

O estilo televisivo e a religiosidade mineira em *Terra de Minas*¹

Marcos MEIGRE²

Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, MG

RESUMO

Este artigo discute a figuração da religiosidade mineira no programa *Terra de Minas*, da TV Globo Minas. Entendendo a televisão como um objeto cultural, a análise do produto se sustenta nos preceitos dos Estudos de Cultura Visual e adota o estilo televisivo (BUTLER, 2010) como procedimento metodológico. A partir da coleta de dois pontos nodais (PUCCI JR, 2013) – entendidos como sequências escolhidas em função de seu potencial heurístico – descrevemos e analisamos os fragmentos audiovisuais. Constata-se uma reverberação do discurso fundante da religiosidade mineira, dando a ver apenas o catolicismo, sem, no entanto, denotar apropriação dos templos para práticas ritualísticas por parte dos sujeitos. Desse modo, aspectos formais estiveram alinhados a diretrizes culturais já arraigadas no imaginário coletivo.

PALAVRAS-CHAVE: mineiridade; religiosidade; estilo televisivo; Estudos Visuais.

INTRODUÇÃO

A cultura mineira já despertou estudos em âmbito sociológico, político e histórico (ARRUDA, 1990; REIS, 2007; DULCI, 1988), majoritariamente. A proeminência desta temática permeia os modos de socialização dos sujeitos nascidos nas Minas Gerais e conformam um imaginário coletivo quanto ao jeito de ser mineiro. Boa parte destas incursões são reverberadas pelos meios de comunicação e, numa sociedade altamente alfabetizada em termos audiovisuais como a nossa, é pela TV que conhecemos preceitos das identidades sociais cristalizadas no seio comum.

Se nos debruçarmos sobre as pesquisas comunicacionais assentadas no conceito de mineiridade (ROCHA, 2003; FRANÇA, 1998; MUSSE, 2008; PERNISA, 2011), podemos entender que o assunto suscita debates frequentes em função das apropriações feitas pelas mídias e pelos consumidores. A mineiridade é um conceito polêmico que, para alguns estudiosos, refere-se a uma “aura mineira” intrínseca aos moradores do

¹ Trabalho apresentado no DT 4 – Comunicação Audiovisual do XXII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste, realizado de 22 a 24 de junho de 2017.

² Mestre em Comunicação pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Membro do Grupo de Pesquisa Comunicação e Cultura em Televisualidades (COMCULT), da mesma instituição, email: marcosmeigre@hotmail.com

estado, enquanto outros afirmam se tratar de puro saudosismo ligado a idealizações tradicionalistas (FRANÇA, 1998).

Em termos sintéticos, o modo de entender o sujeito nascido nas Minas é visto como resultado da combinação de duas temporalidades distintas constituintes da história regional: a ascensão da mineração e a subsequente fase de expansão da produção agrária (ARRUDA, 1990). O mineiro seria, portanto, modelado em função das influências mineradoras e ruralistas atuantes sobre ele. Assim sendo, da vertente mineradora o mineiro carregou consigo as marcas da ousadia, insubordinação e o tom libertário, ao passo que do modelo rural herdou a temperança, a cautela, a tranquilidade e o pacifismo.

Aliado a estes preceitos, outros elementos se sobressaíram na conformação da identidade mineira e ainda hoje são balizadores da essência da mineiridade, tais como a presença da culinária como elemento marcante da cultura regional, os aspectos políticos definidores do estado como um local de conciliação nacional, e também a preponderância da religiosidade católica desde o surgimento dos primeiros vilarejos das Minas Gerais (notadamente Ouro Preto e Mariana). A religiosidade é um dos principais norteadores da mineiridade essencialista, como afirma Arruda (1990) e, por esta razão, os meios de comunicação – sejam eles locais, regionais, nacionais ou até internacionais, quando abordam a temática identitária, assentam-se fortemente nesta premissa para produzir seus discursos e difundir aspectos relativos ao estado. Neste trabalho, interessa-nos investigar a mineiridade difundida no programa *Terra de Minas*, da TV Globo Minas e, para manejar um objeto audiovisual, primeiramente devemos demarcar as bases investigativas que nos orientam e norteiam nossa pesquisa em termos teórico-metodológicos.

ANÁLISE DO AUDIOVISUAL: DESAFIOS TEÓRICO-METODOLÓGICOS

As análises no campo comunicacional privilegiaram, ao longo das últimas décadas, métodos de investigação pautados no modelo tripartite emissor-mensagem-receptor, marginalizando mediações pujantes ao processo de construção comunicativa. Entendendo a comunicação como uma problemática de meios, estas análises negligenciaram o potencial das interações e influências sociais na conformação dos sujeitos perante as mensagens que lhes são transmitidas. Coadunamos com Martín-Barbero (2013), para quem a comunicação deve ser entendida como uma questão de

mediações, dada a relevância das matrizes culturais, bem como dos aspectos econômicos, sociais e históricos na constituição das sociedades latino-americanas. O ponto nevrálgico da TV é sua

capacidade de interpelação, que não pode ser confundida com os *ratings* de audiência. Não porque a quantidade de tempo dedicado à televisão não conte, mas porque o peso político e cultural da televisão não é mensurável no contato direto e imediato, podendo ser avaliado somente em termos de mediação social lograda por suas imagens. E essa capacidade de mediação provém menos do desenvolvimento tecnológico da mídia, ou da modernização dos seus formatos, que do que dela esperam as pessoas e do que pedem a ela. Isso significa que é impossível saber o que a televisão faz com as pessoas, se desconhecermos as demandas sociais e culturais que as pessoas fazem à televisão. Demandas que põem em jogo o contínuo desfazer-se e refazer-se das identidades coletivas e os modos como elas se alimentam de, e se projetam sobre, as representações da vida social oferecidas pela televisão (MARTIN-BARBERO, REY, 2001, p. 39-40)

Encontrar alternativas viáveis para analisar o audiovisual, reconhecendo seu peso político e cultural – como sugerem Martín-Barbero e German Rey, é um desafio proeminente dentro dos estudos da área. Alinhando-nos aos Estudos Visuais (ou Estudos de Cultura Visual), julgamos pertinente a maneira como esta corrente propõe a relação do pesquisador com a materialidade. Para este campo, as imagens são entendidas como elementos carregados de significados construídos histórica e socialmente. Mitchell (2005) entende a imagem como um ente dotado de sentidos que não deve ser aprisionado em preconizações ou julgamentos valorativos prévios. Para este autor, as imagens (às quais ele denomina *pictures*) nos interpelam em situação de movimento – consumimos TV como imagem em movimento – e tais insurgências ocorrem imbricadas em sustentações de cunho cultural e simbólico. Desse modo, a construção visual do material televisivo resulta da intrínseca relação dialógica do meio com a cultura, dado que

Não há atos – ou objetos, ou fenômenos, nem ainda meios – de visualidade puros, mas atos de ver extremamente complexos que resultam da cristalização e amálgama de um espesso entrelaçado de operadores (textuais, mentais, imaginários, sensoriais, mnemônicos, midiáticos, técnicos, burocráticos, institucionais...) e um não menos espesso entrelaçado de interesses de representação em jogo: interesses de raça, gênero, classe,

diferença cultural, grupos de crenças ou afinidades, etc. (BREA, 2009, p. 06)

É nessa vertente que nos aproximamos dos Estudos Visuais, ou Estudos de Cultura Visual, para nos apropriarmos de nosso objeto televisivo, entendendo-o como um composto capaz de dar a ver demandas sociais e aspectos culturais do regionalismo mineiro. “Os Estudos Visuais, seguindo a inspiração dos Estudos Culturais, defendem que os sentidos não estão investidos em objetos. Ao contrário, o conceito de cultura visual sustenta o pressuposto de que os significados estão investidos nas relações humanas.” (KNAUSS, 2006, p. 18).

Adotada uma nova perspectiva em termos de método aplicável ao objeto televisivo, o passo seguinte é identificar uma adequada metodologia para operacionalizar as investidas sobre o audiovisual. Em nosso caso, valemo-nos do estilo televisivo como percurso metodológico, tal qual propõe Jeremy Butler, para quem o estilo é todo padrão técnico envolvendo imagem e som responsáveis por exercer uma função dentro do texto televisivo (BUTLER, 2010). Butler afirma que “o estilo é a textura, a superfície, a rede que mantém juntos os significantes e através da qual são comunicados seus significados”³ (BUTLER, 2010, p. 15).

Ao estabelecer uma proposta metodológica para analisar o audiovisual, Butler (2010) categoriza quatro dimensões para tal fim: descrição, análise funcional, avaliação estética e evolução histórica. A descrição é o passo básico de toda e qualquer análise estilística, momento no qual o estudioso deve proceder a uma “engenharia invertida” e decompor sintagma a sintagma a peça considerada. A mesma atenção dada por produtores, diretores e fotógrafos na produção da obra deve ser levada em conta nesta etapa, que conta com pilares da semiótica.

A análise funcional provém da teoria funcional do estilo de Naol Carroll, aplicada aos estudos de cinema. Nesta etapa, faz-se o reconhecimento das marcas estilísticas responsáveis por exercer, de fato, funções dentro do texto de TV. Butler (2010) considerou que algumas destas funcionalidades advêm do estilo cinematográfico, já debatido por David Bordwell (2008). Da obra deste autor, Butler (2010) transfere para a TV as funções denotativa, expressiva, simbólica e decorativa. Todavia, o autor desenvolveu outras quatro funções – que se juntaram às anteriores – a fim de demarcar

³ Traduzido livremente do original: “Style is the texture, their surface, the web that holds together their signifiers and through which their signifieds are communicated”.

as especificidades do meio. São elas as funções de persuasão, saudação/interpelação, diferenciação e significação de imediatismo. Tais funções, contudo, surgem imiscuídas no texto televisivo e a tarefa do estudioso é identificá-las não em separado, mas na complexidade constituinte do meio. Para os propósitos deste trabalho, não procedemos a uma análise da estética tampouco retrocedemos num recuo histórico capaz de indicar evoluções em gêneros e formatos. Por estas razões, as duas últimas dimensões citadas por Butler (2010) não serão aqui desenvolvidas.

Em nosso trabalho, atentamo-nos ao programa *Terra de Minas*, produzido e veiculado pela TV Globo Minas, às 14 horas do sábado, apresentado por Juliana Perdigão. Conforme observado no próprio site do programa, a atração está no ar desde 2001 e “viaja pelo estado para mostrar o patrimônio histórico e cultural mineiro”, valendo-se de “reportagens especiais, entrevistas, passeios e dicas de receitas tradicionais do Estado”. A fim de compor o *corpus* empírico deste artigo, levamos em consideração o que Pucci Jr (2013, p. 06-07) recomenda aos estudiosos do meio, estimulando-os a se concentrar em “pontos nodais, aqueles que podem conter os elementos necessários para que se atinja o objetivo da investigação”. Em produtos de tamanha longevidade e duração, qualquer análise audiovisual que os considere em totalidade seria improfícua, desnecessária e ineficiente. Portanto, dedicar-se aos pontos nodais nos permite investir esforços exatos ao que for demandado por nosso objeto, levando em conta o potencial heurístico das sequências coletadas.

Investimos nossos esforços em dois pontos nodais, exibidos em 14 e 21 de março de 2015. O primeiro deles dura dois minutos e vinte e quatro segundos, enquanto o segundo diz respeito a uma reportagem integral de seis minutos. Nos dois casos, a pujança da religiosidade mineira orientou a coleta dos entrecchos, que serão esmiuçados e analisados a seguir a fim de investigarmos tal materialidade em função do seguinte questionamento: como a religiosidade mineira é representada visualmente no programa *Terra de Minas*?

A RELIGIOSIDADE MINEIRA E AS PRODUÇÕES DE SENTIDO NA TV

O primeiro ponto nodal, exibido em 14 de março, começa com imagens de um zelador caminhando para seu local de trabalho, uma igreja em Ouro Preto. O homem está distante do quadro imagético, captado por inteiro, mas em tamanho reduzido se

comparado à magnitude da igreja próxima a ele (figura 1), sob sol escaldante. A pequenez humana comparada ao gigantismo do templo denota visualmente a preponderância que a religiosidade assume no contexto cultural mineiro desde os primórdios do estado. Ao chegar diante do templo, um plano de detalhe focaliza as mãos do zelador segurando as chaves de acesso ao local e abrindo a igreja: as chaves simbolizam o poder de acesso ao ambiente, a oportunidade de adentrar a um espaço histórico importante e religiosamente consagrado. Literalmente, é o zelador quem detém nas próprias mãos o papel de permitir ou não o acesso de populares aos bens ali expostos.



Figuras 1/2 – Plano aberto: homem reduzido, igreja ampliada; plano médio, zelador abre janela

O zelador abre a grande porta verde e, em plano médio, adentra ao local, sob uma trilha instrumental suave. Aos poucos, vamos acompanhando-o pela igreja, abrindo janelas e portas, captado sempre em plano médio e de costas, num processo que viabiliza a entrada de luz solar ao ambiente (figura 2). O sol, que desde o início acompanhou a caminhada do zelador até chegar à igreja, agora também recebe autorização para adentrar ao templo.

De pé, na parte lateral da igreja, em plano médio (figura 3), o zelador resume suas funções e explica sua rotina de trabalho, enquanto vemos ao fundo o altar, as imagens sacras e, ao lado do homem, as fileiras de bancos em madeira escura. Depois, uma sequência de planos capta turistas dentro da igreja, contemplando as imagens, caminhando por entre as obras e fotografando o ambiente. Um deles é visto de perfil, em primeiro plano, imóvel, a olhar fixamente para frente. Em seguida, um plano aberto mostra a grandiosidade do templo, com inúmeros bancos e um casal de turistas caminhando ao centro.

Eles, captados de corpo inteiro, mas de costas, carregam câmera fotográfica e visualizam as obras, contemplando-as. Além deles, há apenas uma mulher sentada em

um dos bancos, e todos os outros estão completamente vazios. O último a aparecer é um homem visto também de costas, com olhar inclinado para cima a admirar uma das imagens sacras. Como se pode notar, o importante não é a identificação dos sujeitos que transitam pelo local, mas a disposição em observar cuidadosamente os detalhes sacro-históricos ali contidos. Há ainda algumas captações em plano geral da fachada da igreja, acompanhadas de um *tilt*.



Figuras 3/4 – Plano médio do zelador; plano de conjunto do zelador e turistas

Em seguida, um plano de conjunto revela o zelador em interação com uma família de turistas: uma mulher, de costas, está com câmera fotográfica pendurada ao ombro; há também um homem e um menino, entrevistados sem muitos detalhes por estarem encobertos pela mulher. O zelador caminha pelo corredor da igreja, cumprimenta verbalmente os poucos presentes e a câmera o acompanha de costas até o ultrapassar quando ele interrompe a caminhada e se posta defronte à família já citada. Enquanto ele fala, os visitantes seguem atentos, vistos num plano de ambientação. A partir daí, ouvimos as explicações do zelador sobre o templo (ainda com o *background* instrumental suave usado desde o início da matéria) e em lugar da família, vemos o altar, em *contra-plongée*, além de planos de detalhe de santos, intercalados ao plano de ambientação no qual estão os referidos turistas e o zelador a conversar (figura 4). Terminada a explicação do zelador, sob os olhares concentrados dos três turistas, a mulher é entrevistada em plano médio, identificada pelos geradores de caracteres. Após, é o filho o entrevistado, sentado num dos bancos, com os braços cruzados, também em plano médio, num *plongée* que encerra este ponto nodal.

Já na edição de 21 de março de 2015 está outro ponto nodal coletado para nosso trabalho, quando o programa foi até Itatiaia visitar a Igreja Matriz de Santo Antônio. A trilha instrumental suave começa ambientando o telespectador ao clima interiorano característico do vilarejo, ilustrado por planos gerais de montanhas, ruas e igrejas do

local. Dá-se um *close up* na parte superior da igreja e se processa um movimento *pan*, seguido por um *tilt* de todo o templo. A partir deste instante, inserimo-nos na Matriz e a captação em plano aberto evidencia o estágio atual do espaço: a igreja passa por reformas em seu interior e, por isso, está repleta de andaimes e tábuas (figura 6). Em seguida, enquanto a repórter conta as mazelas já enfrentadas pelo templo (“já foi inundado, correu risco de pegar fogo e teve imagens roubadas”), as imagens exemplificam as falas, indicando a ausência de peças sacras e altares vazios.



Figuras 5/6 – Contra-*plongée* da igreja; plano de ambientação evidencia reforma da igreja

O plano aberto posterior traz um homem caminhando em direção ao altar e, à medida que avança, a câmera procede num *zoom out*. Depois nos aproximamos do trabalho executado pelos restauradores que, por meio de uma *pan*, são mostrados em ação. No instante seguinte, vemos os homens captados de costas, usando máscaras, luvas e toucas, minuciosamente atuando sobre o ambiente. Segue-se uma entrevista em plano médio com um dos coordenadores da associação local responsável pela reforma (figura 7), captado em plano médio. Enquanto o coordenador profere suas declarações, planos de detalhe ilustram o trabalho árduo ali realizado (figuras 8 e 9).

Terminada a sonora da fonte, uma *pan* novamente nos ambienta pela igreja e nos aproxima do ritmo da obra, seguida por um plano de conjunto das imagens sacras guardadas numa sala separada. Voltamos ao coordenador para um breve encerramento de suas considerações e, após ele, quem assume a fala é um profissional descrito como “restaurador”, captado em plano médio. Ao fundo, estão dois homens trabalhando, sendo possível identificar também assoalhos, madeiras, barras de ferro compondo o ambiente em reforma. Vez por outra, um *big close up* se intercala e exhibe as mãos dos homens trabalhando com pincel e outros instrumentos (figura 10).



Figuras 7/10 – Planos médios de fontes; *big close ups* do pincel

A passagem da repórter se inicia com um *zoom out* até ela se posicionar no altar e apontar para os andaimes ao redor. Neste instante, a câmera acompanha a direção apontada pela jornalista e evidencia os aparatos ocupando boa parte da igreja. A câmera retorna à repórter, em plano médio, ao concluir afirmando que “mesmo com os andaimes e sem as imagens, as missas estão sendo realizadas no primeiro e no terceiro domingo de cada mês”.

Para exemplificar a presença de fiéis no local, a repórter entrevista duas senhoras que frequentam a igreja desde crianças. Uma delas é mostrada em plano médio, sentada ao lado da jornalista enquanto conta sua relação com o referido templo. Uma *pan* se encerra nas duas senhoras sentadas lado a lado, conversando. Em seguida, a repórter conversa com uma delas, que é zeladora da igreja. Ambas em plano médio, perto dos bancos de madeira escura (figuras 11 e 12). Estas senhoras, segundo a jornalista, são “as guardiãs da matriz”, simbolizando a autoridade adquirida por elas em função do tempo dedicado à igreja, do empenho em manter vivas as tradições do templo e das práticas ritualísticas nele praticadas.



Figuras 11/12 – Planos médios das fontes com a jornalista

Após a conversa com as senhoras, volta-se ao coordenador, que pronuncia suas falas intercaladas a planos de detalhe de santos e planos de conjunto das idosas. Por fim, o restaurador retoma o espaço de fala e, captado da mesma maneira que na ocorrência inicial, diz ser “muito gratificante” se envolver com as memórias de uma comunidade. Sob a trilha instrumental suave que acompanhou toda a reportagem, a matéria é encerrada com novas imagens externas da igreja, em plano aberto.

A religiosidade mineira, nestas ocorrências, evoca a contemplação ou adoração das imagens como se os sujeitos estivessem num museu, num local de valor histórico a ser preservado pela importância cultural (e não apenas religiosa). Os diversos sujeitos entrevistados são mostrados em ambientes de cena nos quais estão produzindo e difundindo aspectos importantes da mineiridade. As ações que realizam são pautadas pelo interesse em conservar e manter vivas as tradições culturais do estado, de modo que suas atuações evidenciam o interesse por manter conservados os imóveis clássicos (como as igrejas). Restaurar templos religiosos simboliza o empenho por preservar inalterada a Minas essencialista, a pretensa “aura mineira” surgida na região central e defendida por diversos estudiosos.

Nesse sentido, é notório que a caracterização dos agentes em cena remete a profissões adequadas aos papéis que exercem, de modo que os profissionais inseridos na igreja para reformá-la são identificados (através de geradores de caracteres) como restauradores. O respaldo em ter agentes qualificados para manusear a mineiridade está atrelado ao propósito da própria conservação cultural que o Estado pretende manter. Segundo a constituição mineira (1989, p. 103), o poder público estimula a “adoção de medidas adequadas à identificação, proteção, conservação, revalorização e recuperação do patrimônio cultural, histórico, natural e científico do Estado”. Restaurar os templos religiosos, portanto, representa o empenho em preservar vívida a história da mineiridade já consagrada dentro das igrejas.

Nesta tarefa de proteção ao patrimônio, o programa exaltou a importância destes ambientes na cultura regional, sem, no entanto, exibi-los em situação de uso por pessoas comuns – ou, quando muito, numa utilização circunscrita a uma finalidade de visitação (os turistas) ou validação dos reparos (“as guardiãs da matriz”). Nos momentos em que as igrejas surgiam em cena, elas não eram mostradas como locais de socialização entre sujeitos expressando sua fé, mas como bens em processo de conservação ou ainda como uma espécie de museu: quem está dentro delas, dando entrevista, são os profissionais aptos a assumir lugares de fala (o restaurador a explicar de que modo age sobre o patrimônio, enquanto ao fundo vemos trabalhadores cuidadosamente reformando o prédio; o zelador que explica aos turistas sobre o histórico da igreja) e os populares, quando surgem, ora estão validando a reforma do local (as duas senhoras sentadas ao banco a conversar frequentam a igreja desde pequenas e confirmam, em seus discursos, a validade e a necessidade da reforma), ora contemplando as imagens sacras como obras de arte (a turista inclusive está com uma câmera fotográfica pendurada ao lado, ou seja, não está ali para se colocar em oração, mas para passeio).

Há, na atração, uma ausência dos usos sociais das igrejas, pois os populares até gozam do direito de adentrar ao templo (as duas senhorinhas estão lá, por exemplo), mas não estão professando sua fé, não estão vivenciando missas, pondo-se em orações e adorações características da ritualidade católica. Há, de certa forma, um privilégio concedido a determinados grupos, com o direito de adentrar aos templos sagrados para usá-los com finalidades profissionais. Igreja, em *Terra de Minas*, assume usos profissionais e de conservação patrimonial, com a intencionalidade de restauração em nome do passado histórico de Minas a ser preservado. A ausência de ritualidades típicas destes espaços coaduna com o que observa Canclini em relação ao contexto da América Latina, pois, para este autor:

Nos estudos e debates sobre a modernidade latinoamericana, a questão dos usos sociais do patrimônio continua ausente. É como se o patrimônio histórico fosse competência exclusiva de restauradores, arqueólogos e museólogos: os especialistas do passado (GARCIA CANCLINI, 2015, p. 160)

Esta particularidade quanto aos usos das igrejas no programa, evidenciando uma interação particular e individualizada dos sujeitos com os bens religiosos, faz-nos pensar numa *igreja-monumento*, que serve à admiração das pessoas comuns, à preservação material de suas características, mas não como um espaço de efetiva materialização da

fé – pois não são mostradas missas, adorações ou similares. A igreja pode até ser adentrada por pessoas comuns, para contemplação e validação de ações ali executadas, mas não nos momentos de práticas religiosas ritualísticas.

Os monumentos servem, neste caso, para a manutenção do imaginário religioso da mineiridade, num período histórico em que as igrejas, com suas arquiteturas soberanas e o excesso de pedras preciosas como adorno, representavam o poderio da Igreja Católica enquanto manifestação religiosa predominante. Portanto, busca-se evocar um período de efervescência da dominação católica na cultura regional, valendo-se de monumentos para tal artifício, pois eles, “feitos para durar, seriam a expressão tangível da permanência” (FREIRE, 1997, p. 95).

O monumento não evoca práticas ritualísticas em torno de si, permitindo-se apenas a interferência de profissionais conhecedores das técnicas de restauração. “O *monumentum* é um sinal do passado. Atendendo às suas origens filológicas, o monumento é tudo aquilo que pode evocar o passado, perpetuar a recordação” (LE GOFF, 1996, p. 95). Podem ser entendidos como materialidades que dão concretude a um passado histórico que se busca preservar e conservar vívido. As igrejas permanecem vívidas, a se conservar, mas com limitações à atuação dos sujeitos quando nelas se inserem. Nesse sentido, museu e monumento convocam o mesmo imaginário, pois “ambos são receptáculos de memórias e solicitam uma relação contemplativa [...] Os monumentos são construídos como meio para preservar algo, tendo, portanto, uma função comemorativa, ritualística.” (FREIRE, 1997, p. 97)

Os ambientes onde se encontram os monumentos históricos são concebidos e consumidos como espaços de temporalidades duradouras e eternas (DAMATTA, 1997), a fim de conservar as raízes históricas e políticas ali engendradas. Estes ambientes são capazes de fixar valores e aparentemente congelar um momento histórico para perpetuá-lo: as igrejas barrocas de Ouro Preto, a matriz em Itatiaia, zelados por sujeitos simples, conservam mobiliário, cores e formas desde os tempos de inauguração, como se o tempo cronológico destes lugares não caminhasse ao mesmo ritmo da porta para fora. Ao adentrar estes ambientes, pelo que se vê em termos cênicos, simboliza-se o arcaísmo de nossa identidade regional e reforça-se a crença discursiva de que a mineiridade se concentra nas regiões mineradoras, onde se ergueram as imponentes igrejas mundialmente famosas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A televisão é um meio concebido num permanente dialogismo com as instâncias culturais, de modo que pensar televisão significa, de imediato, articulá-la aos processos sociais que lhe conformam e com ela interagem. A televisão é gestada na cultura, no seio profundo das matrizes culturais pulsantes em nossas sociedades e, por esta razão, dá a ver os ensejos já cristalizados em âmbito coletivo. Quando se trata de mineiridade e suas diretrizes conformativas, um dos aspectos proeminentes é a religiosidade católica e sua caracterização atrelada às regiões mineradoras onde se ergueram as tradicionais igrejas barrocas, em Ouro Preto e Mariana.

Em termos culturais, a mineiridade prossegue assentada nas balizas determinadas historicamente: evoca-se o catolicismo como matriz religiosa predominante e aborda-se a região central do estado como exemplar dessa conformação religiosa. Em termos formais, a visualidade do *Terra de Minas* caminhou por recursos estilísticos que referendaram o posicionamento cultural a se evidenciar: por meio de enquadramentos e movimentos de câmera a sugerir grandiosidade, as igrejas surgiam ao quadro imagético como soberanas e visivelmente superiores à dimensão humanas; através das atuações dos sujeitos em cena, o programa figurou o labor profissional em nome da conservação do patrimônio religioso mineiro, com restauradores em evidência.

Por estas ponderações, é possível considerar que *Terra de Minas* estabeleceu uma conformação audiovisual quanto à religiosidade mineira que não escapou do imaginário coletivo do que é ser mineiro (em termos religiosos) e reverberou aspectos já arraigados sobre a mineiridade. Pelas constatações de ordem cultural, vimos a conformação de uma religiosidade mineira altamente tradicionalista, reprodutora dos discursos fundantes – o que se comprovou também na ordem formal, através de uma análise estilística do meio televisivo.

REFERÊNCIAS

ARRUDA, M. A. do N. **Mitologia da mineiridade**: o imaginário mineiro na vida política e cultural do Brasil. São Paulo: Brasiliense, 1990.

BORDWELL, D. **Figuras traçadas na luz**: a encenação no cinema. Trad. Maria Luiza Machado Jatobá. Campinas: Papyrus, 2008.

BREA, J. L. **Los Estudios Visuales:** por una epistemología política de la visualidad. Chile: Centro de Estudios Visuales de Chile, Señas y Reseñas, 2009.

BUTLER, J. **Television style.** New York: Routledge, 2010.

GARCIA CANCLINI, N. **Culturas híbridas:** estratégias para entrar e sair da modernidade. 4ª ed. Trad. Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.

CONSTITUIÇÃO DO ESTADO DE MINAS GERAIS. 14ª ed. Belo Horizonte: Assembleia Legislativa do Estado de Minas Gerais, 2012.

DAMATTA, R. **A casa e a rua:** espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil. 5ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DULCI, O. S. Identidade regional e ideologia: o caso de Minas Gerais. In: **Textos de Sociologia e Antropologia.** Belo Horizonte, FAFICH/UFMG, n 27, nov-dez 1988.

FRANÇA, V. **Jornalismo e vida social:** a história amena de um jornal mineiro. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

FREIRE, C. **Além dos mapas:** os monumentos no imaginário urbano contemporâneo. São Paulo: SESC Annablume, 1997.

KNAUSS, P. O desafio de fazer História com imagens: arte e cultura visual. **ArtCultura**, v. 8, n 12, Uberlândia, 2006. Disponível em <http://www.seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/1406>. Acessado em 17 abr. 2017.

LE GOFF, J. **História e memória.** São Paulo: Editora Unicamp, 1996.

MARTIN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações:** comunicação, cultura e hegemonia. Trad. Ronald Polito e Sérgio Alcides. 7ª ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2013.

_____; REY, G. **Os exercícios do ver:** hegemonia audiovisual e ficção televisiva. Trad. Jacob Gorender. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2001.

MITCHELL, W. J. T. **What do pictures “really” want?** Chicago: The University of Chicago Press, 2005.

MUSSE, C. F. **Imprensa, cultura e imaginário urbano**: exercício de memória sobre os anos 60/70 em Juiz de Fora. Juiz de Fora (MG): Funalfa; São Paulo: Nankin, 2008.

PERNISA, M. B. A construção simbólica da identidade mineira no telejornal da Rede Minas. **Dissertação** (Mestrado em Comunicação Social). Universidade Federal de Juiz de Fora: Juiz de Fora, 2011.

PUCCI JR, R. Inovações estilísticas na telenovela: a situação em Avenida Brasil. In: **XXII Encontro Anual da Compós**, Universidade Federal da Bahia, junho de 2013, Salvador-BA. Disponível em http://www.compos.org.br/data/biblioteca_2079.pdf. Acessado em 15 abr de 2017.

REIS, L. M. Mineiridade: identidade regional e ideologia. **Cadernos de História**, Belo Horizonte, v. 9, n 11, p. 89-97, 2007. Disponível em <http://periodicos.pucminas.br/index.php/cadernoshistoria/article/view/2886/3141>. Acessado em 16 abr de 2017.

TERRA DE MINAS. Site www.redeglobo.globo.com/globominas/terrademinas/ Acessado em 12 abr de 2017.