoas depende, prioritariamente, das características culturais que envolvem estes indivíduos e como estes se relacionam com aqueles elementos que se encontram representados pela imagem em questão. É esta a perspectiva adotada por John Berger, ao analisar o modo como compreendemos a imagem. Em suas palavras: “*A maneira como vemos as coisas é afetada pelo que sabemos ou pelo que acreditamos*” (BERGER, J. 1999, p. 10)

Ainda que uma mesma imagem fotográfica seja observada por inúmeros indivíduos e que estes estejam inseridos em um mesmo grupo social e cultural, é possível que suas decodificações, ou seja, a produção de seus significados, se apresentem as mais extremas e díspares possíveis, realçando ainda mais estas conjunturas de ordem sentimental e particulares, que singularizam estas interpretações no modo como as fotografias afetam aqueles que as observam. Analisar uma imagem fotográfica sob a ótica da atração do seu receptor – sob a perspectiva do “gostar” ou “não gostar” – faz com que este objeto se insira em tortuosos caminhos, que a tornam não só mais complexa em sua estrutura, como também de difícil localização.

Aqui, podemos levantar um exemplo prático, que expõe significa-

tivamente estas reações e sentimentos e como estes são complexos, quando são tratados como objetos que permeiam os impactos gerados pela fotografia. A fotografia em questão traz como referente principal uma mulher. Pelas demais proporções da imagem, podemos concluir que é uma mulher baixa, vestida parcialmente com um uniforme típico de um militar – reconhecido pela camuflagem estampada na calça – e com uma camiseta vinho, bastante comum. Não fossem seus traços finos do rosto, seu corte de cabelo e o volume do seu busto, ela poderia, facilmente, ser confundida com um homem.

Na sua mão esquerda, podemos observar que ela segura uma espécie de corda, que pode ser, desde um cinto improvisado, ou até mesmo um chicote, para surrar um animal. Amarrado pelo pescoço, na outra ponta da corda, é possível observar um homem, aparentemente nu, deitado no chão. Pelo pouco que podemos notar da fisionomia do seu rosto, vemos que ele apresenta sinais de fraqueza e uma expressão de medo mesclada com um ar de submissão. Ao fundo, notamos a existência de portas de ferro, semi-abertas, que se assemelham a portas de celas. Sobre elas, existem inúmeros panos coloridos pendurados e alguns papéis espalhados pelo chão, naquilo que parece ser um corredor. A impressão que este conjunto denota é que, provavelmente, naquele espaço, vivam mais pessoas na mesma situação daquele homem.



Prisão de Abu Ghraib, Iraque, 2006.
Autor Desconhecido.

Por mais atroz e repugnante que esta fotografia possa ser, é possível esperar as mais díspares reações sobre a decodificação de seus significados. Para aqueles que acreditam que a guerra é uma via para a constituição de uma paz global, sem conflitos e de acesso para todas as pessoas que aqui vivem, esta imagem exprime apenas o preço pago para se alcançar este resultado, ou seja, um mal menor entre tantos outros. Para outras pessoas, que acreditam que toda e qualquer forma de violência gera apenas mais violência, a imagem pode produzir um doloroso sentimento de pena. Não somente pena por aquele homem subjogado, como pena pelos sentimentos que envolveram seus algozes para a produção desta cena e pelo gozo em seu registro. Questões que, de certa forma, ainda não se envolveram em complexidades de ordem cultural, como o ódio Islâmico, que vê nesta fotografia a marca de toda a opressão ocidental sobre sua cultura, ou mesmo, à legitimidade desta atitude, depositada por pessoas que se sentiram atingidas por ataques terroristas em todo o mundo, como o 11 de setembro nos Estados Unidos.

Esta fotografia é apenas uma das inúmeras imagens que correu o mundo após a divulgação das torturas e atrocidades que eram realizadas por soldados norte-americanos em prisões especiais, construídas em território iraquiano, durante o processo de invasão daquele país. É importante ressaltar, também, que a invasão do Iraque foi o primeiro grande conflito internacional do século XXI, marcado pela participação de norte-americanos e de países europeus, e que foi amplamente fotografado durante todo o seu curso. Diferente de outros combates históricos, que também tiveram um amplo registro fotográfico, neste conflito, pode-se observar que não eram apenas os fotojornalistas que compunham as cenas que retrataram, mas sim, e principalmente, os soldados que participavam das frentes de batalha e que possuíam, como parte de seu arsenal, uma câmera fotográfica. As imagens que expuseram a prisão de Abu Ghraib e que chocaram parte do mundo, marcando um importante capítulo deste conflito, foram produzidas exclusivamente por estes soldados.

Neste caso, procuramos ressaltar a existência de espaços onde um pesquisador da linguagem fotográfica não tem qualquer tipo de acesso pelas vias comuns da documentação fotográfica e da análise visual dos referentes que se encontram expostos nas fotografias de sua pesquisa. A menos que este pesquisador reconheça estas subjetividades como parte

do trabalho científico e, assim, desenvolva um trabalho, lançando-se sobre métodos de análise e decodificação destas reações, o risco de apresentar resultados superficiais é bastante expressivo.

Nesta pequena parte da pesquisa, o objetivo foi realmente este – o de jogar no ar, de um modo sucinto, um objeto-problema que é pouco estudado no campo da fotografia, mas que é irrefutavelmente um objeto que permeia este produto visual. Assim, acreditamos que para uma compreensão mais profunda do modo como a sociedade afeta e é afetada cotidianamente por suas mais diversificadas imagens, é preciso problematizar as conseqüências que são observadas pela mobilização de sentimentos e sensações no interior de seus receptores, não somente seus significantes e seus significados.

Não que o estudo da fotografia prescindia de uma análise minuciosa de toda a sua decodificação, desenvolvida pelos indivíduos que a observa. Mas, reconhecer a existência destes planos, situados na sensibilidade humana, expostos pela mobilização de sentimentos pelas imagens fotográficas, faz parte de uma futura busca por sua localização no interior da sociedade. Nesse sentido, acreditamos que pensar a fotografia é necessariamente pensar o olhar de quem as observa e, conseqüentemente, perceber e problematizar os diversos resultados decorrentes destas observações.

1.4 Olhar para enxergar

Quando “viajamos” pelo interior das imagens fotográficas, na busca por suas raízes históricas, pela interpretação e compreensão de seus referentes, nos deparamos com uma série de elementos indiciais e simbólicos, que se chocam ou reafirmam o modo como encaramos e concebemos o mundo ali representado. Para absorvê-los e, conseqüentemente, decodificá-los, é preciso localizar estes elementos dentro do nosso mundo, dentro dos nossos sentimentos, sentimentos que são movimentados e agitados por aquilo que observamos na imagem em questão. Desse modo, reconhecer a riqueza das informações que são depositadas na imagem fotográfica é perceber que estas retratam não somente o olhar de quem recortou seu referente, como também, expõem características culturais, que dizem muito sobre a cultura e o modo de vida do grupo onde este indivíduo esta inserido.

Sylvia Novaes discute bem essa questão quando problematiza o papel da imagem no campo da Antropologia Visual. Para ela, a dificuldade da Antropologia em reconhecer a imagem como um importante objeto de estudo da alteridade e de compreensão das particularidades culturais, se deve, predominantemente, a algumas contradições paradigmáticas, inseridas nas Ciências Sociais, em excluir do seu rol de estudos objetos, que se encontram no domínio do sensível e não do inteligível.

Para a autora, uma contradição interna bastante complexa. Isso porque a Antropologia, durante a sua história no campo científico, tem caminhado paralelamente à produção de inúmeros trabalhos visuais, como os trabalhos etnográficos produzidos por Robert Flaerty entre os Esquimós, no início do século XX; as descrições etnográficas de Malinowski entre os Trobriandeses; ou mesmo as pesquisas com imagem desenvolvidas por Margaret Mead e Gregory Batenson, na década de 1940. (Novaes, 2005)

Nas palavras da autora:

“A crítica da Antropologia produzida pelos pós-modernos, que nos leva a ver os trabalhos elaborados por antropólogos não como retratos fiéis de uma realidade específica, mas como textos de autores que se utilizam de determinada fraseologia, metáforas e imagens mentais, parece não ter sensibilizado os que ainda lidam com a imagem de modo tangencial. (...) Imagens, tais como textos, são artefatos culturais. É nesse sentido que a produção e análise de registros fotográficos, filmicos e videográficos podem permitir a reconstituição da história cultural de grupos sociais, bem como um melhor entendimento de processos de mudança social, do impacto das frentes econômicas e da dinâmica das relações interétnicas.(...) Não é mais aceitável a idéia de relegar a imagem a segundo plano nas análises dos fenômenos sociais e culturais ”(Novaes, 2005, p. 110).

Pensar o mundo de hoje, o tempo presente, é pensá-lo como um mundo-imagem. Pictórico, múltiplo em suas representações e repleto de codificações visuais. Múltiplo em suas faces, em possibilidades de recortes, em suas inúmeras configurações iconográficas e simbólicas.

Olhar para o presente é olhar suas fotografias do passado. Um passado visual, que nos possibilita construir a memória do que somos e a nossa localização no plano da história.

Imagens fotográficas são tão reais, quanto produtoras de farsas. Reais na medida em que reproduzem cenas e objetos como um “*decalque da realidade, como uma máscara mortuária*” (Suntag, 2004). Ao mesmo tempo em que expõe o mundo por determinados referências, o encobre sob a manta do que não busca representar. Compreender os significados de uma fotografia não diz respeito, apenas, em buscar a decodificação dos seus referências e dos seus signos. Sua leitura passa, concomitantemente, pela leitura dos elementos que não se encontram expressos no seu plano. Passam pela decodificação e compreensão das razões que levaram a exclusão de determinados elementos e, como estes, lidam com os referências que se encontram expressos.

Sendo assim, fotografias são objetos paradoxais por excelência. Uma mesma imagem fotográfica é capaz de chocar ou enaltecer, fazer sorrir ou chorar, expor ao mesmo tempo em que procura encobrir. Essa complexidade não se institui à toa, seu paradoxo está justamente na sutil relação estabelecida entre o real e o ficcional, entre o observável e o imperceptível, entre a possibilidade de ver e de nada enxergar.



Sr. André, Pirenópolis, 2000
Lourenço Cardoso

1.5 Realidade e Realidades

Quando fotografamos, agimos assim, reconstruímos e desconstruímos as inúmeras realidades que nos rodeiam. Transformamos nossas fotografias em mundos, em mundos particulares, em mundos próprios, fechados, herméticos, controláveis. Com elas, podemos fazer do nosso mundo, um mundo de manipulações, seja de outros ou de nós mesmos. Uma espécie de marionete, fantoches, bonecos de ventríloquo. É exatamente isso que observamos em grupos de relacionamentos virtuais, onde as imagens, que representam identidades, são produzidas pelas pessoas que ali se encontram referenciadas. Dessa forma, produzimos marcas que ferem nosso passado, o passado de outros. Alfinetamos

sutilmente o futuro, a fim de reconduzirmos o presente. Podemos recambiar nossas vidas, ou o que pensamos dela. Fotografias permitem que sejamos aquilo que desejamos de nós mesmos. Uma infinidade de caminhos que possibilitam novos percursos pela reinvenção do tempo e do espaço que nos cerca. Projetar-nos para fora deste espaço já não é mais uma questão de ilusão ou de ficção científica, e sim de um clicar de botão, mobilizado pelo desejo de mudarmos para fora de nós mesmos.

Esta percepção de mudança, de possibilidades de alterações sobre o que imprimimos como esfera do real e que é depositada na fotografia, como uma espécie de autenticidade da realidade, foi configurada com o passar do tempo, durante anos de produção e observação de imagens fotográficas. A visão de mundo que fundamentou essa percepção da realidade visual como materialidade, onde o que vemos, acreditamos ser um fim, uma cena acabada, sobre o que pode e deve ser percebido, nasceu da fundamentação lógica como único caminho para a racionalidade do pensamento, num mundo ditado por configurações objetivas, ou seja, pelo abandono de antigos paradigmas religiosos.

Esse peso da realidade, que vai se configurar no depósito irreduzível de verossimilhança que a fotografia carrega no presente, possui raízes Renascentistas. Num período onde a construção lógica de mundo domina as principais correntes de pensamento. Segundo Guy Rocher:

“A racionalidade funda-se na convicção de que as coisas encontram a sua explicação nelas próprias e não no exterior, no mito ou na tradição. Uma verdade é aceita e reconhecida, não porque sempre o foi ou porque foi “revelada”, mas porque é demonstrável logicamente ou experimentalmente, isto é, de uma maneira “objetiva”. No plano da ação prática, a racionalidade implica a investigação constante dos meios mais objetivamente eficazes com vista a fins definidos como realizáveis” (Rocher, apud. Risson, 2002)

Para Philippe Dubois, essa configuração da imagem fotográfica como instrumento preciso para a representação da realidade, por sua específica capacidade de impressão do mundo visível, se configura de um modo gradativo durante as correntes de pensamento que se propõem

questioná-la. Segundo o autor, são constituídas três linhas de pensamento que a problematizam e que depositam nela diferentes categorias de análise e percepção sobre o que é observado. Porém, as distinções que marcam estas linhas de pensamento não se separam daquilo que é apresentado pelo autor como um estandarte básico de compreensão da fotografia: suas características como objeto de testemunho irredutível da realidade. Segundo Dubois

“(...) essa virtude irredutível de testemunho baseia-se principalmente na consciência que se tem do processo mecânico de produção da imagem fotográfica, em seu modo específico de constituição e existência: o que se chamou de automatismo de sua gênese técnica” (Dubois, 2006, p. 25).

Nessa perspectiva, a fotografia funda-se inicialmente num discurso que Dubois intitula de *espelho do real*, onde a imagem fotográfica gira entorno da idéia de mimese, sendo atribuído, a este artefato, um forte caráter de realidade que é fundamentada na analogia entre a sua representação e seu referente. Para o autor, esta seria uma leitura um tanto quanto ingênua e pouco crítica sobre o que se encontra expresso no plano bidimensional fílmico, visto que os demais elementos atuantes no processo fotográfico acabam sendo excluídos de sua análise e interpretação.

Esse discurso, que dominou as interpretações sobre a fotografia no século XIX, se ramifica no século XX para um conjunto de análises margeadas pelo estruturalismo, enxergando a imagem fotográfica como um objeto codificador que se sustenta em sua capacidade de desconstrução do mundo pelo modo como a fotografia “brinca” com elementos subjetivos, sejam eles culturais, políticos ou ideológicos. Dubois conceitua essa linha de pensamento como *a fotografia como transformação do real*. Aqui, a imagem fotográfica passa a ser vista não mais como um espelho neutro, “*mas um instrumento de transposição, de análise, de interpretação e até de transformação do real, como a língua, por exemplo, é assim, também, culturalmente codificada*”. (Idem, p. 26)

A terceira linha de pensamento que marca a história crítica da imagem fotográfica, que para Dubois seria o ponto onde nos encontramos hoje, é fundamentada no discurso de índice, decorrente da análise semiótica proposta por Charles Peirce, fundamentada na mediação de um

sujeito interpretante que decodifica os códigos visuais em função de seus signos referenciados. Este discurso, levantado por Dubois, marca o que ele denomina de fotografia como *traço do real*, onde a imagem fotográfica é tratada em função de sua referência como uma proposta para a interpretação de seus significados. Não mais como um espelho nem mesmo uma transformação direta do mundo, mas uma proposta de interpretação codificada por seu produtor.

Nesse ponto, alcançamos o que Kossoy intitulou de “Trama Fotográfica” (Kossoy, 2002). Uma trama que se encontra constituída nas diversas relações que a fotografia desenvolve com seu referente quando este é impresso no plano fílmico. Para Kossoy, estes referentes codificados pelos ícones e signos propostos por Pierce, estão, na verdade, expondo o que ele denomina de *segunda realidade*, que consiste na “*realidade do assunto representado, contido nos limites bidimensionais da imagem fotográfica, não importando qual seja o suporte no qual esta imagem se encontre gravada*” (Kossoy, 2002, p. 37) Uma segunda realidade que se contrapõe à *primeira realidade* ou *realidade interior* (Idem), aquela marcada pelo passado dos objetos e cenas que foram representados na imagem. Sua realidade intrínseca, “*invisível fotograficamente e inacessível fisicamente*” (Ibidem, p. 36). Uma realidade indicial.

Temos aqui, na verdade, uma reafirmação do que foi proposto por Dubois quando este expõe a imagem fotográfica como *traço do real*, ou seja, como um objeto que se separa de seu referente à medida que é fixado pelo plano fílmico. Tendo como clímax e sua total desconexão, após a conclusão da exposição do filme e a conseqüente constituição de uma nova imagem, a imagem fotográfica.

Desse modo, extraímos que a fotografia fixa-se ao seu criador. Não como uma extensão do mesmo, mas como uma propulsão. Algo que emerge, que pulsa para além do fotógrafo, um pulsar em busca desta *segunda realidade*. Para isso, há, necessariamente, a interferência daquele que a fez, que a produziu, que a recortou. Uma proeminência viva, mas indelevelmente fixada em seu referente e no olhar de quem a conduziu, fixada em seu índice, porém, reconfigurado como um ícone ou mesmo um símbolo. Decodificar completamente a imagem fotográfica é levantar as razões que levaram à sua constituição, razões que se encontram fixadas somente no interior de seu criador.

Nas imagens fotográficas, o olhar que a conduziu se faz presente,

cruzando os de outrem, se fundindo e se chocando. Estão a todo o momento interpelando quem as observa, seguindo e perseguindo essas multidões. Expor fotografias é expor partes de um interior, um mundo próprio, idéias particulares, sentimentos privados. Mostrar fotografias é permitir que sejam abertas algumas portas deste corpo, transformá-lo em objeto público, conhecido, criticável.

Talvez seja entre o perceptível e o imperceptível que se encontre sua raiz. Entre aquilo que se vê e o que se procura ocultar. Seu mimetismo, sua (re)apresentação e sua capacidade de transformação.

1.6 A trilha fotográfica

Assim como aconteceu com inúmeras “invenções” durante toda a história da humanidade, a fotografia não foi um objeto que nasceu simplesmente. Ela não é fruto de um estalar de dedos ou de um insight que arremeteu a mente brilhante de seu “inventor”. Foi do esforço diversificado de inúmeras pessoas em diferentes partes do globo, em tentar fixar e imortalizar efêmeras imagens refletidas dos objetos que nos cercam, que surgiu a fotografia que conhecemos.

Na verdade, podemos resumir sua história como sendo o resultado da combinação de dois fenômenos que já eram observados, pelo menos, três séculos antes de se culminar no seu invento. O primeiro, um fenômeno óptico: a formação da imagem de um objeto ou de uma cena, no interior de uma câmara escura. Este foi descrito pela primeira vez no século V a.C. por Mo Ti, na China. O segundo: um fenômeno químico. Expresso pela capacidade que alguns elementos possuem em se transformar quando submetidos à exposição da luz. Este fenômeno, por sua vez, foi descrito pela primeira vez no século XVI, pelo alquimista Fabrício, quando realizava experimentos utilizando cloreto de prata. (Jehovah, apud. Bentes, 1997, p. 15)

A câmara escura ainda é o princípio básico de qualquer equipamento fotográfico. Seu fundamento consiste numa caixa onde a luz pode penetrar somente por um orifício em uma de suas extremidades, projetando, dessa forma, uma imagem do lado oposto a essa perfuração. A imagem formada é constituída pela luz refletida das cenas e dos objetos que estão dispostos na frente deste orifício. Por um princípio óptico da luz – que não realiza curvas durante a sua trajetória –, a imagem observada

se apresenta invertida e em proporções determinadas pelo tamanho de todo este conjunto.

Esse agrupamento de princípios ópticos foi muito utilizado por artistas, no século XVI, para o auxílio de esboços em telas. As cenas e objetos que seriam pintados eram projetados, inicialmente, no interior da câmara escura e serviam como primeiro referente para o produto final. Para que um desenhista ou pintor pudesse trabalhar aproveitando ao máximo as suas potencialidades, eram construídas câmaras em proporções suficientes para comportar uma pessoa no seu interior.

Mas entre a utilização destes princípios ópticos básicos da fotografia até a produção do primeiro equipamento fotográfico, seriam necessários alguns séculos de experimentos e invenções. O primeiro passo nesse sentido foi o cruzamento das idéias e dos conhecimentos ópticos da câmara escura com o a dos alquimistas, que naquele período realizavam experimentos com uma série de elementos químicos que já se sabiam ser sensíveis à luz. Em segundo lugar, não menos essencial, foi a introdução dos conhecimentos técnicos e mecânicos inaugurados pela revolução industrial, que propiciaram a confecção dos primeiros aparelhos fotográficos. Nesse ponto, é interessante notar que, após a primeira fixação de uma imagem no interior da câmara escura, em 1839, foram se abrindo as portas para o surgimento de uma série de equipamentos em virtude da nostalgia que a fixação de imagens em planos bidimensionais tinha causado em toda a sociedade. Não por acaso, a fotografia seria um ponto referencial para se pensar o período que se seguiria, denominado por modernidade.



Primeira fotografia da história
Saint-Loup-de-Vareannes, França, Nicéphore Niépce, 1826
www.photosthatchangedtheworld.com

1.7 Precusores fotográficos

Seus criadores? Muitos. Para defender esta tese podemos realizar uma comparação com o surgimento da aviação e, mais precisamente, com a realização do primeiro vôo livre realizado pelo homem.

Quando os irmãos Wright, nos Estados Unidos, realizaram o primeiro vôo com um aparelho mais pesado que o ar, o Flyer I, em 1903, anunciavam para o mundo o início daquilo que seria o mais complexo meio de transporte até então inventado. Porém, neste mesmo período, em 1906, Alberto Santos Dumont realizava, na França, o mesmo feito a bordo do 14 Bis. Ambos inventores alcançaram, em territórios distintos e com pouco conhecimento sobre os caminhos traçados por cada um deles, o mesmo resultado. Na verdade, um resultado que foi decorrente de décadas de experimentos anteriores e que rondavam, há algum tempo, os anseios da humanidade. Assim, podemos dizer que não foi apenas uma única pessoa que chegou a este feito marcante da história, a aviação

foi um fruto do esforço de algumas pessoas, separadas geograficamente, que ousaram em desvendar o véu que encobria este resultado.

Com a fotografia não foi diferente. Oficialmente, atribui-se o invento, capaz de fixar imagens em superfícies planas, a Louis Daguerre e a Joseph Niépce. Se realizarmos uma análise histórica minuciosa, descobriremos que a primeira fotografia foi desenvolvida por Niépce, que em 1826, foi capaz de reproduzir a vista de sua janela, pela fixação desta imagem em uma placa de zinco revestida apenas com betume. Porém, como expusemos anteriormente, a data oficial de surgimento da fotografia é marcada pela apresentação da imagem desenvolvida pelos dois inventores à Academia de Ciências de Paris, em 1839.

Além destes dois, houve outros que se propuseram a alcançar este feito. Entre estes, podemos destacar os trabalhos realizados pelo britânico Fox Talbot, que desenvolveu o processo de calotipia, que teve forte influência no desenvolvimento de processos de reprodução de imagens fotográficas; e o norueguês Hans Thøger Winther, que afirmava ter produzido imagens pelo uso de materiais fotossensíveis desde o ano de 1826. Além destes, por sinal os mais reconhecidos pelos feitos produzidos, podemos destacar os trabalhos que foram produzidos por outro francês, chamado Hercule Florence, que residia no Brasil e que dizia ter produzido imagens com câmaras escuras desde o ano 1832. Neste caso específico, é importante ressaltar que Florence foi o primeiro a intitular seus resultados como sendo um processo de *Photografie*, lançando esta denominação, pelo menos 5 anos antes de Daguerre e Niépce.

O instrumento desenvolvido por Daguerre e Niépce, apelidado de Daguerrotipo, trouxe ao mundo uma nova forma de interpretação e de representação das cenas e objetos que estão ao nosso redor. Porém, estas imagens eram bastante distintas das imagens que hoje podemos obter com películas fotossensíveis. Nas palavras do professor Marcelo Feijó, as fotografias “*eram únicas e positivas, diretamente formadas em placas de cobre, revestidas por uma camada de prata, cuidadosamente polidas e sensibilizadas por vapores de iodo, que lhes conferiam um tom levemente dourado. Após a exposição na câmara escura, a imagem formada na placa, ainda invisível, era revelada por vapores de mercúrio e fixada com cloreto de sódio*” (Feijó, 2004, p. 66).

Uma verdadeira euforia tomava conta das pessoas que tinham o prazer de tocar aquele objeto. Algo mágico acabava de surgir. Para

muitos, o fim da pintura e de outras formas de expressão, que retiravam dos objetos e das cenas do mundo suas fontes de inspirações e de representação. Todo esse clima foi gerado pelo cerceamento das realidades que se podia ver expressas naquelas imagens fotográficas. Segundo Sontag: *“Tais imagens são de fato capazes de usurpar a realidade porque, antes de tudo, uma foto não é apenas uma imagem (como uma pintura é uma imagem), uma interpretação do real; é também um vestígio, algo diretamente calcado do real, como uma pegada ou uma máscara mortuária.”* (SONTAG, S. 2004, p. 170). Um material que a partir do seu invento inaugurou uma nova era na sociedade moderna. A era das imagens.

Não demorou muito para que o objeto tomasse o gosto do público moderno. Tudo passou a ser fotografável e fotografado. As identidades tomaram novas formas. O Mundo se encolheu. Os espaços já não eram suficientes para esconder imagens, pessoas, e os diversos acontecimentos. Conhecer o mundo era observá-lo pelas fotografias que dele se retirava. Estas se tornaram objeto de desejo, de memória. Marcavam um novo período e uma nova forma de construção da história.

2 O fotojornalismo

"Tirar fotos é prender a respiração quando todas as faculdades convergem para a realidade fugaz. É organizar rigorosamente as formas visuais percebidas para expressar o seu significado. É pôr, numa mesma linha, cabeça, olho e coração."

(Henri Cartier – Bresson)

"Se a fotografia não ficou boa é porque o fotógrafo não chegou perto o bastante"

(Robert Capa)

2.1 A fotografia no jornalismo de imprensa

A imprensa, instituída em sua raiz histórica como um instrumento para a difusão das idéias vigentes, como forma de expansão do pensamento e, principalmente, como instrumento de informação – que não poderia alcançar um extenso público apenas em função da oralidade –, vem, desde o século XIX, se firmando na sociedade moderna como um modelo legítimo que dialoga sobre os mais variados temas.

Independente dos caminhos adotados nos distintos modelos de imprensa que são observados na história do jornalismo, pode-se destacar que o âmago do jornalismo moderno¹² caracteriza-se pela separação entre fato e opinião, entre fato e emoção. Uma distinção que se instaura na difusão objetiva¹³ das informações, como paradigma de construção e caracterização de um discurso próprio e independente (SCHUDSON, apud. GUERRA, 2003, p. 7). Nesse sentido, um modelo de conduta particular, que tem como raiz de emersão o processo de solidificação das bases de uma civilização que foi instaurada, essencialmente, sob a égide das idéias Iluministas.

Estas raízes são construídas num período que é marcado por Guy Rocher (1971) como sendo entre o século XV e o século XIX. Nesse

¹²Jornalismo moderno aqui entendido como aquele que é construído sobre as bases da liberdade de expressão e da imparcialidade informativa.

¹³Para Schudson, a cobertura das duas grandes guerras reconfiguram este paradigma na medida em observamos a instauração de estruturas de controle de informações pelo governo.

ínterim, podemos observar o surgimento de características essenciais para a construção de um homem moderno, como o surgimento de ideais humanistas, uma mentalidade voltada para a reconstrução do homem na sociedade, e, no seu ápice, a revolução da tecnologia pela era industrial. Nesse período não podemos deixar de ressaltar que a imprensa, mais do que difusora de ideais, torna-se essencialmente informativa, compondo, assim, o quadro de características que marcam este novo homem.

Não fossem as contribuições desencadeadas pelo fortalecimento da indústria mecanizada e pelo invento do motor elétrico – etapas que sucedem respectivamente o início da revolução industrial –, os suportes estruturais que sustentam o jornalismo que consumimos atualmente não teriam ocorrido. Foi a partir da prensa móvel, desenvolvida por Johannes Gutenberg ainda no século XV, e o seu constante incremento por tecnologias complexas, que a imprensa foi dando seus passos em direção ao modelo do jornalismo impresso que observamos hoje.

A associação destes incrementos tecnológicos – que se somariam séculos mais tarde, ao rádio e teledifusores –, com propostas de expansão do conhecimento por intermédio das palavras, produziu efeitos de grande impacto sobre a opinião e sobre o controle das massas. Ainda assim, os leitores que consumiam as matérias destes primeiros veículos de imprensa eram, na maioria, representantes de uma classe social mais abastada, não apenas pelo letramento que possuíam, mas sim pelo conhecimento geral que a elite possuía e que favorecia substancialmente a compreensão das informações que eram expostas. Para o jornalismo de massa, ainda falta um elemento chave para a sua difusão mais ampla, algo que nivelasse seus receptores em um plano comum de aceções e que favorecesse o consumo destes veículos. Neste momento, são as imagens inseridas na imprensa que descortinam o véu que encobria os olhos de quem via, nela, um instrumento voltado exclusivamente para as classes dominantes.

E é exatamente sob estas características que identificamos a raiz de inserção da fotografia no jornalismo impresso. A imagem fotográfica ampliou as possibilidades que foram inauguradas pelas imagens artesanais. Possibilitou a construção de representações sobre a esfera da realidade¹⁴, reduzindo etapas ainda mais subjetivas do processo de im-

¹⁴No contexto das primeiras impressões de imagens fotográficas, o discurso dominante sobre a sua essência era de que ela correspondia “ *a imitação mais perfeita da*

pressão. Um novo modelo de informação calcado diretamente da realidade, mas impresso pela representação de uma realidade construída por quem detinha o controle de seu processo.

Daí denotamos a importância do fotojornalismo e o seu papel na imprensa moderna. A imagem de imprensa se encontra substancialmente atrelada à compreensão do modo como o discurso sobre a fotografia se configurou historicamente, e como esta foi sendo utilizada como um novo instrumento para a (re)produção de novas realidades.

As imagens na imprensa foram inicialmente reproduzidas pelo uso da xilogravura como processo de impressão. A xilogravura é uma técnica que nasceu na China e que foi largamente utilizada para a reprodução de ideogramas naquela região (HERSKOVITS, 1986, p. 89). Porém, a xilogravura não foi o único modelo de impressão utilizado nos primórdios das imagens de imprensa. Além dela, outros como a pedra – litogravura – e o metal, preferencialmente o zinco e o cobre, foram largamente utilizados. Todos estes materiais tinham o mesmo princípio de utilização, eram matrizes, que, ao serem cobertas por uma camada de tinta¹⁵, se transformavam em uma espécie de carimbo, utilizado para reproduzir inúmeras vezes o que estava gravado em sua face.

Com a descoberta de elementos fotossensíveis e a conseqüente produção de imagens fotográficas – o que ocorreu oficialmente em 1839 –, não demorou muito para que este objeto se tornasse o principal modelo para a confecção destas xilogravuras e litogravuras (ROSENBLUM, apud. BENTES, 1997, p.30). Isso ocorreu já em 1850, poucos anos após a sua “descoberta”. Neste período, a fotografia começa a desenhar o seu espaço como um importante elemento para a credibilidade das informações no jornalismo impresso e, não seria difícil deduzir, que é neste mesmo período que ela começa a configurar-se como um dos grandes pilares do jornalismo moderno.

realidade” (DUBOIS, 1993, p. 27). Nesse caso, não seria diferente com as fotografias de imprensa.

¹⁵Vários materiais foram utilizados como tinta para estas impressões. A sua utilização destes dependia essencialmente, da constituição de sua matriz.



”ShantyTown”, publicada no Daily Graphic em 4 de março de 1880.

www.picturehistory.com

A sua inserção, ainda como modelo, contribuiu notoriamente para a satisfação de um público que se tornava cada vez mais exigente em relação ao que consumia nas informações do jornalismo de imprensa. Muitas imagens vinham associadas a discursos do tipo: “*imagem produzida a partir de uma fotografia*”. Não seria pra menos, é no século XIX que encontramos um discurso fotográfico voltado para a imitação do real (DUBOIS, P 1993).

Porém, para a insatisfação dos jornalistas da época, ainda seriam necessários alguns anos para que a primeira impressão de uma imagem fotográfica fosse uma realidade.

Foi somente em 1880, no Daily Graphic de Nova York, que a primeira fotografia apareceu em um jornal. A imagem em questão, intitulada “*ShantyTown*” – “*Bairro de Lata*”, expôs, em sua essência, a nova era das imagens de imprensa. Inaugurou os caminhos que direcionariam os veículos de imprensa nos anos seguintes.

Seu impacto foi enorme. Nem tanto pelo choque do referencial que ela expunha – ao representar uma cena dos problemas de desigualdades sociais nos Estados Unidos – mas, principalmente, pelo poder que esta imagem denotou em levar informação a um extenso público que ainda

não tinha sido alcançado e, conseqüentemente, a uma quantidade absurda consumidores para aquele veículo.

Como assinala Bentes, “*essa nova forma de comunicação visual foi possibilitada pelo desenvolvimento do processo gráfico de impressão denominada rotogravura*” (Sodré, idem, p. 30). Com esse processo era possível reproduzir imagens fotográficas pelo simples fato deste instrumento trabalhar com a impressão de diferentes tonalidades. As imagens eram impressas utilizando-se um cilindro revestido de cobre e cromo que as imprimia pela produção de inúmeras células tonais, gerando, dessa forma, tons de cinza que variavam do branco ao preto.

Este período, marcado pela introdução direta da fotografia na imprensa, é um divisor de águas para a história e compreensão do jornalismo moderno. A partir desse momento, o mundo encurta-se de tal forma que a visão das massas não se limita mais ao espaço de suas casas, de suas ruas ou de seus bairros. O mundo torna-se um objeto passível do recorte pelas duas dimensões do plano fotográfico. A imagem torna-se parte da notícia, assim como a notícia passa a demandar uma imagem para se tornar uma informação relevante. A fotografia possibilita empacotar o mundo e levá-lo para as multidões, esta se institui como a janela que observa a tudo e a todos, reorganizando nossas relações com o que está perto e o que está distante, abrindo definitivamente as portas para a construção deste novo mundo, de mundo-imagem (SONTAG, 2004).

2.2 Da ilustração fotográfica ao fotojornalismo como linguagem

As primeiras imagens fotográficas de cunho informativo eram produzidas com o objetivo de ilustrar as matérias que as veiculavam. Atuavam como um instrumento de autenticidade e legitimidade para as reportagens, denotando e expondo que o que estava escrito realmente aconteceu, tendo na fotografia sua confirmação. Naquele momento, como vimos anteriormente, a imagem fotográfica ainda era instituída como uma imitação da realidade, propondo ao leitor a compreensão destas imagens como instrumentos para a veracidade dos discursos que as acompanhavam. Um discurso que, ainda hoje, marca a inserção da fotografia no jornalismo de imprensa – superado sob uma perspectiva analítica da imagem (DUBOIS, P. 2003) –, mas que é bastante embri-

onário, sob o modo de produção destas informações e de interpretação, por aqueles que consomem atualmente estas fotografias.

Eram imagens isoladas e sem grandes representações simbólicas. Fotografias um tanto quanto objetivas e pragmáticas, posadas em sua maioria. Não tinha a preocupação em transmitir informações que estivessem implícitas em seus referenciais. Eram imagens que não estavam voltadas para o processo de interpretação e decodificação de seus receptores, mas sim, para um discurso de coerção e de legitimidade de imprensa.

Como foi levantado anteriormente, as imagens fotográficas foram inseridas no jornalismo como um processo de busca pela exposição da realidade e de compactação do mundo pela janela do plano fílmico. Assim, logo que a fotografia se torna um instrumento difuso e que possibilita a representação das mais distantes cenas e eventos que ocorriam por todo o globo, rapidamente a imagem fotográfica passa a ser utilizada para o registro dos conflitos e das guerras que ocorriam entre os países. A primeira guerra largamente fotografada foi a Guerra da Criméia (1854 – 1855), quando o editor Thomas Agnew, do *The Illustrated London News*, enviou o fotógrafo do Museu Britânico, Roger Fenton, para cobrir este conflito (SOUSA, 1998). As imagens tinham sido encomendadas para enaltecer e transformar aquele conflito em uma epopéia, que estava sendo travada pelo exército Britânico. E, no resultado deste material, encontramos imagens que dialogam explicitamente com estas propostas.



Roger Fenton, Criméia, 1850
Library of Congress Prints & Photographs Division

São imagens produzidas ainda sob os paradigmas da ilustração e da encomenda. Não eram fotografias preocupadas com exposição dos horrores da guerra, e sim, com o objetivo de mostrar, ao povo britânico, toda a glória e honra que seus soldados viviam em defender os interesses da coroa. Segundo o autor Jorge Pedro Sousa: “*Os cerca de 300 negativos que restam são antes imagens de soldados e oficiais, por vezes sorridentes, posando para o fotógrafo, ou imagens dos campos de batalha, limpos de cadáveres, embora juncados de balas de canhão*” (Idem, 1998, cap. III). Expondo um fotojornalismo construído sob os alicerces da realidade, mas nitidamente representado como uma leitura e interpretação desta realidade.

Porém, além destas questões ideológicas envolvidas na produção destas fotografias, existiam limitações técnicas, que obrigavam o fotógrafo a trabalhar de um modo bastante distinto do que observamos hoje. Eram equipamentos pesados, que exigiam mais força física do seu operador do que conhecimentos técnico-operacionais. Para se ter uma idéia das dificuldades enfrentadas por Fenton na Criméia, seu equipamento consistia numa carroça, puxada por cavalos, onde, no seu interior, o fotógrafo levava os equipamentos para a produção de materiais fotossensíveis e exposição das chapas, curiosamente chamada de *Photographic Van*. Mesmo que houvesse um forte interesse em expor as crueldades deste conflito, dificilmente o fotógrafo conseguiria posicionar-se na frente de batalha.

Depois das façanhas desempenhadas por Fenton, os conflitos seguintes seriam largamente fotografados e teriam, na imagem fotográfica, um importante instrumento a favor ou contra a sua continuidade, tudo isso em função dos impactos gerados sobre a opinião pública. Diferentemente do que ocorreu com a Guerra da Criméia, a partir da Guerra de Secessão nos Estados Unidos (1861 – 1865), as imagens produzidas passam a denotar não somente os horrores que estes conflitos produziam, como também, uma construção visual, que mais tarde seria intitulada como uma “estética do horror” (Ibdem, 1998). São fotografias que não apresentam a prévia censura que marca os trabalhos de Fenton, mas que expõem, em sua composição, um diálogo entre os fortes referenciais que a guerra gera num olhar que busca a beleza pela composição visual “*diante da dor dos outros*” (SONTAG, 2003).



Photographic Van, Roger Fenton, Criméia, 1854.

www.vam.ac.uk

Foi somente com a reconfiguração da fotografia de imprensa como um objeto detentor de uma linguagem própria e que deveria ser trabalhada para a produção de informações estritamente visuais, que encontramos o nascimento do fotojornalismo. Nesse sentido, a imagem deixa de ser um anexo visual e meramente ilustrativo, para se transformar em um modelo particular de construção de informação e de notícia. Com isso, os textos que a acompanham tornam-se enxutos e concisos, convertendo-se em elementos coadjuvantes no processo de interpretação e decodificação de suas informações. Passam a se chamar legendas, com o objetivo máximo de direcionar o olhar de seus recep-

www.labcom.ubi.pt

tores para um discurso editorial, controlado por aqueles que detêm o poder sobre estas imagens fotográficas e sobre o veículo impresso que a veicula.

Mas para a fotografia de imprensa chegar nestes discursos próprios que a caracterizariam como um discurso fotojornalístico, seria necessário que algumas mudanças conceituais e técnicas ocorressem sobre o processo de produção destas imagens. Para Gisèle Freund (1989), estas mudanças ocorreram na Alemanha pós Primeira Guerra, onde uma série de fatores sociais, políticos e tecnológicos contribuíram decisivamente para que isso ocorresse. Nesse período do pós-guerra, na década dos anos de 1920, a Alemanha encontra-se arruinada economicamente e bastante dividida entre os partidos que detêm o poder. É um período bastante contraditório para o país, onde encontramos não só estas perturbações no interior da sociedade, como também, o nascimento de grandes nomes da ciência, da literatura, da música e do teatro.

Antes mesmo da ascensão do Terceiro Reich, surgem jornais ilustrados de grande destaque, como o *Berliner Illustrierte* e a *Munchner Illustrierte Presse* (FREUND, 1989, p. 114), que pelo baixo valor de compra, rapidamente tomam o gosto popular. Para a autora, este é o período de ouro para o fotojornalismo, onde observamos que a carreira de fotógrafo deixa de ser uma atividade considerada subalterna e passa a ser reconhecida como uma importante atividade para o desempenho do jornalismo de imprensa. Entre estes fotógrafos alemães, podemos destacar os trabalhos realizados por Erich Salomon, que para a historiografia é reconhecido como o primeiro fotógrafo que desenvolveu um trabalho digno de ser reconhecido como um produtor de uma linguagem própria, que pode ser denominada de fotojornalística.



Erich Salomon, auto-retrato, 1944

www.cicero.de

O seu trabalho é reconhecido como uma guinada na produção de imagens de imprensa por dois grandes motivos. O primeiro, por ter percebido, antes de qualquer fotógrafo, que a imagem fotográfica poderia ir mais além de uma janela para expor o mundo. Suas imagens são trabalhadas no jornalismo com um conceito que ainda não tinha sido experimentado, imagens que procuravam levar o leitor diretamente para as cenas onde tinham sido produzidas, mas com características de espontaneidade e naturalidade das pessoas que eram representadas. Assim, Salomon produziu fotografias que propunham um olhar descontraído e impessoal sobre os acontecimentos que eram normalmente retratados de um modo extremamente formal. O fotógrafo lançava mão de ângulos que pudessem passar a sensação, para o leitor, que este também estava participando daquela cena. Mais do que informação, Salomon propôs um fotojornalismo sobre realidades que a imagem ainda não tinha trazido: as cenas dos bastidores.

www.labcom.ubi.pt

O segundo fator essencial para a consagração de sua carreira foi o aperfeiçoamento técnico do aparelho fotográfico - desenvolvido pela indústria – como também a redução do peso e tamanho destes equipamentos. Salomon se consagrou pelo uso de uma câmera Ermanox em seus trabalhos. Uma câmera que inaugurou a era dos equipamentos compactos e de pequeno formato, possibilitando um manuseio prático, em situações onde a câmera ainda não tinha chegado. Além deste fator, a Ermanox foi um equipamento fabricado com uma lente muito clara, o que abria a possibilidade de se produzir fotografias sem a utilização de flash. O anúncio de lançamento deste equipamento mostra bem a revolução que ele traria.

*FOTOGRAFIAS DE NOITE E DE
INTERIOR SEM FLASH*

Você pode fazer fotografias no teatro durante a representação – exposições de curta duração ou instantâneos. Com a câmara ERMANOX, pequena, fácil de manipular, e pouco visível. (Freund, G. 1989, p. 49)

f-1.8



Actual result with Ermanox; taken by ordinary incandescent electric lamp.

**NOW IN
3 SIZES:**

1¾ x 2⁵/₁₆
2¼ x 3¼
3¼ x 4¼

**Perfectly Timed
under "impossible" light conditions!**

BRIEFLY, the place of ERMANOX can be said to begin where all other cameras leave off!

Its accomplishments are incredible. Its range of usefulness for instantaneous photography, under adverse conditions, seems almost limitless—night scenes, instantaneous exposures with ordinary stage lighting,

of children, and instantaneous Autochromes are but a few of the cases where ERMANOX stands alone.

The comment of the user was scarcely exaggerated, when he exclaimed: "Why, my eye becomes my exposure meter, with my Ermanox. If I can see it, I can photograph it!"

The new Ernemann catalog shows the most complete line of high grade cameras ever offered. Get your copy from your dealer, or free by mail.

HERBERT & HUESGEN CO., 18 East 42nd Street, NEW YORK
Sole United States Distributors

ERMANOX

When Corresponding With Advertisers Please Mention American Photography Adv. 17

Anúncio de lançamento da ERMANOX, 1925.

www.schools.keldysh.ru

www.labcom.ubi.pt

Um exemplo clássico destas imagens produzidas por Salomon, foi uma de suas fotografias realizada durante o pacto de Kellogg, em Paris. Um tratado internacional que estipulava a renúncia à guerra como um instrumento de política entre os países. O fotógrafo conseguiu produzir uma imagem sentado à mesa, junto com os demais chefes de Estado. Esta fotografia passava uma nítida impressão para o leitor de que este também participava daquele acontecimento. Segundo as próprias palavras de Salomon: “*Eu estava sentado no lugar reservado para um ministro polaco que não tinha vindo*” (FREUND, 1989, p. 116). Essa declaração demonstra tanto a astúcia que ele se propôs executar, como a característica de um fotojornalista que procura incessantemente pelo “*melhor ângulo*” de representação. Uma característica que, ainda hoje, marca o trabalho destes profissionais, bem como, um toque particular de malícia desempenhada por Salomon, ao desenvolver suas atividades de uma maneira que outros fotógrafos ainda não conseguiam realizar.

A partir dos anos de 1930, surgem novas propostas de construção de informações pelas imagens fotográficas e que também rompem com os paradigmas anteriores de imagens montadas e isoladas. Uma linguagem que privilegiasse ainda mais as fotografias como meio de informação. Não era pra menos, o aparecimento de uma atitude como esta, visto que as imagens tinham tomado o gosto das massas de tal forma, que não explorá-las ao máximo seria um enorme erro da indústria de imprensa.

Foi neste contexto que Stefan Lorant – naquele momento redator chefe da revista *Munchner Illustrierte Presse* – propôs aos seus fotógrafos que realizassem séries de fotografias que contassem histórias, baseadas em temas que envolvessem a cotidianidade de seus leitores. Para Lorant “*o público não desejava apenas ser informado sobre os factos e gestos das grandes personalidades, mas que o homem de rua se interessa por assuntos que têm a ver com a sua própria vida*”. Surge, a partir daí, a “*foto-reportagem*” como um novo instrumento de informação (Idem, 1989, p. 119).

Estes conjuntos de fotografias tinham como objetivo contar histórias comuns que envolvessem um grande público, tal como num teatro, separadas com um começo um meio e fim bem demarcados. Eram imagens tomadas em tempos diferentes, mas que não fugiam de um grande contexto como pano de fundo. Junto com os textos que as acompanhavam, narravam estes acontecimentos levando o leitor a se debruçar

sobre as revistas, envolvendo-os pela cumplicidade e pela identificação com os eventos que viam expressos naquelas matérias.

Um novo modelo de reportagem de grande sucesso que em seu tempo repercutiu em todo o mundo, influenciando decisivamente os trabalhos que seriam desenvolvidos nas revistas Francesa *Vu* e na Norte Americana *Life*. Para Gisèle Freund, este é um período onde o “*jornal ilustrado torna-se um símbolo do espírito liberal da época*”, (Ibdem, 1989, p. 119) expondo, em suas grandes reportagens fotográficas e manchetes, os temas que seriam o mote das discussões entre um público mais intelectualizado e também na grande massa.

No caso específico da revista *Life*, lançada em 1936 e que dominou durante anos o mercado de revistas ilustradas nos Estados Unidos, suas matérias tiveram um forte impulso com a entrada de fotógrafos alemães que tinham fugido das perseguições nazistas, antes da Segunda Guerra Mundial. Com a ascensão do Terceiro Reich, alguns fotógrafos se vêem obrigados a abandonar o país e logo são absorvidos por outras revistas, que cresciam por toda parte. Entre estas, podemos destacar a *Life* que não só absorveu esses profissionais, como abriu espaços para a produção de novas linhas editoriais e o surgimento de reportagens cada vez mais voltadas para a exploração dos potenciais fotográficos. Vale lembrar que, durante estes anos, a indústria fotográfica também crescia velozmente, abastecendo a demanda destes profissionais por equipamento cada vez mais leves, com lentes mais nítidas e claras, bem como com películas com grande variação de sensibilidade.

Por todas estas razões, até as décadas de 1950, a fotografia se configuraria como um dos principais meios de propagação de informações em todo o mundo, se transformando num dos elementos principais para o sucesso de qualquer veículo de imprensa. Surgem agências de fotografia fundadas por fotógrafos profissionais, que juntos documentam o percorrer histórico do mundo, vendendo suas imagens para as mais distintas mídias. Este é o caso da agência *Magnum*, fundada por Henri Cartier-Bresson, Robert Capa, David Seymour (Chim) e George Roger, responsáveis pela produção das mais importantes imagens dos conflitos internacionais ocorridos entre a Segunda Guerra Mundial e a Guerra do Vietnã. Ainda hoje, a *Magnum* é uma das mais importantes agências de fotojornalismo de todo o mundo.

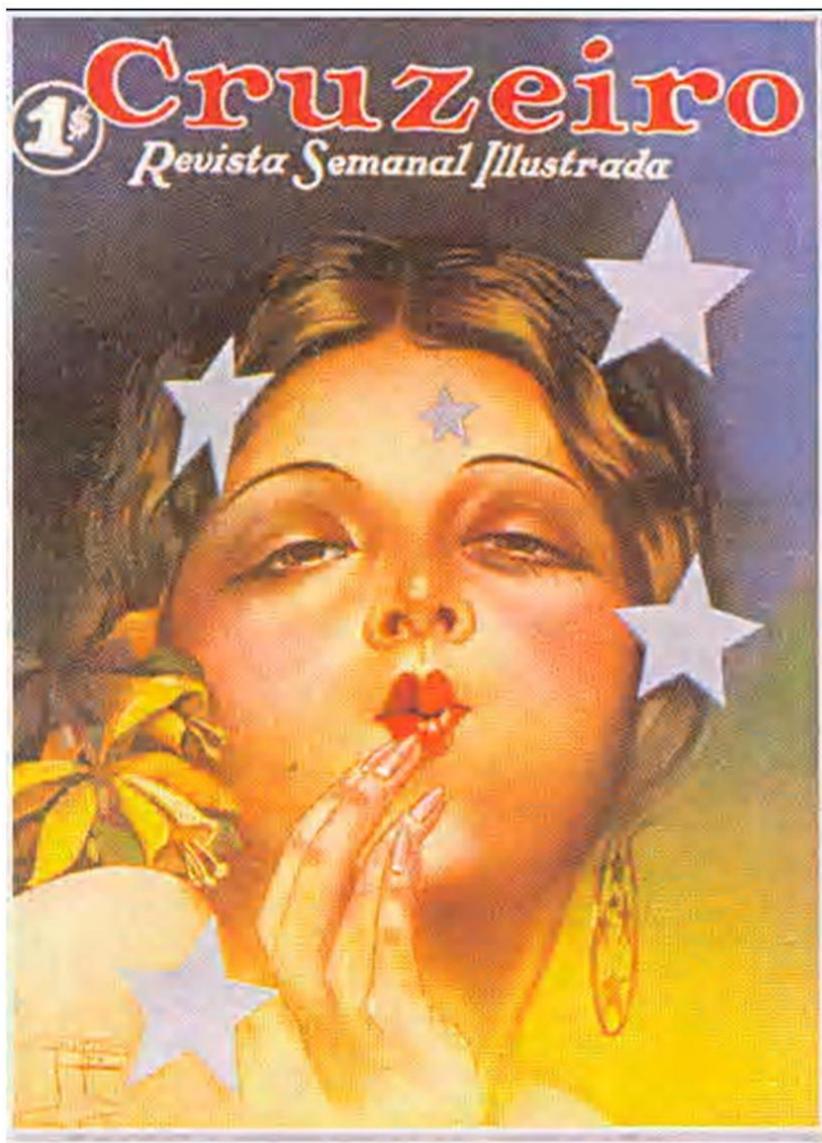
As repercussões destas revistas ilustradas e de suas novas propostas

de reportagem, baseadas na utilização da fotografia como meio de informação, produziram efeitos igualmente importantes sobre o fotojornalismo brasileiro. No caso do Brasil, é interessante notar que o fotojornalismo, num primeiro momento, teve maior amparo nas revistas ilustradas, antes de ser absorvido massivamente pelos jornais do país. Um caminho distinto do que observamos na história do fotojornalismo de imprensa em países europeus e nos Estados Unidos.

O seu marco por aqui é levantado pela maior parte da bibliografia especializada como sendo o lançamento da revista *O Cruzeiro*, em 10 de novembro de 1928. Uma revista ilustrada, que dominou durante anos as discussões dos brasileiros sobre política, economia e sociedade, tendo um papel fundamental sobre a opinião pública durante o período em que foi publicada. Tamanho sucesso se deve ao empenho de Assis Chateaubriand, proprietário do conglomerado de mídias, conhecido por Diários Associados e que chegou a ter 34 jornais, uma editora e inúmeras revistas (PEREGRINO, 1991). Por todo o seu poder ramificado na imprensa brasileira, Chatô, como era conhecido, foi sem sombra de dúvidas um dos homens mais poderosos deste país (MORAIS, 1994).

O destaque que *O Cruzeiro* teve no Brasil se deve em grande parte à ausência de um veículo de imprensa que naquele período ocupasse os espaços demandados por informações factuais, que eram consumidas por um público bastante variado. *O Cruzeiro* trazia, em suas reportagens, matérias com uma linguagem inteligente e diversificada, que era capaz de atender a um público intelectualizado, ao mesmo tempo em que era lido pelas grandes massas.

Um fator determinante para que isso fosse possível refere-se à introdução de fotorreportagens desenvolvidas por fotógrafos que possuíam uma série de recursos à sua disposição. Estes tinham autonomia para desenvolver um trabalho sério e de grande qualidade editorial. Entre estes profissionais, podemos destacar os trabalhos desenvolvidos pelo fotógrafo francês Jean Manzon, que havia trabalhado na revista *Paris Match*, e que trouxe para o país toda a sua experiência adquirida na Europa. Mesmo com uma qualidade gráfica que deixava a desejar - quando comparada a revistas de grande porte como a *Life* -, *O Cruzeiro* marcou época, como um dos veículos de maior influência sobre a opinião dos brasileiros.



Primeira publicação de *O Cruzeiro*, 1928

2.3 O Correio Braziliense

Fundado em 1960, juntamente com a Capital do Brasil, o jornal *Correio Braziliense* é hoje o veículo de imprensa diário de maior circulação na cidade de Brasília. Com uma tiragem de 45.000 exemplares de segunda a sábado, e de 91.000 aos domingos – com um total de 52.000 assinantes¹⁶ –, o *Correio*, como é conhecido na cidade, é o veículo de imprensa com maior prestígio entre os jornais da capital, tendo com isso, adquirido notoriedade suficiente para ser considerado o jornal impresso que exerce o maior poder de influência sobre a opinião pública entre os brasilienses.

O seu nome é, na verdade, uma homenagem ao jornal homônimo que foi fundado em 1808, em Londres, por Hipólito da Costa, e que teve uma circulação clandestina no Brasil naquele período, representando tanto o primeiro veículo de imprensa em circulação no Brasil, como um editorial claro, em favor da independência em relação a Portugal (BENTES, 1997, p. 55). Por todas estas características foi um marco para o país.

Assim como ocorreu com outros veículos neste país, o *Correio Braziliense* deve a sua fundação aos Diários Associados de propriedade de Assis Chateaubriand, mais do que um visionário, um homem que soube utilizar ao máximo os potenciais que a mídia poderia auferir como instrumento de poder e indústria da informação.

Como bem esclarece Duda Bentes, em sua já citada dissertação de mestrado, o *Correio Braziliense* passou por diversas fases de atuação no cenário político e social da capital do país durante sua história. De um jornal governista de forte poder sobre a opinião pública a um veículo pouco conceituado e com mínima expressão no cenário brasiliense, este jornal sobreviveu durante estes quase cinquenta anos de história, atuando como uma das principais fontes de informações para o público desta capital.

O departamento fotográfico deste veículo foi inaugurado junto com a sua fundação, em 1960, e idealizado por Adão Nascimento, que foi deslocado do jornal Diário da Noite (do grupo Diários Associados), com a responsabilidade de constituir o primeiro corpo de fotojornalismo

¹⁶Dados obtidos junto à direção do jornal em 02/2009.

deste veículo. Assim, desde o seu nascimento, as imagens fotográficas estiveram presentes em suas publicações (Idem, 1997).

Atualmente, o fotojornalismo do *Correio* possui uma editoria própria e um conjunto de fotógrafos responsáveis pela produção das imagens que são publicadas. À sua frente, encontra-se o fotógrafo Luis Tajés, que é o atual editor chefe de fotografia, sendo responsável pelas imagens que são publicadas no jornal desde 2005. Porém, no período selecionado para a análise das fotografias sobre a cidade Pirenópolis, veiculadas neste impresso – entre 2000 e 2008 – houve alterações no controle desta editoria. Assim, acreditamos que uma entrevista com o atual editor chefe não produziria contribuições para todo este conjunto por nós selecionado.

Pelas características levantadas acima e, principalmente, pelo alcance de público que este jornal possui atualmente, fizemos a escolha de selecioná-lo, nesta pesquisa, como modelo de expressão fotográfica para a representação da cidade de Pirenópolis nos primórdios século XXI. Acreditamos que as imagens expostas em suas páginas expressam significativamente a forma como a cidade é vista e representada neste início de século. Um modelo de imprensa expressivo frente ao seu tempo e de grande alcance sobre o público que, majoritariamente, frequenta a cidade e dinamiza sua linguagem visual.

3 A construção de um espaço – A cidade de Pirenópolis

*“Marco Polo descreve uma ponte, pedra por pedra.
– Mas qual é a pedra que sustenta a ponte? – pergunta Kublai Khan.
– A ponte não é sustentada por esta ou aquela pedra – responde Marco - ,
mas pela curva do arco que estas formam.
Kublai Khan permanece em silêncio, refletindo. Depois acrescenta:
– Por que falar das pedras? Só o arco me interessa.
Polo responde:
– Sem pedras o arco não existe.
(Ítalo Calvino, As Cidades Invisíveis, 1990, p. 79)*

3.1 Identificando o cenário

Localizada no Planalto Central do Brasil, entre os dois principais centros urbanos do Estado de Goiás – Brasília e Goiânia –, a cidade de Pirenópolis é considerada hoje um dos principais destinos turísticos para aqueles que procuram visitar esta região. Longe de ser a referência econômica e política que marcou o seu primeiro século de história, Pirenópolis tem sido identificada atualmente como uma cidade turística, atraindo milhares de pessoas anualmente, que procuram ali (re)encontrar um Brasil típico do século XVIII.

Referenciada por seu centro histórico, onde é possível observar seus casarões com enormes janelas, suas ruas formadas por “pés-de-moleque¹⁷”, majestosas igrejas e a belíssima Serra dos Pirineus, que cerca parte de seu território, esta cidade tem sido palco, nas últimas décadas, de fortes mudanças identitárias que contribuíram para uma reestruturação de sua identidade cultural pela incorporação do novo e que exerceram uma correspondente influência sobre o modo como a cidade

¹⁷Nome dado ao calçamento das ruas do centro histórico. A pedra que compõe este calçamento é, na verdade, retalhos da extração de quartzito.

se vê representada imagetivamente nas mais diversas fotografias que são produzidas em seu território.

Mesmo com estas significativas mudanças sobre a vida social que ronda o cotidiano desta cidade, ainda é possível observar um clima pacato e receptivo que se assemelha muito ao temperamento social que foi descrito por Johann Baptist Emanuel Pohl, em 1820 (POHL, 1976), durante a sua passagem de quatro anos pelo interior do Brasil.

Assim como naquele período, sua população mantém ainda hoje enraizada as características culturais adquiridas pela colonização portuguesa, sem que para isso tenham de abdicar das complexas relações globalizantes que a era informacional impõe pela introdução do turismo. Esta condição tem sido vista como uma nova realidade sócio-econômica, que não implica necessariamente em mudanças estruturais no modo de vida e no jeito de ser dos pirenopolinos, fazendo desta população, um modelo de como o jogo das identidades observado na modernidade por Stuart Hall (HALL, 2005) se configura, em função da atuação dos sujeitos que se inserem neste processo.

A cidade de Pirenópolis esta localizada a 150 quilômetros da cidade de Brasília e a 120 da capital do Estado, Goiânia. Assim como as demais cidades da região, Pirenópolis se encontra fixada a grandes altitudes e cerceada por uma vegetação de cerrado campestre e banhada por rios que compõe a bacia hidrográfica Platina. É sede de município, compreendendo os distritos de Lagolândia e Jaranópolis, além dos povoados de Bom Jesus, Capela do Rio do Peixe, Caxambu, Índio, Placa, Radiolândia e Santo Antônio. Com uma população estimada em 20.990 habitantes, a cidade tem hoje a agropecuária e a extração de quartzito como principais atividades econômicas, seguidas pelo turismo, uma atividade ainda marginal se comparada às demais fontes da economia, porém, situado como principal elemento de referência sobre esta cidade.



Modificado de www.pirenopolis.tur.br, 2009



Típica cena do cotidiano da cidade de Pirenópolis. Ao fundo vemos a Igreja do Senhor do Bonfim. Lourenço Cardoso, 2008.

3.2 Compendo a cena

Por volta de 1722 e 1725, numa região marcada pelo cerrado, fixada no coração do Brasil, onde a busca por ouro e outros metais preciosos movia um enorme contingente de sonhadores que eram arrastados de todos os cantos do mundo, foi que Bartolomeu Bueno da Silva, filho de um dos mais conhecidos bandeirantes desbravadores do interior do Brasil, o Anhanguera, extraiu o primeiro aluvião de ouro nas proximidades do Rio das Almas, aos pés da Serra dos Pirineus (BERTRAN, 1994). Séculos mais tarde, este período marcaria a história do Estado de Goiás e de outros territórios do oeste brasileiro como a época de maior fatura na extração de ouro em todos os tempos nestas proximidades.

Assim se delineou um cenário que produziria uma série de disputas entre países europeus que possuíam colônias em territórios ao sul da linha do equador. Estes entrariam em conflito durante todo aquele século na disputa por estas terras e por suas riquezas. Não bastasse a extração de madeira e a agricultura em larga escala – em sua maioria nas proximidades do litoral do país –, as novas minas de ouro anunciavam a fundação de novos centros urbanos e de futuros estados brasileiros. Podemos dizer que assim ocorreu com o Estado de Goiás e de Minas Gerais.

Para se ter uma noção mais ampla do que foram estes impactos gerados por estas descobertas, bem como os burburinhos produzidos sob este próspero panorama, anos mais tarde, já em fevereiro de 1732, o Rei de Portugal, D. João V, enviou uma carta para o governador da capitania de São Paulo – que à época já se consolidava como um dos principais centros urbanos em território brasileiro – reclamando notícias mais detalhadas sobre os novos descobrimentos que haviam sido realizados por toda a província de Goiás (Idem, 1994). Sua insatisfação sobre o real controle que a coroa portuguesa detinha sobre a extração de metais em território brasileiro denotava o grau de importância que a metrópole passava a depositar em sua colônia, isso em virtude das riquezas que a metrópole poderia auferir nos anos que se seguissem.

Voltando para o caso específico da cidade de Pirenópolis, foi somente no final dos anos de 1730 e início de 1731, com a bandeira conduzida por Urbano de Couto Menezes e financiada por Manoel Ro-

drigues Tomar, que se deu a descoberta efetiva das Minas de Nossa Senhora do Rosário de Meia Ponte.

Este longo período de descobertas que cortaram o século XVIII e que foram narradas pelas cartas e manuscritos deixados por estes bandeirantes, não coincidem com a história oficial que marca a fundação desta cidade. Para qualquer pessoa que se interesse em saber o ano em que se deu a sua constituição, existem dados que afirmam que a fundação de Pirenópolis ocorreu no ano de 1727, mais precisamente no dia 7 do mês de outubro, quando a cidade foi erguida no Planalto Central do Brasil. Estas informações estão muito bem marcadas nas obras de Jarbas Jayme, um filho desta cidade e descendente direto de famílias tradicionalistas que habitaram e ainda habitam seu território. Jarbas Jayme é uma das maiores referências sobre as particularidades historiográficas da vida social e da genealogia que circunda esta localidade. Segundo o que consta em sua obra:

(...) as minas das margens do rio das Almas foram descobertas em 1727, e mais: que esse acontecimento deve ter-se verificado a 7 de outubro, dia consagrado a Nossa Senhora do Rosário, padroeira de Pirenópolis (JAYME, 1971, p. 115).

É fato que seu fundador, Manoel Rodrigues Tomar, batizou a cidade com o nome de Nossa Senhora do Rosário de Meia Ponte, realizando assim uma homenagem a Santa homônima - um costume muito comum à época. Logo em seguida, dedicou o nome do principal rio que corta o centro urbano da cidade às almas do purgatório, levando-o a se chamar Rio das Almas – nome que carrega ainda hoje. Mas o período narrado em suas escrituras, e que foram levantadas por Paulo Bertran, nos levam a discordar sobre o exato momento em que se deu a sua fundação – caso realmente tenha existido um momento específico para esta fundação. Segundo Bertran a expedição comandada por Tomar e Urbano de Couto Meneses emperrou no seu percurso em 1730, por falta de “*lavouras mais largas*” (BERTRAN, 1994, p. 85) para o suprimento de toda a tropa que o acompanhava naquela expedição. Foi somente em 1731, segundo os dados encontrados em seus manuscritos, por volta do período de páscoa, que estes bandeirantes retornaram para o efetivo descobrimento deste local.

Para alimentar ainda mais as dúvidas sobre o momento em que se deu tal descobrimento, a autora Miriam de Lourdes Almeida, em sua dissertação de mestrado apresentada na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília, ressalta que já por volta de 1732 havia registros de batizados que teriam sido realizados na Igreja Matriz da cidade de Pirenópolis, e que, segundo a mesma autora: “*o período compreendido entre 7 de outubro de 1731 a 2 de março de 1732, é considerado insuficiente para a construção de tão sólida edificação*”. (ALMEIDA, 2006, p. 11). Dando assim um parecer favorável à data de fundação que foi proposta pelo autor Jarbas Jayme – a nosso ver, acima de tudo, um apaixonado pela historiografia de sua cidade natal e nem tanto pela constituição de um modelo histórico referencial sobre a região.

O interessante é que podemos notar, nestas divergências sobre as origens históricas desta cidade, é que elas marcam a introdução de um dos primeiros elementos identitários deste espaço, a saber, seu vínculo sócio-identitário com sua padroeira, Nossa Senhora do Rosário. Vínculo que se encontra fisicamente materializado na construção da Igreja Matriz, que por sua vez identificamos como símbolo maior de referência para esta localidade. As razões que nos levam a crer que a igreja Matriz funde-se como principal estandarte simbólico para uma estética visual que identifique esta cidade vêm da observação deste monumento como peça chave nas inúmeras imagens fotográficas que já foram produzidas neste local. Como veremos mais adiante, principalmente na análise das imagens fotográficas desta pesquisa, a Igreja Matriz se impõe não somente como um objeto singular frente a outros demais elementos que se mostram simbolicamente referenciais para identificar seu espaço, mas, principalmente, como monumento elementar para a compreensão de um discurso próprio, que possa ser utilizado como identificador sobre esta cidade.

Quando tratamos da (re)construção documental histórica de um determinado espaço, com o estrito objetivo de propor para a historiografia um discurso que seja considerado legítimo e oficial sobre as raízes constituintes deste espaço, percebemos que a sua organização se configura pela seleção de determinados acontecimentos e pelo modo como estes são apresentados como documentos. Uma seleção que se caracteriza pela escolha de fatos narrados e que foram transcritos por indivíduos

que estiveram presentes nestes momentos, vivenciando-os e legitimando-os em suas narrativas.

Posteriormente, estes materiais são lidos e interpretados por aqueles que se propuseram a produzir dados substanciais para a posteridade, sobre como a história se configurou. Nesse sentido, acreditamos que foi dessa forma que ocorreu com a historiografia sobre a cidade de Pirenópolis. Sua mitologia resgatada por amantes do seu espaço, como é o caso de Jarbas Jayme, produz, consciente ou inconscientemente, representações visuais e imaginárias que se confundem muitas vezes com estes documentos resgatados dos discursos daqueles que vivenciaram o seu processo.

Como poderemos verificar adiante, a identidade visual da cidade de Pirenópolis se constituiu desta forma - pela marca de uma série de elementos simbólicos, sejam eles arquitetônicos ou históricos, que a tornaram fixada no tempo e no espaço, particularizando-a justamente em função do modo como estes elementos foram trabalhados visualmente. Por estas especificidades, a sua construção visual e imaginária se solidificou numa série de características ímpares, que denotam um modelo próprio de identificação e reconhecimento desta cidade frente a outros espaços com fortes características históricas no Brasil. Assim como em qualquer cidade, onde viajantes e moradores produzem referenciais visuais sobre as suas origens e sobre o seu presente, em Pirenópolis, são estes referenciais que recortam horizontalmente o tempo, dialogando com seus receptores em diversos períodos sobre o que foi e o que é aquela localidade.

Voltando à reconstituição das origens, que levaram o Arraial de Nossa Senhora de Meia Ponte à Pirenópolis do século XIX, vale lembrar que o seu desenvolvimento econômico e social - que possibilitou o crescimento nos primeiros anos após a sua fundação - foi uma decorrência direta da propulsão engendrada pelo ouro extraído e do aumento no número de seus habitantes, atraídos para o povoado que crescia ao redor de suas lavras. Com o tempo, surgiram novas minas e a extração de ouro foi recompensando a demanda e os sonhos daqueles que depositavam a sua sorte naquele território. Há quem diga que a proporção de ouro que se extraía das lavras de Pirenópolis superava, e muito, a extração da cidade de Ouro Preto, em Minas Gerais. Não fosse a abrupta

queda, que ocorreria nas décadas seguintes, logo esta cidade teria se firmado como um dos principais centros urbanos de toda a colônia.

Desse modo, não demorou muito para que esta localidade se configurasse como um local de destaque no cenário aurífero da província de Goiás, levando o povoado a título de arraial, já em 1736, e, posteriormente, à sede de julgado, em 1739.

Como Pirenópolis foi fundada basicamente por Portugueses, ao passo que o primeiro arraial de Goiás, Vila Boa, foi fundado majoritariamente por paulistas, logo foi possível observar uma disputa interna nesta província para a detenção do controle e do exercício sobre o seu território. O jogo de interesses, neste caso, diz respeito ao título de sede e, consequentemente, à proximidade com os poderes coloniais. Como assinala Ana Cláudia Alves:

Nessa disputa, o Arraial de Meia Ponte era especialmente favorecido por sua localização geográfica, na confluência das estradas que ligavam os centros mais importantes: Minas Gerais, Rio de Janeiro e São Paulo. Juntava-se a estas, nos Pireneus, a estrada que vinha da Bahia e era rota do comércio de escravos e do contrabando de ouro. Contra todos os argumentos, Vila Boa de Goiás acabou sendo escolhida como sede da capitania, até a transferência da capital para Goiânia em 1942. (ALVES, 2004, p. 23)

Porém, essa “derrota” política para Vila Boa de Goiás não interferiu na prosperidade das minas de ouro do arraial de Meia Ponte, nem mesmo no contínuo crescimento do comércio que se desenvolvia e se aperfeiçoava em decorrência das rotas que cruzavam seu espaço. Assim, Meia Ponte fluiu livremente em seu crescimento urbano e no seu desdobramento sócio-econômico até a sua consolidação como um dos mais importantes pontos de passagem comercial inseridos no interior da província goiana.

Esse forte desenvolvimento do comércio que foi observado, atrelado às riquezas que eram geradas pelo ouro, contribuiu significativamente para a construção de inúmeros monumentos por toda a cidade. Entre estes, podemos destacar a construção de Igrejas, do Teatro e de casas suntuosas, com fortes características de uma colônia típica Portuguesa. Assim, Pirenópolis foi se consolidando não apenas como uma peça de

grande importância para a compreensão histórica do Estado de Goiás, mas também, como uma cidade tipicamente barroca do século XVIII.

Porém, este período áureo extrativista teve uma vida muito curta, quando comparado a outros centros urbanos que se desenvolviam nas suas proximidades. Diferentemente do ritmo de extração que algumas cidades que se situavam na província de Minas Gerais apresentavam durante as décadas que se seguiam, ainda no início do século XIX, o ouro que era obtido nas lavras de Pirenópolis se tornou um bem relativamente escasso. Por volta de 1820, garimpeiros e aluviões começaram gradativamente a abandonar a província em busca de territórios mais prósperos para a exploração do ouro em regiões adjacentes e em províncias vizinhas. A saída destes exploradores foi tão significativa, que chegou ao ponto de se reduzir a menos da metade a população que era observada durante os louros da extração do ouro. Para Meia Ponte restou apenas o parco comércio que restava em função das rotas que ainda cortavam o seu centro urbano, bem como seus habitantes que se mantinham enraizados à cultura e aos costumes interioranos da região.

Além da extração de ouro, desde o século XVIII, já se notava uma economia agrária na província de Meia Ponte. Produzia-se muito pouco, apenas o necessário para o abastecimento daqueles que viviam na cidade ou que extraíam da terra a sua subsistência. Nas palavras de Bertran: *“Abastância de bastante, diferente de abundante. Plantava-se o que se ia comer, beber, vestir. Se algo sobrasse era para gastar em festas e coisas suntuárias”* (CHAUL, apud. ALVES 2004, 18). Foi esta economia, baseada na agricultura familiar e na pecuária extensiva, que, após a brusca queda na extração de ouro, manteve o motor da cidade durante mais de um século.

Como vimos, a cidade de Pirenópolis caminhou para um estilo de vida bastante diferenciado após a brusca queda na extração de ouro no século XIX. Aquela cidade, cujo fluxo comercial marcava a sua importância no interior da província goiana, onde inúmeras rotas de transporte de ouro cortavam seu centro comercial, fazendo, dessas características, a fonte de energia para o dinamismo social e um motivo de orgulho para seus habitantes, já não existia mais. As estradas, agora abandonadas e com um fluxo de transporte bastante reduzido, não eram mais instrumentos de comunicação com outros Estados. Estas vias tornaram-se intransitáveis, sendo utilizadas apenas por aqueles que op-

tavam pelo uso do lombo de burros como meio de transporte. Esse quadro de decadência decretou penosamente o isolamento que a cidade iria sofrer no século seguinte.

E foi dessa forma que a cidade seguiu seu percurso durante boa parte do século XX. Com uma agricultura de subsistência que se expandia apenas para seus arredores, Pirenópolis foi se enraizando no interior do Estado de Goiás como uma cidade pobre e tipicamente rural. Já não dependia mais de sua população, nem mesmo dos comerciantes, o futuro da cidade. Para Pirenópolis restou apenas observar o desenvolvimento que se projetava ao seu redor. Nas palavras de um de seus moradores:

“Pirenópolis ficou esquecida por muito tempo, eu me lembro enquanto menino que a cidade ficou parada. Meu pai tinha uma casa de comércio, não tinha estrada, era difícil... Comercializava com Roncador pelo rio Corumbá, buscava mercadoria em lombo de burro, levava rapadura, açúcar. Tinha negócio em Uberaba, Uberlândia. Pois saía daqui e ia buscar mercadoria na Barra do Piraí. Levava as mercadorias nos burros e fazia a troca nas balsas que vinham do Rio de Janeiro, São Paulo e triângulo Mineiro. (...) Nesse tempo, até pouco tempo, até a época de Brasília, aqui era uma tristeza, uma pobreza¹⁸.

É este o cenário que podemos notar representado nas imagens fotográficas que retratam esta cidade, no período que decorre do final do século XIX até as primeiras décadas do século XX. Uma típica cidade do interior do estado de Goiás, marcada por um ambiente onde o cotidiano se expressa pela pouca movimentação de forasteiros e por um marasmo citadino entre os seus moradores. Um local que ficou, durante décadas, isolado no tempo e no espaço, sem conexões expressivas com outros centros urbanos. Nesse sentido, uma rota de fuga ou talvez um ponto de encontro para aqueles que buscavam, na tranquilidade, mais do que uma razão, um estilo de vida.

¹⁸Entrevista cedida pelo Senhor Boanerges Pireneus de Oliveira, nos seus 93 anos, a Ana Cláudia Lima e Alves. (ALVES, 2004, p. 23).

3.3 Novas perspectivas

O impacto que a construção de Brasília teve para todas as regiões do Brasil não significou apenas mudanças na ordem política e econômica sobre as principais estruturas do país. A onda do progresso, que tanto moveu os entusiasmos e as ambições de Juscelino Kubistchek, que procurou claramente transformar o Planalto Central no mais novo centro das atenções dos brasileiros, produziu uma série de ramificações que se mostraram expressivas sobre a vida de trabalhadores dos mais longínquos municípios. A efervescência do empreendimento foi tamanha, que atingiu os sonhos de vários homens que se mobilizaram pelas notícias e passaram a enxergar a nova capital como uma espécie de miragem, onde poderiam depositar suas esperanças e expectativas sobre um possível renascimento econômico e social dentro suas vidas.

Foi esta mesma animação que moveu contingentes gigantescos de pessoas que se deslocaram dos quatro cantos do país, como tropas de exército, na procura de uma oportunidade de trabalho no infinito canteiro de obras que se formava naquele espaço. Não era pra menos, a adoção de “Cidade Livre”, como o primeiro nome adotado para dar significado ao que se configurava com tamanha velocidade. A Cidade Livre trouxe, em seu bojo, os anseios de liberdade destes milhares de trabalhadores que creditavam, ali, a tão sonhada libertação econômica, social e de suas consciências. Uma libertação das amarras da pobreza e, até mesmo, da miséria que parte destes enfrentava no cotidiano em suas cidades de origem.

No filme “Brasília segundo Feldman”, produzido durante os anos de 1959, onde o designer americano Eugene Feldman retrata as peculiaridades que esta construção produziu, notamos, em grande parte das cenas, este sentimento de progresso que movia arquitetos, engenheiros e trabalhadores, instaurados num cenário que mais se assemelhava a um bombardeio de tão inóspito e desolado. Um sentimento de esperança e de ansiedade, que muitas vezes se mesclava à loucura presente em toda a narrativa do filme, mostrando como era o clima que envolvia esta proposta de uma construção faraônica, neste curtíssimo espaço de tempo. Mesmo com essas peculiaridades, e diante de todas as dificuldades que estes trabalhadores enfrentavam assim que chegaram a estas terras, é interessante notar que suas expectativas não eram soterradas

pelos montantes de terra e poeira que se formavam por todo o cerrado candango.

Durante a narração do filme, ouve-se a estória de um trabalhador que havia escrito uma carta a seus pais, no interior do Ceará, e que conta as novidades que se desenrolavam em meio a tantas obras. A carta leva a notícia que este trabalhador estava sendo bem pago e que se sentia bastante feliz na execução de suas atividades. Conta, ainda, para total surpresa e espanto de seu pai, que havia conseguido construir um barraco utilizando 200 sacos de cimento. Maravilhado com a notícia, seu pai logo se apronta para seguir o mesmo destino do filho – certo de que este estava enriquecendo por ter alcançado tamanha façanha. Ao chegar à cidade e reencontrar seu filho, agora um morador de uma antiga favela que se formou ao redor das obras, descobre que realmente ele havia construído um barraco com os 200 sacos de cimento, porém, para sua insatisfação, eram sacos vazios, utilizados para forrar o teto do barraco, que protegia ele e sua família contra as torrenciais chuvas que assolavam toda a região.

Por mais cômica que esta estória possa parecer, ela denota um pouco da desilusão que estes trabalhadores tiveram quando, ao final das obras, se viam tão pobres ou ainda mais miseráveis do que eram quando abandonaram suas vidas para lançarem a sorte na construção da nova capital. Muitos perderam suas vidas durante a construção e poucos conseguiram adquirir algum tipo de riqueza. A maior parte deles retornou para suas cidades de origem, levando consigo apenas histórias de suor e trabalho, como também um punhado da poeira vermelha, que marcou a paisagem de Brasília durante boa parte de sua edificação.



Construção de Brasília, autor e data desconhecidos.

www.desciclo.pedia.ws

Nesse período, a cidade de Pirenópolis continuava em sua economia majoritariamente agrária, dependendo da agricultura e da pecuária como principais fontes de renda que conduziam seu cotidiano de um modo bastante isolado do restante do Estado. Até então, não havia ocorrido mudanças significativas na vida de seus moradores durante todo o século XX. Com o advento de Brasília, abre-se uma nova perspectiva para aqueles que procuravam no progresso as possibilidades de trabalho e de negócio, e que, dessa forma, pudessem impulsionar suas vidas em uma direção oposta àquela que a cidade vinha lhes proporcionando a pelo menos um século.

Obviamente era a oferta de emprego nos canteiros de obra da nova capital – que necessitava de um forte contingente de operários – que se mostrou, primeiramente, a oportunidade que estas pessoas esperavam para obter esta reviravolta econômica. E foi no abastecimento de produtos agrícolas – cultivados em pequena escala nos quintais da maioria dos moradores da cidade – que essas pessoas encontraram a oportunidade que procuravam. Estes produtos eram comercializados com os inúmeros operários das obras, que demandavam os mais básicos gêneros alimentícios. Essa comercialização possibilitou diversas idas

e vindas de pirenopolinos para a construção da capital do país. Nas palavras de um antigo morador da cidade:

“Entreguei muita boiada na Cidade Livre, eu, mais o pai da Chiquinha (Joaquim Figueiredo) que já morreu...pois é, eu, ele e outros tantos, saía por aí levando o gado em pé, pelas picadas do sertão, que nem tinha estrada, em 1958, 59, até... nos primeiros anos depois da inauguração¹⁹”.

Assim como vinha ocorrendo com os demais municípios localizados próximo à cidade de Brasília, Pirenópolis ia, pouco a pouco, sendo influenciada por sua construção. A renda, que era trazida da nova capital federal por estes pequenos comerciantes, era gasta na cidade para realizar as mudanças que durante anos não puderam ser feitas. Com o evidente crescimento no capital econômico das famílias que se aventuravam pelas trilhas que levavam a Brasília, muitos passaram também a “exportar” o pouco de excedente daquilo que produziam. Mesmo vivendo de uma economia de *abastança*, os moradores de Pirenópolis participavam, ao máximo, destas possibilidades de ganho, a que muitos passaram a se dedicar exclusivamente.

“Tudo quanto é galinha que encontrava, João Franco comprava pra vender em Brasília. E tinha gente que falava: vou à Brasília de João Franco. Havia duas Brasília: a de Juscelino Kubitschek e a Brasília de João Franco, que era a Cidade Livre, onde se tinha negócios²⁰”.

Por todas estas influências, é possível notar algumas alterações significativas no espaço da cidade já a partir da década de 1960, ou seja, logo após a conclusão da cidade de Brasília. As pequenas relações comerciais que aconteciam entre pirenopolinos e os operários da capital federal findaram assim que a cidade foi inaugurada, e ali se firmou definitivamente, a tão sonhada cidade de Juscelino. Mas ainda assim, as alterações e rearranjos arquitetônicos, que são observadas na cidade de Pirenópolis nos anos que se seguiram, foram decorrentes dessas influências que a capital federal passou a exercer paulatinamente. Entre

¹⁹Joãozico Lopes em entrevista cedida a Ana Cláudia Alves. (Idem, 2004, p. 28)

²⁰Entrevista cedida por Pompeu de Pina a Ana Cláudia Alves. (Ibidem, p. 28)

as mais significativas, podemos destacar as alterações observadas no Largo do Rosário, com a demolição da Igreja do Rosário dos Pretos, possibilitando, dessa forma, a edificação de novas casas particulares e as mudanças a partir de 1957, no Largo da Matriz, iniciada pela introdução dos correios. Este foi, durante anos, um dos mais importantes cenários culturais e políticos desta cidade, que, após estas bruscas alterações, passou a abrigar o novo salão paroquial.

No caso do Largo da Matriz, como veremos mais adiante, as alterações que foram realizadas com a construção do salão paroquial produziu efeitos visuais bastante expressivos e impactantes sobre a imagem da cidade. Este espaço, reconfigurado pela igreja, foi utilizado durante muitos anos como o principal ponto para a encenação das cavalcadas e realização da festa do Divino Espírito Santo – talvez a mais importante festa religiosa que é realizada anualmente na cidade. Aqui também foram “encenadas” importantes disputas políticas entre prefeitos e coronéis, que, como veremos nas fotografias produzidas durante o início do século XX, foram protagonistas de eventos, que marcaram a constituição da história da cidade.

É neste período que se observa um forte crescimento na procura, e conseqüente exploração, do quartzito extraído nas redondezas da cidade. Hoje, esta pedra é a principal fonte de geração de renda na economia local, superando a agropecuária e o turismo. Conhecida como “Pedra de Pirenópolis”, este material foi incorporado como matéria-prima para o abastecimento da cidade de Brasília, bem como de outras capitais do Estado goiano, como as cidades de Goiânia e Anápolis. Esta rocha já vinha sendo explorada na cidade desde o século XVIII, como havíamos levantado anteriormente, onde, neste período, serviu como principal matéria-prima para a pavimentação das ruas do centro histórico da cidade e o calçamento na frente de suas casas. Por sua rusticidade e preço baixo, esse material tem sido ainda mais procurado como uma alternativa para a ornamentação de fachadas de residências e para o calçamento ao redor de piscinas e garagens destas capitais.

Vale lembrar que esta exploração tem sido alvo de críticas contundentes de moradores e ambientalistas, que identificam, aí, uma forte contradição com o crescente movimento turístico ambiental que tem se fortalecido na cidade nos últimos anos. As “Pedras de Pirenópolis” são retiradas nas redondezas da cidade, nas bases da Serra dos Pireneus,

causando um impacto significativo ao meio ambiente, como também uma devastação visual que contrasta com a beleza natural e a exuberância da Serra.

Ainda que tenham ocorrido mudanças de ordem social e econômica nesta cidade, durante os anos que se seguiram à construção e inauguração da cidade de Brasília, até a década de 1980, não podemos identificar abruptas configurações identitárias, tanto na cultura, quanto na composição visual da cidade, que pudessem ser comparadas às mudanças que seriam observadas nas décadas seguintes. Foi apenas com o “boom” do turismo, que se expandiu por toda a cidade, principalmente pelo crescimento de Brasília – alimentado pelo tombamento do seu centro histórico ocorrido em 1989 e pela crescente procura por suas atrações ambientais, marcadas por rios, cachoeiras e trilhas –, que a cidade começou a se transformar no espaço turístico que podemos observar hoje. Uma alteração que produziu uma série de influências no modo de vida de seus moradores, reestruturando as principais características sociais da cidade e, conseqüentemente, dando um novo significado para a sua representação visual.

Pensar a cidade de Pirenópolis até o final dos anos de 1970 era olhar para uma cidade que se configurou nas décadas finais do século XIX e seguiu este percurso até praticamente o final do século XX. Porém, observá-la após o início dos anos de 1980 até o presente momento, é, necessariamente, enxergar os impactos decorrentes da sua reestruturação como um dos principais destinos turísticos do Estado de Goiás.

Dessa mesma forma, é assim que devemos observar as imagens que foram produzidas nesta localidade, com o intuito de representá-la nestes dois grandes períodos de sua história. Imagens que dialogam entre a passagem de uma cidade com características tipicamente rurais para um espaço colonial de forte atração turística. Nas imagens fotográficas destacadas para esta pesquisa, é possível notar claramente esta passagem historiográfica. Uma transformação imagética, que representa bem as particularidades identitárias a que esta cidade foi exposta nestes períodos, e que expõe elementos essenciais para se compreender e pensar as fotografias utilizadas para representar o seu espaço.



Extração de quartzito, Pirenópolis, 2007.
Lourenço Cardoso.

3.4 Enquadramentos

A partir da década de 1980, com a pavimentação da rodovia BR – 070, que liga Brasília a cidade de Pirenópolis, foi possível observar um fluxo contínuo de viajantes que partiam da cidade de Brasília em direção à Pirenópolis. Na verdade, a conclusão desta rodovia impulsionou o fluxo de viagens no sentido inverso do que vinha ocorrendo durante a construção da Capital Federal. Nas décadas seguintes, esta mesma estrada seria utilizada por turistas das mais diferentes localidades do país, para visitarem a cidade de Pirenópolis.

Estes primeiros viajantes eram atraídos, na maioria das vezes, pela divulgação da Festa do Divino Espírito Santo, que desde a década de 1960, já vinha sendo utilizada pela Prefeitura e pela Câmara Municipal de Pirenópolis como atrativo turístico. Durante muitos anos os investimentos dispensados ao turismo por esta Prefeitura ficaram concentrados na divulgação e atração de forasteiros para esta festa. Assim como

podemos observar ainda hoje, esta é a principal e mais bem divulgada atração dentre os inúmeros eventos festivos que ocorrem anualmente naquela cidade.

Dessa forma, é interessante notar como a imagem de Pirenópolis é vinculada às cores e às encenações que ocorrem durante as Cavalhadas – que na verdade é o momento mais aguardado por turistas em toda a festividade do Divino. Ainda hoje, é possível encontrar pessoas em Brasília, que quando questionadas sobre a cidade de Pirenópolis, logo retornam com a pergunta: – *Aquela cidade onde tem as Cavalhadas?* Isso mostra que esta festa é um importante atrativo para o turismo local, como também, um evento que se desenvolve como uma importante referência simbólica para a representação visual deste espaço e, que por isso, é bastante explorada, tanto pela prefeitura da cidade, quanto pelos veículos que noticiam sua apresentação.

No caso da Prefeitura de Pirenópolis, e até mesmo do Governo do Estado de Goiás, a apresentação das Cavalhadas tem sido vista como um importante instrumento de atração turística e, conseqüentemente, de atração de capital turístico. Tanto é, que nas duas últimas décadas, a encenação das Cavalhadas foi estruturalmente reconfigurada para atender estes objetivos. Estas mudanças podem ser observadas pela construção de um “Cavallodromo” especial para sua encenação – transformando esta manifestação cultural num verdadeiro espetáculo voltado. Excluindo, dessa forma, importantes rituais que marcavam a presença da população pirenopolina durante o seu processo, como a construção dos camarotes que eram utilizados por famílias tradicionais da cidade.

“Antigamente não tinha nada disso não. A gente que tinha que montar os camarotes pra vê a apresentação dos cavaleiros. Antes a gente montava lá no Largo da Matriz, eu lembro do meu pai montando nosso camarote quando eu era bem pequenininha... Ficava ali atrás da igreja, era tudo feito de pau. Depois fizeram o salão (Paroquial) e a Cavalhada foi pro campo de futebol...Aí veio o Marconi (Governador do Estado, à época) e construiu aquele negócio

*ali...Agora só gente fina que pode assistir dos camarotes.
Hoje a gente nem tem mais de onde vê a cavalhada.²¹”*

Por mais que o turismo seja hoje a terceira maior fonte de renda de toda a economia da cidade – atrás apenas da extração do quartzito e da agropecuária, respectivamente –, a forma como este modelo econômico foi se desenvolvendo durante os anos que se seguiram à construção de Brasília pode ser considerada como a principal causa para alguns dos problemas que hoje são levantados por moradores e turistas, que visitam anualmente esta cidade.

Nunca houve um modelo de turismo programado e organizado, que estivesse preocupado em solucionar a falta de estrutura que a cidade possuía para a recepção do crescente número de visitantes que chegavam a cada ano. Assim, os problemas que surgiam iam sendo solucionados conforme apareciam, muitas vezes com muita improvisação, sem que se pensasse em uma solução definitiva para os anos seguintes. Conforme o tempo passava, estes problemas persistiam, gerando uma série de desconfortos tanto para os moradores, que viam no turismo uma espécie de economia da depredação, quanto para os turistas, que pela falta de amparo oferecido pela cidade, se viam à mercê de pequenos grupos, que os exploravam muitas vezes desonestamente.

²¹Entrevista realizada com moradora da cidade, Leila Lopes, sobre o novo Cavallodromo construído para a encenação das cavalhadas.



Encenação das Cavalhadas, Pirenópolis, 2008.

Lourenço Cardoso

Foi assim, com a falta de *campings* para alojar as centenas de jovens que vinham de todos os cantos e que não se hospedavam nas reduzidas pousadas e hotéis que existiam até meados da década de 1990. Estas pessoas – atraídas pela festa do Divino, pela proximidade com Brasília e pelas inúmeras cachoeiras que circundam a cidade – acampavam à beira do rio das Almas, deixando para trás montantes de lixo e estórias de perturbação da calma do cotidiano dos seus moradores. Assim, até que fosse proibido acampar no centro da cidade, estes turistas eram vistos como uma orda de “farofeiros”, que nada tinham para oferecer tanto à economia, quanto à sociedade pirenopolina.

Como destaca Tânia S. Montoro, o turismo é hoje uma atividade econômica de grande destaque internacional, se expandindo velozmente por todas as regiões do planeta, e, segundo algumas estimativas, hoje a maior indústria do mundo. Só no Brasil, em 2000, o turismo circulou 3,6 trilhões de dólares, sendo responsável por um a cada dez empregos gerados (MONTORO, 2003, p. 16). Pelo potencial turístico que a cidade de Pirenópolis possui, já levantado por pesquisadores do CET (Centro de Excelência em Turismo), da Universidade de Brasília, este poderia ser representado como a principal atividade econômica da cidade, trabalhando para a preservação do meio ambiente, sem que isso

implicasse, necessariamente, à geração de impactos culturais negativos à sua sociedade de um modo geral.

Os efeitos indesejáveis dessa desorganização não pararam por aí. Associados ao tombamento do seu sítio histórico, em 1989, pelo IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), os turistas hoje são apontados como responsáveis pela expulsão dos moradores do centro histórico da cidade em direção à periferia. A primeira razão, levantada por Ana Cláudia Alves, refere-se ao “*cerceamento do direito de propriedade, assim explicitado por Joãozico Lopes, ao explicar porque havia vendido a sua antiga casa na Rua Direita e foi morar numa casa nova na Vila Zizito: Uai, cansei só de pensar que eu tinha que pedir autorização pro IPHAN pra qualquer coisinha que eu queria fazer na minha casa.(...) A segunda razão é a elevação dos preços dos imóveis da área tombada e as mudanças de uso desses imóveis, hoje transformados em pousadas, restaurantes, ou em casas vazias – ocupadas apenas nos finais de semana, por seus proprietários de Brasília.*” (ALVES, 2004, p. 42).

Como vimos, o turismo se transformou num excêntrico paradoxo para esta população. Visto como uma saída bastante interessante para aquelas cidades que almejam o “desenvolvimento”, sem que para isso tenha que abdicar de sua cultura ou da forma como seus habitantes levam a vida, para Pirenópolis, o turismo, desorganizado da forma como vem sendo levado, atua na contra mão dos benefícios que poderia trazer. Porém, continuar dependendo da exploração do meio ambiente com a agropecuária e a extração de quartzito pode não ser uma alternativa sustentável a longo prazo – levando-se em consideração as mudanças de paradigmas sócio-ambientais que o mundo tem vivido atualmente. Portanto, ironicamente, o turismo tem se mostrado um grande desafio para uma cidade como esta, onde seus potenciais são enormes, mas a sua condução tem sido ineficiente para o seu crescimento econômico e desastrosa para o seu desenvolvimento cultural.



Cachoeira em Pirenópolis, 2002
Lourenço Cardoso

4 Representações fotográficas de Pirenópolis

“Gostaria que a cidade continuasse como era antes, mas realmente preciso dela como é agora.”

(Sara Clavijo²²)

4.1 Ângulos e composições

4.1.1 Pirenópolis nas fotografias do século XX

Os motivos que nos levam a selecionar as fotografias da cidade de Pirenópolis, que foram produzidas essencialmente no início do século XX – excluindo do nosso conjunto de análise possíveis imagens de anos anteriores – estão, de certa forma, expostos na narrativa histórica que foi documentada no terceiro capítulo. Tal como foi levantado pela bibliografia especializada, a vida social e econômica desta cidade foi fortemente afetada pela queda do ouro em meados do século XIX, situação que imputou um forte isolamento desta localidade frente às demais províncias da colônia. Neste período, Pirenópolis tornou-se uma cidade esquecida e alijada, ficando distante dos acontecimentos que marcaram o Brasil no século seguinte.

Antes desta queda na extração do ouro, a cidade exercia um relevante papel nas relações comerciais entre as províncias mais próximas. Pirenópolis era uma referência para viajantes e transportadores de ouro, que se deslocavam com os mais variados bens, em direção ao Rio de Janeiro. Uma cidade que competia em caráter de igualdade com Vila Boa – capital da província de Goiás – pela disputa de sede de província.

Com esta nova configuração social e econômica, o seu centro urbano sucumbe ao esquecimento, levando suas ruas – antes importantes rotas comerciais – ao total abandono. A cidade inicia neste período um longo trecho de sua história, onde seus moradores se voltam majoritariamente para a vida interna da cidade, tendo nela, o núcleo de suas atenções. Àquela Pirenópolis de grandes riquezas, de importantes rotas comerciais e abundância em ouro, restou apenas seus casarões, igrejas e estórias. Um período que chegaria ao fim somente um século depois,

²²Moradora e comerciante de Pirenópolis comentando, em entrevista, como vê a cidade no presente.

com o nascimento de Brasília e o crescimento do turismo como uma via de ascensão econômica para inúmeras cidades coloniais do país.

Este período de estagnação econômica também produziu reflexos em suas relações com o resto do mundo, deixando a cidade isolada dos acontecimentos tecnológicos que se desencadeavam no período pós-revolução industrial. Este é um momento que coincide com a apresentação do primeiro Daguerrotipo, em 1839, na cidade de Paris. Ainda tido como um instrumento acessível a poucos, seria muito difícil que alguém aportasse nesta cidade, ainda naquele século, munido de uma câmera fotográfica, disposto a produzir qualquer tipo de documentação sobre o seu espaço.

Não houvesse estes fatores econômicos e a cidade tivesse prosseguido durante todo aquele século com sua abundante extração de ouro, provavelmente encontraríamos hoje um extenso registro histórico e fotográfico que antecederesse o início do século XX. Por estas datas, não encontramos fotografias que exponham categoricamente seus espaços, sua gente ou mesmo o seu cotidiano. Nenhuma referencia fotográfica que tenha sido produzida pelo enquadramento de pessoas ou, até mesmo, por um único olhar. Caso houvesse, poderíamos realizar um diálogo entre estas hipotéticas imagens e outros trabalhos produzidos no século XIX, como é o caso do material fotográfico desenvolvido por Militão Augusto de Azevedo, na cidade de São Paulo daquele período (FEIJÓ, M. 2004).

As imagens fotográficas mais antigas com representações sobre a cidade de Pirenópolis são fotografias extraídas já das primeiras décadas do século XX – período marcado por grandes avanços tecnológicos no aparelho fotográfico e a conseqüente disseminação da fotografia por todo mundo. Fotografias produzidas por anônimos – talvez viajantes encantados com a arquitetura colonial ou mesmo pirenopolinos que tiveram a oportunidade de retratar a sua cidade. Um pequeno conjunto de cenas que revelam todas estas características, de uma cidade isolada no tempo, centralizada em seu povo e de poucos recursos econômicos. Uma cidade representada sobre seus ícones arquitetônicos, culturais e políticos. Porém, fotografias sem nenhum comprometimento estético e visual que possa ser considerado sistemático em sua representação. Um conjunto que revela em seus referenciais parte do que a historiografia mostrou e que foi analisada no terceiro capítulo deste trabalho.

Estas imagens foram adquiridas junto com moradores da cidade, que depositam, nestas cenas, o pouco do registro histórico que foi produzido no início do século XX e que ainda hoje pode ser resgatado. Fotografias que se encontram expostas nas paredes das casas de antigos moradores, em museus espalhados pela cidade ou em referências bibliográficas, que narram sua história. Algumas delas podem ser encontradas em páginas da internet, oferecendo, a um público mais amplo, um pouco dos contrastes históricos que marcam a linguagem visual desta cidade.

Para recolhermos informações que nos proporcionem dados para a leitura destas fotografias – tais como informações a respeito das manifestações culturais representadas, sobre sua população, sua cultura e arquitetura da época –, realizamos uma longa entrevista com o Senhor Bastião de Chica, antigo morador da cidade, que, nos seus 96 anos, soube nos dizer um pouco sobre os elementos referenciados, revelando fragmentos de sua história e propostas sobre os seus significados.



Foto: 01

Largo da Matriz, anterior a 1920

Nesta imagem podemos ter uma visão ampla de como era constituído o centro histórico, durante o período compreendido entre o século XIX e meados do século XX. Atrás da Igreja Matriz, podemos observar um espaço aberto, onde era realizada a encenação das Cavalhadas, e

também palco de importantes acontecimentos sociais e políticos. Hoje, este espaço é ocupado por um salão paroquial – taxado por muitos como um atentado à arquitetura da cidade – e uma praça conhecida como “Praça Central”.

Este sobrado, logo no primeiro plano à direita, foi a primeira edificação da Casa de Câmara e Cadeia, construída em 1920. Décadas mais tarde, ela seria substituída por outra idêntica, à beira do Rio das Almas, próximo à ponte do Carmo.

Pela disposição dos elementos nesta imagem, podemos observar onde se localizava “o grande centro” social e político da cidade, que concentrou em seu tempo a movimentação coletiva de seus moradores, marcando os principais eventos do cotidiano de sua população. Nele, notamos a edificação da Igreja Matriz, do centro político representado pela Casa de Câmara e Cadeia, bem como a casa de alguns dos principais coronéis, que dominavam a cena política e econômica de Pirenópolis.



Foto: 02
Igreja Matriz, anterior a 1920

Na maior parte destas fotografias, observamos a presença de alguma igreja da cidade, e, em maior número, a presença da Igreja Matriz. Como ressaltado na historiografia deste espaço, a Igreja Matriz é um im-

portante monumento e um marco icônico, representando o crescimento econômico que a cidade presenciou no século XVIII. A sua participação nestas fotografias é uma peça chave para compreendermos como se constitui a identidade visual deste espaço, bem como, um modelo de representação da centralidade da vida religiosa entre os pirenopolinos.

Nesta imagem, notamos a movimentação de pessoas logo na entrada da igreja, provavelmente durante alguma cerimônia religiosa. O ângulo sugerido pelo fotógrafo ressalta tanto a imponência desta edificação, como a sua importância para a documentação deste acontecimento. Mais do que representar a cultura que está envolvida nesta cerimônia – como também o papel da população neste processo –, a Matriz domina a cena como o ícone que se impõe diante da historicidade deste documento.



Foto: 03

Rua do Rosário, anterior a 1890

Esta é a imagem mais antiga que encontramos para a pesquisa. Aqui, podemos ver a ladeira da Rua do Rosário saindo dos pés da Igreja Matriz, indo em direção à Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, no alto, à direita. Assim como as demais fotografias, uma clara

representação dos espaços da cidade, tendo em sua composição, como ponte de fuga da imagem, uma de suas igrejas.

Esta Igreja foi construída em 1757, para que os escravos da cidade pudessem frequentar cotidianamente as cerimônias católicas. Já no século XX, mais precisamente em 1920, esta igreja foi derrubada para dar lugar a uma segunda edificação, a Igreja de Nossa Senhora dos Pretos.



Foto: 04

Rua do Bonfim, anterior a 1920

Mais uma fotografia ressaltando uma das principais saídas da cidade – aqui a saída leste. Ao fundo, compondo a cena e posicionada como elemento central no plano do filme, a Igreja do Bonfim. Construída em 1750, logo após a conclusão da Igreja Matriz, é a segunda edificação religiosa mais antiga da cidade.



Foto: 05
Rua Aurora, Anterior a 1920

A Rua Aurora é uma das principais ruas do centro histórico da cidade, onde encontramos atualmente diversos restaurantes com comidas típicas goianas, pousadas e casas tradicionais – algumas ainda ocupadas por antigos moradores.

No período apresentado por esta imagem, podemos notar que era bastante enxuto o tráfego por esta rua. Segundo o Senhor Bastião de Chica *“Nessa época aí, quase ninguém passa na Rua Aurora. Só quem morava nela mesmo... Quem ia pra esse rumo aí passava pela Rua do Bonfim, porque era caminho pra quem vinha da Matriz (Igreja)”*.



Foto: 06

Ponte do Carmo e Igreja de Nossa Senhora do Carmo, anterior a 1910

Aqui podemos ver a primeira construção da Ponte do Carmo, que liga o centro da cidade ao Bairro do Carmo. Esta foi a sua formação até 1941, quando a ponte ruiu, sendo substituída por uma ponte maior, no mesmo local. Segundo o Senhor Bastião de Chica, este evento é provavelmente uma festa em homenagem a Nossa Senhora da Boa Morte, sendo que as pessoas que estão no primeiro plano são os coronéis mais poderosos do período. Na suas palavras: *“Olha aí o tanto de gente vindo da Igreja, tudo de paletó. Só os coronéis. Tudo de paletó e gravata, vindo mais na frente.”*

Ao fundo, vemos a Igreja do Carmo, construída por Antônio Rodrigues Frota – *“O Frota”* –, em 1754. Segundo a tradição popular, este rico coronel ergueu esta igreja para que suas filhas não precisassem ir até a Matriz durante as missas. Sua riqueza foi tamanha que é comum ouvir, de antigos moradores, que suas filhas adornavam o cabelo om pó de ouro, para freqüentarem as cerimônias religiosas. Findado seu ouro,

suas filhas passaram os últimos dias de vida pedindo esmolas, à beira do Rio das Almas²³.



Foto: 07

Antiga Casa na Rua do Bonfim, anterior a 1920

Diferente do que observamos hoje, principalmente após o tombamento do seu Centro Histórico, as antigas edificações coloniais de Pirnópolis eram mal conservadas pela falta de recursos que a maioria de suas habitantes apresentava. Em contraste com o que observamos hoje, a arquitetura colonial, representada nas fotografias do passado e do presente, é um bom exemplo de como mudou a representação visual deste espaço entre as últimas décadas do século XX e o início do século XXI.

²³História narrada pela moradora Leila Lopes, que durante toda sua infância ouviu de seu pai este triste fim que teve a família Frota, após anos de ostentações de sua fortuna.



Foto: 08

Largo da Matriz, anterior a 1930

Onde hoje se encontra a “*Praça Central*” da cidade, cercada por bares e pousadas, foi no passado um grande palco para os eventos que centralizavam a atenção de todos os seus moradores. Ao fundo, à direita, podemos observar uma das torres da Igreja Matriz e à esquerda, atrás desse senhor em segundo plano, vemos o Teatro construído em 1899.



Foto: 09
Cavalcadas no Largo da Matriz, anterior a 1930

A tradicional apresentação das Cavalcadas de Pirenópolis foi realizada no Largo da Matriz até a década de 1940, quando foi construído um salão paroquial naquele espaço, e realizada a transferência da Festa do Divino para o campo de futebol da cidade.

Próximo à Igreja Matriz, vemos os tradicionais camarotes – que eram erguidos anualmente pelas famílias que participavam da festa – vemos, também, os cavaleiros durante a encenação que, distintamente do que observamos hoje, trajavam roupas e bonés típicos de soldados²⁴. Um contraste acentuado, frente à suntuosidade das indumentárias de hoje.

²⁴Segundo o Senhor bastião de Chica, somente os reis e embaixadores (Mouros e Cristãos) usavam roupas mais sofisticadas durante a apresentação neste período.



Foto: 10

Largo da Matriz, candidatura política, anterior a 1934

Como ressaltado anteriormente, o Largo da Matriz foi um importante palco para algumas manifestações culturais e políticas da cidade. Nesta fotografia, podemos observar a mobilização de partidários e cabos eleitorais para a eleição do jornalista Mauro Mendes como prefeito, eleito em 1934.



Foto: 11

Filial em Jaraguá, anterior a 1930

Nesta bela fotografia, vemos a inauguração de uma importante loja, que tinha sua sede na cidade de Jaraguá e abriu uma filial em Pirenópolis. A contradição, expressa em seu nome, expõe emblematicamente os dilemas que a cidade de Pirenópolis vivia, na tentativa de recuperar seu status de importante centro comercial na província de Goiás. Características que são reforçadas pela presença deste automóvel e das crianças bem vestidas, posando para o fotógrafo.

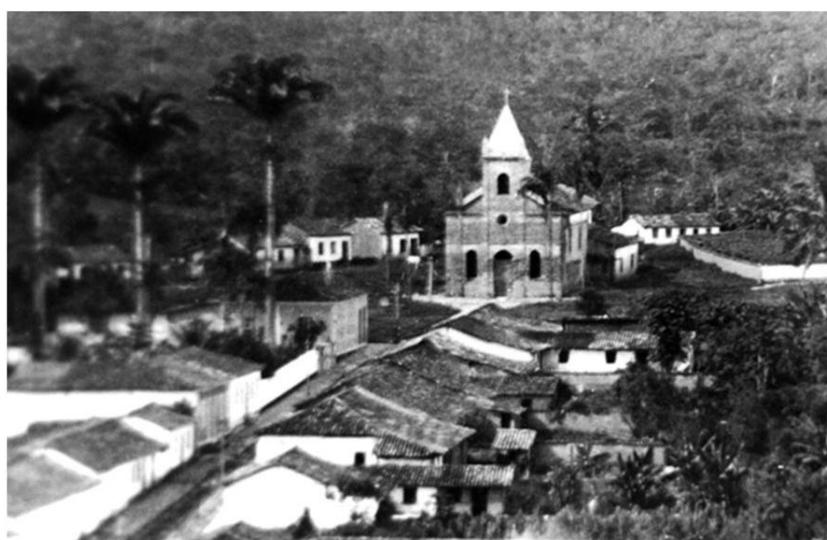


Foto: 12

Rua do Rosário e Igreja de Nossa Senhora dos Pretos, anterior a 1930

A Igreja de Nossa Senhora dos Pretos foi construída em 1928, após a demolição da fachada da Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, edificada com duas torres. Esta igreja permaneceria neste local até 1944, quando a sua fachada não se sustentaria junto com a antiga estrutura e ruiria, obrigando seus moradores a demolirem o que restara. O seu altar seria guardado por 60 anos, sendo novamente utilizado a partir do ano 2004, na Igreja Matriz, após a sua restauração, em virtude do incêndio que a destruiu no ano de 2002.

Hoje, para a infelicidade de alguns de seus moradores, este espaço é ocupado por um coreto, que em nada dialoga com a arquitetura colonial do seu centro histórico.



Foto: 13

Rua do Rosário e Igreja Nossa Senhora dos Pretos, anterior a 1930

Mais uma vez, as igrejas da cidade dão o tom das fotografias da época. O fotógrafo compõe esta cena, utilizando a antiga edificação como ponto de fuga para a fotografia. A quebra do cotidiano pacato é ressaltada pela observação curiosa da menina, que se posiciona na porta de sua casa, logo à esquerda.

Hoje, este trecho da Rua do Rosário é ocupado majoritariamente por bares e restaurantes, adaptados nestas antigas construções para atenderem turistas nos finais de semana. Renomeada como “Rua do Lazer”, este pequeno trecho da história da cidade deixou suas conotações primárias fixadas nestas fotografias para dar lugar a uma nova linguagem visual. Hoje, o que observamos nesta rua é a representação de um cenário que não se destina mais para seus habitantes, e sim para um público que vê, ali, um ambiente montado para o seu prazer e descanso.

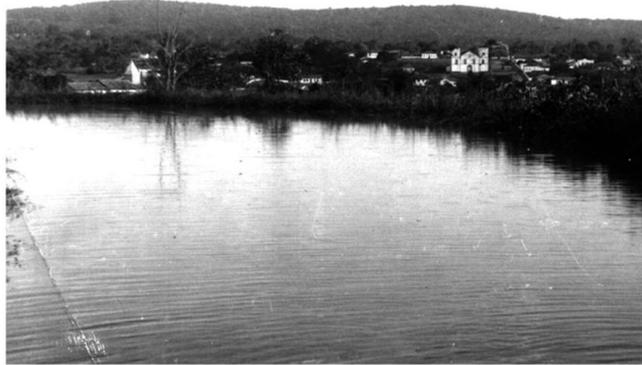


Foto: 14

Represa da primeira usina hidrelétrica, anterior a 1930

Aqui, a Igreja Matriz observa passivamente os pequenos passos da população pirenopolina rumo ao “progresso”. Esta represa foi construída em 1923, para produzir a energia que abasteceria um pequeno gerador do Teatro da cidade. Essa energia possibilitou que muitos moradores tivessem contato pela primeira vez com as maravilhas da modernidade, expressas na eletricidade.



Foto: 15

Rua do Rosário e Igreja Nossa Senhora dos Pretos, anterior a 1930

Nesta fotografia, não temos certeza se o objetivo do fotógrafo era produzir uma imagem ampla de como a cidade se constituía neste período, ou produzir um testemunho histórico para estas crianças. Independentemente de seus objetivos, a presença da igreja ao fundo traduz bastante o modo como a cidade era enxergada por visitantes e por seus moradores.



Foto: 16
Rua do Rosário e Igreja Matriz, anterior a 1920

Esta fotografia, segundo o Senhor Bastião de Chica, foi produzida como um registro do reinado – uma entre, as inúmeras cerimônias que marcam a Festividade do Divino.

No plano tomado pelo fotógrafo, provavelmente de uma das torres da Antiga Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, podemos ver, novamente, a imponência da Igreja Matriz, que do auto da cidade observa a movimentação de seus moradores.

Mesmo após a abolição da escravidão, notamos que ainda existe uma forte segregação racial entre negros e brancos nesta cidade. Segundo o Senhor Bastião de Chica, logo no primeiro plano, a população negra observa este cortejo recepcionado pelos brancos da cidade.



Foto: 17

Ponte de Pedra sobre o córrego da Pratinha, anterior a 1920

Por mais solta e despreziosa que as imagens deste período possam parecer, dificilmente encontraremos uma imagem que não faça alusão a monumentos, ou a manifestações culturais que mobilizavam a população desta cidade.



Foto: 18

Vista geral da cidade com destaque para a Casa de Câmara e Cadeia à esquerda e a Igreja de Nossa Senhora dos Pretos à direita, anterior a 1930

Esta última fotografia encerra nosso conjunto de imagens sobre a cidade de Pirenópolis, nas primeiras décadas do século XX. Aqui, podemos notar novamente a importância que os fotógrafos deste período depositavam nestas antigas edificações da cidade, um papel de ícones para o reconhecimento do seu espaço. Nesta imagem, em especial, podemos notar que, além destes referenciais já observados, a Serra dos Pirineus se consagra como o toque final, para a sua composição. Dela, Pirenópolis ganharia o seu nome e as paisagens repletas de cachoeiras e matas que, décadas mais tarde, a tornariam um referencial turístico para o Estado.

Observar as fotografias sobre Pirenópolis, produzidas no final do século XIX e início do século XX, é enxergar um discurso voltado, majoritariamente, para a sua composição arquitetônica, suas manifestações culturais e sua população, que neste momento, encontra-se centrada nos acontecimentos que rondam, particularmente, o seu cotidiano. São imagens voltadas para a documentação destas particularidades, envolvidas na vida social da cidade. Longe de propor um discurso para o público

externo, estas fotografias atuam como recordações de como se configurou esta sociedade, num período extenso de sua história.

4.1.2 Pirenópolis nas fotografias do jornal *Correio Braziliense*, primórdios do século XXI

As imagens selecionadas para representar a cidade de Pirenópolis, durante os primórdios do século XXI, são fotografias publicadas no jornal *Correio Braziliense*, entre os anos de 2000 e 2008. A justificativa de nossa escolha por este período está sustentada na consolidação desta cidade como um espaço turístico a partir do final da década de 1990 e na passagem de século, como um marco histórico expressivo para o período. Assim, realizamos uma extensa pesquisa em todas as publicações deste veículo durante este período selecionando e recolhendo reportagens que tinham como tema a cidade de Pirenópolis e que, de alguma forma, apresentassem, em seu contexto, pelo menos uma imagem fotográfica.

A metodologia adotada para a busca e seleção deste material foi procurar, em todas as reportagens publicadas nestes anos, a menção da palavra “Pirenópolis”, no texto de suas matérias. Nesta primeira parte da pesquisa, encontramos pouco mais de 400 matérias que tinham em seu texto este substantivo, sendo que, neste conjunto, mais da metade possuía algum tipo de imagem.

No segundo processo de afinamento do material de pesquisa, selecionamos as reportagens que estavam focadas nas dimensões geográficas desta cidade ou que tinham, nela, o ponto central de suas discussões. Assim, excluimos matérias que tratavam de temas que rondam este espaço, mas que não estão direcionados para a cidade em si, como a estrada que liga Brasília à Pirenópolis, a apresentação de personalidades da região ou inovações de artistas sobre o artesanato local.

No terceiro, e último, procedimento de definição do conjunto de imagens que serão analisadas, eliminamos as publicações que repetiam o seu tema naquela mesma semana, ou seja, reportagens que tratavam de determinados assuntos e que vinham sendo abordados cotidianamente, em virtude de sua relevância para o jornal e para o público consumidor. Neste caso, deixamos claro que houve a publicação de outras matérias semelhantes sobre aquele tema e em datas próximas a que escolhemos,

sendo que a nossa escolha fixou-se na seleção da primeira abordagem do assunto. Assim, o resultado foi a formação de um conjunto coeso de reportagens, representado por 26 matérias, com um total de 45 fotografias.

Além destas características sobre as imagens estudadas, julgamos pertinente apresentar a *Manchete* de cada uma destas reportagens. A *Manchete* é a primeira parte apresentada na matéria e tem como objetivo levantar as idéias básicas sobre o tema que será abordado e prender a atenção do leitor para aquele assunto. Apresentado em destaque, a *Manchete* nos fornece elementos sobre a forma e o modo como este tema será tratado pelo veículo, dando os primeiros indícios e direcionamentos de como este jornal enxerga o tema levantado e os caminhos que serão adotados para a sua problematização.

A nossa opção em utilizar a *Manchete* das matérias, e não as legendas, como complemento textual para a leitura das imagens e principal indicador dos direcionamentos propostos na linguagem visual das notícias, diz respeito à falta de legenda, que algumas imagens apresentam e, também, por acreditarmos que o nosso principal objetivo nesta parte da pesquisa é produzir uma leitura do que é proposto nas fotografias, sem que sejamos “contaminados” por uma construção de sentido pormenorizada, como é o caso das legendas, que são desenvolvidas após a produção destas imagens.

Sabemos que as fotografias produzidas no início do século XX não possuem uma linguagem textual anexa, que direcione uma construção de sentido para as apreensões que levantamos anteriormente, são imagens sem nenhum vínculo informativo, como estas que iremos analisar agora, mas são fotografias complementadas textualmente pelos dados levantados na historiografia especializada e que foram analisados no terceiro capítulo dessa dissertação, ou seja, uma complementação textual que, após sua análise, nos serviu de referência para a compreensão dos elementos expostos nestas antigas fotografias.

Desse modo, proporcionamos, ao máximo, que as imagens publicadas no *Correio* nos fornecessem estes direcionamentos, pela simples apresentação de seus referentes na composição da cena fotográfica, tendo apenas a sua *manchete* como suporte textual complementar, eliminando a construção de sentidos da pós-produção das imagens, que são apresentadas pela legenda fotográfica. Observamos que, ao

adotarmos esta metodologia de análise, obteríamos um resultado interpretativo que fosse ao encontro das propostas apresentadas para esta pesquisa.



Foto: 01 – 23/09/2000²⁵

Manchete: Entorno os desafios do crescimento²⁶

Este conjunto de fotografias foi produzido com o intuito de representar diversas localidades do entorno de Brasília, que têm enfrentado diferentes problemas para alcançar o crescimento econômico. Dentre as quatro fotografias apresentadas, Pirenópolis é a única que possui um referencial simbólico como forma de identificação do seu espaço.

As imagens, da esquerda para direita e de cima para baixo, representam, respectivamente: a cidade de Pirenópolis, no estado de Goiás; a cidade de Unaí, no estado de Minas Gerais; Jardim Ingá, no estado de Goiás; e Águas Lindas, também no estado goiano.

²⁶Todas as matérias destas análises estão em sua íntegra expostas no anexo desta dissertação.

²⁶Mesmo que todas estas fotografias pertençam ao jornal *Correio Braziliense*, acreditamos que é necessário expor os créditos dos fotógrafos de cada uma destas imagens. Porém, em virtude da qualidade de digitalização deste material, não foi possível resgatar o nome destes autores.

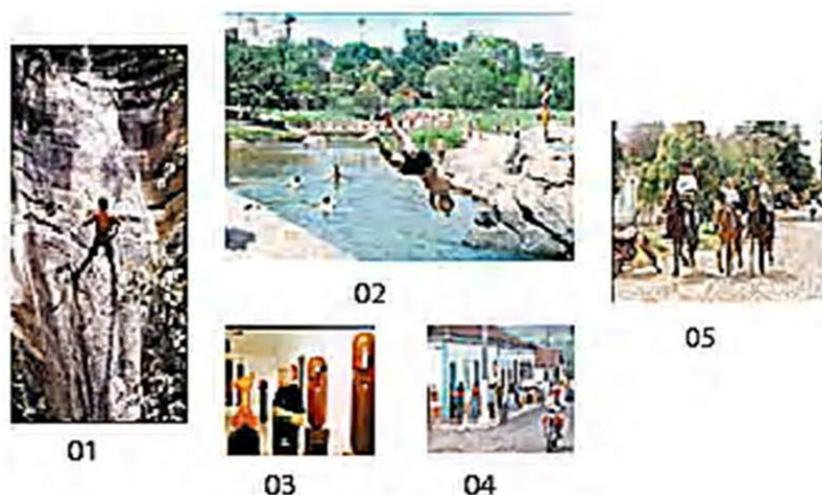


Foto: 02 – 24/09/2000

Manchete: Domingo é dia de Pirenópolis

Nesta matéria, temos um conjunto de representações que denotam, claramente, uma reportagem voltada para o contexto turístico deste espaço. Na fotografia 01, vemos um homem praticando esporte em uma cachoeira. Na imagem 02, um jovem dando um salto no Rio das Almas, no centro da cidade, tendo, ao fundo, a Ponte do Carmo e, no alto, à esquerda, a Igreja Matriz. Na fotografia 03, um destaque para as compras de quem pratica o turismo. Na imagem 04, uma quebra nestas identificações simbólicas voltadas para o turismo, porém, a proposta é relembra no texto, que ressalta ali uma “rua onde os turistas podem aproveitar para tomar um sorvete”. Na imagem 05, turistas realizando um passeio a cavalo, pela cidade.

Todas elas dialogando com a *manchete* da matéria, que propõe ao leitor, o uso deste espaço como uma forma de passeio nos finais de semana.

Interessante notar que estas fotografias, com exceção da imagem 04, expõem turistas, em atividades nos finais de semana, pela cidade ou em seus arredores. Ao contrário do que observamos nas fotografias do início do século XX, a impressão que estas imagens passam é que

o cotidiano dos moradores de Pirenópolis inexistente ou, simplesmente, é interrompido em finais de semana.



Foto: 03 – 21/12/2000
Manchete: Memória Viva

Esta reportagem relata a proposta do IPHAN²⁷ em inventariar uma série de festas, danças e bens imateriais de todo o país. Pirenópolis se insere nesta matéria como uma cidade que terá inventariada a encenação das Cavalhadas.

Neste plano bem fechado, vemos que a proposta do fotógrafo foi identificar esta festividade – representada pelos foliões conhecidos como mascarados – sem, contudo, contextualizar o seu espaço, como também a população que vive na cidade e que dá o sentido para esta manifestação. O que observamos é uma imagem que confirma o estereótipo discursivo, que é comumente adotado por visitantes daquela localidade, onde, muitas vezes, a identificam como a cidade “*onde acontecem as cavalhadas*”.

²⁷IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.



Foto: 04 – 27/02/2001

Manchete: Funk, Sertanejo e Axé no porta –malas

O que para os turistas representa um período de grandes festas, para os moradores, é a falência do sossego no seu cotidiano. O carnaval de Pirenópolis já foi o principal motivo de desavenças entre pirenopolinos e visitantes. Estes são atraídos de todos os cantos, em direções a esta cidade, à procura de diversão, bebidas e banhos de sol.

Com a apresentação desta imagem e, principalmente, pelo seu direcionamento, estampado na *manchete* da matéria, o *Correio* expressa claramente a sua visão sobre este espaço e o que ele tem para oferecer aos seus consumidores.

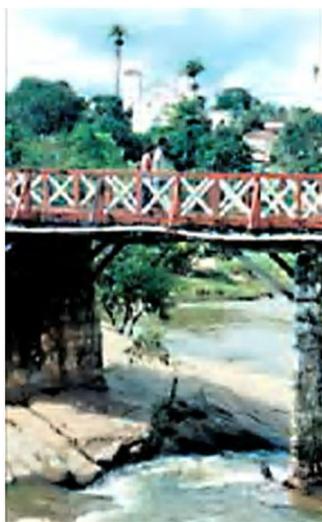


Foto: 05 – 02/02/2002

Manchete: Longe do agito

A fotografia utilizada para representar o carnaval na cidade de Pirenópolis no ano anterior (foto 04) propõe, para os leitores, que aquela é uma localidade com atrativos para quem busca agito e diversão neste feriado do ano. Já no ano seguinte, nesta imagem apresentada acima, tanto a *manchete*, quanto a construção visual dos seus elementos, denotam um refúgio, como opção para quem procura distância de toda a movimentação que é o Carnaval. Uma contradição que pode confundir o leitor mais atento, expondo uma visão utilitarista deste espaço, onde o jornal procura agradar a “Gregos e Troianos”, num mesmo contexto festivo.

Independente desta questão controversa observada, a fotografia acima ressalta a legitimidade que a Igreja Matriz e a Ponte do Carmo têm, quando atuam como elementos simbólicos referenciais para este veículo, proporcionando um diálogo entre os mais variados temas, contextos e direcionamentos discursivos.



Foto: 06 – 23/04/2002

Manchete: Pirenópolis é o point

Aqui, uma imagem um tanto quando específica, direcionada a um público seletivo, praticante de esportes e que pode encontrar, nesta cidade,

um atrativo para sua diversão. Ainda assim uma imagem que ressalta, nesta cidade, as suas possibilidades turísticas.



Foto: 07 – 06/09/2002

Manchete: A segunda reconstrução

Nesta reportagem, o jornal expõe a visita do então Ministro, Sérgio Amaral, e o governador de Goiás, à época – Marconi Perillo –, que foram visitar a Igreja Matriz após o incêndio que a destruiu naquele ano.

Este foi um momento marcante para a cidade e para seus moradores, que viram, no incêndio, a destruição da principal imagem da cidade, parte de sua identidade. Não seria para menos que o ministro e o governador posassem em frente à sua fachada, com um ar de preocupação, buscando mobilizar a máquina pública para que esta igreja, e a imagem da cidade, fossem, igualmente, reconstruídas após esta catástrofe.



Foto: 08 – 10/09/2002
Manchete: Os Órfãos da Matriz

Ressaltando a importância deste monumento para os moradores que aqui são representados, o jornal trata das dificuldades financeiras e arquitetônicas para a restauração da igreja, recolhe depoimentos sobre a tristeza de alguns, que pretendiam casar naquele local poucas semanas após o incêndio, bem como, a história de antigos moradores, que veem, na Matriz, mais do que uma igreja, um referencial para sua própria identidade.

Durante todo o seu processo de restauração, a Igreja Matriz foi veiculada em uma série de reportagens, ressaltando a importância deste monumento para a população da cidade, para o patrimônio histórico, bem como para o público brasileiro, ao qual este veículo se direciona majoritariamente.

Nas palavras do Senhor Bastião de Chica: “*A gente também queimou com aquele fogo. Foi como se estivéssemos todos nós ali, todos nós de Pirenópolis queimando junto com o altar e tudo que tava lá dentro... foi um pedaço de mim que queimou lá dentro da igreja também*”.



Foto: 09 – 21/02/2003

Manchete: Carnaval Perto de Casa

Tal como num revezamento, ano após ano, Pirenópolis ora é representada como um refúgio para o descanso de seus leitores, ora é um atrativo para aqueles que não puderam viajar para longe, durante o feriado. Aqui, observamos novamente uma imagem tomada da Ponte do Carmo – que representou, no ano anterior (foto 05), o refúgio que alguns buscavam – porém, agora, repleta de turistas que aproveitam o feriado à beira do Rio das Almas.



Foto: 10 – 26/02/2003

Manchete: Dez meses de festas!

Ressaltando a chamada de seus leitores para as festas de todo o país, a matéria revela pela fotografia que a cidade de Pirenópolis é o espaço de grandes eventos festivos para os brasileiros. Entre estes acontecimentos, tais como shows, festivais gastronômicos e manifestações culturais, o jornal oferece destaque para a festa do Divino, representada por esta imagem dos mascarados, que, com todas as suas cores, configura um dos principais símbolos festivos adotado pelo jornal, como forma de identificação deste espaço.



Foto: 11 – 28/01/2004

Manchete: Folia? Tô fora!

Novamente uma chamada para o Carnaval da cidade, com uma linguagem visual controversa ao que foi proposto no ano anterior. Igualmente, uma representação da Ponte do Carmo com a Igreja Matriz ao fundo, porém, neste ano, destacando o cotidiano pacato da cidade para quem procura descanso, neste feriado.



Foto: 12 – 12/05/2004

Manchete: Sons e Sabores em Pirenópolis

Com o lançamento de mais um atrativo turístico – o Festival gastronômico de Pirenópolis –, empenhado pelo governo do Estado juntamente com a Prefeitura da cidade, logo nos deparamos com uma fotografia, realizada num final de semana, repleta de turistas em uma tradicional rua da cidade – a Rua do Rosário. Uma imagem convidativa para os brasilienses que procuram atrações nos sábados e domingos, fora de sua cidade.



Foto: 13 – 18/06/2004

Manchete: Mortes Investigadas

Entre os dias 18 de junho de 2004 e 08 de agosto daquele ano, as reportagens, focadas na cidade de Pirenópolis, noticiaram o surto de contaminação por hantavirose que estava ocorrendo em todo Estado de Goiás. Uma doença que já tinha vitimado alguns moradores de Brasília, entre eles, um homem que havia freqüentado este local no final de semana anterior à sua morte. Por esta razão, as matérias enfatizavam a suspeita de que ele poderia ter sido contaminado durante a sua estadia na cidade. Porém, em nenhum momento, houve a publicação de imagens fotográficas que vinculasse este fato aos espaços de Pirenópolis. Mesmo divulgando, em seu texto, o nome da pousada onde ele havia se hospedado e as cachoeiras que havia freqüentado, em nenhum momento vemos fotografias sobre estes locais.

Aqui, notamos um sério comprometimento do *Correio* em manter uma imagem de turismo saudável para Pirenópolis, excluindo, de sua linguagem visual, qualquer elemento simbólico reconhecido, que pudesse fazer esta ligação entre a cidade e a doença.



Foto: 14 – 26/01/2005

Manchete: Além do Centro Histórico

Esta imagem, quando associada ao seu *manchete*, pode nos parecer, inicialmente, uma mudança na forma de abordagem deste espaço pelo *Correio*. A sua representação, voltada para o que parece ser um esporte de natureza, tende a nos levar para uma interpretação distinta da que vínhamos realizando. Mas, na verdade, ela apenas confirma a visão deste jornal, em enxergar o turismo e a arquitetura colonial como únicos referenciais para os brasilienses sobre este espaço.



Foto: 15 – 21/05/2005

Manchete: Festa das Cores

Mais uma vez, uma chamada para a manifestação cultural da Festa do Divino – representada novamente pela encenação das Cavalhadas e as suas cores. Um evento que, atualmente, se assemelha mais a um grande espetáculo turístico do que a um símbolo de congregação e de identidade de sua população – tal como pudemos observar nas imagens produzidas no início do século XX.



Foto: 16 – 18/12/2005

Manchete: Por todos os séculos, amém

Não seria pra menos, publicar uma reportagem sobre a finalização da restauração da Igreja Matriz, que durante séculos tem sido o principal referencial icônico e simbólico desta cidade. Tanto é que, nesta fotografia, não há a necessidade de complementação com nenhum outro referente para a significação deste espaço, ou para o contexto monumental que esta edificação representa.



Foto: 17 – 31/03/2006

Manchete: A Igreja é do Povo

Após a restauração desta igreja, o jornal produz uma matéria onde podemos ver, pela primeira vez uma representação fotográfica composta majoritariamente pelo público pirenopolino. Neste conjunto de fotografias vemos que, à revelia de uma construção simbólica turística neste espaço, estes moradores se impõem como construtores de uma identidade centrada em seus habitantes.



Foto: 18 – 01/03/2007

Manchete: Perseguição em Pirenópolis

Obviamente, esta matéria não possui qualquer relação com o turismo ou com a arquitetura colonial de Pirenópolis. Ela relata a perseguição de policiais locais, que procuram suspeitos de planejar assaltos nas agências bancárias da cidade. Diferente do que ocorreu com as reportagens que pautaram o surto de hantavirose na região, esta matéria, mesmo com um viés negativo, apresentou uma fotografia produzida no centro da cidade, em conjunto com o seu texto. Porém, é uma imagem que não apresenta qualquer conotação simbólica amplamente reconhecida, que vincule a imagem deste espaço ao fato ocorrido. Dificilmente o leitor brasileiro que observou esta fotografia, à época, foi capaz de identificar onde ocorreu este *click* fotográfico. Talvez por estas razões, em virtude da dificuldade de conexão entre o que vemos

nesta fotografia e o que se concebe neste jornal como uma “imagem de Pirenópolis”, ela tenha sido veiculada.



Foto: 19 – 02/06/2007

Manchete: Pirenópolis Medieval

Como todos os anos mais uma chamada para a tradicional Festa do Divino, representada novamente pela encenação das Cavalhadas. A única mudança nítida dos anos anteriores, que podemos observar nestas fotografias, é a representação da Igreja do Bonfim, como símbolo arquitetônico para identificação da localidade.



Foto: 20 – 01/08/2007

Manchete: Luto em Pirenópolis

Após o crime horrendo que chocou a cidade, onde um jovem assassinou um casal de antigos moradores, Pirenópolis tornou-se rapidamente manchete em jornais de todo o país. Ao cobrir este fato, o *Correio* publicou uma imagem na primeira página do jornal (primeira fotografia de cima para baixo) e outra na parte interna, junto com o texto que detalhava o que havia acontecido. Novamente, uma reportagem com um viés negativo para a imagem da cidade e que, notadamente, não apresenta qualquer referência comumente adotada para a sua identificação.

Uma observação interessante, em relação à fotografia publicada na primeira página, é que a casa representada em primeiro plano, onde ocorreu este crime, tem a sua fachada voltada para a igreja Matriz, ou seja, no Centro histórico desta cidade. Como podemos ver, ao fundo,

no segundo plano, existem edificações tipicamente coloniais, que não chamam a atenção de quem a observa, em virtude do ângulo adotado pelo fotógrafo.

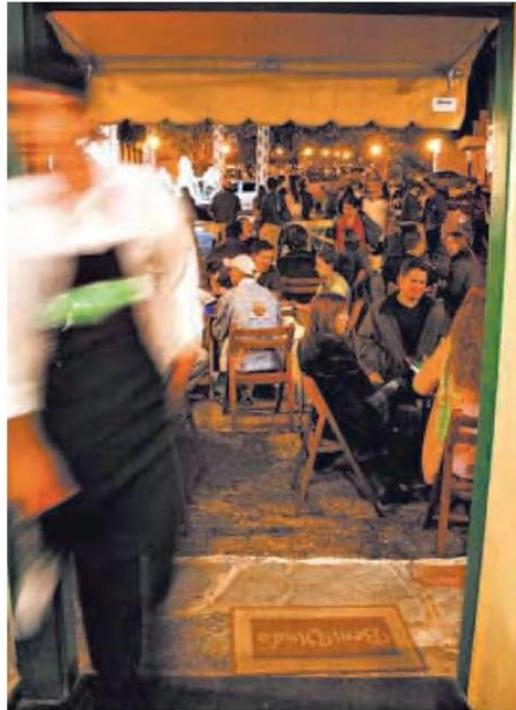


Foto: 21 – 24/10/2007
Manchete: Sabores dos Santos

Aqui, o jornal ressalta a preparação que está acontecendo na cidade, que irá receber turistas durante o Festival Gastronômico daquele ano. Não seria pra menos, encontrarmos uma imagem como esta, que propõe ao leitor o que já vínhamos identificando – um ótimo atrativo para os finais de semana.

A *manchete* da matéria levanta, implicitamente, um pouco das particularidades simbólicas que são comumente exploradas pelo *Correio*, como a religiosidade, que se expressa pelas monumentais Igrejas, espalhadas pelo Centro Histórico.



Foto: 22 – 09/01/2008

Manchete: Estoque de vacinas acaba em Pirenópolis.

Numa série de reportagens, iniciada no dia 08 de janeiro de 2008, que pautava o surto de Febre Amarela que ocorreu no Estado de Goiás, o *Correio* veiculou parte dessas notícias focadas na cidade de Pirenópolis. Nesse período, havia suspeitas de que uma das vítimas fatais da doença, moradora de Brasília, pudesse ter se contaminado durante a sua estadia naquela cidade

Nesta primeira reportagem sobre o tema, foi publicado três fotografias junto com o texto. A primeira, no alto à esquerda, volta-se para o contexto da estrutura de saúde pública da cidade, que não tinha vacina para a imunização de toda a população. A segunda imagem, à direita, é uma reprodução da cidade realizada numa quarta-feira, ou seja, num dia tipicamente pacato e de baixo movimento. Porém, a imagem procurou ressaltar que a cidade encontrava-se vazia por causa do surto desta doença. A terceira imagem, produzida com turistas em primeiro plano, tendo, ao fundo, a Igreja Matriz, observamos uma família sorridente, que apesar dos problemas que estão ocorrendo naquele espaço,

oferecem, para o leitor, uma Pirenópolis que continua sendo um ótimo atrativo, mesmo com os riscos causados por esta doença. Uma imagem que denota o comprometimento deste veículo em passar para o seu leitor, que antes de qualquer coisa, Pirenópolis é um lugar de “turista feliz”.



Foto: 23 – 12/01/2008

Manchete: Pirenópolis sob protestos

Revoltados com a queda no número de turistas, em virtude do surto de febre amarela, comerciantes de Pirenópolis promovem “protesto”, nas páginas do *Correio*. O objetivo era atrair, de volta, os turistas brasileiros, que foram afugentados daquele local, com receio da doença que se espalhava por todo o Estado. Como a suspeita de contaminação de um brasileiro naquela cidade ainda não tinha sido confirmada, estes comerciantes foram contemplados, pelo jornal, com uma matéria de capa, anunciando que a cidade estava livre da doença e pronta para receber seus visitantes.

Mais do que incentivar o fluxo de turistas naquela localidade, o *Correio* sobrepôs o seu comprometimento com o leitor, ao veicular uma chamada como esta sem que a confirmação da doença estivesse sido divulgada. Poucos dias após esta matéria, foi confirmado um caso da doença na cidade.



Foto: 24 – 12/08/2008

Manchete: Queda de votos em Pirenópolis

Pela primeira vez, em todo nosso conjunto de fotografias, uma imagem da cidade representando sua arquitetura colonial, bem como, símbolos que a identificam como um atrativo turístico, no entanto, sem apresentar uma linguagem textual preocupada em atrair visitantes. Uma reportagem que ressalta o cancelamento do título de alguns eleitores da cidade, que não haviam confirmado domicílio até o último prazo estipulado pela justiça eleitoral.

É interessante observar, novamente, como a espacialidade de Pirenópolis se insere nos mais variados contextos e discursos. Seja para informar que a cidade encontra-se esvaziada pelo surto de alguma doença, seja para apresentá-la como um local pacato e refúgio para quem busca tranquilidade em feriados, ou mesmo, para levar uma informação específica como esta, suas ruas e casas coloniais se inserem, facilmente, nas imagens que são veiculadas no *Correio* e que acompanham estas pautas.



Foto: 25 – 19/10/2008

Manchete: Pirenópolis: à sombra de duas capitais

Neste conjunto de publicações que escolhemos para analisar, pela primeira vez, encontramos uma matéria onde o *Correio* aborda a educação superior nesta cidade. A reportagem levanta os problemas enfrentados por professores e alunos que estudam no campus da Universidade Estadual de Goiás em Pirenópolis e que são obrigados a procurar emprego e especializações nas cidades de Brasília e Goiânia.

Mesmo abordando, nesta matéria, a educação superior e a falta de mercado especializado, a fotografia traz em primeiro plano a imagem de um professor da cidade, posando numa janela de uma casa colonial, onde, ao fundo, observamos letreiros que ressaltam as palavras “turismo”, “Piretur” e “Artesanato”. Novamente, este veículo confirma a linguagem visual adotada para representar este espaço. Mesmo havendo um campus universitário em Pirenópolis, a fotografia volta-se para símbolos que a identificam como um espaço turístico e não como núcleo de formação profissional.



Foto: 26 – 8/11/2008

Manchete: Patrimônio Revisitado

Com o intuito de chamar a atenção para a reforma da Igreja do Carmo (que não tem sua fachada representada nas imagens) e que acabara de ser finalizada, o *Correio* publica uma imagem da área interna desta igreja restaurada, porém, sem deixar de veicular outras duas fotografias, ressaltando as fachadas da Igreja Matriz e da Igreja do Bonfim. Dois importantes símbolos arquitetônicos da cidade que foram amplamente explorados nas fotografias anteriores e que atuam, nesta matéria, como referenciais de identificação deste espaço e se encontram consolidados na linguagem visual deste veículo

Ampliações finais

“A cidade existe e possui um segredo muito simples: só conhece partidas e não retornos.”

(Ítalo Calvino, *As Cidades Invisíveis*, 1990, p. 55)

Em nossa passagem por estes dois subconjuntos de fotografias, que foram produzidas em períodos e contextos distintos da cidade de Pirenópolis, realizamos uma série de análises, que propuseram leituras dentre as possíveis que estas representações podem nos oferecer. Nosso objetivo foi proporcionar a compreensão do que encontramos exposto neste material, pelo debruçamento sobre seus ícones e símbolos, realizando leituras de seus significados baseados em prováveis objetivos do conjunto aparelho-fotógrafo- resultante do *click fotográfico*.

Quando Barthes (BARTHES, R. 1984) expôs o que são as *intenções* desencadeadas pelo *Operator* e que somente nelas existem as bases de decodificação da imagem fotográfica, ele nos ofereceu parte destes caminhos, que foram adotados para a leitura deste material. Mais do que realizar o *Studium*, onde provavelmente as observações ficariam concentradas na superficialidade do julgamento de valor, observamos estes materiais preocupados tanto com a sua linguagem estruturante – que proporciona a sua codificação pelos instrumentos fotográficos –, quanto com as relações encontradas implícitas na cultura de seus produtores, que também constituem parte do que observamos como resultado final.

Por isso, acreditamos que é no processo de observação deste aprisionamento do tempo e do espaço, e que é exposto nesta cultural fixada no interior da imagem fotográfica, que somos capazes de buscar as razões que levaram estes fotógrafos, até os resultados observados. O seu gesto de caça, representado pela disposição dos ícones e símbolos das imagens, também nos diz muito sobre o conjunto de elementos que são materializados neste objeto, que denominamos “foto”. Assim, quando Flusser esmiúça o gesto de fotografar, ele nos abre caminhos para um possível retorno à raiz fotográfica.

Quem observa os movimentos de um fotógrafo munido de aparelho (ou de um aparelho munido de fotógrafo) estará observando movimento de caça. O antiqüíssimo gesto do

caçador paleolítico que persegue a caça na tundra. Com a diferença de que o fotógrafo não se movimenta em pradaria aberta, mas na floresta densa da cultura. (FLUSSER, V. 2002, p. 29)

Longe de procuramos narrá-las, através da lente de um único caminho de decodificação ou de uma leitura que se imponha como singular, nosso discurso foi traçado pela observação de seus referenciais, deslocando-os para o contexto histórico de onde foram retirados. Concordamos novamente com Flusser, que vê estas imagens técnicas como suportes que *magicizam* teorias por detrás do *aparelho* e que, pelo seu uso, nos possibilitam transformar nossos conceitos em cenas. Assim, durante a leitura que realizamos destas fotografias, procuramos, na observação do contexto em que foram produzidas, encontrar estes conceitos, que codificaram estas cenas.

No caso das imagens que expõem a Pirenópolis do final século XIX e início do século XX, inseridas num contexto histórico de isolamento econômico e social diante das demais localidades que a circundam, os elementos que encontramos representados nestes planos bidimensionais, se insinuam, de certa forma, como ícones que iniciam a abertura para uma futura codificação simbólica de seu espaço. Entendemos que, num passado remoto, estas fotografias poderiam ter atuado como uma referência indicial destes signos, ou seja, expondo apenas uma *conexão física* com seu referente (DUBOIS, P. 1993). Mas, pela forma como encontramos estes elementos dispostos na codificação destas imagens, deduzimos uma relação iconográfica entre estes signos e a cidade de Pirenópolis.

Essa dedução foi extraída do processo de quantificação dos temas e, posteriormente, dos signos que são utilizados nestas imagens e como estes se relacionam com o contexto histórico do período em que elas foram produzidas. Acreditamos que a opção por determinados enquadramentos e o modo como os elementos são dispostos na imagem influenciam o significado e a interpretação de quem observa estas fotografias. Para tanto, realizamos a separação destas imagens em categorias temáticas, como: *movimentação urbana*, que compreende as imagens que ressaltam a cotidianidade de seus habitantes, tendo a sua circulação como motivo principal do registro fotográfico. *Paisagem urbana*, constituindo o conjunto de imagens preocupadas em registrar as

amplitudes geradas pelo crescimento urbano e a formação de uma paisagem urbana própria. Por último, a *iconicidade arquitetônica*, onde a presença de edificações é o foco principal da fotografia, sendo enquadrada em um plano fechado, sem que houvesse elementos para a compreensão e o reconhecimento dos espaços que a envolvem.

Seguindo esse raciocínio, podemos construir o seguinte quadro quantitativo: 33,3% destas fotografias apresentam um destaque para os espaços de *movimentação urbana* da cidade (fotografias: 02, 06, 09, 10, 11, 16). São fotografias que se voltam para a cotidianidade destes moradores, atuando como um registro do modo como a vida social se desenrolava naquele espaço. Dentre estas, 66,6% (fotografias: 02, 06, 09, 16) são compostas com alguma edificação religiosa em seu quadro, denotando, novamente, a centralidade da vida religiosa para a população à época.

Ao quantificarmos sob a categoria de *paisagem urbana* (fotografias: 01, 03, 04, 05, 08, 12, 13, 14, 15, 17, 18), notamos que 61,1% são imagens de planos abertos ou panorâmicos, que representam a configuração espacial característica de Pirenópolis naquele período. Destas, notamos que 63,6% (fotografias: 01, 03, 04, 12, 13, 14, 17) apresentam uma edificação religiosa como parte de seu enquadramento, com isso, notamos que estas edificações atuam como ícones da arquitetura colonial da cidade e como elementos centrais para o reconhecimento dos espaços onde estas fotografias foram realizadas.

Sob a categoria temática de *iconicidade arquitetônica*, ou seja, durante a quantificação das imagens que representam apenas a arquitetura colonial como elemento central na fotografia, sem preocupar-se com a espacialidade que a circunda, notamos que apenas 5,5% das imagens, ou seja, somente a fotografia 07, está focada em uma edificação, sem preocupar-se com o que se encontra ao seu redor. Uma fotografia marcada por um ícone que possui significado apenas para quem vive naquele espaço.

Ao realizarmos a separação e quantificação destas imagens, notamos que a representação das características e configurações espaciais da cidade, bem como a cotidianidade da vida religiosa, são os temas principais para a composição destas fotografias. Uma conexão direta com o isolamento social e econômico vivido por estes habitantes no início do século XX.

Mais uma vez, encontramos suporte na historicidade deste espaço para a produção desta leitura. Partindo da observação de seu isolamento e da vida de seus habitantes – centrada no interior de sua sociedade –, inserimos estas imagens neste contexto particular de recepção. Estas fotografias, antes de tudo, se voltam para uma leitura singular daqueles indivíduos, que de alguma forma poderiam acessá-las e observá-las, à época, ou seja, um olhar construído por pirenopolinos ou para pirenopolinos.

Não haveria, assim, uma compreensão difusa destes signos, tais como *uma lei* (PIERCE, S. apud. Idem, 1993, p. 64), que pudessem produzir significados de associação destes com idéias gerais sobre o espaço de Pirenópolis. Extraindo a Igreja Matriz, como exemplo, a sua presença nas fotografias atua como uma *imagem mental* de relevância apenas para seus habitantes. Não tendo um significado de representação amplo, para indivíduos que não viviam nesta cidade.

Na contra partida destas observações, nas fotografias publicadas em matérias do *Correio Braziliense* – que tiveram como foco a cidade de Pirenópolis – os elementos que foram representados denotam uma relação simbólica de grande peso para a decodificação das imagens. O que nos levou até esta leitura foi o modo como observamos a estruturação dos signos no plano fotográfico. São imagens com recortes fechados do espaço da cidade, singularizando, muitas vezes, apenas estes elementos em toda a cena.

Assim, do mesmo modo como fizemos com as fotografias do final do século XIX e início do século XX, ao quantificarmos estas imagens publicadas no *Correio Braziliense*, encontramos uma configuração que propõe significados distintos dos observados no conjunto anterior. São imagens que nos abrem espaços para a identificação de determinados signos, que são trabalhados nas fotografias como elementos que representam e identificam toda a espacialidade da cidade. Por isso, denominamos estes elementos como símbolos que são reconhecidos pelos leitores deste veículo e que podem ser apresentados individualmente, como um modelo de significação do que se encontra ao seu redor.

Para realizarmos a quantificação destas fotografias, seguimos com o mesmo procedimento de separá-las em categorias temáticas. Para este conjunto foram levantadas as seguintes categorias: *símbolo arquitetônico*, que conjuga as imagens que estão centradas em elementos

da arquitetura colonial como forma de identificação dos espaços onde estas fotografias foram produzidas. A categoria de *manifestação cultural*, agrupando as imagens que representam festividades que ocorrem naquele espaço. A categoria *natureza*, que responde pelas fotografias que representam os espaços naturais da cidade. E, por último, a categoria de *informação pública*, para as imagens que estão focadas em elementos que alertam os leitores sobre problemas de relevância pública que a cidade tem enfrentado.

Durante a quantificação, encontramos a seguinte configuração: 53% das fotografias estão enquadradas na categoria de *símbolo arquitetônico*, ou seja, são imagens que estão amparadas em elementos simbólicos da arquitetura colonial da cidade e utilizadas de uma forma singular para representar a sua espacialidade (fotografias: 01, 05, 07, 08, 09, 11, 16, 17, 19, 22, 23, 24, 25, 26). Deste conjunto, 85% utilizam uma de suas igrejas para esta composição simbólica (fotografias: 01, 02, 05, 07, 08, 09, 11, 16, 17, 19, 22, 26). Essa observação denota novamente o reconhecimento da vida religiosa como elemento central para a representação desta cidade. Além de serem reconhecidas como patrimônio cultural da humanidade, estas antigas edificações são utilizadas, neste veículo, como símbolos de significação deste espaço e da forma como são trabalhados, observamos que existe um reconhecimento de seus significados por parte de seus leitores.

Na categoria *natureza*, foram agrupadas 15,3% destas imagens, denotando em seus referenciais rios e matas que circundam a cidade (fotografias: 02, 05, 06, 14). São matérias que se voltam para a atração de visitantes que procuram, na ambiência natural desta cidade, uma espécie de refúgio ecológico longe das movimentações urbanas que estas pessoas enfrentam em seu cotidiano. Essa característica é expressa claramente nestas quatro fotografias que possuem a natureza como tema central.

Na categoria *manifestação cultural*, foram inseridas 23% das imagens. São fotografias que ressaltavam a encenação das Cavalhadas ou o festival gastronômico que acontece anualmente nesta cidade (fotografias: 03, 10, 12, 15, 19, 21). Neste caso é interessante observar que as Cavalhadas possuem um papel central no quesito *manifestação cultural*. Durante todos os anos pesquisados, encontramos alguma reportagem que se remeta a esta festividade.

Dentre todas estas imagens analisadas, apenas 11,5% (fotografias: 13, 18, 20) se encaixam na categoria de *informação pública*, ou seja, matérias preocupadas em informar seus leitores sobre eventuais problemas enfrentados nesta cidade e de relevância coletiva. Porém, nestas imagens, não encontramos nenhum referencial simbólico, que possa levar o leitor para uma associação negativa entre a fotografia e os espaços desta cidade. Uma delas apresenta animais mortos pelo vírus da hantavirose e foi produzida em um laboratório de Brasília, enquanto as demais estão voltadas para os espaços internos da cidade, porém, construídas de tal forma que não apresentam referenciais que possam ser reconhecidos como parte desta cidade.

Da mesma forma, como propomos na leitura das imagens produzidas no final do século XIX e início do século XX, estas fotografias dos primórdios do século XXI foram analisadas pela contextualização histórica de seus referentes. Análises que foram fundamentadas no contexto histórico do espaço e do tempo em que estas fotografias foram tiradas.

Nestas leituras, não procuramos excluir os suportes utilizados para a difusão e recepção destas imagens. Sabemos que as razões que levaram à produção destes subconjuntos são distintas, tanto em seus contextos, quanto em seus objetivos. O que nos levou a realizar uma comparação dialógica entre estes materiais é a coexistência de seus referenciais. Mesmo que eles se distingam em suas estruturas de *intenções*, a sua comparação se torna legitimada pelos signos em que estão amparados.

Nesse sentido, o que observamos nas fotografias dos primórdios do século XXI, é que a produção de um diálogo entre *operator* e *espectator* (BARTHES, R. 1984) – entre fotógrafo e leitor – se aproxima de um modo mais afinado do que nas imagens do final do século XIX e início do século XX. Essa aproximação se confirma pela utilização dos signos da imagem, de uma forma simbólica e não icônica. Ou seja, a observação que estes são capazes de gerar significados amplos e difusos sobre a espacialidade de Pirenópolis. Esta observação é materializada nos planos fechados em que estes são codificados e pela recorrente utilização dos mesmos símbolos, em matérias com diferentes objetivos e abordagens.

Reconhecemos ao longo do texto, que a cidade de que Pirenópolis é uma localidade com fortes potenciais turísticos. Não procuramos em

momento algum negar estas potencialidades ou elevá-las a um plano de julgamento sobre a sua continuidade. Procuramos nos concentrar nos significados expostos nestas fotografias e, identificamos, que o modo como elas são construídas hoje, representam uma clara conotação turística de atrativo para os leitores que consome as imagens publicadas no jornal *Correio Braziliense*.

E por detrás destas conotações de atração turística, expressa nas categorias de *manifestação cultural, natureza e símbolo arquitetônico*, observamos que a cidade ora é apresentada como uma localidade de agito para o público que consome este veículo, ora é expressa como uma localidade de refúgio e tranquilidade para os leitores que buscam uma “suspensão de seu cotidiano”. Uma construção visual que é adotada por este jornal e que se confirma pelo modo como são construídas estas fotografias, para representar os espaços da cidade de Pirenópolis.

No caso das fotografias agrupadas na categoria de *informação pública*, notamos que, dificilmente, os leitores deste veículo poderiam realizar algum tipo de associação entre estes acontecimentos e esta cidade. Pela recorrência dos signos utilizados para gerar algum tipo de atração de seus leitores para este espaço, a sua ausência, nestas imagens, diz muito sobre o modo como a estrutural visual adotada por este veículo se configura, quando as pautas denotam acontecimentos que não caminham para este mesmo sentido. Essa característica denota, mais uma vez, a consolidação desta cidade como motivo *turístico* para a publicação no jornal *Correio Braziliense*.

Se retornarmos para o processo de comparação entre os dois conjuntos de fotografias analisados nesta pesquisa, também podemos notar características marcantes sobre a Igreja Matriz. Se observarmos a sua fachada nas fotografias do início do século XX e primórdios do século XXI, notamos que o seu papel como principal símbolo de representação deste espaço se reflete também na sua estrutura e conservação. Em todas as imagens do início do século XX, em que esta edificação está presente, notamos que a sua fachada se encontra em um acelerado processo de deteriorização. Uma característica sobre a arquitetura que confirma o isolamento que esta cidade passava naquele período.

Ao analisarmos as imagens dos primórdios do século XXI, a sua conservação e acabamento destoa das fotografias do início do século XX, como também das imagens produzidas durante o período que vai

até a década de 1980. Mesmo após o seu tombamento como patrimônio cultural, em 1941, ainda seriam necessárias algumas décadas até a sua total restauração. Porém, após a configuração deste espaço como importante pólo turístico do Estado de Goiás, na década de 1990, a sua exuberância nunca mais foi perdida. Interessante notar que, neste período, esta igreja sofreu um sério incêndio, que a destruiu praticamente por inteiro, em 2002. A mobilização ao redor desta tragédia foi de tal magnitude, que foi necessário apenas dois anos para que a igreja fosse reinaugurada. Uma imagem símbolo para a cidade que não poderia ruir. Junto com a sua destruição, as representações fotográficas de Pirenópolis também seriam destruídas.

Vale lembrar, nesse momento, que os espaços que não são reproduzidos sobre esta cidade também revelam muito sobre o discurso que é adotado pelo *Correio* para representá-la. A ausência de representações sobre a massa populacional da cidade que vive em sua periferia, e que movimenta mais da metade da economia através da extração de quartzito, expõe como se dá essa codificação de um discurso visual, amparado no turismo ambiental.

Segundo dados econômicos da prefeitura de Pirenópolis, 67% da economia depende desta extração de quartzito. Uma atividade bastante penosa para a maioria dos trabalhadores de Pirenópolis e que, contraditoriamente, garante o funcionamento da roda de capitais desta cidade. Uma situação que não encontramos representada neste jornal e que revela muito sobre as características que estão enraizadas neste espaço e que destoam com as suas representações fotográficas, que procuram revelar uma cidade que está voltada, majoritariamente, para o turismo.

Como dissemos anteriormente, estas leituras representam uma, entre as possíveis que estas fotografias são capazes de nos oferecer. Porém, nos amparamos na historiografia que contextualiza estas imagens, para buscar suportes de análise, que nos aproxime das *intenções* envolvidas no processo de produção e dos significados de sua difusão.

Anexos

Correio Braziliense Brasília, sábado, 23 de setembro de 2000

Entorno
os desafios do crescimento

GOVERNO DE GOIÁS
GOIÁS MUDANDO PRA VOCE

Entorno
os desafios do crescimento

Somem 2,9 milhões os brasileiros que estão concentrados no Planalto Central do Brasil, o segundo maior mercado consumidor do país. Sem esquecer os problemas sociais que convertem a região do Entorno em uma a mostrar uma nova face, eis qual o primeiro sistema de comércio em desenvolvimento é um entre outros dados relevantes. São 22 municípios de Goiás (29) e Minas Gerais distribuídos em um território de 57 mil km² em um polo do Distrito Federal. Agricultura de subsistência e indústria eletro-eletrônica, grandes empreendimentos e microempresas cooperativadas, turismo rural e centros de compras convivem e se integram.

MUNICÍPIOS GOIANOS

ABADIÂNIA POPULAÇÃO 21.000 habitantes PRINCIPAIS ATIVIDADES ECONÔMICAS: agricultura, pecuária, comércio e indústria de serviços ÁREA DE INTERVENÇÃO DO MUNICÍPIO (km²) 28.014,67	CIDADE OCIDENTAL POPULAÇÃO 24.100 habitantes PRINCIPAIS ATIVIDADES ECONÔMICAS: comércio varejista, agricultura e indústria de serviços ÁREA DE INTERVENÇÃO DO MUNICÍPIO (km²) 28.014,67	COLOMÉIA POPULAÇÃO 24.100 habitantes PRINCIPAIS ATIVIDADES ECONÔMICAS: comércio varejista, agricultura e indústria de serviços ÁREA DE INTERVENÇÃO DO MUNICÍPIO (km²) 28.014,67	COLOMÉIA POPULAÇÃO 24.100 habitantes PRINCIPAIS ATIVIDADES ECONÔMICAS: comércio varejista, agricultura e indústria de serviços ÁREA DE INTERVENÇÃO DO MUNICÍPIO (km²) 28.014,67	COLOMÉIA POPULAÇÃO 24.100 habitantes PRINCIPAIS ATIVIDADES ECONÔMICAS: comércio varejista, agricultura e indústria de serviços ÁREA DE INTERVENÇÃO DO MUNICÍPIO (km²) 28.014,67	COLOMÉIA POPULAÇÃO 24.100 habitantes PRINCIPAIS ATIVIDADES ECONÔMICAS: comércio varejista, agricultura e indústria de serviços ÁREA DE INTERVENÇÃO DO MUNICÍPIO (km²) 28.014,67
--	---	---	---	---	---

MUNICÍPIOS MINEIROS

BUZIOS POPULAÇÃO 22.000 habitantes PRINCIPAIS ATIVIDADES ECONÔMICAS: agricultura e pecuária ÁREA DE INTERVENÇÃO DO MUNICÍPIO (km²) 28.014,67	CAVALARIA GRANDE POPULAÇÃO 22.000 habitantes PRINCIPAIS ATIVIDADES ECONÔMICAS: agricultura e pecuária ÁREA DE INTERVENÇÃO DO MUNICÍPIO (km²) 28.014,67	URUBITUBA POPULAÇÃO 22.000 habitantes PRINCIPAIS ATIVIDADES ECONÔMICAS: agricultura e pecuária ÁREA DE INTERVENÇÃO DO MUNICÍPIO (km²) 28.014,67	URUBITUBA POPULAÇÃO 22.000 habitantes PRINCIPAIS ATIVIDADES ECONÔMICAS: agricultura e pecuária ÁREA DE INTERVENÇÃO DO MUNICÍPIO (km²) 28.014,67	URUBITUBA POPULAÇÃO 22.000 habitantes PRINCIPAIS ATIVIDADES ECONÔMICAS: agricultura e pecuária ÁREA DE INTERVENÇÃO DO MUNICÍPIO (km²) 28.014,67	URUBITUBA POPULAÇÃO 22.000 habitantes PRINCIPAIS ATIVIDADES ECONÔMICAS: agricultura e pecuária ÁREA DE INTERVENÇÃO DO MUNICÍPIO (km²) 28.014,67
--	--	---	---	---	---

DOMINGO É DIA DE PIRENÓPOLIS

Marcelo Henrique Jansen e Edson Gil Jansen
Do Projeto Cuiabá

CIDADE HISTÓRICA TEM ATELIÊS, CACHEOIRAS E TRANQUILIDADE

Se você tem na família e gosta de Pirenópolis, prepare-se para o fim de semana de domingo. Em Pirenópolis, a tranquilidade pode ser apreciada em qualquer lugar da cidade, seja no centro ou nas cachoeiras que são maravilhosas paisagens. Há muitas cachoeiras, cachoeiras e cachoeiras, e a cidade é conhecida por sua beleza e tranquilidade. A cidade é conhecida por sua beleza e tranquilidade. A cidade é conhecida por sua beleza e tranquilidade.



Uma cachoeira logo quando começa a subir Pirenópolis, cidade e Rio das Emas, que tem a cidade e o nome de cachoeiras. É uma cidade que tem a cidade e o nome de cachoeiras. É uma cidade que tem a cidade e o nome de cachoeiras.

DIAS

Quarta-feira — Pirenópolis recebe a chegada do Projeto Cuiabá. O projeto é coordenado por Edson Gil Jansen e Marcelo Henrique Jansen. O projeto é coordenado por Edson Gil Jansen e Marcelo Henrique Jansen.

Quinta-feira — Pirenópolis recebe a chegada do Projeto Cuiabá. O projeto é coordenado por Edson Gil Jansen e Marcelo Henrique Jansen. O projeto é coordenado por Edson Gil Jansen e Marcelo Henrique Jansen.

Sexta-feira — Pirenópolis recebe a chegada do Projeto Cuiabá. O projeto é coordenado por Edson Gil Jansen e Marcelo Henrique Jansen. O projeto é coordenado por Edson Gil Jansen e Marcelo Henrique Jansen.

Sábado — Pirenópolis recebe a chegada do Projeto Cuiabá. O projeto é coordenado por Edson Gil Jansen e Marcelo Henrique Jansen. O projeto é coordenado por Edson Gil Jansen e Marcelo Henrique Jansen.

Domingo — Pirenópolis recebe a chegada do Projeto Cuiabá. O projeto é coordenado por Edson Gil Jansen e Marcelo Henrique Jansen. O projeto é coordenado por Edson Gil Jansen e Marcelo Henrique Jansen.

Os moradores de Pirenópolis recebem a chegada do Projeto Cuiabá. O projeto é coordenado por Edson Gil Jansen e Marcelo Henrique Jansen. O projeto é coordenado por Edson Gil Jansen e Marcelo Henrique Jansen.

Os moradores de Pirenópolis recebem a chegada do Projeto Cuiabá. O projeto é coordenado por Edson Gil Jansen e Marcelo Henrique Jansen. O projeto é coordenado por Edson Gil Jansen e Marcelo Henrique Jansen.

Os moradores de Pirenópolis recebem a chegada do Projeto Cuiabá. O projeto é coordenado por Edson Gil Jansen e Marcelo Henrique Jansen. O projeto é coordenado por Edson Gil Jansen e Marcelo Henrique Jansen.



Um grupo de pessoas em uma reunião comunitária em Pirenópolis. O projeto é coordenado por Edson Gil Jansen e Marcelo Henrique Jansen. O projeto é coordenado por Edson Gil Jansen e Marcelo Henrique Jansen.

E MAIS

Mostra de Arte

EXPOSIÇÃO

PIRENÓPOLIS, DOMINGO
10h às 12h — O Dia de Pirenópolis é comemorado em 24 de setembro. A cidade recebe a chegada do Projeto Cuiabá. O projeto é coordenado por Edson Gil Jansen e Marcelo Henrique Jansen. O projeto é coordenado por Edson Gil Jansen e Marcelo Henrique Jansen.

LIBERTY HALL

12h às 14h — Pirenópolis recebe a chegada do Projeto Cuiabá. O projeto é coordenado por Edson Gil Jansen e Marcelo Henrique Jansen. O projeto é coordenado por Edson Gil Jansen e Marcelo Henrique Jansen.

TEATRO INFANTIL

PIRENÓPOLIS, DOMINGO
12h às 14h — Pirenópolis recebe a chegada do Projeto Cuiabá. O projeto é coordenado por Edson Gil Jansen e Marcelo Henrique Jansen. O projeto é coordenado por Edson Gil Jansen e Marcelo Henrique Jansen.

TIPO DE DIA

12h às 14h — Pirenópolis recebe a chegada do Projeto Cuiabá. O projeto é coordenado por Edson Gil Jansen e Marcelo Henrique Jansen. O projeto é coordenado por Edson Gil Jansen e Marcelo Henrique Jansen.

BRASIL, O DIA

12h às 14h — Pirenópolis recebe a chegada do Projeto Cuiabá. O projeto é coordenado por Edson Gil Jansen e Marcelo Henrique Jansen. O projeto é coordenado por Edson Gil Jansen e Marcelo Henrique Jansen.

Parque de Cuiabá

12h às 14h — Pirenópolis recebe a chegada do Projeto Cuiabá. O projeto é coordenado por Edson Gil Jansen e Marcelo Henrique Jansen. O projeto é coordenado por Edson Gil Jansen e Marcelo Henrique Jansen.

Parque de Cuiabá

12h às 14h — Pirenópolis recebe a chegada do Projeto Cuiabá. O projeto é coordenado por Edson Gil Jansen e Marcelo Henrique Jansen. O projeto é coordenado por Edson Gil Jansen e Marcelo Henrique Jansen.

Parque de Cuiabá

12h às 14h — Pirenópolis recebe a chegada do Projeto Cuiabá. O projeto é coordenado por Edson Gil Jansen e Marcelo Henrique Jansen. O projeto é coordenado por Edson Gil Jansen e Marcelo Henrique Jansen.

Parque de Cuiabá

12h às 14h — Pirenópolis recebe a chegada do Projeto Cuiabá. O projeto é coordenado por Edson Gil Jansen e Marcelo Henrique Jansen. O projeto é coordenado por Edson Gil Jansen e Marcelo Henrique Jansen.

Parque de Cuiabá

12h às 14h — Pirenópolis recebe a chegada do Projeto Cuiabá. O projeto é coordenado por Edson Gil Jansen e Marcelo Henrique Jansen. O projeto é coordenado por Edson Gil Jansen e Marcelo Henrique Jansen.

PRESERVAÇÃO DA CULTURA

Governo federal inicia em 2001 levantamento minucioso que pretende identificar e catalogar os chamados bens materiais do país, ou seja, o folclore, as festas, as danças e as demais manifestações culturais e religiosas do povo brasileiro

Memória viva

Os brasileiros não são apenas brasileiros. São também, em primeiro lugar, habitantes de um determinado território. O decreto que institui o Registro de Bens Culturais do Brasil...



BENEFICIÁRIOS DE PRÊMIO, HABILITAÇÃO E FESTAS POPULARES, COMO AS CAVALARIAS DE BOMBALEI, SÃO CONTEÚDO EM LIVROS DAS COLEÇÕES DE BENS MATERIAIS DO BRASIL

Realizado pelo Ministério da Cultura (MinC), o programa de Registro de Bens Culturais do Brasil...

nosso bens... A lista de bens culturais do Brasil inclui...

Os bens materiais do Brasil são aqueles que possuem um valor histórico, artístico ou científico...

Advertisement for abc Office Shop featuring pens and stationery. Text: 'Neste Natal de um presente com Elegância e Economia'.

Advertisement for microtécnico featuring a multifunctional printer. Text: 'TUDO EM UM!' and 'IDEAL PARA CASA OU ESCRITÓRIOS'.

Correio Braziliense Brasília, 2 de fevereiro de 2002

GUIA DE SÁBADO

GRATIA GERAL
MOTIVADA GEMERCA
EXERCÍCIO PRÁTICA POR
POLÍCIA PREVENTIVA
FEDERAL DURANTE LITE
FÁBICA

ONDE DESCANSAR

PIRIPÓPOLIS (DF)

É o primeiro dos hotéis e o mais próximo a 200 quilômetros de Brasília. Há uma praia de águas cristalinas com 10 km de extensão. O preço da diária varia de R\$ 200 a R\$ 300, dependendo da época. Há um restaurante e um bar. O hotel é muito agradável e bem localizado.

POUSADA DOS PIRIBÉIS

É uma das melhores opções de hospedagem em Piripópolis. O preço da diária varia de R\$ 150 a R\$ 200. Há um restaurante e um bar. O hotel é muito agradável e bem localizado.

POUSADA DOS PIRIBÉIS

É uma das melhores opções de hospedagem em Piripópolis. O preço da diária varia de R\$ 150 a R\$ 200. Há um restaurante e um bar. O hotel é muito agradável e bem localizado.

POUSADA DOS PIRIBÉIS

É uma das melhores opções de hospedagem em Piripópolis. O preço da diária varia de R\$ 150 a R\$ 200. Há um restaurante e um bar. O hotel é muito agradável e bem localizado.

POUSADA DOS PIRIBÉIS

É uma das melhores opções de hospedagem em Piripópolis. O preço da diária varia de R\$ 150 a R\$ 200. Há um restaurante e um bar. O hotel é muito agradável e bem localizado.

POUSADA DOS PIRIBÉIS

É uma das melhores opções de hospedagem em Piripópolis. O preço da diária varia de R\$ 150 a R\$ 200. Há um restaurante e um bar. O hotel é muito agradável e bem localizado.

POUSADA DOS PIRIBÉIS

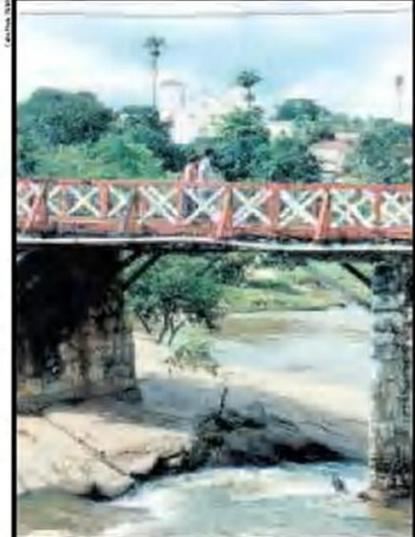
É uma das melhores opções de hospedagem em Piripópolis. O preço da diária varia de R\$ 150 a R\$ 200. Há um restaurante e um bar. O hotel é muito agradável e bem localizado.

POUSADA DOS PIRIBÉIS

É uma das melhores opções de hospedagem em Piripópolis. O preço da diária varia de R\$ 150 a R\$ 200. Há um restaurante e um bar. O hotel é muito agradável e bem localizado.

POUSADA DOS PIRIBÉIS

É uma das melhores opções de hospedagem em Piripópolis. O preço da diária varia de R\$ 150 a R\$ 200. Há um restaurante e um bar. O hotel é muito agradável e bem localizado.



LONGE DO AGITO

POUCAS POUSADAS EM PIRIPÓPOLIS (FOTO) E ALTO PARAÍSO AINDA FAZEM RESERVAS PARA O CARNAVAL. PARA QUEM QUER PASSAR A SEMANA SANTA DISTANTE DOS BARULHOS DA CIDADE GRANDE, O JEITO É SE PROGRAMAR COM ANTECEDÊNCIA

De Fábio

Na lugar do barulho de batidas e sons das marchas, há um silêncio que parece ser o próprio silêncio. É um lugar onde o tempo parece ter parado. A paisagem é linda, com rios cristalinos e montanhas ao fundo. É um lugar perfeito para quem quer escapar do agito da cidade e aproveitar a natureza.

POUSADA DAS SERRAS

É uma das melhores opções de hospedagem em Piripópolis. O preço da diária varia de R\$ 150 a R\$ 200. Há um restaurante e um bar. O hotel é muito agradável e bem localizado.

POUSADA DAS SERRAS

É uma das melhores opções de hospedagem em Piripópolis. O preço da diária varia de R\$ 150 a R\$ 200. Há um restaurante e um bar. O hotel é muito agradável e bem localizado.

POUSADA DAS SERRAS

É uma das melhores opções de hospedagem em Piripópolis. O preço da diária varia de R\$ 150 a R\$ 200. Há um restaurante e um bar. O hotel é muito agradável e bem localizado.

POUSADA DAS SERRAS

É uma das melhores opções de hospedagem em Piripópolis. O preço da diária varia de R\$ 150 a R\$ 200. Há um restaurante e um bar. O hotel é muito agradável e bem localizado.

POUSADA DAS SERRAS

É uma das melhores opções de hospedagem em Piripópolis. O preço da diária varia de R\$ 150 a R\$ 200. Há um restaurante e um bar. O hotel é muito agradável e bem localizado.

POUSADA DAS SERRAS

É uma das melhores opções de hospedagem em Piripópolis. O preço da diária varia de R\$ 150 a R\$ 200. Há um restaurante e um bar. O hotel é muito agradável e bem localizado.

POUSADA DAS SERRAS

É uma das melhores opções de hospedagem em Piripópolis. O preço da diária varia de R\$ 150 a R\$ 200. Há um restaurante e um bar. O hotel é muito agradável e bem localizado.

POUSADA DAS SERRAS

É uma das melhores opções de hospedagem em Piripópolis. O preço da diária varia de R\$ 150 a R\$ 200. Há um restaurante e um bar. O hotel é muito agradável e bem localizado.

POUSADA DAS SERRAS

É uma das melhores opções de hospedagem em Piripópolis. O preço da diária varia de R\$ 150 a R\$ 200. Há um restaurante e um bar. O hotel é muito agradável e bem localizado.

POUSADA DAS SERRAS

É uma das melhores opções de hospedagem em Piripópolis. O preço da diária varia de R\$ 150 a R\$ 200. Há um restaurante e um bar. O hotel é muito agradável e bem localizado.

ESPORTES

28 | Sábado, 27 de maio de 2002

Pirenópolis é o point

Cidade goiana será sede das largadas do Circuito Atlântico de Corridões de Aventura

Leonardo Pinheiro / Agência G1

É um misto de aventura, adrenalina e esporte. Passa-se em um ambiente paradisíaco e remota...



A AVENTURA POR UM DEUS: MILITARES EM CORRIDA DE AVENTURA, QUE TEM DIFÍCIL ESCURTIMENTO

Novas atrações e temas a correr de aventura espanhola...

do em uma trilha e maratonista...

Calendário do Circuito

7 de maio: corrida tem um percurso...

FINIS

Guga na ativa

Depois de dois meses fora de combate, brasileiro volta à Europa para completar a recuperação e voltar a jogar

David Sponza / Agência G1

Federico Bonolis - Com muitas esperanças de fazer pelo menos...

Por insistência de pai e da Corrida...

Corrida dos Campeões

Ranking de Entradas

Ranking Rembols

Melhores Fãs

Corrida dos Campeões

Ranking de Entradas

Ranking Rembols

CRÔNICA ESPORTIVA

VASCO INICIA LUTA POR TÍTULO INVICTO

Momento crucial na vida do problema G... Vasco inicia luta por título invicto...

HAJEDDOL A ELITE DO PAÍS EM BRASÍLIA

Finalista de uma das maiores e melhores...

CAVALOS

TRAVESSIA EM LIXAVELA

O Circuito Federal teve ótima participação...



A SEGUNDA RECONSTRUÇÃO

IPHAN PREPARA RELATÓRIO SOBRE A DESTRUIÇÃO. RECONSTITUIÇÃO DEVE LEVAR TRÊS ANOS E CUSTARÁ R\$ 5 MILHÕES

Renato Almeida e Roberto Cordeiro

A devastação da região de Iguaçu, no Estado do Paraná, após o incêndio de 1991, é considerada a maior catástrofe ambiental ocorrida no Brasil. O governo federal, através do IPHAN, está preparando um relatório sobre a destruição e a reconstrução da região.

Atualmente, o relatório está sendo elaborado pelo IPHAN, em conjunto com o governo do Estado do Paraná. O trabalho será concluído em três meses e custará cerca de R\$ 5 milhões.

O relatório será dividido em duas partes: a primeira descreverá a destruição ocorrida em 1991 e a segunda apresentará as propostas para a reconstrução da região.

O trabalho será coordenado pelo arquiteto Renato Almeida, chefe do Departamento de Patrimônio Cultural do IPHAN. Roberto Cordeiro, chefe do Departamento de Planejamento Urbano e Regional do IPHAN, também participará do trabalho.

MONUMENTOS SEM PROTEÇÃO

Em janeiro de 1991, um incêndio destruiu o conjunto de prédios do Museu de Arte de São Paulo, conhecido como Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. O conjunto inclui o Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, o Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand e o Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand.



RENATO ALMEIDA E ROBERTO CORDEIRO, CHEFE DO DEPARTAMENTO DE PLANEJAMENTO URBANO E REGIONAL DO IPHAN.

ARTIGO PERDA INSUBSTITUÍVEL

Cláudio de Almeida

Na manhã de 19 de janeiro de 1991, um incêndio destruiu o conjunto de prédios do Museu de Arte de São Paulo, conhecido como Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. O conjunto inclui o Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, o Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand e o Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand.

CINEASTA FILMOU INCÊNDIO

Roberto Cordeiro

A devastação da região de Iguaçu, no Estado do Paraná, após o incêndio de 1991, é considerada a maior catástrofe ambiental ocorrida no Brasil. O governo federal, através do IPHAN, está preparando um relatório sobre a destruição e a reconstrução da região.



CULMINÂNCIA DE UMA CORRIDA DE PANGLOSS.

14

Fora do Eixo

QUEM NÃO SE PROGRAMOU PARA APROVEITAR A FOLIA NO NORDESTE PODE PEGAR O CARRO E IRATE LOCAIS MAIS PRÓXIMOS, COMO PIRENÓPOLIS, ALTO PARAÍSO OU A FOUSADA DO RIO QUENTE

Estadão:

Para quem quer gastar menos no carnaval do que nos dias de folia, há opções de destinos mais baratos e com infraestrutura adequada para quem não quer gastar muito. Os principais pontos de destino são: Alto Paraíso, Pirenópolis e Fousada do Rio Quente. A viagem de ônibus é a mais econômica, mas o aluguel de carro também é uma opção para quem quer mais liberdade.

A Fousada do Rio Quente, por exemplo, oferece um ambiente tranquilo e com infraestrutura adequada para quem quer gastar menos. O aluguel de carro é uma opção para quem quer mais liberdade.

Para quem quer gastar menos no carnaval do que nos dias de folia, há opções de destinos mais baratos e com infraestrutura adequada para quem não quer gastar muito. Os principais pontos de destino são: Alto Paraíso, Pirenópolis e Fousada do Rio Quente. A viagem de ônibus é a mais econômica, mas o aluguel de carro também é uma opção para quem quer mais liberdade.



Foto: J. S. / G1

A TOWN DE BUSCA, PIRENÓPOLIS É UM QUADEIRO PARA AGRICULTORES E TURISTAS

Carnaval perto de casa



ALTO PARAÍSO, PIRENÓPOLIS E A FOUSADA DO RIO QUENTE SÃO OPÇÕES PARA O CARNAVAL

Se você não tem tempo para viajar para o Nordeste, não se preocupe. Há opções de destinos mais próximos de casa, como Pirenópolis, Alto Paraíso e Fousada do Rio Quente. Esses locais oferecem uma experiência de carnaval diferente, com festas locais e ambientes mais tranquilos. Além disso, a infraestrutura para quem quer gastar menos é mais adequada nesses locais.

Alto Paraíso, Pirenópolis e Fousada do Rio Quente são destinos populares para quem quer gastar menos no carnaval. Esses locais oferecem uma experiência de carnaval diferente, com festas locais e ambientes mais tranquilos. Além disso, a infraestrutura para quem quer gastar menos é mais adequada nesses locais.

SERVIÇO

PARAÍSO DO NORDESTE

ALTO PARAÍSO

Alto Paraíso é um destino turístico no Nordeste brasileiro, conhecido por suas paisagens naturais e festas tradicionais. É uma ótima opção para quem quer gastar menos no carnaval.

PIRENÓPOLIS

Pirenópolis é uma cidade histórica no Nordeste brasileiro, conhecida por suas festas tradicionais e arquitetura colonial. É uma ótima opção para quem quer gastar menos no carnaval.

A FOUSADA DO RIO QUENTE

A Fousada do Rio Quente é um destino turístico no Nordeste brasileiro, conhecido por suas paisagens naturais e festas tradicionais. É uma ótima opção para quem quer gastar menos no carnaval.

CORREIO BRAZILIENSE, 21/02/2003



FOLIA? Tô fora!

INICIADA

Nesse mês de férias, o mercado de turismo que permeia o Carnaval. Muita gente aproveita para descansar, esquecer o trabalho e ir para o exterior com a família. Mas há quem queira aproveitar esse período para fazer negócios. Há quem queira aproveitar esse período para fazer negócios. Há quem queira aproveitar esse período para fazer negócios.

Agora, o mercado de turismo que permeia o Carnaval. Muita gente aproveita para descansar, esquecer o trabalho e ir para o exterior com a família. Mas há quem queira aproveitar esse período para fazer negócios. Há quem queira aproveitar esse período para fazer negócios.



O PRIMEIRO BARRILEIRO DO RIO DE JANEIRO EM UM CARRO DE CARNIVAL. O PRIMEIRO BARRILEIRO DO RIO DE JANEIRO EM UM CARRO DE CARNIVAL.



SALES E HOTELARIA: O MERCADO DE TURISMO É UM DOS MAIS DIVERSIFICADOS DO BRASIL. O MERCADO DE TURISMO É UM DOS MAIS DIVERSIFICADOS DO BRASIL.

PARA RELAXAR

Hotel Fazenda Reserva das Pedras O melhor do Brasil em um único lugar. 100 hectares de fazenda com lagoa, cachoeira, trilhas e muito mais. www.reservadaspedras.com.br	Hotel Fazenda Fazenda das Pedras O melhor do Brasil em um único lugar. 100 hectares de fazenda com lagoa, cachoeira, trilhas e muito mais. www.reservadaspedras.com.br	Hotel Fazenda Fazenda das Pedras O melhor do Brasil em um único lugar. 100 hectares de fazenda com lagoa, cachoeira, trilhas e muito mais. www.reservadaspedras.com.br	Hotel Fazenda Fazenda das Pedras O melhor do Brasil em um único lugar. 100 hectares de fazenda com lagoa, cachoeira, trilhas e muito mais. www.reservadaspedras.com.br
--	--	--	--

10 X SEM JUROS

Porto Seguro Hotel Porto Seguro 10x sem juros em até 12 parcelas. www.hotelportoseguro.com.br	Porto Seguro Hotel Porto Seguro 10x sem juros em até 12 parcelas. www.hotelportoseguro.com.br
---	---

Verão 2004

Reserva de férias a partir de R\$ 48,00*

Reserva de férias a partir de R\$ 48,00*

LUGARES

FESTIVAL VAI UNIR ARTE E GASTRONOMIA NA CIDADE GOIANA. VAI TER YITELA GREIHRADA, ESCURTURAS, YAMANDU COSTA, PATO AO MOLHO DE CAGALTA...

SONS E SABORES EM PIENÓPOLIS

LUGAR
Arquitetura
Arquitetura

Quando a vida volta com um lugar cheio de novidades e a natureza se apresenta com o seu melhor, é preciso aproveitar ao máximo. É assim que acontece em Piênópolis, cidade localizada no município de Itapaci, no Estado de Goiás. A cidade é conhecida por suas belas paisagens, suas águas cristalinas e sua gastronomia rica e variada. O Festival de Sabor e Arte em Piênópolis é uma das principais atrações da cidade, reunindo artistas locais e nacionais para apresentarem suas obras em um ambiente de beleza e harmonia.



YITELA GREIHRADA, ESCURTURAS, YAMANDU COSTA, PATO AO MOLHO DE CAGALTA...



ALUNOS DO CURSO DE COZINHEIRO DO INSTITUTO DE EDUCAÇÃO SUPERIOR DE PIÊNÓPOLIS



YAMANDU COSTA, PATO AO MOLHO DE CAGALTA...

Do Rio Preto, onde nasceu, para o mundo da gastronomia, Yamandu Costa é um dos nomes mais importantes da culinária brasileira. Com mais de 20 anos de experiência, ele é autor de vários livros e cursos de culinária. Seu estilo é caracterizado pela simplicidade e pelo uso de ingredientes locais. Ele acredita que a comida deve ser feita com amor e respeito pelo meio ambiente.

O Festival de Sabor e Arte em Piênópolis é uma das principais atrações da cidade, reunindo artistas locais e nacionais para apresentarem suas obras em um ambiente de beleza e harmonia. A cidade é conhecida por suas belas paisagens, suas águas cristalinas e sua gastronomia rica e variada. O Festival de Sabor e Arte em Piênópolis é uma das principais atrações da cidade, reunindo artistas locais e nacionais para apresentarem suas obras em um ambiente de beleza e harmonia.

Programa suas viagens de um jeito muito especial.

Ligue agora 61 225 5920

PROGRAMAÇÃO	
Quarta-feira (1)	19h: Abertura do Festival de Sabor e Arte em Piênópolis
Quinta-feira (2)	19h: Apresentação de Yitela Greihrada
Sexta-feira (3)	19h: Apresentação de Yamandu Costa
Sábado (4)	19h: Apresentação de Pató ao Molho de Cagalta
Domingo (5)	19h: Apresentação de Pató ao Molho de Cagalta

Super Promoção 10X

Itaipava

POUSADA DOS PIENENSES RESORT

FESTIVAL GASTRONÔMICO

VI ENCONTRO SEMANAL CENTRO-CIUDADES CLUBES DA BELLA IDADE

23 CIDADES



CRÔNICA
O Diário Federalista hoje
46 centavos por página.
www.diariofederalista.com.br
Rua do Comércio, 100 - Vila Rica
13.130-000 - Rio de Janeiro
Tel: (21) 250-1100
Fax: (21) 250-1101

Como No Usar
maio e junho, e o mês de maio
de 2004. Carlos Henrique
Lacerda é o autor desta coluna.
Rua do Comércio, 100 - Vila Rica
13.130-000 - Rio de Janeiro
Tel: (21) 250-1100
Fax: (21) 250-1101

SAÚDE
Autoridades goianas visitam locais que as duas mais recentes vítimas de hantavírose costumavam frequentar. Uma delas morava no Guarã II, mas sempre ia Pirenópolis, onde tinha uma posada

Mortes investigadas

SAÚDE
A hantavírose é uma doença grave causada por vírus transmitidos por roedores. Em Goiás, há dois casos confirmados de hantavírose, com mortes. As autoridades de saúde estão investigando os locais onde as vítimas costumavam frequentar para evitar novos casos.

Em Pirenópolis, onde o primeiro caso ocorreu, as autoridades de saúde estão realizando uma campanha de limpeza e controle de roedores. Também estão realizando exames de sangue em pessoas que frequentam os locais onde o primeiro caso ocorreu.

Em Guarã II, onde o segundo caso ocorreu, as autoridades de saúde estão realizando uma campanha de limpeza e controle de roedores. Também estão realizando exames de sangue em pessoas que frequentam os locais onde o segundo caso ocorreu.



MORTES DE TRÊS ANOS LÉO DE FARIAS E DAISY BOUTES EM CASO IDENTIFICADO COMO HANTAVÍROSE EM GOIÁS



MULHER VIA COM A BAMBALÁ DO CARIÓTIPO EM BO GABRIEL

Exame negativo

O exame de sangue realizado em Pirenópolis para investigar o caso de hantavírose resultou negativo. As autoridades de saúde estão realizando outros exames em pessoas que frequentam os locais onde o primeiro caso ocorreu.

Em Guarã II, onde o segundo caso ocorreu, as autoridades de saúde estão realizando outros exames em pessoas que frequentam os locais onde o segundo caso ocorreu.

DUAS PESSOAS INTERMADAS

Peça seu cartão de crédito aqui

Smifford
tem a melhor preço

25.990,00

44.990,00

25.990,00

44.990,00

25.990,00

44.990,00



FESTA DAS CORES



CARILHADA DE PIRENÓPOLIS VIVE A EXPECTATIVA DE SE APRESENTAR NO CASTELO DE CHANTILLY, PELO ANO DO BRASIL NA FRANÇA

PARADIGMA
Pirenópolis, Goiás — Carnaval que se prepara para o desfile de uma corólide. Mesmo em uma época de embolsões, a cidade de 24 mil habitantes de Pirenópolis, que vive seu momento de efervescência com o grupo de dança do Chantilly para encerrar o desfile. Com isso, o carnaval de Pirenópolis é considerado o mais bonito do Brasil. É o primeiro desfile de

carilhada, um desfile de cavalos e carruagens de madeira, com o maior espetáculo de Pirenópolis. Que não se encerra com o desfile, mas com o desfile de Pirenópolis, que acontece de 21 a 23 de maio. A cidade vive o momento de maior expectativa. A expectativa é de que o desfile de Pirenópolis seja considerado o mais bonito do Brasil. É o primeiro desfile de carilhada, um desfile de cavalos e carruagens de madeira, com o maior espetáculo de Pirenópolis. Que não se encerra com o desfile, mas com o desfile de Pirenópolis, que acontece de 21 a 23 de maio. A cidade vive o momento de maior expectativa.

de apresentar o melhor espetáculo de Pirenópolis, um desfile de cavalos e carruagens de madeira, com o maior espetáculo de Pirenópolis. Que não se encerra com o desfile, mas com o desfile de Pirenópolis, que acontece de 21 a 23 de maio. A cidade vive o momento de maior expectativa.

para se apresentar no Castelo de Chantilly, na França. O desfile de Pirenópolis é considerado o mais bonito do Brasil. É o primeiro desfile de carilhada, um desfile de cavalos e carruagens de madeira, com o maior espetáculo de Pirenópolis. Que não se encerra com o desfile, mas com o desfile de Pirenópolis, que acontece de 21 a 23 de maio. A cidade vive o momento de maior expectativa.

TIPO goiano

O carnaval de Pirenópolis é considerado o mais bonito do Brasil. É o primeiro desfile de carilhada, um desfile de cavalos e carruagens de madeira, com o maior espetáculo de Pirenópolis. Que não se encerra com o desfile, mas com o desfile de Pirenópolis, que acontece de 21 a 23 de maio. A cidade vive o momento de maior expectativa.

A ROUPA do rei

A roupa do rei é considerada a mais bonita do Brasil. É o primeiro desfile de carilhada, um desfile de cavalos e carruagens de madeira, com o maior espetáculo de Pirenópolis. Que não se encerra com o desfile, mas com o desfile de Pirenópolis, que acontece de 21 a 23 de maio. A cidade vive o momento de maior expectativa.

Sem preço

A festa de Pirenópolis é considerada a mais bonita do Brasil. É o primeiro desfile de carilhada, um desfile de cavalos e carruagens de madeira, com o maior espetáculo de Pirenópolis. Que não se encerra com o desfile, mas com o desfile de Pirenópolis, que acontece de 21 a 23 de maio. A cidade vive o momento de maior expectativa.

CIDADES

Matriz de Piratópolis renasce das cinzas do incêndio que a destruiu em 2002. Reconstrução está quase concluída. Visitantes já podem ver o interior do templo e acompanhar o final da restauração

Por todos os séculos, amém

EMPRESA

O maior templo de Piratópolis (GO) volta a ser visitado após ser destruído em um incêndio. A Igreja Nossa Senhora do Socorro, localizada no bairro de São João, foi destruída em 2002. Mas, no Natal, os visitantes poderão acompanhar o andamento da mais antiga igreja do Brasil. Ela recebeu o nome de Nossa Senhora do Socorro em homenagem à Virgem Maria, protetora dos viajantes. O templo foi fundado em 1714 e possui um altar barroco de 1750. A igreja foi construída em 1714 e possui um altar barroco de 1750. A igreja foi construída em 1714 e possui um altar barroco de 1750.



IGREJA EM RECONSTRUÇÃO. O INTERIOR DO TEMPLO É VISITADO POR TODOS OS VISITANTES.

A Igreja Nossa Senhora do Socorro foi fundada em 1714 e possui um altar barroco de 1750. A igreja foi construída em 1714 e possui um altar barroco de 1750. A igreja foi construída em 1714 e possui um altar barroco de 1750.



INTERIORES EM RECONSTRUÇÃO. O INTERIOR DO TEMPLO É VISITADO POR TODOS OS VISITANTES.

INTERIORES EM RECONSTRUÇÃO. O INTERIOR DO TEMPLO É VISITADO POR TODOS OS VISITANTES.

O altar barroco de 1750, obra de um dos maiores artistas brasileiros, foi destruído em 2002. A igreja foi construída em 1714 e possui um altar barroco de 1750. A igreja foi construída em 1714 e possui um altar barroco de 1750.

O altar barroco de 1750, obra de um dos maiores artistas brasileiros, foi destruído em 2002. A igreja foi construída em 1714 e possui um altar barroco de 1750. A igreja foi construída em 1714 e possui um altar barroco de 1750.

O altar barroco de 1750, obra de um dos maiores artistas brasileiros, foi destruído em 2002. A igreja foi construída em 1714 e possui um altar barroco de 1750. A igreja foi construída em 1714 e possui um altar barroco de 1750.

O altar barroco de 1750, obra de um dos maiores artistas brasileiros, foi destruído em 2002. A igreja foi construída em 1714 e possui um altar barroco de 1750. A igreja foi construída em 1714 e possui um altar barroco de 1750.

PERSONAGEM DA NOTÍCIA

Seu Ico, o sineiro

Seu Ico, o sineiro, é um personagem muito conhecido em Piratópolis. Ele é responsável por tocar o sino da igreja durante as celebrações. Seu Ico, o sineiro, é um personagem muito conhecido em Piratópolis. Ele é responsável por tocar o sino da igreja durante as celebrações.

Seu Ico, o sineiro, é um personagem muito conhecido em Piratópolis. Ele é responsável por tocar o sino da igreja durante as celebrações. Seu Ico, o sineiro, é um personagem muito conhecido em Piratópolis. Ele é responsável por tocar o sino da igreja durante as celebrações.

Seu Ico, o sineiro, é um personagem muito conhecido em Piratópolis. Ele é responsável por tocar o sino da igreja durante as celebrações. Seu Ico, o sineiro, é um personagem muito conhecido em Piratópolis. Ele é responsável por tocar o sino da igreja durante as celebrações.

SEGURANÇA REFORÇADA

A segurança em Brasília é reforçada com a presença de mais policiais. A segurança em Brasília é reforçada com a presença de mais policiais.

VISITAÇÃO

A Igreja Nossa Senhora do Socorro está aberta para visitação. A Igreja Nossa Senhora do Socorro está aberta para visitação.

CIDADES

VIOLÊNCIA

Policiais civis e militares procuravam por quatro assaltantes nas ruas da cidade histórica. A suspeita é de que o bando iria roubar um carro-forte e uma agência bancária. Bandidos conseguiram fugir

Perseguição em Pirenópolis

UMA MATA
DESTRUTIVA

O assalto ocorreu na noite de terça-feira (27) em Pirenópolis, cidade histórica localizada a 100 km de Goiânia. Os policiais civis e militares procuravam por quatro assaltantes nas ruas da cidade histórica. A suspeita é de que o bando iria roubar um carro-forte e uma agência bancária. Bandidos conseguiram fugir.

Um posto de controle de trânsito foi montado na saída da cidade para impedir a fuga dos suspeitos. Os policiais civis e militares procuravam por quatro assaltantes nas ruas da cidade histórica. A suspeita é de que o bando iria roubar um carro-forte e uma agência bancária. Bandidos conseguiram fugir.



AS BRIGADAS DE INTERCEPTAÇÃO DE VEÍCULOS E DE BARRAGEM DE VEÍCULOS DO BANDO DE ASSALTANTES SE ENCONTRAM NA SAÍDA DA CIDADE DE PIRENÓPOLIS.

Os policiais militares e civis procuravam por quatro assaltantes nas ruas da cidade histórica. A suspeita é de que o bando iria roubar um carro-forte e uma agência bancária. Bandidos conseguiram fugir.

Os policiais militares e civis procuravam por quatro assaltantes nas ruas da cidade histórica. A suspeita é de que o bando iria roubar um carro-forte e uma agência bancária. Bandidos conseguiram fugir.

Kit com 4 DVDs de shows

Por **R\$ 146,50** por **R\$ 49,90**

Kit com 4 DVDs de shows

Atos de Identidade
 Apresentação gravada em Londres que reúne grandes nomes da música internacional: Bob Dylan, Eric Clapton, Sting, Paul McCartney, Elton John, entre outros.

Atos de Identidade
 Grande tributo aos grandes artistas do rock: Aerosmith, Nirvana, Pearl Jam, The White Stripes, entre outros.

Kit com 4 DVDs de shows
 Shows gravados no Brasil e que reúnem os melhores nomes da música mundial: Cássia Eller, Marisa Monte, Renan Oliveira, entre outros.

Veja, assinante de Correio, pode adquirir este kit com 4 DVDs originais, por apenas R\$ 49,90!
 Music for Moments, Amnesty International, Live at Knutsford Vol. 1 e Live at Knutsford Vol. 2
 não trazem os melhores shows da música internacional para dentro de sua casa.

Acesse www.correioweb.com.br/shop ou ligue para **0800 010 010**.

CORREIO BRAZILIENSE



Mais de 9 mil pessoas foram imunizadas na cidade tunstica desde o dia 2. Empresários temem que visitantes cancelem reservas. Expectativa é de que apenas 50% dos quartos sejam ocupados no fim de semana

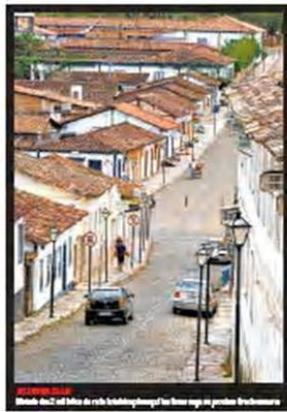
ESTOQUE DE VACINAS ACABA EM PIRENÓPOLIS

REPORTAGEM

Pirenópolis (GO) — A chegada da vacina de febre amarela para a cidade tunstica não foi suficiente para atender a demanda. O estoque acabou no município por volta de 22 mil habitantes. O chefe de saúde municipal, Edson de Melo, informou que o estoque acabou no município por volta de 22 mil habitantes. O chefe de saúde municipal, Edson de Melo, informou que o estoque acabou no município por volta de 22 mil habitantes. O chefe de saúde municipal, Edson de Melo, informou que o estoque acabou no município por volta de 22 mil habitantes.



Uma das 12 unidades de vacinação montadas em Pirenópolis e distribuídas em duas semanas



Uma das 12 unidades de vacinação montadas em Pirenópolis e distribuídas em duas semanas

ENTREVISTA
CARLOS ALBERTO RÊGO

“É PREMATURO ALCANÇAR O LOCAL DE CONTAMINAÇÃO”

DESAFIO LOCAL

De acordo com o chefe de saúde municipal, Edson de Melo, a cidade de Pirenópolis tem uma população de cerca de 22 mil habitantes. O estoque de vacinas acabou no município por volta de 22 mil habitantes. O chefe de saúde municipal, Edson de Melo, informou que o estoque acabou no município por volta de 22 mil habitantes.

MACACO É ENCONTRADO MORTO

Um macaco foi encontrado morto em uma rua de Pirenópolis. O animal estava com ferimentos e foi encontrado por um morador local. O macaco foi encontrado morto em uma rua de Pirenópolis. O animal estava com ferimentos e foi encontrado por um morador local. O macaco foi encontrado morto em uma rua de Pirenópolis. O animal estava com ferimentos e foi encontrado por um morador local.



Um macaco foi encontrado morto em uma rua de Pirenópolis. O animal estava com ferimentos e foi encontrado por um morador local.

CORREIO BRAZILIENSE, 09/01/2008

CORREIO BRAZILIENSE

CONTEÚDO GRATUITO

Concursos

Três oportunidades de emprego vão a público. A partir de dia 27, estudantes poderão concorrer a 403 vagas no Instituto de Física de UFPA e Universidade de Brasília. Inscrições até 10 de janeiro para o primeiro, 25 de janeiro para o segundo e 10 de fevereiro para o terceiro. Mais informações em www.ubi.com.br

GASOLINA FICARÁ MAIS BARATA

NOVA 3

PARQUE NACIONAL REABRE AMANHÃ

VISITANTES TERÃO DE APRESENTAR COMPROVANTE DE VACINAÇÃO PARA ENTRAR NA ÁGUA MINERAL. SO PODERÁ FREQUENTAR A RESERVA ECOLÓGICA QUEM SE IMUNIZOU HÁ PELO MENOS 10 DIAS

TEM 00 30 90 20 00



PIRENÓPOLIS SOB PROTESTO

Desfiladas como República, manifestantes se reuniram na praça para protestar contra o fechamento da cidade. Mais informações em www.ubi.com.br

MAIS VACINAS NA ZONA RURAL

www.ubi.com.br

SP CONFIRMA PRIMEIRO CASO

www.ubi.com.br

GOVERNO E MILITARES DIVERGEM SOBRE REAJUSTE

NOVA 2

Ex-reféns das Farc relatam a agonia na selva

Um dia após a libertação, cinco ex-reféns do Exército colombiano contam que foram mantidos em condições precárias durante meses de isolamento. Mais informações em www.ubi.com.br

A VOLTA DO MISOP

Após mais de 20 dias de isolamento, o MISOP retornou ao Brasil. Mais informações em www.ubi.com.br

CARNAVAL 2008

Últimos preparativos

Os preparativos para o Carnaval de 2008 estão em andamento. Mais informações em www.ubi.com.br

PARA SALVAR O PLANETA

Mais gente de fora, menos de dentro. Salvo que não profitem os recursos para salvar o planeta. Mais informações em www.ubi.com.br

DOPING

BEBIDA E ADUSADA DE FALSISSIMO ECOLÓGICO

Proteção de saúde. Mais informações em www.ubi.com.br

CLASSIFICAÇÃO: 33421900 - ASSINATURA: ATENDIMENTO LETRADO: 33421111 - www.ubi.com.br - CHTA: 3241900

CORREIO BRAZILIENSE, 12/01/2008

POLÍTICA
ENTORNO

Apesar de o candidato a prefeito de Pirenópolis, o município histórico e turístico de Goiás perdeu eleitores por conta do cancelamento de títulos



NA LATA DE IDENTIFICAÇÃO DO TÍTULO ELEITORAL, CANDIDATOS PORQUE OS TÍTULOS NÃO CONFERIAM UM RENDIMENTO

Queda de votos em Pirenópolis

LEON TRAMER

Pirenópolis está entre as cidades de Goiás que tiveram parte do eleitorado de 2008 cancelado. De acordo com o TSE, a comissão eleitoral não reconheceu a validade dos títulos de eleitores que não apresentaram o comprovante de renda. Isso afetou diretamente a votação de Pirenópolis, município histórico e turístico do estado de Goiás. O município perdeu cerca de 10 mil votos em função do cancelamento de títulos. Isso afetou diretamente a votação de Pirenópolis, município histórico e turístico do estado de Goiás.

FICHA TÉCNICA

População	25 mil habitantes
Idade	16,003
Dados eleitorais	94.000
Censo de 2000	-
Censo de 2008	97.100
Atualização de 2008	97.100

que têm direito ao registro eleitoral e trabalham em Brasília ou em Goiânia. A falta de atualização dos dados do TSE afetou diretamente a votação de Pirenópolis, município histórico e turístico do estado de Goiás.

informações do servidor. A falta de atualização dos dados do TSE afetou diretamente a votação de Pirenópolis, município histórico e turístico do estado de Goiás.

que têm direito ao registro eleitoral e trabalham em Brasília ou em Goiânia. A falta de atualização dos dados do TSE afetou diretamente a votação de Pirenópolis, município histórico e turístico do estado de Goiás.

que têm direito ao registro eleitoral e trabalham em Brasília ou em Goiânia. A falta de atualização dos dados do TSE afetou diretamente a votação de Pirenópolis, município histórico e turístico do estado de Goiás.

Dois candidatos à prefeitura

Dois candidatos à prefeitura de Pirenópolis foram anunciados. O município histórico e turístico de Goiás perdeu eleitores por conta do cancelamento de títulos.

A falta de atualização dos dados do TSE afetou diretamente a votação de Pirenópolis, município histórico e turístico do estado de Goiás.

que têm direito ao registro eleitoral e trabalham em Brasília ou em Goiânia. A falta de atualização dos dados do TSE afetou diretamente a votação de Pirenópolis, município histórico e turístico do estado de Goiás.

DURANTE AS OLIMPIADAS, APROVEITE PARA LEVAR UM CAMPEÃO PARA CASA.



Entrada* 36x fixas
Taxa de 0,99%

Grátis:
Bancos em couro
Protetor de cárter
Tapetes



Entrada* 36x fixas
R\$498,00 por mês

Grátis:
Bancos em couro + Alarões + Tapetes
Som + Alarões + Tapetes

HONDA Autohaus
Aeroporto v. 3364.9966 www.autohaus.com.br

HONDA DF Veículos
SIA Trecho 1 v. 2182.0000 www.dfveiculos.com.br

De Brasília, com fotos de Renato de Moraes - Correio Braziliense

CIDADES

BRASÍLIA EXPANDIDA

Ao mesmo tempo em que ser vista como área de influência nacional significa mais recursos circulando e turismo movimentado, o fato amplia a pressão sobre o sistema de saúde da capital federal

Lucros e prejuízos para o DF

DEBATE

A região metropolitana de Brasília é vista como uma das áreas de maior crescimento econômico do país. O fato de ser vista como área de influência nacional significa mais recursos circulando e turismo movimentado, o fato amplia a pressão sobre o sistema de saúde da capital federal.



BRASILEIRO DE BRASÍLIA, EMPREENDEDOR DO BRASIL, EM UM SUPERMERCADO. AO LADO, O EMPRESÁRIO DO BRASIL, EM UM SUPERMERCADO. AO LADO, O EMPRESÁRIO DO BRASIL, EM UM SUPERMERCADO.

Um empresário de Brasília, em um supermercado, com frutas frescas. O empresário do Brasil, em um supermercado, com frutas frescas.

Um empresário de Brasília, em um supermercado, com frutas frescas. O empresário do Brasil, em um supermercado, com frutas frescas.

Um empresário de Brasília, em um supermercado, com frutas frescas. O empresário do Brasil, em um supermercado, com frutas frescas.

Um empresário de Brasília, em um supermercado, com frutas frescas. O empresário do Brasil, em um supermercado, com frutas frescas.

Um empresário de Brasília, em um supermercado, com frutas frescas. O empresário do Brasil, em um supermercado, com frutas frescas.

Um empresário de Brasília, em um supermercado, com frutas frescas. O empresário do Brasil, em um supermercado, com frutas frescas.

PARA SABER MAIS

Radiografia completa

Capítulo especial sobre a situação da cidade de Brasília, com informações sobre a economia, a saúde e o transporte.

Pirenópolis: à sombra de duas capitais

Um empresário de Brasília, em um supermercado, com frutas frescas. O empresário do Brasil, em um supermercado, com frutas frescas.

MISSA DE 30º DIA

M. Dione Farias Tubino (teclado), Emanuel Sady Carneiro (bateria), J.J. Sady Carneiro (violão), Miguel Pinheiro Dias (saxofone) e demais convidados.

LYDIO SADY CARNEIRO NETO

dia 20 de outubro, segunda-feira, às 18h30min, na Igreja Nossa Senhora de Fátima (GO, 906 da WS Sul - Asa Sul).

44 • Bahia online 8 de novembro de 2008 • CORREIO BRAZILIENSE



A SUPLENTE E O TENDIDO DO CÉU SE ENCONTRAM EM PALMILHAS PEDREGOSAS NO BARRILETO DO TOQUE DE BARRILETO E SIMPLICIDADE NO CÉU DO CÉU

Patrimônio REVISITADO

APÓS NOVA REFORMA, A IGREJA DO CARMO, EM PIRENÓPOLIS, REABRIRÁ AS PORTAS AOS VISITANTES, NUM PRAZO DE SEIS MESES. TEMPLO ABRIGA RELÍQUIAS DO BARROCO DO SÉCULO 18

NOVA E NO
REVISITADO

Desempenhado o seu papel, o templo de São Francisco Xavier, em Pirenópolis, está sendo restaurado para ser usado como igreja. O templo, construído pelo padre João de Deus, em 1722, foi restaurado por um grupo de voluntários, liderado por João de Deus, em 2007. O templo, construído em 1722, foi restaurado por um grupo de voluntários, liderado por João de Deus, em 2007.



SONOS DO SÉCULO FORMAM PEÇINHA DO CONJUNTO DA IGREJA

particular à família Pires, muito influente na região no século XVIII.

A igreja do Carmo é um templo de volume monumental. Tem um belo altar de madeira, com colunas de pedra e uma escultura em madeira que representa a Virgem Maria com o menino Jesus. O templo foi restaurado por um grupo de voluntários, liderado por João de Deus, em 2007.

Restauração
 Em 2007, a igreja passou por uma reforma completa. A obra foi realizada por um grupo de voluntários, liderado por João de Deus, em 2007.

Arquitetura
 A igreja do Carmo é um templo de volume monumental. Tem um belo altar de madeira, com colunas de pedra e uma escultura em madeira que representa a Virgem Maria com o menino Jesus. O templo foi restaurado por um grupo de voluntários, liderado por João de Deus, em 2007.

Capela particular
 Construída entre 1722 e 1724, por iniciativa de João de Deus, a igreja do Carmo é um templo de volume monumental. Tem um belo altar de madeira, com colunas de pedra e uma escultura em madeira que representa a Virgem Maria com o menino Jesus. O templo foi restaurado por um grupo de voluntários, liderado por João de Deus, em 2007.

OUTROS TESOUROS

Igreja de São Francisco Xavier
 Construída em 1722, esta igreja é um dos mais importantes templos barrocos da cidade. Foi restaurada em 2007 por um grupo de voluntários, liderado por João de Deus.

Igreja de São João
 Construída em 1722, esta igreja é um dos mais importantes templos barrocos da cidade. Foi restaurada em 2007 por um grupo de voluntários, liderado por João de Deus.




Referências bibliográficas

- ALMEIDA, Miriam de Lourdes. *Pirenópolis e o Impacto do Tombamento*. Dissertação de Mestrado. Programa de pós- Graduação em Arquitetura e Urbanismo. Brasília: UnB, 2006.
- ALVES, Ana Cláudia Lima. *Minotauros, Capetas e outros Bichos: A transgressão Consentida na Festa do Divino de Pirenópolis. De 1960 ao tempo presente*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-graduação em História. Brasília: UnB, 2004.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Tradução Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro. Ed: Nova Fronteira, 1984.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1994.
- BENTES, Duda. *Repensando o fotojornalismo ou A fotografia de imprensa e a crise da cultura*. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação – Universidade de Brasília. UnB, 1997.
- BERGER, John. *Modos de ver*. Tradução de Lúcia Olinto. Rio de Janeiro. Ed: Rocco, 1999.
- BERTRAN, Paulo. *História da terra e do homem no Planalto Central: Eco-história do Distrito Federal: do indígena ao colonizador*. Brasília: Ed. Solo, 1994.
- CALVINO, Ítalo. *As cidades invisíveis*. Tradução Diogo Mainardi. São Paulo. Ed: Companhia das letras, 1990.
- CARVALHO, Adelmo. *Pirenópolis coletânea 1727-2000. história, turismo e Curiosidades*.
- CARVALHO, André Luís. *Jeitos de ver, formas de narrar: itinerários fotográficos no riacho fundo II*. Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília, 2007.
- CHAUL, Nars Fayad (coord). *Goiás: 1722 – 2002*. Goiânia: AGE-PEL, 2002.

- DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Tradução Marina Appenzeller. São Paulo. Ed: Papyrus, 2006.
- ETIENNE, Samain (org.). *O Fotográfico*. São Paulo. Ed: Senac. 2005.
- FEIJÓ, Marcelo. *A invenção da cidade: A (re)construção da memória de São Paulo através da fotografia*. In: Imagem em revista. Org. Tânia Montoro e Ricardo Caldas. Brasília: Ed. Abaré, 2007.
- FELDMAN-BIANCO, Bela; LEITE, Miriam Moreira (orgs.). *Desafios da imagem: fotografia, iconografia e vídeos nas ciências sociais*. Campinas. Ed: Papyrus, 1998.
- FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Tradução do autor. Rio de Janeiro: Ed. Relume Dumará, 2002.
- FREUND, Gisele. *A fotografia de imprensa*. In: *Fotografia e Sociedade*. Lisboa. Ed: Veja, 1989.
- GUERRA, Josenildo Luiz. *O nascimento do jornalismo moderno: uma discussão sobre as competências profissionais, a função e os usos da informação jornalística*. INTERCOM – Sociedade de estudos Interdisciplinares da Comunicação. XXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Minas Gerais, 2003.
- GURAN, Milton. *Linguagem Fotográfica e Informação*. Rio de Janeiro: Ed. Gama Filho, 2002.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*: tradução Tomaz Tadeu da Silva. Rio de Janeiro: Ed. DP&A, 2005.
- HESKOVITS, Anico. *Xilogravura – arte e técnica*. Porto Alegre. Ed: Thê, 1986
- HUMBERTO, Luis Humberto. *Fotografia, a poética do banal*. Brasília. Ed: UnB, 2000.
- JAYME, Jarbas. *Esboço Histórico de Pirenópolis*. Vol. 2. Goiânia: Ed. UFG, 1971.

- JEHOVAN, F. *Fundamentos do jornalismo fotográfico*. São Paulo. Ed: Iris, 1965.
- JOLY, Martine. *Introdução à análise da imagem*. Tradução Marina Appenzeller. Campinas. Ed: Papirus, 1996
- KORDA, Alberto. *Cuba por Korda*. (org.) Alessandra Silvestri-Lévy e Christoph. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.
- KOSSOY, Boris. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. São Paulo. Ed: Ateliê Editorial, 2002.
- _____. *Fotografia & história*. São Paulo. Ed: Ateliê Editorial, 2001.
- _____. *Os tempos da fotografia: o efêmero e o perpétuo*. São Paulo. Ed: Ateliê Editorial, 2007.
- LUSTOSA, Isabel. *O nascimento da imprensa Brasileira*. São Paulo. Ed: Jorge Zahar, 2005.
- MACHADO, Arlindo. *A ilusão especular*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984
- MACLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. Tradução de Décio Pignatari. São Paulo: Ed. Cutrix, 2007.
- MEIRELES, Cecília. *Poesia completa*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1994
- MONTORO, Tânia Siqueira (org.). *Cultura do turismo: desafios e práticas socioambientais*. Brasília. Ed: UnB, 2003.
- _____. CALDAS, Ricardo (orgs.). *De olho na imagem*. Brasília. Ed: Abaré, 2006.
- _____. *Imagem em revista*. Brasília. Ed: Abaré, 2007
- MORAIS, Fernando. *Chatô: o rei do Brasil, a atividade de Assis Chateaubriand*. São Paulo. Ed: Companhia das Letras, 1994.

- NOVAES, Sylvia Caiuby. *O uso da Imagem na Antropologia*. In: O Fotográfico. São Paulo. Ed: Senac, 2005.
- POHL, Johan Emanuel. *Viagem no interior do Brasil*. São Paulo. Ed: Edusp, 1976.
- RISSE, Daniela. *O fotojornalismo muda com o digital? Um estudo comparativo entre os processos analógico e digital de produção de imagens no universo da fotografia de imprensa*. Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília, 2002.
- ROCHER, Guy. *Sociologia Geral 3*. Lisboa. Ed: Presença, 1971.
- ROSENBLUM, Naomi. *A world history of photography*. New York: Abbeville Press, 1994.
- PEREGRINO, Nadja. *O Cruzeiro: a revolução da fotorreportagem*. Rio de Janeiro. Ed: Dazibao, 1991.
- SCHUDSON, Michael. *Discovering the News: A Social History of American Newspapers*. Nova York. Basic Books, 1978.
- SODRÉ, Nelson Werneck. *A história da imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro. Ed: Civilização Brasileira, 1966.
- SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. Tradução Rubens Figueiredo. São Paulo. Ed: Companhia das Letras, 2003.
- _____. *Sobre fotografia*. Tradução Rubens Figueiredo. São Paulo. Ed: Companhia das Letras, 2004.
- SOUSA, Jorge Pedro. *Uma história crítica do fotojornalismo ocidental*. São Paulo. Ed: Grifos, 2004.
- WOLF, Mauro. *Teorias das comunicações de massa*. Tradução Karina Jannini. São Paulo. Ed: Martins Fontes, 2005.

Filmografia

CARVALHO, Vladimir. *Brasilia segundo Feldman* (Documentário).
Brasília. Colorido. 35mm, 20 min, 1979.