

**CENTRO FEDERAL DE EDUCAÇÃO TECNOLÓGICA DE MINAS GERAIS
DIRETORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE LINGUAGENS**

Pollyanna Souza Pereira

**BENS CULTURAIS DAS TERRAS DE MINAS:
A REPRESENTAÇÃO DO PATRIMÔNIO CULTURAL MINEIRO
NO DISCURSO MIDIÁTICO TELEVISIVO**

Belo Horizonte
2013

Pollyanna Souza Pereira

**BENS CULTURAIS DAS TERRAS DE MINAS:
A REPRESENTAÇÃO DO PATRIMÔNIO CULTURAL MINEIRO
NO DISCURSO MIDIÁTICO TELEVISIVO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (CEFET-MG) como pré-requisito para a obtenção do título de Mestre em Estudos de Linguagens.

Orientador: Prof. Dr. Rogério Barbosa da Silva

Belo Horizonte
2013



Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais
Diretoria de Pesquisa e Pós-Graduação
Departamento de Linguagem e Tecnologia
Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens

Dissertação intitulada “Bens culturais das terras de Minas: a representação do patrimônio cultural mineiro no discurso midiático televisivo”, de autoria da mestrande Pollyanna Souza Pereira, aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. Rogério Barbosa da Silva (Orientador) – CEFET-MG

Profa. Dra. Giani David-Silva – CEFET-MG

Prof. Dr. James William Goodwin Júnior – CEFET-MG

Prof. Dr. Angelo Adriano Faria de Assis – UFV

Belo Horizonte, 26 de novembro de 2013.

AGRADECIMENTOS

Fica aqui registrada a minha gratidão a todos aqueles que de alguma forma contribuíram para a realização deste trabalho, especialmente:

A Deus, em primeiro lugar, por ter me dado a saúde e força necessárias para seguir em frente e vencer todos os obstáculos.

Aos meus pais, pelo amor incomensurável, pelo exemplo de honestidade e pelo apoio em todas as horas.

À minha família, pelo incentivo e pela compreensão.

Ao Wagner, meu companheiro de todos os momentos, pelo carinho, amor, amizade, dedicação e apoio em cada etapa, desde o início.

Ao Prof. Rogério Barbosa da Silva, por ter acreditado no meu projeto e aceitado o desafio de orientar esta pesquisa, pelas conversas e indicações de leituras e pela generosidade de compartilhar seus conhecimentos e sua experiência.

Aos professores Giani David-Silva e James William Goodwin Júnior, pela leitura atenta do meu projeto de pesquisa, pelos pareceres com valiosas instruções e pela disposição para colaborar com este trabalho, bem como por integrarem a banca examinadora.

Ao Prof. Angelo Adriano Faria de Assis, por ter aceitado prontamente o convite para participar da banca examinadora, pelo interesse e disposição para contribuir com este trabalho.

Aos professores, colegas e servidores do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens, pelos ensinamentos, momentos de convivência e pelo apoio.

Ao CEFET-MG, instituição em que ingressei como estudante do Ensino Médio em 2000 e para onde retornei em 2011, para cursar o mestrado.

À UFV, especialmente à Reitoria e à Pró-Reitoria de Gestão de Pessoas, por ter me acolhido como servidora em 2012 e me permitido concluir o curso de mestrado, proporcionando as condições necessárias para tanto.

À produtora Cristina Magalhães e ao consultor Jason Barroso Santa Rosa, da equipe do programa Bem Cultural, da Rede Minas, pelas informações e pela colaboração.

Muito obrigada.

RESUMO

A presente pesquisa nasceu a partir da necessidade de questionarmos sobre os discursos do patrimônio cultural que a mídia tem contribuído para difundir na sociedade e sobre como esses discursos podem influenciar a reflexão e a atuação social no reconhecimento, na valorização e na proteção de referências culturais. Esta dissertação realizou uma análise das representações do patrimônio cultural mineiro construídas em programas televisivos que se dedicam à abordagem do tema. Seu objetivo foi investigar e caracterizar tais representações, subsidiando nossas reflexões sobre os possíveis efeitos pragmáticos da difusão desses discursos pela mídia televisiva. Para a realização da investigação proposta, selecionamos como objetos de estudos os programas “Bem Cultural”, da Rede Minas, e “Terra de Minas”, da Globo Minas. Foi realizado um estudo de caso múltiplo, o *corpus* constituindo-se de duas edições de cada um dos programas. Como referencial teórico e metodológico, foi utilizada a Análise do Discurso a partir da Teoria Semiolinguística, de Patrick Charaudeau. Os resultados mostram que os programas se utilizam de estratégias diferentes para abordar o patrimônio cultural mineiro, relacionadas aos gêneros aos quais pertencem e aos objetivos institucionais das emissoras que os produzem, permitindo-nos associar o discurso do programa “Terra de Minas” àqueles fundados nos princípios da unidade e da monumentalidade, enquanto o discurso do programa “Bem Cultural” pode ser aproximado daqueles fundados nos princípios da pluralidade e da cotidianidade.

Palavras-chave: Análise do Discurso. Discurso midiático televisivo. Patrimônio cultural mineiro. Semiolinguística.

ABSTRACT

This research was born from the need of questioning on discourses of cultural heritage that the media spreads in society and how these discourses may be able to affect the reflection and the way of acting regarding cultural references, considering their acknowledgement, valorization and protection. This dissertation carried out an analysis of the representations of the cultural heritage from the state of Minas Gerais that are being built by means of television shows that approach this matter. Its objective was to investigate and characterize these representations, subsidizing our reflections on the possible pragmatic effects of the diffusion of these discourses on television. In order to reach the proposed investigation, we selected, as our object of study, the television programs “Bem Cultural”, from the television company Rede Minas, and “Terra de Minas”, from Globo Minas. We accomplished a multiple case study, and the corpus consisted of two editions of each one of the programs. As our theoretical and methodological background, we chose the Discourse Analysis from the Semiolinguistics Theory, by Patrick Charaudeau. The results demonstrate that the programs utilize different strategies to approach the cultural heritage from Minas Gerais, which are related to the genre to which they belong and to the institutional objectives of the television companies that produce them. The results allow us to associate the discourse from “Terra de Minas” to those substantiated on the principles of unity and monumentality, while the discourse from “Bem Cultural” is more closely related to the principles of plurality and everydayness.

Keywords: Discourse Analysis. Television discourse. Cultural heritage. Semiolinguistics.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 – Página do programa Terra de Minas na internet.....	74
FIGURA 2 – Página da Rede Minas na internet.....	77
FIGURA 3 – Chamadas das reportagens – programa Terra de Minas sobre a boemia.....	81
FIGURA 4 – Imagens do repórter – programa Terra de Minas sobre a boemia.....	82
FIGURA 5 – Imagens dos entrevistados – programa Terra de Minas sobre a boemia.....	84
FIGURA 6 – Elementos que visam funcionar como provas de veracidade – programa Terra de Minas sobre a boemia.....	86
FIGURA 7 – Imagens com a função de localizar/situar – programa Terra de Minas sobre a boemia.....	89
FIGURA 8 – Ambientes em que se encontram alguns dos entrevistados – programa Terra de Minas sobre a boemia.....	98
FIGURA 9 – Imagens dos entrevistados – programa Bem Cultural “Rua da Bahia: do baixo ao ponto”.....	100
FIGURA 10 – Elementos que visam funcionar como provas de veracidade – programa Bem Cultural “Rua da Bahia: do baixo ao ponto”.....	103
FIGURA 11 – Imagens com a função de localizar/situar – programa Bem Cultural “Rua da Bahia: do baixo ao ponto”.....	106
FIGURA 12 – Imagens datadas – programa Bem Cultural “Rua da Bahia: do baixo ao ponto”.....	109
FIGURA 13 – Contraste e intensidade – programa Bem Cultural “Rua da Bahia: do baixo ao ponto”.....	118
FIGURA 14 – Imagens atuais dos espaços e personagens – programa Bem Cultural “Rua da Bahia: do baixo ao ponto”.....	119
FIGURA 15 – Entrevistado Cância de Oliveira – programa Bem Cultural “Rua da Bahia: do baixo ao ponto”.....	120
FIGURA 16 – Chamadas das reportagens – programa Terra de Minas sobre Guimarães Rosa.....	125
FIGURA 17 – Imagens do repórter – programa Terra de Minas sobre Guimarães Rosa...	126
FIGURA 18 – Imagens dos entrevistados – programa Terra de Minas sobre Guimarães Rosa.....	128
FIGURA 19 – Elementos que visam funcionar como provas de veracidade – programa Terra de Minas sobre Guimarães Rosa.....	129

FIGURA 20 – Imagens com a função de localizar/situar – programa Terra de Minas sobre Guimarães Rosa.....	133
FIGURA 21 – Imagens dos entrevistados – programa Bem Cultural “Sob o céu de Ataíde: Parte 2”.....	144
FIGURA 22 – Entrevistado José Arnaldo de Aguiar Lima – programa Bem Cultural “Sob o céu de Ataíde: Parte 2”.....	145
FIGURA 23 – Elementos que visam funcionar como provas de veracidade – programa Bem Cultural “Sob o céu de Ataíde: Parte 2”.....	146
FIGURA 24 – Sugestão do movimento do olhar pelo movimento da câmera – programa Bem Cultural “Sob o céu de Ataíde: Parte 2”.....	148
FIGURA 25 – Imagens com a função de localizar/situar – programa Bem Cultural “Sob o céu de Ataíde: Parte 2”.....	150

LISTA DE QUADROS

QUADRO 1 – Rol de entrevistados – programa Terra de Minas sobre a boemia.....	83
QUADRO 2 – Papéis enunciativos dos entrevistados – programa Terra de Minas sobre a boemia.....	87
QUADRO 3 – Rol de entrevistados – programa Bem Cultural “Rua da Bahia: do baixo ao ponto”.....	102
QUADRO 4 – Papéis enunciativos dos entrevistados – programa Bem Cultural “Rua da Bahia: do baixo ao ponto”.....	104
QUADRO 5 – Rol de entrevistados – programa Terra de Minas sobre Guimarães Rosa...	127
QUADRO 6 – Papéis enunciativos dos entrevistados – programa Terra de Minas sobre Guimarães Rosa.....	132
QUADRO 7 – Rol de entrevistados – programa Bem Cultural “Sob o céu de Ataíde: Parte 2”.....	143
QUADRO 8 – Papéis enunciativos dos entrevistados – programa Bem Cultural “Sob o céu de Ataíde: Parte 2”.....	149

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	10
2 PATRIMÔNIO CULTURAL: DO EXCEPCIONAL AO COTIDIANO.....	14
2.1 Panorama das políticas de patrimônio cultural no Brasil.....	14
2.1.1 <i>O patrimônio de “pedra e cal”</i>	15
2.1.2 <i>Novos patrimônios</i>	19
2.2. Discursos do patrimônio cultural no Brasil.....	25
2.2.1 <i>Patrimônio monumental e patrimônio do cotidiano</i>	26
2.2.2 <i>Identidade e diferença</i>	33
3 ANÁLISE SEMIOLINGÜÍSTICA DO DISCURSO MIDIÁTICO.....	36
3.1 Teoria Semiolinguística e discurso televisivo do patrimônio cultural.....	36
3.1.1 <i>Identidades sociais e discursivas</i>	37
3.1.2 <i>Modo de organização enunciativo</i>	41
3.1.3 <i>Modo de organização descritivo</i>	42
3.1.4 <i>Modo de organização narrativo</i>	45
3.1.5 <i>Modo de organização argumentativo</i>	49
3.2 Discurso midiático e representações sociais.....	51
3.2.1 <i>Contrato de comunicação midiática</i>	52
3.2.2 <i>Discurso televisivo</i>	59
3.2.3 <i>Gêneros do discurso televisivo</i>	63
4 ESTRATÉGIAS DE ENCENAÇÃO DO PATRIMÔNIO CULTURAL.....	72
4.1 O programa Terra de Minas.....	72
4.2 O programa Bem Cultural.....	75
4.3 Análise comparada das edições selecionadas.....	79
4.3.1 <i>Análise I – Boemia em Belo Horizonte</i>	80
4.3.1.1 <u>Programa Terra de Minas sobre a boemia em Belo Horizonte</u>	80
4.3.1.2 <u>Programa Bem Cultural – série “Da boemia à Liberdade”, episódio “Rua da Bahia: do baixo ao ponto”</u>	99
4.3.1.3 <u>Discussão dos resultados I</u>	121
4.3.2 <i>Análise II – Patrimônio artístico</i>	124
4.3.2.1 <u>Programa Terra de Minas sobre Guimarães Rosa</u>	124
4.3.2.2 <u>Programa Bem Cultural – série “Sob o céu de Ataíde”, episódio “Parte 2”</u> ...	142
4.3.2.3 <u>Discussão dos resultados II</u>	159
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	162
REFERÊNCIAS.....	166
ANEXOS.....	172

1 INTRODUÇÃO

As atuais discussões acerca do patrimônio cultural, abrangendo desde a sua conceituação até as políticas de salvaguarda, apontam para a superação de uma visão de patrimônio restrita aos bens culturais de natureza material e de legitimação e proteção como prerrogativas do poder governamental. Em oposição a essa visão, emergiram novos discursos do patrimônio cultural, reconhecendo a importância de diversos tipos de bens culturais (materiais e imateriais), destacando a diversidade cultural e valorizando o tempo presente.

Esses novos discursos atribuem aos sujeitos novos e importantes papéis no que tange ao reconhecimento e à proteção das suas referências culturais. Isso porque o presente deixa de ser visto como mera consequência do passado, reflexo da tradição, e passa a ser valorizado como o tempo da experiência. Assim, deixamos de ser vistos como meros espectadores dos fatos e passamos a ser vistos como atores no processo histórico. Entretanto, vários pesquisadores apontam a persistência de um discurso sobre o patrimônio cultural vinculado a uma visão de tempo linear, uma concepção de passado monumental e a permanência de padrões estéticos europeus, o qual dificultaria o reconhecimento e o engajamento das comunidades na assunção desse importante papel.

Verifica-se que a realização pelos sujeitos do seu potencial transformador pressupõe a formação da consciência crítica necessária à percepção das relações de poder ocultas sob as estratégias discursivas de que lançam mão aqueles que proferem os discursos do patrimônio cultural nacional. Visando contribuir com esse engajamento das comunidades, diversas instituições governamentais e não governamentais têm empreendido esforços em programas de conscientização e educação patrimonial, mas a força desse tipo de discurso ligado a uma visão elitista da cultura torna a tarefa bastante complicada.

Em nossa atuação profissional na Fundação Municipal de Cultura de Belo Horizonte, entre os anos de 2010 e 2012, acompanhamos ações de formação cultural em diversos espaços do município, boa parte deles em regiões periféricas e áreas de grande vulnerabilidade social. Utilizando-se das diferentes linguagens artísticas, essas ações visavam promover a reflexão sobre temas relacionados ao patrimônio cultural. Essas experiências nos mostraram que grande parte das pessoas, de todas as faixas etárias, apresentavam dificuldades em compreender o que vinha a ser o patrimônio cultural e, principalmente, em se verem como produtoras e usuárias de bens culturais. Verificou-se que muitas das pessoas atendidas já haviam visitado espaços culturais, como monumentos históricos e museus, sobretudo por meio de atividades promovidas por entidades de educação ou de assistência social. Boa parte

delas, principalmente as mais jovens, também já tinha passado por experiências de educação patrimonial. Mesmo assim, muitas associavam fortemente a expressão patrimônio cultural a uma “história do bairro”, ou a uma “história da cidade”, revelando forte ligação com os discursos da história oficial.

De fato, diversos pesquisadores apontam a crença numa suposta neutralidade dos textos históricos e etnográficos como elemento complicador na formação da consciência crítica com relação aos discursos produzidos nessas esferas.

Considerando a influência exercida pela mídia nas sociedades contemporâneas, passamos a refletir sobre o fato de que ela pode ter papel determinante enquanto difusora de discursos sobre o patrimônio cultural. Com o agravante de que o discurso midiático sobre o patrimônio cultural reveste-se ainda de outra suposta neutralidade, relacionada à ideia de uma objetividade na mídia. Dessa forma, cabe-nos refletir sobre como a mídia tem se apropriado das recentes discussões sobre o assunto.

Sobretudo após o ano de 2000, marcado pela instituição do Registro como instrumento de salvaguarda dos bens culturais de natureza imaterial no Brasil, verifica-se o aparecimento de práticas midiáticas televisivas destinadas à abordagem da temática do patrimônio cultural. Dessa maneira, a presente pesquisa justifica-se pela necessidade de questionarmos sobre os discursos do patrimônio cultural que a mídia tem contribuído para difundir na sociedade e sobre como esses discursos podem influenciar a reflexão e a atuação social no reconhecimento, na valorização e na proteção de referências culturais.

A partir dessas questões, emerge nosso problema de pesquisa, que consiste em analisar as representações do patrimônio cultural mineiro construídas nos discursos midiáticos de programas televisivos destinados à abordagem do tema. Para tanto, buscamos investigar, identificar e caracterizar tais representações, subsidiando nossas reflexões sobre os possíveis efeitos pragmáticos da difusão desses discursos.

Para o desenvolvimento dos trabalhos, utilizamos o método do estudo de caso. De acordo com Alves-Mazzotti (2006), o estudo de caso caracteriza-se pela abordagem qualitativa e focaliza a unidade específica, situada em seu contexto, selecionada segundo critérios predeterminados, enfatizando o interesse pelo caso singular em conexão com as discussões correntes na área de pesquisa. Segundo a autora, o caso constitui-se em uma unidade de análise específica, que pode ser um indivíduo, um pequeno grupo, uma instituição, um evento, etc., entretanto a relevância do estudo de caso não se esgota na compreensão do próprio caso, devendo a opção por esse método revelar preocupação com o processo de construção coletiva do conhecimento. Dessa forma, o estudo de caso permite focalizar

fenômenos sociais complexos ou intrigantes, buscando conhecer em profundidade os “como” e os “porquês” que os caracterizam.

Para a realização da investigação proposta, selecionamos como objetos de estudos dois programas dedicados à abordagem do patrimônio cultural mineiro: “Bem Cultural”, da Rede Minas, e “Terra de Minas”, da Globo Minas.

O programa “Bem Cultural”, da emissora estatal Rede Minas, estreou em 2008 e é apresentado aos domingos, às 19 horas. Constituído de documentários com 30 minutos de duração, o programa pretende apresentar manifestações culturais características do estado de Minas Gerais e propõe uma reflexão sobre o patrimônio cultural mineiro.

Já o “Terra de Minas”, da TV Globo Minas, emissora comercial líder em audiência no estado, é exibido aos sábados, às 11:55h, desde o dia 21 de outubro de 2001. Constituído de reportagens, o programa se propõe a mostrar para o público o patrimônio histórico e cultural mineiro.

Para compor o *corpus* a ser submetido à análise, selecionamos duas edições de cada um dos programas citados, exibidos ao longo do ano de 2012, as quais contemplam bens culturais materiais e imateriais. Os vídeos dos programas foram obtidos nos *web sites* das respectivas emissoras.

Como referencial teórico e metodológico, foi utilizada a Análise do Discurso a partir da Teoria Semiolinguística, de Patrick Charaudeau. A metodologia de pesquisa adotada foi aquela proposta por Charaudeau (2010), tomando os modos de organização do discurso como eixos da análise e atentando para as marcas de identidade dos sujeitos, as representações sociais que povoam seus imaginários e as marcas de polifonia.

As edições foram analisadas de maneira não exaustiva e, para a identificação e caracterização das representações do patrimônio cultural, na falta de um referencial teórico específico para a análise do discurso midiático do patrimônio, foram considerados os aspectos destacados por Gonçalves (1996; 2002) em suas pesquisas, estruturados em três pontos fundamentais: a construção do tempo, atentando para a relação estabelecida entre o passado e o presente e a valoração desses tempos; a acessibilidade ao patrimônio, focalizando a referência da narrativa na tradição ou na experiência; e a relação entre a narrativa e a realidade contemporânea (tempo e espaço da narrativa X tempo e espaço em que estão situados os sujeitos do ato de linguagem).

Esses aspectos foram investigados considerando-se a influência que as características próprias do discurso midiático, tais como ininterrupção, lugar de fala dessacralizado,

unilateralidade, visibilidade da polifonia e obediência a interesses econômicos, porventura possam exercer na construção do discurso do patrimônio.

Após a síntese das observações de acordo com os critérios de análise citados, apresentamos os resultados da pesquisa e as discussões.

Este trabalho estrutura-se da seguinte maneira. No capítulo 2, intitulado “Patrimônio cultural: do excepcional ao cotidiano”, apresentamos uma visão geral das duas grandes fases das políticas de patrimônio cultural no Brasil – a “fase heroica” e a “fase dos novos patrimônios” – e realizamos uma reflexão sobre a constituição discursiva dos patrimônios culturais e dos conceitos de identidade e diferença. No Capítulo 3, “Análise Semiolinguística do discurso midiático”, apresentamos alguns conceitos fundamentais da Teoria Semiolinguística de Análise do Discurso, referencial teórico e metodológico de nossa pesquisa – são abordados em tópicos específicos os conceitos de identidade social e discursiva e cada um dos modos de organização do discurso (enunciativo, descritivo, narrativo e argumentativo) – e procuramos caracterizar o contrato de comunicação midiática e sua relação com as representações sociais, o discurso televisivo, bem como os gêneros dos programas em análise. No Capítulo 4, “Estratégias de encenação do patrimônio cultural”, são apresentados os resultados da pesquisa e as reflexões suscitadas. Por fim, apresentamos nossas considerações finais.

2 PATRIMÔNIO CULTURAL: DO EXCEPCIONAL AO COTIDIANO

Neste trabalho nos propomos a analisar as representações do patrimônio cultural mineiro no discurso midiático televisivo. Então, a primeira questão que se apresenta é: o que vem a ser o patrimônio cultural? E a resposta não é simples. Isso porque, se partimos, no início do século XX, de um conceito de patrimônio que só abrangia um grupo seletíssimo de bens culturais, a atual concepção de patrimônio é tão ampla que, por vezes, parece abarcar simplesmente “tudo”.

Por isso, de início procuramos compreender como e em que contexto foi instituída, na década de 1930, a política brasileira para salvaguarda do patrimônio cultural, as transformações pelas quais passou desde então e as bases da conceituação atual de patrimônio cultural. Para tanto, apresentamos uma visão geral das duas grandes fases das políticas de patrimônio cultural no país – a “fase heroica” e a “fase dos novos patrimônios”.

Em seguida, procuramos refletir sobre a constituição discursiva dos patrimônios culturais, identificando aspectos dos discursos que veiculam as diferentes formas de se pensar o patrimônio e as características identitárias.

2.1 Panorama das políticas de patrimônio cultural no Brasil

A política de proteção do patrimônio cultural brasileiro foi consolidada no início do século XX, tendo como marco inicial a criação do SPHAN – Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, em 1937.

Entretanto, de acordo com Marcelo (2013), a noção de patrimônio foi inserida no projeto de construção da identidade nacional já no século XIX, sendo este representado como suporte da nação brasileira. No contexto do Império, frente às enormes contradições socioeconômicas do país, tal noção socialmente construída foi empregada em nome do projeto de invenção de uma nação herdeira das tradições luso-cristãs.

Segundo Callari (2001), o referido projeto teve o apoio fundamental do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), instituição criada em 1838, localizada no Rio de Janeiro, sede da corte, e que contou com forte subvenção oficial e, inclusive, com a participação pessoal do imperador D. Pedro II nos seus primeiros cinquenta anos.

Com o objetivo de reunir, sistematizar, arquivar e publicar documentos para a história e a geografia do país, o Instituto abrigava uma parte importante da vida intelectual nacional. Os intelectuais do IHGB assumiram a tarefa de criar um passado comum para a nação que

despontava, inserindo-a em uma tradição de civilização e progresso e garantindo a unidade e a preservação da integridade territorial. Essa tarefa passava pela defesa da monarquia, da centralização e do catolicismo. (CALLARI, 2001; MARCELO, 2013).

Conforme Marcelo (2013), tais objetivos assumiram a tônica dos trabalhos, em detrimento da institucionalização do patrimônio cultural, de maneira que não foram instituídas políticas públicas de preservação. Não obstante, as representações desse período anteciparam a concepção de patrimônio vigente durante grande parte do século XX.

2.1.1 O patrimônio de “pedra e cal”

De acordo com Arroyo (2010), a questão da preservação das referências culturais do país avultou-se com a acelerada transformação do espaço urbano brasileiro experimentada no século XX. A preservação do patrimônio cultural nacional já era uma grande preocupação de um grupo de intelectuais brasileiros na década de 1920. Um desses intelectuais, o poeta paulistano Mário de Andrade, considerado o “patrono” do patrimônio cultural brasileiro, destaca-se por suas reflexões e também por sua atuação política relacionada às questões da cultura.

Nessa época, Mário de Andrade já realizava expedições pelo país, sobretudo pela região Nordeste, “com a câmera e o olhar de etnógrafo”, buscando conhecer e registrar as manifestações da cultura popular brasileira, convicto de que essa era uma maneira de resguardá-las. (BOMENY, 1995, p. 13).

Mário de Andrade também teve papel fundamental na implantação da política brasileira para salvaguarda do patrimônio cultural, que teve início na década de 1930, com a criação do SPHAN – Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, hoje IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, pela Lei nº 378/1937. A criação do SPHAN se deu a partir da proposta de implantação de uma política de preservação do patrimônio cultural brasileiro elaborada pelo intelectual em 1936, a pedido do então ministro da Educação e Saúde Pública, Gustavo Capanema. (INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL, 2010).

Segundo Bomeny (1995), o intelectual envolveu-se profundamente no programa de preservação e institucionalização do patrimônio cultural nacional, almejando salvaguardar as manifestações culturais e artísticas espalhadas pelo país de forma desorganizada, inacessíveis aos próprios brasileiros.

Todo o universo de produção cultural depositada ou criada no Brasil deveria estar contemplado em um projeto de lei regulador das atividades de preservação da memória, da história e da cultura nacionais. O seu anteprojeto para o SPHAN previa a inclusão das ‘obras de arte patrimoniais, a arte arqueológica, a arte ameríndia, a arte popular, a arte histórica, a arte erudita nacional, a arte erudita estrangeira, as artes aplicadas nacionais, as artes aplicadas estrangeiras’. Uma elástica e inesgotável capacidade de inclusão orienta a concepção de patrimônio de Mário de Andrade. (BOMENY, 1995, p. 18).

Apesar de Mário de Andrade possuir uma concepção ampla de patrimônio cultural, abrangendo não somente monumentos e obras de arte, mas também bens culturais intangíveis, suas propostas não foram integralmente implantadas. O Decreto-Lei nº 25/1937, que regulamentou a atuação do SPHAN, restringia-se à definição dos bens culturais de natureza material (móveis e imóveis), o chamado “patrimônio de pedra e cal”. O referido dispositivo legal ainda determinava como instituto de salvaguarda o tombamento e disciplinava sua implementação.

Art. 1º Constitui o patrimônio histórico e artístico nacional o conjunto dos bens móveis e imóveis existentes no país e cuja conservação seja de interesse público, quer por sua vinculação a fatos memoráveis da história do Brasil, quer por seu excepcional valor arqueológico ou etnográfico, bibliográfico ou artístico. (BRASIL, 1937, p. 1).

A conjuntura política do país naquele momento, sob o regime do Estado Novo, ajuda a compreender o projeto de promoção e preservação do patrimônio implantado. Num regime marcado pela implementação de uma política de controle do espaço e das pessoas, viabilizada por suas instituições e normas, a política de patrimônio estadonovista era controlada e regida pelo Estado, excluindo a sociedade. (BOMENY, 1995; FARIA, 1995).

De acordo com Faria (1995, p. 31), em um esforço de reinvenção do país, o Estado Novo lançou mão da ideologia da unidade, “presente no ritual de queima das bandeiras dos Estados, por um lado; e do depósito de punhados de terra de cada Estado por uma criança numa urna de prata a ser entregue a Getúlio Vargas, por outro.” O nacionalismo como política de Estado impunha a destruição dos ícones anteriores e a criação de novos, que representassem uma identidade nacional. Nesse sentido, o episódio da queima das bandeiras regionais representa a eliminação de símbolos da República Velha – tudo aquilo que fosse anterior a 1930 era repudiado e as referências ao passado remetiam diretamente à colônia.

Segundo Arroyo (2010), o texto do Decreto-Lei nº 25/1937 vinha ao encontro da visão e das intencionalidades das elites que detinham o poder econômico e político no país, correspondendo à defesa de um passado heroico nacional monumental, motivo de orgulho e fonte de modelos de comportamentos exemplares, representado pelos padrões estéticos

europeus e desvinculado do cotidiano das comunidades. Assim, os imóveis tombados pelo SPHAN representavam a classe dirigente brasileira, enquanto os grupos populares, as populações negras e os povos indígenas, por exemplo, tiveram suas experiências ignoradas. Dessa forma, as práticas de proteção do patrimônio histórico e artístico estiveram voltadas para a construção de uma identidade e uma memória nacionais a partir da eliminação das diferenças entre os indivíduos. Em nome da construção de uma “memória da nação”, criava-se a ilusão de um corpo social estático, com um passado histórico comum.

O patrimônio digno de ser legitimado e preservado correspondia, então, à herança de um passado de glórias vivido nas cidades do ouro e nas fazendas de café, àquilo que se referisse ao barroco e ao colonial – a geração dos “modernistas” transformou a descoberta do barroco numa de suas referências para a construção de uma política pública de valorização do seu próprio repertório. (ARROYO, 2010; FARIA, 1995).

Faria (1995), citando documentos compulsados sobre o tema, constata o emprego de um conjunto de estereótipos e importações inadequadas e a ausência de um esforço de caracterização do que seria o patrimônio histórico e artístico nacional. Segundo o autor, verifica-se uma recorrência ao termo monumento como se o seu significado fosse claro e constante, ignorando-se que a palavra pode designar coisas muito diferentes. A referência de patrimônio arqueológico, por exemplo, era aquela advinda da conferência internacional reunida em Atenas, em 1931, cujo modelo era o da Arqueologia clássica, o greco-romano.

Paralelamente, a implantação da arquitetura moderna no Brasil dos anos 1930 e 1940 foi também apropriada pelo Estado Novo em nome da modernidade pregada no início do século XX, associando-se à imagem de um Brasil progressista. Dessa maneira, o SPHAN introduz em seu discurso a possibilidade de reconhecimento da arquitetura moderna como uma produção nacional genuína digna de proteção, do que decorrem o tombamento da Igreja da Pampulha, em Belo Horizonte, projeto de Oscar Niemeyer, e a seleção da proposta desse mesmo arquiteto para o Grande Hotel de Ouro Preto. (ARROYO, 2010).

Sobre o Grande Hotel de Ouro Preto, Cavalcanti afirma que

No enfoque meramente arquitetônico pouca importância lhe era atribuída, possivelmente, por se tratar de um prédio sem grandes qualidades estéticas dentro da obra de Niemeyer e da arquitetura brasileira. O processo de sua execução ensinou, entretanto, o estabelecimento de normas e posturas que firmam os cânones ‘modernos’, ao colocar a produção desta corrente em pé de igualdade com a setecentista mineira, unanimemente considerada a mais cara e sagrada do Brasil. Após a construção do hotel os ‘modernos’ impõem seus princípios internos enquanto construtores dos monumentos futuros e árbitros do gosto nacional. (CAVALCANTI, 1995, p. 44-45).

Conforme afirma esse mesmo autor, essa imposição deveu-se ao fato de que a arquitetura moderna brasileira, cujos princípios correspondiam aos anseios de um Estado que pretendia “fundar” um novo país, constituiu-se com o apoio e o patrocínio estatal, que abriu um grande campo de atuação para “os modernos” na construção de cidades e monumentos e na elaboração de estudos eruditos de patrimônio.

Dessa maneira, ao lado da arquitetura colonial, a arquitetura moderna foi reconhecida como obra de arte, monumento. (ARROYO, 2010).

Cavalcanti (1995) destaca a habilidade dos “modernos” em criar monumentos como um fator decisivo para esse “sucesso” da arquitetura moderna, considerando-se o prestígio então atribuído à monumentalidade.

A idéia do monumental, seguida pela concepção dos chamados estilos históricos e excepcionalidade, com uma referência de tempo linear, marcou as ações de proteção cultural, deixando à margem as discussões da história processual. As abordagens das práticas preservacionistas, no Brasil, se detiveram substancialmente aos segmentos da cultura material, deixando de lado não apenas outras modalidades de acervo, mas também a própria diversidade de abordagens e apropriações que os bens de “pedra e cal” representavam em seus contextos culturais. Os testemunhos vinculados aos estilos artísticos, os ornamentos, a organização espacial, os materiais e técnicas construtivas estiveram distanciados da experiência social dos seus produtores e usuários. (ARROYO, 2010, p. 32).

Assim, segundo essa autora, desconsideravam-se as experiências e memórias das comunidades e dos habitantes da vizinhança dos bens culturais considerados esteticamente relevantes pela classe dirigente brasileira. Preocupava-se com os bens culturais, mas ignoravam-se os processos sociais que os geraram. Além disso, negligenciava-se o fato de que o tombamento representa a “recriação” do próprio bem por meio de novas representações simbólicas, o que interfere na sua dinâmica de apropriação pelas comunidades.

Dessa maneira, a identificação e o tombamento dos bens culturais dignos de compor o rol do patrimônio histórico e artístico nacional eram realizados por técnicos, observando-se as diretrizes dos documentos oficiais, de maneira indiferente (e por vezes de forma destrutiva e desrespeitosa) à comunidade que convivia e fazia uso daqueles bens.

A chamada “fase nacionalista” consolidou no SPHAN uma política cultural restrita aos exemplares da arquitetura com valores estéticos vinculados à classe dirigente brasileira. Seja em relação às restrições orçamentárias e de pessoal, à pouca visibilidade política ou à dimensão do acervo a ser inventariado e preservado, o que se verifica é a consolidação de critérios técnicos de avaliação e gestão que não equacionam o retorno social da política empregada. As discussões e a prática preservacionista tinham como interlocutores os próprios dirigentes e técnicos da agência. A legislação brasileira criada no período – o Decreto lei 25/37 – acompanhou, por sua vez, as tendências de controle e centralização estatais, a

definição das identidades reconhecidas, ou seja, todo um racionalismo que acabou por representar um instrumento de poder. (ARROYO, 2010, p. 25-26).

Dessa forma, o tombamento assumiu a tônica da política de proteção ao patrimônio, por vezes determinando quais bens culturais podiam ser considerados como patrimônio histórico e artístico – aqueles bens que não se enquadravam nas condições determinadas para o tombamento eram excluídos das possibilidades de legitimação e proteção por parte do poder público.

Segundo Faria (1995), essa situação perdurou provocando uma série de equívocos. Um desses casos é o paradoxo do tombamento arqueológico. O tombamento visava à preservação do sítio arqueológico, mas o mesmo era “destruído” pelo trabalho da Arqueologia, ciência que lhe confere valor para a produção de conhecimento.

Já no plano internacional, desde a sua criação, em 1946, a Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura – UNESCO recomendou aos Estados-membros que criassem Comissões Nacionais voltadas para o estudo e a valorização do folclore como instrumento de compreensão das diferenças entre os povos e agente potencial para a paz entre as nações.

O avanço nas discussões sobre as manifestações tradicionais das culturas populares e as orientações da UNESCO resultantes dessas discussões estimularam ações no sentido de conhecer e proteger o folclore nacional, tais como a criação da Comissão Nacional do Folclore (1947), que representou o início do fomento ao estudo das manifestações da cultura popular brasileira, e a instalação da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro no âmbito do Ministério da Educação e Cultura (1958).

No entanto, até a década de 1970, as ações de proteção e gestão estiveram praticamente restritas ao patrimônio material, característica distintiva da primeira fase de existência do antigo SPHAN, que ficou conhecida como “fase heroica”, correspondente ao período em que Rodrigo Melo Franco de Andrade exerceu a diretoria da instituição, de 1937 a 1967. (ARROYO, 2010).

2.1.2 *Novos patrimônios*

A década de 1970 se destaca pela ênfase dada aos interesses econômicos da ação preservacionista. O patrimônio histórico foi frequentemente vinculado à indústria do turismo, de forma que as ações de proteção passaram a representar uma possibilidade de incremento econômico para cidades em situação de estagnação. Despontaram, então, ações de restauração

de centros históricos de algumas cidades, visando criar espaços voltados para o turismo e o comércio de produtos artesanais. “Essa tendência, por sua vez, incentivou a atuação preservacionista para o reforço dos suportes físicos, vinculados a uma história reconstituída de forma linear, vinculada a fatos oficiais.” (ARROYO, 2010, p. 35).

Mas um dos fatos mais marcantes desse período foi a criação do Centro Nacional de Referências Culturais – CNRC, em 1975, por iniciativa de Aloísio Magalhães, resultado de convênio entre várias instituições públicas.

O designer gráfico e artista plástico pernambucano Aloísio Magalhães é outra figura de destaque na seara dos estudos e políticas públicas para o patrimônio cultural brasileiro. À frente do CNRC, inspirado nas ideias de Mário de Andrade, Aloísio Magalhães liderou uma série de experiências relacionadas às referências culturais nacionais, que incluíam pesquisas, inventários, debates, etc., os quais ultrapassavam os limites daquilo que até então era reconhecido como patrimônio histórico e artístico.

Segundo Arroyo (2010), a partir de uma concepção ampla dos bens culturais, Aloísio Magalhães afirmava que a atribuição de sentido e valor a esses bens deveria ser prerrogativa dos sujeitos que os produzem e sustentava a ideia de que as próprias comunidades que se relacionam com o patrimônio cultural são suas melhores guardiãs. Além disso, defendia não somente a preservação desses bens, mas também das práticas culturais como processo de que resultam.

A atuação do CNRC, fortemente influenciada pelas reflexões de seu instituidor, colocou na agenda dos estudos culturais a noção de referência cultural, que considera que os bens não são intrinsecamente valiosos, uma vez que a valoração passa pelo reconhecimento de valor identitário por parte dos seus habitantes, produtores e usuários. Além disso, o CNRC colocou na pauta das discussões as relações entre excepcionalidade e diversidade e entre colonização cultural e raízes da cultura brasileira. (ARROYO, 2010, p. 40).

Nas décadas de 70 e 80, a proposta de Mário de Andrade serviu de inspiração para as experiências desenvolvidas no Centro Nacional de Referência Cultural - CNRC e na Fundação Nacional Pró-Memória - FNPM, sob a liderança de Aloísio Magalhães. Nesse período, foram realizados vários projetos de documentação e de “devolução” dos resultados das pesquisas aos grupos sociais interessados, como: 1) levantamentos sócio-culturais em Alagoas e Pernambuco, tendo em vista identificar e avaliar os impactos de projetos de infra-estrutura nessas regiões, e formular indicadores para um desenvolvimento harmonioso; 2) inventários de tecnologias patrimoniais, que incluíram o uso do computador na documentação visual de padrões de tecelagem manual e de trançado indígena; 3) implantação do Museu Aberto de Orleans, em Santa Catarina; 4) tombamento da Fábrica de Vinho de Caju Tito Silva, na Paraíba; 5) debate sobre a questão da propriedade intelectual de processos culturais coletivos; 6) desenvolvimento da ideia de criação de um selo de qualidade a ser conferido a produtos de reconhecido valor cultural, como o queijo de Minas e a cachaça de

alambique; 7) realização, em parceria com o MEC e outras instituições, de vários projetos visando à interação entre educação básica e contextos culturais específicos; 8) reconhecimento, como patrimônio, de bens das culturas populares, indígenas e afro-brasileiras; 9) documentação da memória oral das frentes de expansão territorial e dos povos indígenas ágrafos. Essas experiências tinham como pressuposto a idéia de que “a comunidade é a melhor guardiã de seu patrimônio”, o que implicava trabalhar em contato com as populações locais, prática desenvolvida particularmente com a realização, nos anos 80, de seminários com as comunidades das cidades históricas de Ouro Preto, Diamantina (Minas Gerais), Cachoeira (Bahia) e São Luis (Maranhão). (INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL, 2010, p. 13).

As proposições de Aloísio Magalhães acompanhavam as discussões realizadas em âmbito internacional sobre a impropriedade da manutenção de uma visão essencialista da identidade cultural, até então tida como fixa e imutável, biologicamente ou historicamente determinada. A visão de história que embasava essa concepção essencialista da identidade era aquela fundada num tempo linear, num passado monumental e exemplar.

A principal experiência, a partir de meados dos anos 1970, que buscou a articulação entre ação e gestão do patrimônio cultural, em seus espectros mais amplos e plurais, foi a criação do Centro Nacional de Referência Cultural - CNRC. Apesar de não estar vinculado diretamente ao IPHAN, os trabalhos desenvolvidos no CNRC deram as bases para o início das discussões sobre o conceito de bem cultural e ampliação da noção do patrimônio e a própria noção de identidade nacional. Valores voltados para a diversidade cultural e diferentes grupos de identidade passam, não apenas a buscar a ampliação do conceito de bem cultural, mas também a colocar a questão do patrimônio como um direito. (ARROYO, 2010, p. 37).

Dessa forma, o trabalho de Aloísio Magalhães possibilitou “a ampliação da atuação do Estado em relação ao patrimônio não-consagrado, vinculado às culturas populares, às culturas indígenas, e aos cultos afro-brasileiros.” (INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL, 2010, p. 14).

Em 1979, Aloísio Magalhães assumiu a direção do IPHAN e continuou implementando ações de pesquisa, reconhecimento e salvaguarda de bens culturais que extrapolavam a conceituação oficial vigente. Além disso, realizou diversas viagens pelo país e participou de conferências, debates, reuniões e seminários dedicados à discussão da busca de referências para o desenvolvimento brasileiro considerando nossas características culturais genuínas.

Entretanto, a inadequação do único instrumento de salvaguarda existente até então continuava produzindo equívocos. Um deles ficou claro por ocasião da realização dos estudos, pesquisas, registros e entrevistas que subsidiaram o tombamento da Fábrica de Vinho de Caju Tito Silva, na Paraíba. Ocorre que o bem cultural a ser protegido era o modo de produção do vinho de caju, com todas as relações sociais e culturais implicadas, mas o

tombamento da edificação em 1984 não impediu o encerramento da produção, ocorrido no mesmo ano.

De acordo com o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (2010), discussões semelhantes aconteciam em várias partes do mundo e as preocupações em torno do risco de desaparecimento de vestígios milenares da história da humanidade levaram a UNESCO a aprovar, em 1972, a Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Mundial, Cultural e Natural. Essa Convenção criou a Lista do Patrimônio Mundial, o qual ainda se restringia a bens culturais materiais, tais como monumentos arquitetônicos e naturais, obras artísticas monumentais, construções e locais, com valor universal excepcional do ponto de vista histórico, artístico, científico, estético, etnológico ou antropológico. (ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS PARA A EDUCAÇÃO, A CIÊNCIA E A CULTURA, 1972, p. 2).

Entretanto, a avaliação para inclusão dos bens culturais nas Listas criadas pela Convenção era realizada a partir de critérios baseados na tradição europeia de constituição dos patrimônios culturais nacionais. Dessa forma, vários países signatários, cujos bens culturais não se enquadravam nesses critérios, não se viram representados nessas Listas. Por isso, liderados pela Bolívia, alguns Estados membros solicitaram formalmente à UNESCO a realização de estudos visando ao desenvolvimento de formas de salvaguarda adequadas à natureza dos bens culturais que posteriormente viriam a constituir o chamado patrimônio cultural imaterial. (INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL, 2010, p. 36).

A partir desses estudos, a UNESCO elaborou a Recomendação sobre a Salvaguarda da Cultura Tradicional e Popular, aprovada em 1989, a qual revelava preocupação com a salvaguarda das expressões da cultura tradicional e popular e com a propriedade intelectual.

Esse ambiente de discussões no nível internacional e as ações voltadas para as culturas populares, indígenas e afro-brasileiras que já estavam em curso no Brasil levaram à ampliação dos conceitos de patrimônio cultural e do escopo da proteção desse patrimônio. Essa ampliação refletiu no texto da Constituição Federal de 1988, que definiu e determinou a proteção do patrimônio cultural material e imaterial, destacando ainda a participação da sociedade na promoção e proteção desse patrimônio.

A Constituição, em seu artigo 216, caracteriza como patrimônio cultural brasileiro “os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira”, incluindo formas de expressão; modos de criar, fazer e viver; criações científicas, artísticas e tecnológicas; obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados

a manifestações artístico-culturais; bem como conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico. (BRASIL, 2012, p. 43). A definição expressa no texto constitucional é de extrema relevância, pois introduz o valor referencial dos bens culturais como critério para o reconhecimento do patrimônio cultural e explicita a diversidade cultural nacional como princípio das ações de proteção. (ARROYO, 2010).

Além disso, o §1º do artigo 216 da Constituição também assume fundamental importância ao dispor que é dever do poder público, com a colaboração da comunidade, promover e proteger o patrimônio cultural brasileiro, “por meio de inventários, registros, vigilância, tombamento e desapropriação, e de outras formas de acautelamento e preservação.” (BRASIL, 2012, p. 43-44). Aqui, destacam-se a atribuição de um papel essencial à sociedade no que tange à promoção e proteção dos bens culturais, a ampliação dos instrumentos de salvaguarda e a possibilidade de criação de novas formas de preservação.

Dessa forma, os bens culturais imateriais tiveram sua importância reconhecida e sua proteção determinada pela Constituição Federal, mas a criação de um instrumento de salvaguarda adequado às suas especificidades ainda demorou bastante a “sair do papel”, provocando atrasos e enganos na efetividade da proteção. Somente no ano de 2000, através do Decreto nº 3.551, foi instituído o Registro dos bens culturais de natureza imaterial e criado o Programa Nacional do Patrimônio Cultural Imaterial – PNPI (BRASIL, 2000).

No nível internacional, as discussões também caminhavam a partir das reivindicações de países que criticavam a noção eurocentrista tradicional de patrimônio histórico e artístico e demandavam o reconhecimento de seus bens culturais como patrimônio cultural da humanidade. A partir desses questionamentos, a UNESCO aprovou, em 2003, a Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial, que definiu o patrimônio cultural imaterial e determinou as atribuições dos Estados-Partes no sentido de garantir a sua salvaguarda. De acordo com o artigo 2 da Convenção,

Entende-se por “patrimônio cultural imaterial” as práticas, representações, expressões, conhecimentos e técnicas - junto com os instrumentos, objetos, artefatos e lugares culturais que lhes são associados - que as comunidades, os grupos e, em alguns casos, os indivíduos reconhecem como parte integrante de seu patrimônio cultural. Este patrimônio cultural imaterial, que se transmite de geração em geração, é constantemente recriado pelas comunidades e grupos em função de seu ambiente, de sua interação com a natureza e de sua história, gerando um sentimento de identidade e continuidade e contribuindo assim para promover o respeito à diversidade cultural e à criatividade humana. (ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS PARA A EDUCAÇÃO, A CIÊNCIA E A CULTURA, 2003, p. 4).

Hoje, embora seja consenso que, na realidade, há uma indissolúvel interseção entre o patrimônio material e o imaterial, considera-se que a distinção ainda se faz necessária para fins de adequação do instrumento de salvaguarda.

Isto porque o instituto do tombamento só pode ser aplicado a bens cuja manifestação material apresenta relativa autonomia em relação ao processo de sua produção pelo homem. Ou seja, a produtos da ação humana - como edificações, objetos, etc. - e a sítios naturais, cuja permanência no tempo e no espaço transcende seu processo de produção, e depende basicamente da manutenção de sua integridade física. Nesse caso, a proteção legal via tombamento, assim como procedimentos de conservação e restauração, são requisitos fundamentais - embora não únicos - para a preservação desses bens culturais.

Já no caso dos chamados bens culturais de natureza imaterial, cujo caráter é processual e dinâmico - tais como ritos e celebrações, formas de expressão musical, verbal e cênica, conhecimentos e técnicas, folguedos, etc., - sua manifestação à percepção de nossos sentidos é inseparável da ação humana, e sua continuidade depende da existência, e da atuação reiterada, no tempo e no espaço, de sujeitos desejosos e capazes de produzir e/ou reproduzir esses bens. Nesse caso, a preservação tem como foco não a conservação de eventuais suportes físicos do bem - como objetos de culto, instrumentos, indumentárias e adereços, etc. - mas a busca de instrumentos e medidas de salvaguarda que viabilizem as condições de sua produção e reprodução, tais como: a documentação do bem, com vistas a preservar sua memória; a transmissão de conhecimentos e competências; o acesso às matérias primas e demais insumos necessários à sua produção; o apoio e fomento à produção e ao consumo; a sua valorização e difusão junto à sociedade; e, principalmente, esforços no sentido de que os detentores desses bens assumam a posição de protagonistas na preservação de seu patrimônio cultural. (INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL, 2010, p. 17-18).

A atual política de salvaguarda do patrimônio cultural imaterial executada pelo IPHAN baseia-se no conceito de referência cultural, associado a bens (objetos, práticas e lugares) que constituem elementos identitários para uma comunidade.

A identificação dos bens culturais imateriais passíveis de integrar o patrimônio cultural brasileiro reconhecido pelo poder público deve ter como requisito, conforme determina a Constituição de 1988, sua “relevância para a memória, a identidade e a formação da sociedade brasileira”. Outro requisito fundamental é a sua continuidade histórica, ou seja: que essas manifestações sejam reiteradas, transformadas e atualizadas, a ponto de se tornarem referências culturais para as comunidades que as mantêm e transmitem no tempo. (INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL, 2010, p. 18).

Com a incorporação da noção de referência cultural, a atribuição de valor patrimonial a objetos e ações, bem como a responsabilidade pela sua salvaguarda, deixam de ser prerrogativa exclusiva do Estado e de seus representantes e passam a abranger os sujeitos que produzem e mantêm os bens culturais. Além disso, a ação das políticas públicas assume uma responsabilidade para com os grupos sociais vinculados ao patrimônio cultural, tanto no

tocante ao respeito à sua autonomia e na consideração das práticas de produção e utilização dos bens culturais, quanto na preocupação com o processo de ressignificação estimulado pela própria ação preservacionista. Dessa maneira, emerge a dimensão social das políticas de patrimônio cultural, na medida em que se abandona a exclusividade dos grandes monumentos, testemunhos da história oficial, e incluem-se as manifestações culturais representativas de diversos grupos populares da sociedade brasileira, tais como negros, índios e imigrantes. (ARROYO, 2010; INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL, 2010).

Consequentemente, as políticas públicas de preservação do patrimônio cultural tiveram suas bases revistas na tentativa de abranger a diversidade cultural do Brasil, estimular a participação da sociedade nos processos de identificação e defesa de suas referências culturais e permitir a articulação com outras políticas públicas, de forma a permitir as condições sociais de produção, preservação e transmissão dos bens que constituem essas referências.

Essas reflexões conceituais relacionadas às estratégias de operacionalização da preservação dessa dimensão do patrimônio cultural indicaram os seguintes princípios norteadores da política de salvaguarda desenvolvida pelo Iphan:

- a) entendimento amplo da noção de “patrimônio cultural” de modo a abarcar suas múltiplas dimensões e a diversidade cultural do Brasil;
- b) adequação dos instrumentos de salvaguarda à especificidade dos bens culturais de natureza processual e dinâmica;
- c) participação da sociedade e, particularmente, dos grupos interessados, na formulação e implementação das ações de salvaguarda do patrimônio cultural imaterial;
- d) apoio ao reconhecimento e à defesa dos direitos de imagem e de propriedade intelectual, individual ou coletiva, associados a esse patrimônio;
- e) articulação com outras políticas públicas de modo a viabilizar a sustentabilidade das condições ambientais e sociais de produção, reprodução e transmissão dos bens culturais imateriais;
- f) ampliação do acesso ao patrimônio cultural como direito de cidadania e base para o desenvolvimento sustentável do país. (INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL, 2010, p. 19).

Dessa forma, percebe-se que as atuais diretrizes da política de salvaguarda do IPHAN apresentam reflexos dos intensos debates travados nas últimas décadas em torno do tema do patrimônio cultural e da consequente revisão de conceitos procedida na área.

2.2 Discursos do patrimônio cultural no Brasil

Segundo Charaudeau (2010, p. 7), “É a linguagem que permite ao homem pensar e agir. Pois não há ação sem pensamento, nem pensamento sem linguagem.” Assim, é a partir

da linguagem que se constroem os sistemas de pensamento. Para esse autor, falar é atuar. Por isso, não se deve considerar somente o dizer, mas também a maneira como é encenado o dizer.

Concordando com as ideias do autor, ora procuramos apresentar uma reflexão sobre a constituição discursiva dos patrimônios culturais e dos conceitos de identidade e diferença, com vistas a compreender melhor o tipo de discurso com o qual nos propomos a trabalhar e também a identificar aspectos a serem observados em nossa análise.

2.2.1 *Patrimônio monumental e patrimônio do cotidiano*

Como vimos, as concepções de patrimônio cultural no Brasil estiveram e estão relacionadas principalmente às concepções de tempo, história e identidade cultural adotadas. Assim, segundo Arroyo (2010), verifica-se, no primeiro momento da política preservacionista, uma visão de patrimônio cultural restrito aos bens materiais, herança do passado e isolado do cotidiano das cidades, associada a um conceito linear de tempo e história. Posteriormente, observa-se a ampliação da noção de patrimônio, aproximando-o do presente e abrangendo os bens imateriais, associada à potencialização dos conceitos de atividade, processo e produto cultural.

Gonçalves (2002), defendendo a ideia de que não há visões de mundo ou formas de pensamento separadas dos discursos que as veiculam, afirma que os patrimônios culturais são discursivamente constituídos. Dessa forma, esse autor associa os dois momentos citados da política de patrimônio cultural – a “fase heroica” e a “fase dos novos patrimônios” – a dois tipos de discursos do patrimônio cultural organizados, respectivamente, sobre os princípios da “monumentalidade” e do “cotidiano”.

Gonçalves (1996; 2002) caracteriza o discurso do patrimônio baseado na monumentalidade a partir do discurso de Rodrigo Melo Franco de Andrade, intelectual mineiro com formação em Direito, que se dedicava a atividades literárias e aos círculos artísticos modernistas nas décadas de 1920 e 1930, tendo sido diretor do SPHAN de 1937 até 1967. Já o discurso do patrimônio baseado no cotidiano é caracterizado pelo autor a partir do discurso de Aloísio Magalhães, que assumiu a direção do órgão em 1979 e faleceu em 1982.

Enquanto o discurso do patrimônio monumental é marcado pelas visões de tempo como passado, de história como tradição e de cultura como narrativas, o discurso do patrimônio do cotidiano é caracterizado pelas visões de tempo como presente, de história como experiência e de cultura como realidade contemporânea. (GONÇALVES, 2002).

Assim, percebe-se que, num primeiro momento (em sua “fase heroica”), as políticas de patrimônio cultural estiveram fortemente atreladas aos discursos fundados na monumentalidade, de forma que o patrimônio era considerado como herança e testemunha de um passado histórico nacional, absolutamente distanciado do presente e que se comunica com ele por meio da tradição. Nesses discursos, as personagens do passado apresentam comportamentos exemplares e habitam um mundo perfeito, onde não há espaço para as incertezas nem as contingências do cotidiano. Por isso, sob a perspectiva da permanência, valoriza-se a memória. Tais características permitem aproximar o discurso do patrimônio monumental da narrativa épica. (GONÇALVES, 2002).

Os discursos do patrimônio monumental estão fundados numa ideia de tempo como sequência linear e de história como determinismo. Através da visão de tempo absoluto, nega-se a incerteza e o acaso. Segundo Novaes (1996, p. 10-11), nessa perspectiva, a história produz “certezas absolutas construídas fora do tempo”, em oposição à atividade prática. Assim, a história se apresenta como uma “soma de acontecimentos, postos uns em seguida dos outros”. Considerando que tudo foi determinado anteriormente, no passado, esses discursos representam a eliminação das possibilidades de intervenção humana no tempo presente e, conseqüentemente, no futuro.

Além disso, esses discursos estão fundados numa perspectiva essencialista sobre a identidade, vista como fixa e imutável, constituída de um conjunto cristalino de características que não se altera ao longo do tempo, considerando que o essencialismo busca argumentos na história, invocando a verdade fixa de um passado partilhado, ou na biologia, invocando verdades biológicas. (WOODWARD, 2005).

Já na “fase dos novos patrimônios”, associada aos discursos do patrimônio do cotidiano, verifica-se uma valorização do tempo presente. O passado deixa de ser visto como um todo acabado e passa a ser entendido como instrumento de construção do futuro. Sob a perspectiva da flexibilidade, valoriza-se a memória autobiográfica dos indivíduos e grupos, voltando-se as atenções para o passado próximo à contemporaneidade. O passado se torna, então, objeto de investigação e instrumento de produção de conhecimento, e não mais objeto de reverência. O futuro deixa de ser visto como projeção da tradição e passa a ser encarado como construção baseada na experiência. Tais características permitem aproximar o discurso do patrimônio do cotidiano do romance. (GONÇALVES, 2002).

Em oposição à visão determinista, considera-se que o acaso é parte da história. Entretanto, sabemos que não é possível narrar a história de um povo apenas a partir do tempo presente, desconsiderando passado e futuro. Pois o tempo contemporâneo é fragmentado,

deslocado, volátil. E é na articulação de épocas e situações diferentes – o simultâneo (presente), o tempo da história (passado) e o pensamento do tempo (futuro) – que podemos diferenciar condutas no tempo e reconhecer práticas políticas e culturais como estranhas/comuns e desejáveis/indesejáveis. “Esquecer o passado é negar toda efetiva experiência de vida; negar o futuro é abolir a possibilidade do novo a cada instante.” (NOVAES, 1996, p. 9).

Os discursos do patrimônio do cotidiano fundam-se nas perspectivas não essencialistas sobre identidade, que focalizam as diferenças e características comuns ou partilhadas entre diferentes grupos, atentando para as alterações verificadas ao longo do tempo. Essas perspectivas emergiram com as intensas transformações experimentadas na segunda metade do século XX, sobretudo com a globalização, as quais provocaram a queda das certezas tradicionais, a fragmentação do tempo e do espaço, o hibridismo e a aceleração do trânsito pelos múltiplos campos sociais. (WOODWARD, 2005).

Segundo Hall (2005), a contemporaneidade é marcada pela emergência de um sujeito fragmentado, que se opõe ao sujeito unificado e centrado do Iluminismo. Definindo as identidades culturais como “aqueles aspectos de nossas identidades que surgem de nosso 'pertencimento' a culturas étnicas, raciais, lingüísticas, religiosas e, acima de tudo, nacionais” (p. 8), o autor argumenta que está em declínio a ideia de que o indivíduo possui uma essência, um núcleo interior estável e coerente que corresponderia à sua identidade. Ascende, então, a visão de um indivíduo composto de várias identidades, muitas vezes contraditórias ou não resolvidas, que ele assume em diferentes momentos, de forma que suas identificações são continuamente deslocadas. Assim, o processo de identificação torna-se variável e provisório, uma vez que a identidade está em contínua formação e transformação frente à multiplicação dos sistemas de significação e representação cultural, sendo definida historicamente, e não biologicamente: “somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar — ao menos temporariamente.” (p. 12-13)

A ampliação do conceito de patrimônio demandou o reconhecimento da diversidade cultural brasileira a partir do seu processo criativo, presente nos costumes, hábitos, crenças e maneiras de ser. Consequentemente, pressupõe a consideração de um processo flexível, mutável, em uma constante realimentação, portanto incompatível com uma perspectiva essencialista de identidade cultural.

Primeiramente, a identidade não é uma essência; não é um dado ou um fato – seja da natureza, seja da cultura. A identidade não é fixa, estável, coerente, unificada, permanente. A identidade tampouco é homogênea, definitiva, acabada, idêntica, transcendental. Por outro lado, podemos dizer que a identidade é uma construção, um efeito, um processo de produção, uma relação, um ato performativo. A identidade é instável, contraditória, fragmentada, inconsistente, inacabada. A identidade está ligada a estruturas discursivas e narrativas. A identidade está ligada a sistemas de representação. A identidade tem estreitas conexões com relações de poder. (SILVA, 2005, p. 96-97).

No discurso do cotidiano a narrativa do patrimônio reconhece a heterogeneidade como definidora da identidade nacional e referencia as experiências dos diversos grupos sociais. (GONÇALVES, 2002).

Essa quebra de paradigmas no campo do patrimônio cultural acompanhou a nova concepção de cultura advinda da Antropologia, pela qual se passou a valorizar as práticas cotidianas, os saberes culturais e fazeres sociais. Isso porque, no final do século XIX e nas primeiras décadas do século XX, desenvolveram-se críticas às teorias antropológicas até então adotadas e contestações dos modelos museográficos concebidos a partir delas. Os críticos argumentavam que os objetos eram pensados em função de seus macroesquemas de evolução e difusão, ignorando-se suas funções e significados no contexto específico da sociedade e da cultura em que foram produzidos e utilizados. A partir dessas críticas, o foco das teorias antropológicas passou da descrição das características dos objetos para a pesquisa de seu uso e das relações sociais em que estão envolvidos os seus usuários. “São essas relações que nos revelam a função e o significado dos objetos e dos traços culturais presentes em sociedades e culturas específicas.” (GONÇALVES, 1995, p. 59).

Assim, conforme Gonçalves (1995, p. 61), os objetos passaram a ser interpretados como “meios de demarcação de identidades e posições sociais”, funcionando ainda como “mediadores nas relações sociais e simbólicas que se estabelecem objetivamente entre grupos e categorias sociais, possibilitando a repercussão subjetiva e o reconhecimento sensível dessas relações.” A consciência sobre a função social e simbólica dos objetos levou à crítica à concepção objetificada da cultura, pela qual esta é apreendida como entidade transcendente, individualizada e dotada de fronteiras bem delimitadas, independente dos indivíduos que a usam e a experimentam, situada acima das contingências históricas e sociais. Isso teve uma série de implicações, dentre as quais a problematização das práticas museológicas.

[...] o museu é pensado como um espaço fragmentário, onde se realizam as representações culturais e políticas das relações que se estabelecem entre diferentes grupos e categorias sociais. Nesse sentido, o museu aparece como uma arena onde são dramatizados os conflitos e contradições entre esses grupos e categorias. Ou seja, o museu é pensado não mais como ‘templo’, espaço de representação de uma cultura

transcendente, transhistórica, espaço de representação da ‘civilização’; mas o museu como fórum, [...] espaço de representação das diferenças e conflitos entre os vários segmentos sociais e suas respectivas culturas. (GONÇALVES, 1995, p. 63-64).

Segundo esse autor, com a consciência da fragmentação e instabilidade dos diversos sistemas culturais, emergem as dimensões ética e política das práticas museológicas, que, como qualquer outra prática cultural, refletem e legitimam sistemas culturais e, ao mesmo tempo, operam uma reinvenção das culturas representadas. Dessa maneira, as práticas culturais não podem ser pensadas dissociadas das contingências históricas e das contradições socioculturais.

Como vimos, o discurso do patrimônio monumental marcou práticas de preservação que excluíram inúmeras práticas sociais. Verifica-se, ainda hoje, que a introdução da diversidade cultural como princípio das reflexões e práticas de reconhecimento e salvaguarda do patrimônio cultural enfrenta uma série de obstáculos relacionados tanto à compreensão dos novos patrimônios como à construção dos critérios para o reconhecimento cultural.

Como exemplo da permanência das ideias de tempo e história lineares, identidade cultural fixa e imutável, que embasaram o discurso da monumentalidade, Arroyo (2010) cita o próprio texto do Decreto nº 3.551/2000, que trata dos bens de natureza imaterial, mas mantém a referência na continuidade histórica do bem e na sua relevância nacional para a memória, a identidade e a formação da sociedade brasileira.

As polarizações destacadas a partir de um padrão de desenvolvimento cultural ainda preponderam na classificação de lugares, coletivos e produtos culturais. De onde vem essa persistência? Do fato dessa concepção de cultura ainda ter fortes vínculos com uma concepção de história e de tempo. (ARROYO, 2010, p. 53-54).

De fato, segundo essa autora, ainda é muito forte essa concepção de história que valoriza o passado em detrimento do presente, a tradição em detrimento da experiência. Por essa visão, o patrimônio cultural tem a missão civilizadora de permitir o contato dos indivíduos com a tradição da nação. A cultura dos grupos sociais dominantes é apresentada como a única a ser preservada e cultuada.

Essa narrativa traz também a ideia de “civilização”, onde o “patrimônio histórico e artístico” assume o papel de estabelecer uma relação de continuidade de referenciais exemplares, hierarquicamente valorizados. Essa ideia traz uma dicotomia entre civilização e barbárie, cultura e primitivismo, maturidade e imaturidade humana que aponta para um futuro único, civilizado e culturalmente desenvolvido. O centro positivo com sua missão libertadora deve ser levado ao pólo periférico negativo. Essa visão acompanha um entendimento das cidades como espaço de conflitos sociais e

econômicos, sempre envoltos em perspectivas de mudança, de ordenamento, de progresso.

A partir desse parâmetro e desse processo as culturas, lugares, os povos e suas manifestações artísticas, culturais, seus artefatos passaram a ser classificados como expressões merecedoras, ou não, do cânone cultural. Este passa a agir como marco normativo que define o dever-ser para todas as culturas, artefatos e estéticas. Aquelas que não se aproximam desse parâmetro de cultura foram catalogadas como inferiores, atrasadas, que demandam a ação civilizatório-pedagógica das estéticas e expressões culturais superiores para saírem do atraso cultural. Em um espectro mais amplo, os monumentos dos povos e coletivos civilizados tiveram a função pedagógica de incentivar o povo comum a superar seu primitivismo. Da mesma forma, a cidade “urbanizada” não reconhece os coletivos e espaços “não urbanizados”. (ARROYO, 2010, p. 54).

Na tentativa de explicar esse tipo de segregação social e cognitiva, Santos (2007, p. 71) caracteriza o pensamento moderno ocidental como um pensamento abissal, em que “as linhas cartográficas ‘abissais’ que demarcavam o Velho e o Novo Mundo na era colonial subsistem estruturalmente [...] e permanecem constitutivas das relações políticas e culturais excludentes mantidas no sistema mundial”.

O pensamento moderno ocidental é um pensamento abissal. Consiste num sistema de distinções visíveis e invisíveis, sendo que estas últimas fundamentam as primeiras. As distinções invisíveis são estabelecidas por meio de linhas radicais que dividem a realidade social em dois universos distintos: o “deste lado da linha” e o “do outro lado da linha”. (SANTOS, 2007, p. 71-72).

Assim, aquilo que está “do outro lado da linha” simplesmente não existe, pois é considerado irrelevante e incompreensível. Santos (2007) defende a ideia de que o fosso que separava o mundo colonial do mundo metropolitano, o subumano e selvagem do humano e civilizado, ainda permanece no pensamento e nas práticas modernas ocidentais, em que a negação “do outro lado da linha” está relacionada aos princípios hegemônicos. Entretanto, isso não significa que as linhas tenham se mantido fixas, uma vez que historicamente sofreram deslocamentos, o colonial transformando-se numa dimensão interna do metropolitano.

Segundo esse autor, as linhas abissais hoje são sinuosas, são linhas que demarcam fronteiras contemporâneas, tais como aquelas que dividem as cidades em zonas civilizadas e zonas selvagens. Além disso, há aquelas linhas traçadas em sentido metafórico, como as que emergem em “situações em que o Estado se retira da regulação social e os serviços públicos são privatizados, de modo que poderosos atores não-estatais adquirem controle sobre a vida e o bem-estar de vastas populações.” Assim, a obrigação política do sujeito para com o Estado é

substituída por obrigações contratuais privadas, que estabelecem relações desiguais, a parte mais fraca ficando mais ou menos à mercê da parte mais forte. (SANTOS, 2007, p. 79-80).

Seguindo o pensamento desse autor, percebemos que as manifestações artísticas e culturais que se encontram “do outro lado da linha” não serão reconhecidas como bens culturais no discurso do patrimônio monumental, pois são produzidas por povos considerados incultos e incapazes de produzir cultura. Consequentemente, e como sintoma de uma conjuntura histórica e política caracterizada pelo acesso restrito aos meios de produção e expressão, amplos segmentos sociais são silenciados. (SÁ, 1999).

Santos (2007, p. 85) então afirma a necessidade da construção de um pensamento “pós-abissal”, marcado por uma “co-presença radical”, em que “práticas e agentes de ambos os lados da linha são contemporâneos em termos igualitários”, defendendo também a necessidade de se abandonar a concepção linear de tempo. Baseado no princípio da igualdade e no reconhecimento da diferença, o pensamento “pós-abissal” caracteriza-se pela redistribuição de recursos materiais, sociais, políticos, culturais e simbólicos, bem como pelo reconhecimento da pluralidade de conhecimentos.

No Brasil, sobretudo a partir do ano de 2000, a sociedade e o poder público têm se dedicado a debater as ações de identificação, documentação e proteção do patrimônio cultural como forma de promover a inclusão de grupos culturais não dominantes. Nesse contexto, de acordo com Arroyo (2010), emerge o risco de os novos instrumentos criados serem utilizados para o estabelecimento de uma oposição entre o patrimônio material, vinculado à cultura erudita, e o patrimônio imaterial, ligado à cultura popular. Dessa maneira, tanto os bens materiais associados a grupos minoritários quanto os bens imateriais relacionados aos segmentos dominantes da sociedade poderiam ser negligenciados.

A criação do instrumento do Registro traz à tona a relação entre material e imaterial que, ao mesmo tempo em que pode aproximar, pode também distanciar estes aspectos inerentes a qualquer bem cultural. A idéia de que o plano imaterial é dinâmico e pressupõe propostas de salvaguarda que dêem conta de sua reprodutividade, coloca o plano material no campo do estático, do produto que não deve ser alterado. De um lado tem-se o instrumento do Registro que representa o processo de construção e sua reprodução, de outro lado tem-se o tombamento que representa o produto que deve ser conservado. Esta separação entre material e imaterial, entre proteção e salvaguarda está na tônica das discussões do patrimônio cultural na atualidade. (ARROYO, 2010, p. 48).

A mesma autora alerta, também, para o risco da monumentalização do cotidiano, do popular, a qual, mantidos os pressupostos da singularidade e exemplaridade, poderia redundar em exclusão social. A autora chama atenção ainda para outra polarização que tem sido

estabelecida no campo do patrimônio, a qual diz respeito aos seus profissionais – os bens culturais materiais caberiam ao trabalho do arquiteto, enquanto os bens culturais imateriais seriam de responsabilidade do antropólogo. Essa oposição reflete a própria polarização entre a natureza dos bens culturais, que também pode ser perversamente excludente.

2.2.2 Identidade e diferença

Concordando com Gonçalves (1996, p. 11), acreditamos que os discursos do patrimônio cultural são narrativas nacionais – “modalidades discursivas cujo propósito fundamental é a construção de uma ‘memória’ e de uma ‘identidade’ nacionais.”

Enquanto construções discursivas, essas definições podem ser pensadas como ‘atos’ [...] Aquela categoria de intelectuais, ao definir ‘identidades’ e ‘memórias’ para a nação, segundo determinados códigos sócio-culturais, o faz com propósitos pragmáticos, políticos. De modo que tais definições [...] têm consequências em termos de práticas sociais, ou em termos de ‘ação simbólica’ [...] Essas consequências, obviamente, atingem também os receptores dessas definições, afetando, em princípio, o modo como diversos grupos e categorias sociais venham a considerar o que seja sua ‘nação’, ou o modo como venham a se sentir como parte dessa totalidade. (GONÇALVES, 1996, p.11-12).

Na mesma linha de pensamento, Silva (2005, p. 76) afirma que identidade e diferença são resultados de atos de criação linguística: “Elas não são criaturas do mundo natural ou de um mundo transcendental, mas do mundo cultural e social. Somos nós que as fabricamos, no contexto de relações culturais e sociais.” De acordo com esse autor, a identidade e a diferença são impostas arbitrariamente num processo de produção simbólica e discursiva.

Não se trata, entretanto, apenas do fato de que a definição da identidade e da diferença seja objeto de disputa entre grupos sociais assimetricamente situados relativamente ao poder. Na disputa pela identidade está envolvida uma disputa mais ampla por outros recursos simbólicos e materiais da sociedade. A afirmação da identidade e a enunciação da diferença traduzem o desejo dos diferentes grupos sociais, assimetricamente situados, de garantir o acesso privilegiado aos bens sociais. A identidade e a diferença estão, pois, em estreita conexão com relações de poder. O poder de definir a identidade e de marcar a diferença não pode ser separado das relações mais amplas de poder. A identidade e a diferença não são, nunca, inocentes. (SILVA, 2005, p. 81).

O mesmo Silva (2005) cita, no caso das identidades nacionais, o apelo a mitos fundadores – na ausência de características naturais que unam as pessoas que constituem um agrupamento nacional, os mitos fundadores funcionam como laços imaginários. Para esse autor, a identidade e a diferença adquirem sentido por meio da representação. Segundo ele,

É também por meio da representação que a identidade e a diferença se ligam a sistemas de poder. Quem tem o poder de representar tem o poder de definir e determinar a identidade. É por isso que a representação ocupa um lugar tão central na teorização contemporânea sobre identidade e nos movimentos sociais ligados à identidade. Questionar a identidade e a diferença significa, nesse contexto, questionar os sistemas de representação que lhe dão suporte e sustentação. No centro da crítica da identidade e da diferença está uma crítica de suas formas de representação. Não é difícil perceber as implicações pedagógicas e curriculares dessas conexões entre identidade e representação. A pedagogia e o currículo deveriam ser capazes de oferecer oportunidades para que as crianças e os/as jovens desenvolvessem capacidades de crítica e questionamento dos sistemas e das formas dominantes de representação da identidade e da diferença. (SILVA, 2005, p. 91-92).

Ainda de acordo com esse autor, os discursos sobre determinadas características identitárias podem produzir efeitos práticos no sentido de reforçá-las. Isso porque “aquilo que dizemos faz parte de uma rede mais ampla de atos linguísticos que, em seu conjunto, contribui para definir ou reforçar a identidade que supostamente apenas estamos descrevendo.” (SILVA, 2005, p. 93).

Porém, esse mesmo autor afirma que a repetição desses discursos que reforçam as identidades existentes pode ser interrompida, questionada e contestada. Assim, torna-se possível a produção de novas identidades. “É nessa interrupção que residem as possibilidades de instauração de identidades que não representem simplesmente a reprodução das relações de poder existentes.” (SILVA, 2005, p. 95-96).

Segundo ele, tratar a identidade e a diferença sob a perspectiva da benevolência, tolerância e respeito para com a diversidade cultural pode impedir a visualização das relações de poder que determinam sua criação.

O problema central, aqui, é que esta abordagem simplesmente deixa de questionar as relações de poder e os processos de diferenciação que, antes de tudo, produzem a identidade e a diferença. Em geral, o resultado é a produção de novas dicotomias, como a do dominante tolerante e do dominado tolerado ou a da identidade hegemônica mas benevolente e da identidade subalterna mas ‘respeitada’. (SILVA, 2005, p. 97-98).

O autor ainda acrescenta que tratar as questões da identidade e da diferença com superficialidade e distância pode fazer com que o outro se apresente como exótico.

Além de não questionar as relações de poder envolvidas na produção da identidade e da diferença culturais, essa estratégia as reforça, ao construir o outro por meio das categorias do exotismo e da curiosidade. Em geral, a apresentação do outro, nessas abordagens, é sempre o suficientemente distante, tanto no espaço quanto no tempo, para não apresentar nenhum risco de confronto e dissonância. (SILVA, 2005, p. 99).

Por isso, para esse autor, a identidade e a diferença devem ser tratadas como questões de política. Por essa perspectiva, a identidade e a diferença seriam abordadas como produções sociais e culturais, cabendo-nos questionar como se dão essas produções e quem as realiza. Essa também é a nossa perspectiva, pois acreditamos que uma postura crítica frente à identidade e ao patrimônio cultural, abordados como questões de política e de poder, pode permitir uma conscientização e um protagonismo social no que diz respeito às referências culturais dos diferentes grupos que compõem a sociedade brasileira e, conseqüentemente, um empoderamento dos cidadãos que lhes possibilite a emancipação individual e a consciência coletiva.

Gonçalves (2002, p. 121) defende a ideia de que uma autoconsciência em relação às modalidades de discursos do patrimônio cultural, ao revelar seu caráter arbitrário e sua suscetibilidade à reinvenção, pode afetar as práticas dos profissionais que atuam na área. Além disso, acreditamos que essa autoconsciência é fundamental a todos os cidadãos e pode afetar o modo como compreendem, identificam, protegem e reafirmam suas referências culturais/identitárias.

3 ANÁLISE SEMIOLINGUÍSTICA DO DISCURSO MIDIÁTICO

Neste momento, pretendemos demonstrar a pertinência da adoção da Teoria Semiolinguística como referencial teórico e metodológico para a análise do discurso midiático televisivo do patrimônio cultural. Além disso, buscamos sintetizar alguns pontos-chave da Teoria que serão fundamentais para a análise proposta.

Em seguida, procuramos apresentar uma discussão sobre o discurso midiático televisivo e sua relação com as representações sociais, caracterizando, ainda, os gêneros do discurso televisivo a serem evidenciados pela análise.

3.1 Teoria Semiolinguística e discurso televisivo do patrimônio cultural

Como referencial metodológico para a investigação que nos propomos aqui a realizar, será utilizada a Análise do Discurso a partir da Teoria Semiolinguística, de Patrick Charaudeau, que possibilita compreender os aspectos languageiros e psicossociais dos sujeitos a partir dos seus atos de linguagem.

O ato de linguagem não pode ser concebido de outra forma a não ser como um conjunto de atos significadores que falam o mundo através das condições e da própria instância de sua transmissão. De onde se conclui que o Objeto do conhecimento é o do que fala a linguagem através do como fala a linguagem, um constituindo o outro (e não um após o outro). O mundo não é dado a princípio. Ele se faz através da estratégia humana de significação. O Método seguido deverá então ser duplo: elucidante do ponto de vista do como e abstratizante do ponto de vista do do quê. E, por antecipação, diremos que uma análise semiolinguística do discurso é Semiótica pelo fato de que se interessa por um objeto que só se constitui em uma intertextualidade. Esta última depende dos sujeitos da linguagem, que procuram extrair dela possíveis significantes. Diremos também que uma análise semiolinguística do discurso é Linguística pelo fato de que o instrumento que utiliza para interrogar esse objeto é construído ao fim de um trabalho de conceituação estrutural dos fatos languageiros. (CHARAUDEAU, 2010, p. 21).

Por constituir-se em uma análise Semiótica e também Linguística, a Teoria Semiolinguística apresenta-se como um referencial adequado ao trabalho com o discurso midiático. De fato, segundo Melo (2007, p. 105), a Teoria Semiolinguística de Patrick Charaudeau fornece instrumental teórico-metodológico que tem permitido o estudo e a compreensão dos mais variados discursos e das representações sociais a eles subjacentes, sobretudo aqueles vinculados às práticas midiáticas, espaços de conflitos e transformações, mas também de reprodução dos discursos hegemônicos.

Dessa maneira, pretendemos realizar, neste momento, uma discussão sobre a pertinência da adoção da Teoria Semiolinguística como referencial teórico e metodológico para a análise do discurso midiático televisivo do patrimônio cultural.

3.1.1 Identidades sociais e discursivas

Para Charaudeau (2009; 2010), a linguagem perpassa todas as nossas ações cotidianas. Como seres individuais e, ao mesmo tempo, sociais, precisamos do outro para existir: somente diante do outro, diferente de nós, questionamo-nos sobre nós mesmos, sobre quem somos, o que permite o nascimento de nossa consciência identitária.

A consciência de si mesmo decorre da consciência da existência do outro, constituindo o “princípio de alteridade”. Por esse princípio, o ato de linguagem corresponde a um ato de troca entre dois parceiros que desempenham papéis diferentes, segundo suas finalidades e intenções: o sujeito comunicante (*eu*), engajado na produção de sentido do ato de linguagem, e o sujeito interpretante (*tu*), engajado na interpretação do sentido desse ato. Dessa maneira, a existência do outro é condição essencial para a construção do ato de comunicação, uma vez que “não há *eu* sem *tu*, nem *tu* sem *eu*, o *tu* constitui o *eu*.” (CHARAUDEAU, 2009; CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2012).

Charaudeau (2010) afirma que o homem “joga” a linguagem, pois falar é atuar. Segundo o autor, a Análise do Discurso não faz somente uma análise do conteúdo, mas sim de como se encena aquele conteúdo. Isso porque uma ideia nunca tem sentido (ou importância) em si mesma, mas sim em função da maneira como é encenada. Por isso, não se deve considerar somente o dizer, mas também a maneira de dizer. Por isso, também, o autor situa o sujeito no centro do processo comunicativo: o sujeito está no centro de todo ato de linguagem e de todo o processo de comunicação.

Segundo Melo (2007), na Teoria Semiolinguística o sujeito possui uma dupla identidade: é ser social, que assimila e reproduz crenças, saberes e valores do grupo em que está inserido, mas também é ser individual, que se posiciona dentro dessas crenças, saberes e valores compartilhados. Dessa forma, o sujeito, ao assumir o papel de enunciador, encontra-se limitado pelas restrições impostas pela situação, mas poderá lançar mão de estratégias discursivas em função de um projeto de comunicação, operando escolhas consoante seus objetivos.

Para Charaudeau (2009; 2010), a identidade social do sujeito está relacionada à sua filiação familiar, psicológica, sociológica – ele é portador de saberes compartilhados e seu

comportamento está condicionado por normas e também pela situação de comunicação. Mas o fato de falar constitui dele outra identidade, que não depende exclusivamente da sua maneira de falar, mas também de como o outro percebe a sua maneira de falar. Dessa forma, o autor caracteriza a identidade social do sujeito falante como uma legitimidade atribuída a ele, enquanto a identidade discursiva desse sujeito é uma construção dele próprio, a partir de estratégias de credibilidade e captação.

A credibilidade corresponde à necessidade que o sujeito comunicante tem de “ser levado a sério”, de que o sujeito interpretante acredite no valor de verdade de suas asserções. Assim, o sujeito falante deve construir um “ethos”, uma imagem de si mesmo que legitime seu dizer, atribuindo-se uma posição institucional e marcando sua relação com um saber. Para tanto, pode adotar atitudes discursivas de neutralidade, eliminando de seu discurso marcas de julgamento ou avaliação pessoal; de distanciamento, adotando uma postura de especialista que analisa os fatos sem se deixar influenciar pelas paixões/emoções; ou de engajamento, revelando uma tomada de posição por meio da escolha de argumentos e palavras ou por uma modalização avaliativa. (CHARAUDEAU, 2009; CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2012).

Já a captação impõe-se quando o sujeito comunicante não está numa relação de autoridade para com seu interlocutor. Nesse caso, faz-se necessário tentar persuadir (recorrendo à razão) ou seduzir (recorrendo à emoção) o sujeito interpretante, a fim de assegurar-se de que este percebe seu projeto de intencionalidade. Para tanto, o sujeito comunicante pode adotar uma atitude discursiva polêmica, tentando antecipar e eliminar as possíveis objeções que seu parceiro poderia apresentar, questionando os valores que este defende ou sua própria legitimidade; ou uma atitude discursiva de dramatização, pela qual o sujeito descreve os fatos apoiando-se sobretudo em crenças e lançando mão de analogias, comparações, metáforas, etc. (CHARAUDEAU, 2009; CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2012).

De acordo com Melo (2007), a Teoria Semiolinguística é construída a partir da ideia de que existe uma profunda relação entre a linguagem e o contexto sócio-histórico em que se insere, por isso a análise dos atos de linguagem pressupõe a consideração das circunstâncias em que foram produzidos, abrangendo a situação de comunicação e os parceiros envolvidos.

Segundo Charaudeau (2009; 2010), é a situação de comunicação que determina as identidades sociais dos parceiros do ato de comunicação, além de fornecer instruções acerca dos comportamentos discursivos esperados, definindo traços das respectivas identidades discursivas. O sujeito comunicante pode optar por respeitar essas instruções ou então por

transgredi-las. Por isso, o sujeito é relativamente livre: encontra-se sobredeterminado pela situação de comunicação, mas com uma margem de manobras a serem operadas com estratégias discursivas. Assim, a identidade social pode ser reiterada, recriada ou ocultada pelo comportamento linguageiro do sujeito comunicante. Mas a identidade discursiva não pode ser construída sem a identidade social, decorrendo o poder de influência do sujeito falante da combinação desses dois tipos de identidades.

Esse pressuposto da Teoria Semiolinguística foi determinante na seleção desse referencial teórico para a pesquisa proposta. Isso porque Charaudeau concebe o sujeito de maneira bastante próxima à nossa compreensão particular – um sujeito que não é absolutamente livre, pois limitado por uma situação de comunicação, mas que não é “assujeitado”, pois age estrategicamente e constrói-se discursivamente. Considerando nosso objeto de pesquisa, essa nos parece uma maneira bastante sensata de olhar para o sujeito, uma vez que sabemos que estamos constantemente condicionados nas situações de comunicação por nossas identidades sociais, mas ao mesmo tempo possuímos uma relativa liberdade para construir nossas identidades discursivas. Essas proposições revelam-se fundamentais no tratamento dos discursos do patrimônio cultural, pois acreditamos, com Gonçalves (2002), que os patrimônios culturais são discursivamente constituídos e que uma postura do sujeito enquanto protagonista frente às suas referências culturais exige a percepção crítica das relações de poder sob esses discursos e a construção de novos discursos, que questionem as identidades culturais enquanto produções sociais arbitrárias.

Segundo Charaudeau (2010), a máquina comunicativa está relacionada a uma série de efeitos. Os efeitos intencionais (supostos) são as visadas, relacionadas ao objetivo de fazer com que o outro receba os efeitos da finalidade do discurso. Essa finalidade pode ser: de prescrição, como no texto de uma lei; de informação, como num noticiário; de incitação, como numa publicidade; ou de instrução, como na fala de um mestre a um aprendiz. Há ainda os efeitos realmente produzidos, relacionados à interpretação do outro, à sua compreensão, ao processo de construção de sentido, os quais nem sempre coincidem com os efeitos intencionais do falante. Por fim, há os efeitos possíveis, ou hipóteses, de que todo texto está repleto.

Conforme esse autor, a máquina comunicativa compreende três lugares: o lugar da produção, relacionado à identidade social do falante e aos efeitos em perspectiva; o texto, relacionado à identidade discursiva do enunciador e do destinatário e aos efeitos possíveis; e o lugar da recepção, relacionado à identidade social do interlocutor e aos efeitos realmente produzidos.

Charaudeau (2010) defende a existência de dois circuitos de comunicação: o circuito externo, composto por dois sujeitos do mundo físico, parceiros do ato de linguagem – o Comunicante (EUc) e o Interpretante (TUi); e o circuito interno, composto pelos dois protagonistas da enunciação – o Enunciador (EUe) e o Destinatário (TUd).

O autor emprega a noção de contrato de comunicação, definindo-o como o conjunto das condições nas quais se realiza um ato de comunicação e que permite que parceiros pertencentes a um mesmo corpo de práticas sociais estejam suscetíveis de chegar a um acordo sobre as representações linguageiras dessas práticas. Isso se deve a um “*implícito codificado*” resultante dos estatutos dos sujeitos comunicante e interpretante e da relação imaginada que os interdefine, o qual coloca os parceiros numa relação de convivência discursiva. Dessa maneira, o contrato corresponde a um ritual sociolinguageiro constituído por um conjunto de coerções e restrições resultantes das Circunstâncias de Discurso, em função das quais o sujeito comunicante pode supor que o sujeito interpretante possui uma competência linguageira de reconhecimento análoga à sua (CHARAUDEAU, 2010; CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2012).

Com relação ao lugar da produção, Charaudeau (2010) considera que o ato de linguagem pode ser considerado como uma expedição e uma aventura. O termo expedição refere-se ao seu aspecto intencional, uma vez que faz parte de um projeto de fala concebido pelo sujeito comunicante, em função do qual este faz uso de contratos e estratégias. Já o termo aventura refere-se à imprevisibilidade dos efeitos produzidos, que podem não corresponder exatamente aos efeitos desejados.

De acordo com Charaudeau (2010, p. 68), o ato de comunicação pode então ser representado como um dispositivo cujos componentes são:

- a) a *situação de comunicação*, compreendendo o enquadramento físico e mental em que se acham os parceiros da troca linguageira, determinados por uma identidade psicossocial e ligados por um contrato de comunicação;
- b) os *modos de organização do discurso* segundo a finalidade comunicativa do sujeito falante (enunciar, descrever, contar, argumentar);
- c) a *língua*, constituindo o material verbal estruturado em categorias linguísticas que possuem uma forma e um sentido; e
- d) o *texto*, resultado material do ato de comunicação e consequência das escolhas (conscientes ou inconscientes) feitas pelo sujeito falante dentre as categorias de língua e os modos de organização do discurso, de acordo com as restrições impostas pela situação de comunicação.

Charaudeau (2010) define o texto como o “ato de linguagem em sua configuração linguageira” (p. 62), como “a manifestação material (verbal e semiológica: oral / gráfica, gestual, icônica etc.) da encenação de um ato de comunicação, numa situação dada, para servir ao Projeto de fala de um determinado locutor.” (p. 77).

Melo (2007) explica que a finalidade comunicativa do falante determina a organização da matéria linguística segundo princípios chamados modos de organização do discurso, os quais constituem procedimentos de ordem linguageira que implicam no uso de determinadas categorias da língua.

Charaudeau distingue quatro modos de organização, correspondentes a conjuntos de procedimentos de utilização de determinadas categorias de língua em função das finalidades discursivas do ato de comunicação, quais sejam: enunciativo, descritivo, narrativo e argumentativo. (CHARAUDEAU, 2010; CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2012).

Melo (2007) afirma que esses modos de organização do discurso podem ser adotados como eixos de análise, permitindo determinar as marcas de identidade dos sujeitos, as representações sociais que povoam seus imaginários, as adequações na fala ou na escrita procedidas segundo as diversas situações de comunicação e as diferentes vozes que se manifestam nos discursos.

A seguir, abordaremos sucintamente cada um dos modos de organização do discurso descritos por Charaudeau, pois cada qual trará contribuições próprias para o instrumental analítico da pesquisa.

3.1.2 Modo de organização enunciativo

O modo de organização enunciativo diz respeito aos protagonistas da enunciação. Está relacionado ao posicionamento do locutor em relação a si próprio, ao interlocutor e a terceiros, intervindo na encenação dos outros modos de organização do discurso. Assim, distinguem-se três comportamentos enunciativos: *alocutivo*, *elocutivo* e *delocutivo*. (MELO, 2007, p. 112).

Pelo comportamento *alocutivo* se estabelece uma relação de influência entre locutor e interlocutor, o locutor implicando o interlocutor e lhe impondo um comportamento. Essa relação pode ser: *de força*, quando o locutor se enuncia em posição de superioridade com relação ao interlocutor, como no caso das modalidades de interpelação, injunção, autorização, julgamento, aviso, sugestão e proposta; ou *de petição*, quando o locutor se enuncia em

posição de inferioridade com relação ao interlocutor, como no caso das modalidades de interrogação e petição (CHARAUDEAU, 2010).

Já pelo comportamento *elocutivo*, segundo esse mesmo autor, o locutor enuncia seu ponto de vista interno, sem implicar o interlocutor. Esse ponto de vista pode referir-se a seu conhecimento (modalidades de constatação e de saber/ignorância), sua avaliação (modalidades de opinião e de apreciação), sua motivação (modalidades de obrigação, de possibilidade e de querer), seu engajamento (modalidades de promessa, de aceitação/recusa, de acordo/desacordo e de declaração) ou ao tipo de decisão que o ato de enunciação realiza (modalidade de proclamação).

Pelo comportamento *delocutivo*, por sua vez, o locutor retoma a fala de um terceiro, apagando-se de seu ato de enunciação, também sem implicar o interlocutor. Assim, o sujeito falante pode manifestar seu grau de asserção com relação a um enunciado que se impõe por si só ou então atuar como relator de um enunciado produzido por outro locutor (discurso relatado). (CHARAUDEAU, 2010).

O modo enunciativo intervém na encenação de cada um dos outros três modos de organização, motivo pelo qual se costuma dizer que ele “comanda” os demais. (CHARAUDEAU, 2010, p. 74).

Esse modo de organização mostra-se de fundamental importância na identificação das estratégias de credibilidade manifestas no posicionamento do locutor, pelos comportamentos elocutivo ou delocutivo, por exemplo, através das quais o sujeito pode adotar atitudes discursivas de neutralidade, de distanciamento ou de engajamento, conforme seu projeto de intencionalidade, o que adquire especial relevância quando se trata do discurso de informação televisivo que nos propomos a analisar.

Além disso, mostra-se essencial também à identificação das estratégias de captação no discurso de informação televisivo, pelas quais o sujeito/instância, não estando em relação de autoridade para com seu interlocutor/telespectador (que é livre para mudar de canal), pode tentar persuadi-lo ou seduzi-lo, a fim de cativar sua audiência, para o que podem contribuir as categorias correspondentes ao comportamento alocutivo, por exemplo.

3.1.3 Modo de organização descritivo

Segundo Charaudeau (2010), o modo de organização descritivo refere-se à produção e ao reconhecimento do sentido da caracterização descritiva (nomear, localizar e qualificar) dos objetos do mundo – processos limitados pela finalidade da situação de comunicação.

Reconhecem-se, então, três procedimentos discursivos da construção descritiva: *identificação*, *construção objetiva do mundo* e *construção subjetiva do mundo*.

A *identificação* consiste em nomear os seres do mundo cuja existência se verifica por consenso (de acordo com os códigos sociais), correspondendo às finalidades de recensar (como nos inventários, listas recapitulativas, listas identificatórias, nomenclaturas) ou de informar (como em artigos da imprensa e romances). (CHARAUDEAU, 2010).

Já a *construção objetiva do mundo*, segundo o autor, consiste em determinar o lugar que um ser ocupa no espaço e no tempo, qualificando-o com a ajuda de traços que possam ser verificados por qualquer outro sujeito além do sujeito falante. Corresponde às finalidades de definir (verbetes, textos de leis, textos didáticos), explicar (textos científicos, crônicas jornalísticas, reportagens, modos de usar), incitar (anúncios) ou contar (relatos literários, resumos).

A *construção subjetiva do mundo*, por sua vez, consiste em o sujeito manifestar seu imaginário, descrevendo os seres do mundo e seus comportamentos através de sua própria visão (não necessariamente verificável), num jogo de conflito entre as visões normativas impostas pelos consensos sociais e as visões próprias. Corresponde às finalidades de incitar (textos publicitários, declarações, anúncios-bilhetes, catálogos) ou de contar (textos jornalísticos, canções, histórias em quadrinhos, textos literários). Esse imaginário pode ser construído por meio da revelação de sentimentos e opiniões do sujeito descritor, constituindo uma descrição subjetiva; ou por meio da construção de um mundo mitificado pelo narrador, no âmbito de um imaginário simbólico, que pode estar ancorado na realidade ou abrir-se para o irracional, constituindo uma descrição ficcional. (CHARAUDEAU, 2010).

Segundo Charaudeau (2010, p. 139), o sujeito falante, ao ordenar a encenação descritiva, torna-se um descritor que, intervindo de maneira explícita ou não, pode produzir uma série de efeitos, dentre os quais: o *efeito de confiança*, o *efeito de gênero*, o *efeito de saber* e os *efeitos de realidade e de ficção*.

O *efeito de confiança* advém de uma intervenção do descritor (explícita ou implícita), o qual exprime uma apreciação pessoal, ou interpela o leitor, ou o convida a compartilhar uma reflexão ou mesmo os critérios que norteiam a descrição (CHARAUDEAU, 2010, p. 141-142).

Já o *efeito de gênero* “resulta do emprego de alguns procedimentos de discurso que são suficientemente repetitivos e característicos de um gênero para tornar-se signo deste”. Como exemplos, o mesmo autor cita: o efeito de conto maravilhoso obtido pelo emprego da expressão “era uma vez”; o efeito de semelhança obtido nos pastiches e paródias que

retomam, além das variações temáticas, as funções discursivas dos textos de partida; e os efeitos de gênero policial, realista, fantástico, etc. de textos jornalísticos que iniciam relatos com frases e expressões estereotipadas, como reportagens, crônicas e outros. (CHARAUDEAU, 2010, p. 142-143).

O *efeito de saber*, por sua vez, pode ser produzido quando o descritor “procede a uma série de identificações e de qualificações que, presumivelmente, o sujeito leitor não conhece”, construindo uma imagem de si próprio como sábio, perito, técnico, conhecedor do mundo em os seus mínimos detalhes (pela sua observação sistemática ou pelo estudo científico), cujo conhecimento constitui um argumento de autoridade e, ao mesmo tempo, representa a prova da veracidade de seu relato. (CHARAUDEAU, 2010, p. 139).

Os *efeitos de realidade* e de *ficção*, por fim, são tratados conjuntamente pelo autor, uma vez que é a alternância entre os dois modos de visão do mundo já mencionados – construção objetiva e construção subjetiva – que constitui o principal interesse de muitos tipos de relatos. Isso porque esses efeitos produzem uma imagem de narrador-descritor que “ora é exterior ao mundo descrito, ora é parte interessada em sua organização”. Como exemplos desse duplo efeito, o autor cita: textos pertencentes ao gênero fantástico em que a descrição alterna as representações de um mundo realista e de um “mundo do além”; textos jornalísticos que relatam “faits divers” ou proezas esportivas; e textos que apresentam uma dominante realista, mas em que é perceptível a subjetividade do descritor, tais como as autobiografias. (CHARAUDEAU, 2010, p. 140).

De acordo com o autor, o uso da categoria da qualificação, associada a outras, contribui para produzir os *efeitos de realidade* e de *ficção* com relação à descrição de seres humanos e não humanos, de seres conceituais e de fenômenos, sobretudo pelos procedimentos de: acumulação de detalhes e de precisões de tipo factual, muitas vezes recorrendo-se a termos especializados (efeito de coerência realista/verismo); ou utilização de analogias explícitas ou implícitas, estabelecendo correspondência entre seres e qualidades pertencentes a âmbitos diferentes (CHARAUDEAU, 2010, p. 138-139).

Podemos associar o *efeito de realidade*, tal como caracterizado por Charaudeau, ao *efeito de real* descrito por Barthes (1972), obtido no discurso narrativo realista por meio dos “detalhes concretos”, elementos descritivos aparentemente sem nenhuma função na narrativa, por não apresentarem relação direta com os acontecimentos, mas que conferem um tom de realismo aos textos. Segundo este autor, o modelo desses discursos narrativos realistas é o discurso histórico, em que o “real” é referência essencial, uma vez que, supostamente, deve relatar aquilo que realmente aconteceu. Na produção do *efeito de real*, Barthes ainda elenca,

ao lado do realismo literário, as técnicas, obras e instituições contemporâneas fundadas na necessidade de autenticação do “real”: a fotografia, a reportagem, as exposições de objetos antigos e o turismo dos monumentos e lugares históricos.

Percebemos, então, que os efeitos abordados mostram-se também fundamentais para o estudo do discurso de informação televisivo, pois estão diretamente relacionados às estratégias de credibilidade e de captação já mencionadas. Além disso, o discurso de informação midiática do patrimônio cultural apresenta-se como engajado a reconstruir de maneira objetiva uma parte da realidade passada e/ou presente, para o que se revela essencial o *efeito de realidade*.

3.1.4 *Modo de organização narrativo*

O modo de organização narrativo, por sua vez, relaciona-se à construção de uma realidade a partir do desenrolar de ações que influenciam uma às outras, apresentam relações de causas/consequências e se transformam num encadeamento progressivo. (MELO, 2007, p. 112).

Contar é uma atividade *posterior* à existência de uma realidade que se apresenta necessariamente como *passada* (mesmo quando é pura invenção), e, ao mesmo tempo, essa atividade tem a propriedade de fazer surgir, em seu conjunto, um universo, o *universo contado*, que predomina sobre a outra realidade, a qual passa a existir somente através desse universo. (CHARAUDEAU, 2010, p. 154).

Conforme esse autor, a atividade de contar constrói um universo de representação das ações humanas por meio de um imaginário baseado na crença na “unidade do ser” ou na crença numa “realidade plural” do mundo e do ser – as narrativas são heterogêneas e podem transitar entre esses dois imaginários, mas eventualmente um deles pode constituir-se em dominante.

Segundo Charaudeau (2010, p. 155), a crença na “unidade do ser” corresponde à ideia de que o ser na origem dos tempos seria uma entidade única, que representaria uma verdade homogênea e universal, fazendo-se necessário acessá-la e recuperá-la. Esse tipo de crença produziu, e ainda produz, as “narrativas míticas que buscam recuperar uma verdade (fundadora) que estaria ancorada na parte mais remota da memória coletiva de um povo”. A crença na “unidade do ser” manifesta-se sob as seguintes formas:

- a) narrativas inalteráveis, tais como os textos sagrados, tidas como portadoras de uma verdade única compartilhada e que, por serem consideradas como produto de uma coenunciação coletiva, não possuem autor real;
- b) narrativas alegóricas, presentes em contos populares, lendas, contos de fadas, evangelhos e em certos textos fantásticos, as quais se transmitem no tempo e no espaço guardando valores simbólicos universais, revelando aos destinatários sua origem e seu destino, e que também não possuem autor real (quando possuem, trata-se de um autor-designado encarregado de testemunhar e transmitir a palavra que lhe foi revelada);
- c) narrativas que idealizam heróis e fazem deles os arquétipos de um ideal de ser, encontradas na literatura épica, nas hagiografias da Idade Média, em certas biografias modernas de grandes homens, nos “westerns”, na literatura policial e na ficção científica, as quais possuem autor, mas este desaparece por detrás do universo contado, que “existe em si mesmo e por si mesmo”.

Ainda de acordo com Charaudeau (2010, p. 155), a crença numa “realidade plural” do mundo e do ser, por sua vez, corresponde à ideia de que o mundo seria “fragmentado numa materialidade lacunária sem começo e fim, e o ser seria partido numa multiplicidade de parcelas de existências das quais não se percebe nunca o todo.” Esse tipo de crença produz as narrativas realistas, sob as formas de narrativas picarescas, narrativas de forma breve, narrativas romanescas (que apresentam uma visão compósita do homem, fragmentos da vida e do ser) e narrativas de testemunho histórico (que buscam reconstruir de maneira objetiva uma parte da realidade passada).

Dessa forma, podemos traçar um paralelo entre os imaginários baseados na crença na “unidade do ser” ou na crença numa “realidade plural” do mundo e do ser, descritos por Charaudeau, e as perspectivas essencialistas e não essencialistas sobre identidade abordadas anteriormente, opondo unidade/perenidade a fragmentação/transitoriedade. De maneira análoga, podemos associar os imaginários baseados na crença na “unidade do ser” ou na crença numa “realidade plural” do mundo e do ser e os discursos do patrimônio monumental e do patrimônio do cotidiano, respectivamente, conforme descritos por Gonçalves (2002).

Charaudeau (2010) chama atenção para o risco de se confundir “narrativa” e “modo narrativo”. Segundo ele, o modo narrativo é um dos componentes da narrativa, que também utiliza o modo de organização descritivo.

Segundo esse autor, do fato de as narrativas serem heterogêneas decorre uma tensão para fazer crer no verdadeiro, na realidade, já que o aspecto ficcional é primordial na

atividade de contar. “O sujeito que narra desempenha essencialmente o papel de uma testemunha que está em contato direto com o vivido (mesmo que seja de uma maneira fictícia), isto é, com a experiência na qual se assiste a como os seres se transformam sob o efeito de seus atos.” (CHARAUDEAU, 2010, p. 157).

Conforme Charaudeau (2010, p. 157-158), o modo de organização narrativo é caracterizado pela articulação entre a *organização da lógica narrativa*, que compreende a construção de uma sucessão de ações segundo uma lógica acional, constituindo a trama da história, e a *organização da encenação narrativa*, que compreende a realização de uma representação narrativa, transformando a história num universo narrado.

Ainda conforme esse autor, os componentes da lógica narrativa são os actantes, os processos e as sequências. Os actantes desempenham papéis narrativos, mas não devem ser confundidos com os personagens, estes correspondendo à forma qualificada, aqueles à forma não qualificada. Dessa maneira, um actante pode ser ocupado por diferentes personagens na história; e um mesmo personagem pode ocupar o lugar de actantes diferentes, desempenhando diversos papéis narrativos.

Os processos dão uma orientação funcional às ações dos actantes, unindo-os entre si. Devido à sua correlação com outras ações, o processo se transforma em função narrativa, que pode ser de tipo principal (quando determina as grandes articulações da história) ou secundário (quando completa as lacunas entre essas grandes articulações). Dessa maneira, um processo narrativo pode ser realizado por diferentes ações e uma mesma ação pode estar correlacionada com diferentes processos narrativos. (CHARAUDEAU, 2010).

As sequências integram os processos e os actantes numa finalidade narrativa segundo os princípios: de *coerência*, pelo qual a trama da história deve ser constituída de “uma sucessão de acontecimentos ligados por uma relação de solidariedade tal que cada um pressupõe os outros numa estrutura que se deve imaginar intemporal”; de *intencionalidade*, pelo qual a narrativa deve relacionar-se “a um encadeamento de motivos dirigidos a um fim, o qual se inscreve num projeto humano”; de *encadeamento*, segundo o qual “as ações ou acontecimentos reagrupam-se em sequências” que se ordenam em sucessão, paralelismo, simetria ou encaixe; e de *localização*, segundo o qual “essa sucessão de acontecimentos coerente e motivada deve poder ocorrer num enquadramento espaço-temporal”. (CHARAUDEAU, 2010, p. 166).

De acordo com o autor, os arquétipos definidos para a lógica narrativa são preenchidos por especificidades semânticas que convertem a trama da história em um universo narrado singular, resultando na configuração narrativa. A configuração narrativa é assegurada por

procedimentos ligados: à motivação intencional atribuída ao agente de uma sequência narrativa (age voluntariamente ou sofre manipulação); à cronologia (o encadeamento das sequências é apresentado de maneira contínua ou descontínua); ao ritmo (a sucessão das sequências e ações é apresentada de forma condensada ou alongada); e à localização espaço-temporal (ações situadas no passado ou no presente / ações localizadas em espaço fechado ou aberto / ações que manifestam deslocamento ou fixação no espaço).

O dispositivo da encenação narrativa compreende dois espaços de significação: um espaço externo ao texto, onde se encontram os dois parceiros da troca linguageira – o autor e o leitor ‘reais’, seres de identidade social; e um espaço interno ao texto, onde se encontram os dois sujeitos da narrativa – o narrador e o leitor-destinatário, seres de identidade discursiva. (CHARAUDEAU, 2010, p. 184).

Segundo Charaudeau (2010), o autor pode ser *autor-indivíduo* ou *autor-escritor*.

O *autor-indivíduo* possui experiência no mundo das práticas sociais, nome próprio e biografia pessoal não necessariamente pública. Ele pode estar ausente da narrativa ou aparecer de maneira explícita, tornando-se personagem e testemunha de uma história pessoal vivida em contexto sócio-histórico. O leitor real é convocado a receber e verificar a veracidade dos fatos em função de sua própria experiência. Os fatos narrados não correspondem obrigatoriamente à “verdade”, ao que realmente aconteceu, mas são apresentados como se assim fosse.

O *autor-escritor*, por seu turno, possui experiência no mundo das práticas da escritura, nome próprio de escritor e biografia pública de autor. Ele geralmente só transparece através da ordenação geral da narrativa, revelando seu projeto de escritura e seu “saber escrever” e testemunhando seu próprio ato de escrita. O leitor possível é convocado a receber e reconhecer tal projeto, o que exige uma competência de leitura apropriada.

Ainda conforme Charaudeau (2010), o narrador pode ser *narrador-historiador* ou *narrador-contador*.

O *narrador-historiador* organiza a representação da história contada da maneira mais objetiva possível, recolhendo os fatos da realidade histórica. Para tanto, recorre a arquivos, testemunhos e documentos. Assim, a história contada corresponde à representação objetiva e atestada de uma história que pertence à “realidade histórica”. O leitor-destinatário é então convocado a receber e verificar essa história contada como história real.

O *narrador-contador*, por sua vez, cria uma história segundo sua própria fantasia e seu saber artístico. Assim, constrói uma história pertencente ao mundo da ficção. O leitor-destinatário é convocado a receber e partilhar essa história contada como história inventada.

Charaudeau (2010) deixa claro, no entanto, que o que está em causa são os efeitos de realidade/ficção produzidos pelas marcas textuais, e não uma “certificação” de que aquilo que está sendo contado realmente aconteceu ou, pelo contrário, de que é fruto da imaginação.

Segundo o autor, o *efeito de realidade* é obtido a partir do emprego de índices que concorrem para a construção de uma visão objetiva do mundo, resultante de um consenso social. Esses índices revelam elementos supostamente passíveis de verificação, tais como o tangível do universo, a experiência compartilhada e o saber referente ao mundo da realidade.

Já o *efeito de ficção* resulta do emprego de índices que contribuem para a construção de um universo ficcional, o qual não é obrigatoriamente verificável por uma racionalidade social. Esses índices remetem ora a um mundo irracional, caracterizado por mistério e magia, ora a “um mundo inteligível no interior de certos códigos de verossimilhança que não representam necessariamente a realidade (gênero policial, romanesco, fantástico...)”. Esse tipo de efeito responde à busca da “unidade do ser”, ao desejo humano de “viver” uma história que tem um começo e um fim, de que a figura do herói é característica. (CHARAUDEAU, 2010, p. 188).

Dessa maneira, o modo de organização narrativo apresenta conceitos indispensáveis à análise do discurso televisivo do patrimônio cultural, uma vez que a instância midiática, apresentando-se como um “narrador-historiador”, encena narrativas que se pretendem correspondentes à representação objetiva e atestada de uma história pertencente à realidade histórica, valendo-se, para tanto, do efeito de realidade. Entretanto, em nome da estratégia de captação, pode valer-se dos efeitos de ficção, o que demandará especial atenção de nossa parte.

3.1.5 *Modo de organização argumentativo*

O modo de organização argumentativo diz respeito à produção e ao reconhecimento das cadeias de causalidades explicativas. Esse modo de organização está relacionado à explicação e ao apontamento das causas do fato, à descrição das cadeias de causalidades e à indicação das provas dessa explicação, que deve parecer verossímil e lógica de acordo com as representações socioculturais partilhadas pelos membros de um grupo. Assim, o enunciador objetiva fazer com que seu interlocutor compartilhe determinado ponto de vista. (MELO, 2007, p. 112).

Esse modo de organização permite a construção de explicações sobre asserções feitas a respeito do mundo, numa dupla perspectiva de razão demonstrativa (pela qual se busca

estabelecer relações de causalidade através de procedimentos que constituem a *organização da lógica argumentativa*) e razão persuasiva (pela qual se busca estabelecer a “prova” por meio de argumentos que justifiquem as propostas e as relações de causalidade entre as asserções, constituindo a *encenação argumentativa*). (CHARAUDEAU, 2010, p. 207-208).

Toda relação argumentativa se compõe de no mínimo três elementos: “uma *asserção de partida* (dado, premissa), uma *asserção de chegada* (conclusão, resultado), e uma (ou várias) *asserção de passagem* que permite passar de uma a outra (inferência, prova, argumento).” (CHARAUDEAU, 2010, p. 209).

Segundo esse autor, as relações de causalidade da lógica argumentativa podem ser expressas por meio das articulações lógicas de conjunção, disjunção, restrição, oposição, causa, consequência e finalidade. A passagem da asserção de partida à asserção de chegada se dá segundo uma inferência que estabelece um vínculo modal entre elas, o qual se situa no domínio do possível, do provável ou do necessário. O escopo do valor de verdade da proposta pode corresponder ao conjunto de todos os casos (generalização), a um único caso específico (particularização) ou a um caso suposto (hipótese). Os componentes da lógica argumentativa combinam-se entre si para dar lugar a modos de raciocínio (dedução, explicação, associação, escolha alternativa, concessão restritiva).

De acordo com Charaudeau (2010), o dispositivo argumentativo é composto por “proposta” (tese), “proposição” (quadro de questionamento baseado numa tomada de posição ou não do sujeito quanto à veracidade da proposta) e “persuasão” (quadro de raciocínio persuasivo destinado a desenvolver uma refutação, justificativa ou ponderação). Entretanto, a forma particular que a argumentação pode assumir em um determinado texto depende da situação de comunicação (situação de troca monologal ou dialogal) e do projeto de fala do sujeito que argumenta (argumentação explícita ou implícita).

Em toda argumentação o sujeito é instado a tomar posição com relação à proposta (refutação, justificativa ou ponderação), ao sujeito que a emitiu (rejeição ou aceitação do *status* do emissor ou autojustificação do *status*) e à sua própria argumentação (engajamento e argumentação polêmica ou não engajamento e argumentação racional). (CHARAUDEAU, 2010).

Ainda conforme esse autor, a encenação argumentativa consiste na utilização, pelo sujeito que argumenta, de procedimentos que contribuem para provar a validade da argumentação. Esses procedimentos podem ser: semânticos, quando se baseiam no valor dos argumentos; discursivos, quando objetivam produzir determinados efeitos de discurso; ou de composição, quando organizam o conjunto da argumentação.

Os procedimentos semânticos correspondem à utilização de argumentos fundados num consenso social, uma vez que os membros de um grupo sociocultural compartilham valores nos domínios de avaliação da Verdade (definição em termos de “verdadeiro” e “falso”), do Estético (definição em termos de “belo” e “feio”), do Ético (definição em termos de “bem” e “mal”), do Hedônico (definição em termos de “agradável” e “desagradável”) e do Pragmático (definição em termos de “útil” e “inútil”). (CHARAUDEAU, 2010).

Os procedimentos discursivos, por seu turno, correspondem ao emprego de categorias de língua ou procedimentos de outros modos de organização do discurso com a finalidade de provocar efeitos de persuasão, destacando-se a definição, a comparação, a citação, a descrição narrativa, a reiteração e o questionamento. (CHARAUDEAU, 2010).

Os procedimentos de composição, por fim, consistem na repartição, distribuição e hierarquização dos elementos do processo argumentativo ao longo do texto. A composição pode ser linear, na qual os argumentos são organizados em etapas segundo uma cronologia, às vezes acompanhada de um movimento de vai e vem – retomada de certos momentos e anúncio de outros – e de uma pontuação dos tempos fortes do desenvolvimento argumentativo; ou então classificatória, na qual os argumentos, dados ou resultados apresentados são retomados de forma resumida, por meio de uma recapitulação (resumo, esquema, quadro, figura, etc.). (CHARAUDEAU, 2010).

Dessa maneira, o modo de organização argumentativo nos fornece subsídios para identificar como são construídas as articulações lógicas e como é encenada a argumentação, permitindo identificar o posicionamento do sujeito frente aos argumentos apresentados, suas hipóteses sobre o nível de conhecimento do interlocutor a respeito do assunto tratado e os valores compartilhados que fundamentam os procedimentos semânticos. Além disso, permite-nos verificar se o foco da narrativa está na argumentação e nas relações de causalidade, ou se, do contrário, estas são negligenciadas em benefício de outros elementos.

3.2 Discurso midiático e representações sociais

Demonstrada a pertinência de se proceder à análise do discurso midiático do patrimônio sob a perspectiva da Semiologia, faz-se necessário, ainda, conhecer melhor esse tipo de discurso que pretendemos investigar. Afinal, o discurso midiático apresenta características peculiares cuja influência não pode ser desconsiderada na análise das representações do patrimônio cultural veiculadas.

Por isso, neste momento, procuramos caracterizar o discurso midiático e sua relação com as representações sociais. Então, partimos da abordagem do contrato de comunicação midiática e, procurando compreender bem nosso objeto de pesquisa, chegamos às especificidades do discurso televisivo e seus gêneros.

3.2.1 *Contrato de comunicação midiática*

Segundo CARMO (2009, p. 28), a importância do estudo do discurso midiático reside no fato de a mídia influenciar e representar as atitudes linguísticas de uma comunidade, revelando muito sobre os significados sociais e os estereótipos projetados na comunicação.

Charaudeau (2011, p. 197) afirma que as representações sociais “constituem *maneiras de ver* (discriminar e classificar) e de *julgar* (atribuir um valor) o mundo, mediante *discursos* que engendram *saberes*”. Segundo o autor, esses saberes constituem “maneiras de dizer” configuradas pela linguagem e dependentes dela.

Para Lysardo-Dias (2009, p. 67), o estudo das representações sociais possibilita a análise dos saberes culturais que regem o processo de discursivização. Esses saberes, relacionados aos valores e crenças comuns de um grupo social, condicionam os discursos, mas são também por eles influenciados. Esses saberes culturais representam os pressupostos a partir dos quais os discursos são realizados e, ao mesmo tempo em que viabilizam a intercompreensão, produzem uma relativa padronização que impede a consideração da heterogeneidade do tecido social.

Conforme essa mesma autora, as representações sociais desempenham um papel identitário, pois favorecem o sentimento de pertencimento ao grupo, estando implicadas na construção da relação nós/eles. Essas representações são assimiladas no processo de socialização e integradas ao sistema de percepção dos indivíduos, de forma que passam a ser vivenciadas como naturais, inquestionáveis e fixas.

As representações têm essencialmente três funções sociais intimamente ligadas umas às outras: a de *organização coletiva* dos sistemas de valores, que constituem esquemas de pensamento normatizados próprios a um grupo; a de *exibição*, diante de sua própria coletividade, das características comportamentais do grupo (rituais e lugares-comuns) com fins de visibilidade, pois os membros do grupo têm necessidade de conhecer o que compartilham e o que os diferencia dos outros grupos, para construir sua identidade; a de *encarnação* dos valores dominantes do grupo em figuras (indivíduo, instituição, objeto simbólico) que desempenham o papel de representantes da identidade coletiva. (CHARAUDEAU, 2006, p. 116-117, grifos do autor).

Um aspecto fundamental das representações sociais é a sua dimensão performativa, relacionada à força do dizer, pois instituem como realidade aquilo que apresentam. Dessa forma, “a ação acontece no e pelo discurso”. (LYSARDO-DIAS, 2009, p. 68).

No mesmo sentido, Charaudeau (2009), propondo um esquema de funcionamento da comunicação linguageira, coloca na base do dispositivo sócio-comunicacional os imaginários sociodiscursivos, definindo-os como o lugar de estruturação das representações sociais. Essas representações resultam de saberes de crença e de conhecimento e são “sociodiscursivas” porque são construídas pelo dizer, tornando-se perceptíveis e identificáveis pelos discursos que circulam nos diversos grupos sociais. Segundo o esquema elaborado pelo autor, o sujeito, “mergulhado nos imaginários sociodiscursivos” e condicionado pelas restrições do quadro situacional, procede à organização de seu discurso no nível da encenação discursiva.

Charaudeau (2006, p. 44-45), distinguindo os dois tipos de saberes mencionados, afirma que o *saber de conhecimento* corresponde a um saber externo ao sujeito e que ele assume. Procede de uma representação racionalizada do mundo, beneficiando-se de um preconceito relacionado às ideias de objetividade e realismo. Esses conhecimentos podem pertencer a três categorias: *existencial*, em que a percepção mental é determinada pela descrição da existência dos objetos do mundo, recorrendo à sua identificação, à sua localização espacial e temporal e à sua caracterização; *evenemencial*, em que a percepção mental é determinada pela descrição do que ocorre ou ocorreu modificando o estado do mundo, o que permite ver ou imaginar o que se passou; ou *explicativa*, em que a percepção mental é determinada pela descrição dos motivos ou intenções que presidiram o surgimento dos acontecimentos, fornecendo argumentos que tornam inteligíveis os acontecimentos do mundo.

Os saberes de conhecimento ainda se dividem em saberes de experiência e de erudição e constroem discursos que não pertencem ao indivíduo, configurando a realização de um terceiro impessoal. (CHARAUDEAU, 2011).

Já o *saber de crença* é um saber de julgamento que vem do sujeito, resultando de sua atividade de comentar o mundo fazendo com que ele exista através de um olhar subjetivo. Esse tipo de saber manifesta-se nas modalizações, por exemplo, e pode ser objeto de discussão. As crenças dependem de sistemas de representação, tais como aqueles que avaliam o “possível” e o “provável” dos comportamentos em dadas situações, ou aqueles que apreciam esses comportamentos segundo um julgamento positivo ou negativo sob os pontos de vista ético, estético, hedônico ou pragmático, representando os grupos que os instauram e servindo de modelo de conformidade social. No discurso de informação, os saberes de crença

possuem a função de interpelar o outro e instaurar uma relação de cumplicidade, na medida em que este deve tomar posição com relação à avaliação proposta. (CHARAUDEAU, 2006, p. 45-46).

Podemos considerar que, no caso dos saberes de conhecimento, os argumentos se legitimam a partir da verificação, que pode ser provada cientificamente ou então experimentada, de forma que o mundo se sobrepõe ao homem. Já no caso dos saberes de crença, os julgamentos subjetivos (que não podem ser verificados) se configuram como saberes, de forma que é o homem que se sobrepõe ao mundo. (CHARAUDEAU, 2011; PROCÓPIO, 2009).

Segundo Charaudeau (2011), os saberes de conhecimento e de crença estruturam as representações sociais; estas, por sua vez, estruturam-se em imaginários sociodiscursivos. Esses imaginários, circulando em um espaço de interdiscursividade, oferecem testemunhos das identidades coletivas e da percepção dos acontecimentos.

Procópio (2009) destaca a diferença entre os imaginários e os estereótipos: enquanto os estereótipos tendem a cristalizar determinadas ideias, os imaginários não apontam para valorações do tipo certoXerrado e bomXmau, nem buscam estabelecer verdades, mas sim demonstrar as visões de mundo relativas a um determinado assunto em uma dada situação comunicativa.

Dessa maneira, percebemos que o sujeito, ao organizar a encenação discursiva, encontra-se imerso em imaginários sociodiscursivos e condicionado pelas restrições do quadro situacional. Portanto, é da articulação dos fatos linguísticos e dos processos sociais, históricos e culturais que emergem os sentidos dos discursos. (LYSARDO-DIAS, 2009, p. 76).

De acordo com Rodrigues (1997, p. 217), “O discurso é o principal produto e o resultado final do funcionamento da instituição midiática”. Mas, quais seriam então as características próprias do discurso midiático?

Primeiramente, Melo (2009, p. 156) destaca como característica distintiva de toda produção midiática o seu direcionamento para uma coletividade.

O discurso midiático ainda se diferencia dos discursos que realizamos cotidianamente por ser caracterizado como um discurso ininterrupto, sem hesitações ou silêncios. Os silêncios não são tolerados no discurso midiático, pois representam a perda do contato com o público. Já o silêncio do público é processo ativo de elaboração de sentido. Contribui para esse efeito de completude do discurso midiático o uso da terceira pessoa, que confere credibilidade à narração dos fatos. (RODRIGUES, 1997, p. 217-218).

Rodrigues (1997, p. 220) também acrescenta que outra característica própria do discurso midiático é o fato de que o âmbito de sua legitimidade é “transversal ao conjunto de todos os domínios da experiência moderna”. Isso o diferencia dos outros tipos de discurso, cuja legitimidade restringe-se a um dos domínios específicos da experiência. Assim, pode-se dizer que o lugar de fala do discurso midiático é um lugar simbólico dessacralizado, o que lhe confere transparência. Já o lugar de fala das outras instituições é sacralizado, o que lhe confere opacidade.

Segundo Melo (2009) e Rodrigues (1997), o discurso midiático também é unilateral, monologal, já que um enunciador dirige a palavra a um público relativamente indiferenciado e ausente, que não tem possibilidade de tomar efetivamente a palavra.

[...] num esforço para aproximar os processos da comunicação midiática dos processos da enunciação do discurso face a face, a instituição midiática utiliza habitualmente todo um conjunto de procedimentos que são definidos, de maneira esclarecedora, pelo fato de visarem ‘dar a palavra ao público’. [...] Estes procedimentos não anulam, no entanto, fundamentalmente, a unilateralidade da relação enunciativa do discurso midiático. Em primeiro lugar, porque não são propriamente processos de tomada da palavra por parte do espectador, do ouvinte ou do leitor, mas estratégias de condescendência por parte do locutor e são, como tais, subordinadas a uma seleção realizada pela própria instituição midiática. Em segundo lugar, porque não se trata de procedimentos de interlocução, mas de simulacros de interlocução, procedimentos artificiais mais ou menos sofisticados. (RODRIGUES, 1997, p. 229).

Outra característica do discurso midiático é a neutralização das marcas enunciativas, que em geral só são utilizadas quando a lógica do discurso falha ou é interrompida. Como exemplo, Rodrigues (1997, p. 230-231) cita a transição entre locutores, “quando um locutor explicita as marcas da enunciação para dar a palavra a um repórter ou a uma testemunha de acontecimentos distantes”; e as falhas técnicas ou pessoais que, provocando rupturas no fluxo habitual do discurso, obrigam o locutor a colocar-se em cena para explicar essas ocorrências e pedir desculpas, em nome próprio ou da instituição midiática que representa.

Uma característica também marcante do discurso midiático é a visibilidade da polifonia, quando um locutor enuncia um discurso que é seu, mas também de outros enunciadores.

A polifonia no discurso midiático pode situar-se em diferentes níveis, desde o mais superficial, do discurso relatado, até nos níveis mais profundos das alusões e da heterogeneidade de sentidos. No discurso relatado, o locutor cita, em estilo direto ou indireto, o discurso do outro locutor, assumindo-o como seu ou demarcando-se dele. Mais sutis são os fenômenos de polifonia que atravessam os próprios enunciados do locutor, como nos casos dos enunciados irônicos ou atravessados por múltiplos sentidos pertencentes a lugares de fala diferenciados, pondo assim em cena diferentes enunciadores. (RODRIGUES, 1997, p. 231).

Charaudeau (2006) afirma que é importante não perder de vista as duas lógicas que regem o funcionamento das mídias – a econômica e a simbólica. A lógica simbólica está relacionada à imagem da mídia como meio de democratização da informação, como participante da construção da opinião pública. Já a lógica econômica está relacionada ao fato de que os veículos de comunicação são empresas que objetivam vender seus produtos.

Melo (2009, p. 156) também afirma que boa parte da comunicação midiática possui, dentre outras finalidades, interesses econômicos. A autora cita o exemplo da televisão, que tem basicamente as finalidades de informar, divertir e anunciar, mas essas atividades obedecem a interesses econômicos.

Segundo Charaudeau (2006), a instância midiática vê-se diante de um dilema ao ter que escolher entre dirigir-se a um alvo constituído pelo maior número de espectadores possível, baseando-se numa hipótese fraca sobre o seu grau de saber, ou fornecer uma informação com alto teor de saber, baseando-se numa hipótese forte sobre o grau de saber do alvo, que seria então quantitativamente reduzido. Como a lógica econômica impõe que as mídias atinjam o maior número de pessoas possível, o caminho que se mostra é de tocar a afetividade do espectador, distribuindo simplificações e clichês.

Charaudeau (2006) representa o funcionamento do discurso midiático a partir de um esquema composto por três lugares de pertinência: o de produção, o do produto e o de recepção. A instância de produção é representada pelo organismo de informação e seus atores; o produto é representado pelo texto midiático; e a instância de recepção é representada pelo consumidor da informação.

O autor distingue dois espaços da instância de produção, os quais se influenciam reciprocamente:

- a) o externo-externo, que compreende as condições socioeconômicas da máquina midiática, em que o organismo de informação está representado como empresa, com suas práticas organizacionais e seus discursos de justificativa da intencionalidade dos *efeitos econômicos*, em função dos quais o público-alvo é visto como um conjunto de consumidores; e
- b) o externo-interno, que compreende as condições semiológicas da produção, as quais determinam as práticas de realização do produto midiático, justificadas por discursos de representação da intencionalidade orientada por *efeitos visados*.

De maneira análoga, esse autor distingue dois espaços da instância de recepção:

- a) o interno-externo, em que se encontra o alvo, o destinatário ideal imaginado pela instância midiática, bem como os *efeitos supostos* por esta; e
- b) o externo-externo, em que se encontra o receptor real, o público consumidor do produto midiático, bem como os *efeitos produzidos* a partir da sua interpretação.

O lugar do produto, por sua vez, compreende a organização estrutural semiodiscursiva realizada de acordo com hipóteses sobre a co-intencionalidade entre enunciador e destinatário. O texto produzido é portador de *efeitos possíveis* e analisá-lo corresponde, então, a analisar os “possíveis interpretativos”.

Com base no esquema apresentado, Charaudeau (2006) afirma que o estudo do discurso midiático pressupõe o exame tanto dos efeitos de sentido possíveis provenientes da estruturação do texto como dos discursos de representação que constituem os imaginários sociodiscursivos que sustentam o funcionamento da máquina midiática.

Segundo o autor, o sentido na comunicação midiática é construído por meio de dois processos, quais sejam: o de *transformação*, que consiste em transformar o “mundo a significar” (o acontecimento bruto) em “mundo significado” (mundo midiático construído), recorrendo a categorias para descrever, contar e explicar; e o de *transação*, que consiste em atribuir uma significação psicossocial ao ato de linguagem, pela qual a informação será construída em função dos dados da situação de troca, abrangendo a relação entre as instâncias de produção e de recepção.

Segundo Charaudeau (2006, p. 124), as mídias não representam um poder em si, mas exercem um poder de influência através do “fazer saber”, do “fazer pensar” e do “fazer sentir”.

O discurso informativo não tem uma relação estreita somente com o imaginário do saber, mas igualmente com o imaginário do poder, quanto mais não seja, pela autoridade que o saber lhe confere. Informar é possuir um saber que o outro ignora (“saber”), ter a aptidão que permite transmiti-lo a esse outro (“poder dizer”), ser legitimado nessa atividade de transmissão (“poder de dizer”). Além disso, basta que se saiba que alguém ou uma instância qualquer tenha a posse de um saber para que se crie um dever de saber que nos torna dependentes dessa fonte de informação. Toda instância de informação, quer queira, quer não, exerce um poder de fato sobre o outro. Considerando a escala coletiva das mídias, isso nos leva a dizer que as mídias constituem uma instância que detém uma parte do poder social. (CHARAUDEAU, 2006, p. 63).

De acordo com Charaudeau (2006), a visada discursiva de informação compreende um EU numa posição de “fazer saber”, revestido de uma autoridade de “dizer”, e um TU numa posição de “dever saber”.

Voltando à questão dos tipos de saberes, Charaudeau (2011) afirma que a fronteira entre os saberes de conhecimento e de crença é porosa, e essa porosidade pode ser utilizada com fins estratégicos.

Isso porque um saber de crença pode ser apresentado como um saber de conhecimento, que não pode ser discutido, portanto como uma verdade. Pois as representações constroem “uma organização do real através de imagens mentais transpostas em discurso ou em outras manifestações comportamentais dos indivíduos que vivem em sociedade”, sendo dadas como se correspondessem ao real. Através das representações, que apontam para um desejo social, produz-se um sistema de valores que se torna norma de referência. No interior desse processo de representações, a fronteira entre os saberes de conhecimento e de crença é tênue e variável. (CHARAUDEAU, 2006, p. 47).

Por isso, Charaudeau (2006, p. 48) adverte-nos para que estejamos sempre atentos, por exemplo, para o emprego das palavras pela mídia, pois elas apontam para as representações – “Palavras usadas em situações recorrentes pelos mesmos tipos de locutores acabam por tornar-se portadoras de determinados valores.”

Nesse ponto, mostra-se fundamental o conceito de “efeito de verdade”, que se baseia na convicção, num “acreditar ser verdadeiro”, criando uma adesão àquilo que é compartilhável com outras pessoas. O efeito de verdade pressupõe textos portadores de julgamentos, pois relaciona-se à busca de credibilidade e às condições de validade da proposta. O crédito que pode ser dado a uma informação relaciona-se com os traços psicológicos e sociais daquele que informa, dependendo de seu *status* (se tem notoriedade, se é uma testemunha, se é plural, se é um organismo especializado) e do seu grau de engajamento. Relaciona-se, também, com a apresentação de provas de veracidade, por meio de procedimentos de autenticidade, de verossimilhança e de explicação. (CHARAUDEAU, 2006).

As mídias apresentam-se como um organismo especializado que tem o papel de informar os cidadãos sobre tudo o que acontece na sociedade (visada de informação). Porém, os organismos de informação, em sua lógica comercial, funcionam como empresas que concorrem entre si no mercado para captar o público. Em nome da necessidade de captação, esses organismos recorrem à sedução, pois a informação deve atrair o interesse do maior número possível de pessoas. Com um alvo tão amplo e heterogêneo, recorrem à vulgarização da informação, de forma a torná-la acessível a um grande número de indivíduos. Em consequência dessa atividade de vulgarização, o saber que deu origem à informação é deformado. Um agravante dessa situação é o fato de que, em função da visada de captação, a

vulgarização midiática é correntemente dramatizada. Isso porque, quanto maior o público a ser captado, menos os meios para atingi-lo devem basear-se em uma atitude racionalizante. Nesse caso, a instância midiática busca conquistar o público pela emoção, mobilizando sua afetividade. As emoções não são um “inefável aleatório”, são socializadas e estruturadas pelos imaginários sociodiscursivos. (CHARAUDEAU, 2006, p. 91-92).

Dessa maneira, segundo Charaudeau (2006), o contrato de informação midiática é marcado pela contradição entre a finalidade de “fazer saber”, que impõe o emprego de estratégias de credibilidade, e a finalidade de “fazer sentir”, que impõe o recurso a estratégias de dramatização.

Na tensão entre os pólos de credibilidade e de captação, quanto mais as mídias tendem para o primeiro, cujas exigências são as da austeridade racionalizante, menos tocam o grande público; quanto mais tendem para a captação, cujas exigências são as da imaginação dramatizante, menos credíveis serão. As mídias não ignoram isso, e seu jogo consiste em navegar entre esses dois pólos ao sabor de sua ideologia e da natureza dos acontecimentos. (CHARAUDEAU, 2006, p. 93).

3.2.2 *Discurso televisivo*

Apresentadas as principais características do contrato de informação midiática, pretendemos agora abordar algumas especificidades do discurso televisivo, afinal nosso *corpus* constitui-se de programas de televisão.

Segundo Rezende (2000, p. 31), a televisão é indiscutivelmente “o principal veículo de comunicação do sistema de comunicação de massa brasileiro”, constituindo-se no único meio de acesso de grande parte da população à informação e ao entretenimento.

Esse autor menciona uma suposta ação “hipnótica” exercida pela TV, capaz de fazer com que um telespectador passe horas a fio ligado em uma sucessão de programas diferentes. A ininterrupção característica do discurso midiático manifesta-se no discurso televisivo por meio de um fluxo audiovisual contínuo, numa frenética sucessão de fragmentos encadeados. Ao mesmo tempo, a redundância aparece como um dos traços mais marcantes da televisão, funcionando no sentido de atrair e fidelizar os telespectadores.

Sá (1999) também aponta a redundância e a previsibilidade como características da televisão brasileira. Segundo esse autor, para a grande maioria da população do país que dedica boa parte do dia ao trabalho, verifica-se uma redução das perspectivas de lazer e uma associação entre lazer e exaustão. Então, a televisão em geral, visando aqueles indivíduos

dispostos a relaxar, oferece aquilo que é facilmente identificável e não demanda nenhum esforço, porém correntemente camuflado sob o rótulo da novidade (nova forma, novo som, nova proposta).

Não obstante seu caráter fragmentário, a TV apresenta um conjunto de programas de vários gêneros, que, conjugados, propiciam a continuidade da emissão num certo padrão técnico. O discurso da TV, sem desconhecer as particularidades dos diversos tipos de programas, manifesta-se, portanto, na integridade estrutural da programação. (REZENDE, 2000, p. 32).

De acordo com Souza (2004, p. 54), a programação corresponde ao conjunto de programas transmitidos por uma rede de televisão, cujo elemento principal é o horário das transmissões. Esse autor aponta a horizontalidade da programação como característica da televisão brasileira, ligada a questões econômicas, que a difere das de outros países. A novela é um exemplo de programação horizontal que condiciona o comportamento do telespectador, o que se mostra viável em sociedades em que boa parte dos indivíduos não pode optar por outras formas de entretenimento.

A programação horizontal significa, em resumo, a estratégia utilizada pelas emissoras para estipular um horário fixo para determinado gênero todos os dias da semana, com o objetivo de criar no telespectador o hábito de assistir ao mesmo programa nesse horário. Diferentemente das emissoras abertas, as TVs por assinatura adotam uma grade de programação diagonal e vertical, ou seja, os programas mudam de horário durante a semana e são reprisados, para ter audiência em vários horários. (SOUZA, 2004, p. 55).

A programação é fortemente influenciada por fatores econômicos. As emissoras comerciais baseiam-se nos índices de audiência para determinar o horário de transmissão dos programas, sendo o Instituto Brasileiro de Opinião Pública e Estatística (Ibope) o principal fornecedor desse tipo de dados, obtidos através da estimativa do número de aparelhos de televisão ligados em um canal no mesmo horário (SOUZA, 2004, p. 55-56).

Fatores históricos, sociais e culturais também influenciam a estratégia da programação, uma vez que ela constrói a imagem da própria emissora. No nível mundial, atualmente verifica-se uma diferença fundamental em termos de programação: nos países de televisão estatal, ela é um pouco mais cultural e mais preocupada com o conteúdo; e nos países onde a televisão é comercial, ela é cada vez mais preocupada com a forma e menos com o conteúdo. (SOUZA, 2004, p. 52).

No Brasil, a Constituição Federal define, no artigo 223, três sistemas complementares do serviço de radiodifusão sonora e de sons e imagens: privado, público e estatal. (BRASIL, 2012, p. 44).

Segundo Scorsim (2007), a complementaridade imposta pela Constituição entre os sistemas privado, público e estatal busca garantir o equilíbrio entre campos de comunicação social com funções diferenciadas, evitando distorções e favorecendo a diversidade das fontes de informação e a multiplicidade de conteúdos audiovisuais disponibilizados à sociedade. De acordo com o autor, o sistema de radiodifusão estatal caracteriza-se pelo maior espaço para a realização do direito dos cidadãos à informação de caráter institucional, abrindo-se a possibilidade de criação de canais voltados para o cumprimento do dever do Estado em termos de comunicação institucional. O sistema de radiodifusão público, por sua vez, representa um espaço predisposto à concretização dos direitos à educação, à cultura e à liberdade de expressão, por meio das TVs educativas e comunitárias. O sistema de radiodifusão privado, por fim, caracteriza-se pela maior autonomia das emissoras comerciais com relação a esses direitos, em função da liberdade de que gozam na definição de sua programação.

Souza (2004) lembra que a TV com sinal aberto possui características particulares em relação à TV com sinal fechado (TV paga, ou TV por assinatura).

A televisão com sinal aberto é chamada nos Estados Unidos de *broadcast*. Nessa modalidade, as redes Cultura, SBT, Globo, Record, Rede TV! (ex-Manchete), CNT/Gazeta e Bandeirantes, em termos de tecnologia, de conceito, de conteúdo e de estratégia de comunicação, fazem o chamado *broadcast*, porque têm *uma programação dirigida* para toda a população brasileira e a característica de fazer um corte vertical por todas as categorias sociais brasileiras, que faz a programação ser vista e assimilada perfeitamente da classe AA à classe DD. (SOUZA, 2004, p. 52).

Segundo Rezende (2000, p. 35), a programação das emissoras comerciais de televisão, predominantes no Brasil, privilegia o entretenimento para conquistar maiores índices de audiência e maior faturamento, visando o telespectador-consumidor, em detrimento do telespectador-cidadão. Por isso, recorre à espetacularização (inclusive nas produções telejornalísticas), que tem como um de seus efeitos o “sincretismo da realidade-ficção no discurso televisivo”.

Conforme Charaudeau (2006, p. 109), “A televisão é imagem e fala, fala e imagem.” Para o autor, não há imagem em estado puro na significação televisiva, tal como poderia haver em certas criações figurativas da fotografia, da pintura e da escultura. A imagem televisual tem uma origem enunciativa múltipla, que abrange desde o próprio acontecimento,

passando pelos processos de filmagem, edição, redação e difusão até o seu comentário, cuja finalidade é a construção de um discurso ao mesmo tempo referencial (em prol das estratégias de credibilidade – olhar de transparência: mostrar a realidade para autenticá-la) e ficcional (em prol das estratégias de captação – olhar de opacidade: dramatização).

A imagem pode produzir efeitos: de *realidade*, quando supostamente retrata os acontecimentos do mundo; de *ficção*, quando pretende reconstituir um acontecimento passado; e de *verdade*, quando representa algo invisível a olho nu, como o fazem os mapas, gráficos e tomadas em *close-up*, por exemplo. (CHARAUDEAU, 2006, p. 110-111)

Como vimos, o discurso midiático possui a característica de ser unilateral, monologal. Charaudeau (2006) reforça essa característica no caso específico da televisão, que pode criar apenas uma ilusão de contato com o telespectador, recorrendo a estratégias de interatividade. Entretanto, a televisão pode criar um “efeito de contato” ao simular representar o mundo como ele realmente é, tornando-o “presente”. Dessa forma, produz-se um efeito de ubiquidade e uma ilusão de encarnação, esta por sua vez desdobrando-se nos efeitos de autenticação do acontecimento, de fascinação pelos dramas apresentados e de voyeurismo.

De acordo com Charaudeau (2006, p. 112), a imagem televisual é consumida como um bloco semântico compacto. Assim, a televisão se mostra especialmente apropriada para apresentar cenas relativas aos dramas do mundo, aos conflitos de palavras entre os poderes político e civil e também à palavra da intimidade com efeito catártico, entretanto se mostra pouco apropriada para as atividades de análise, explicação e discriminação.

A imagem televisual é ‘a-contemplativa’, pois, para que a contemplação seja possível, é preciso que o objeto olhado se fixe ou se desdobre na espessura do tempo e que o sujeito que olha esteja livre para orientar o seu olhar. Ora, a televisão se inscreve numa seqüencialização temporal breve, que se impõe à instância que olha, orientando-a em seu olhar sobre os dramas do mundo. (CHARAUDEAU, 2006, p. 112).

Também Coelho (1999) considera que estamos vivendo um período de proliferação das imagens, em que se verifica um fenômeno curioso: a eliminação das imagens por excesso ou, em outros termos, a eliminação do sentido das imagens por acumulação. Como exemplo desse fenômeno, o autor cita a carência de alusões na imagem televisiva, caracterizada pela literalidade e pela mesmice camufladas sob uma aparente busca da inovação, da novidade e da diferença. Assim, a imagem televisiva “perde” sua dimensão simbólica, sua capacidade de provocar a imaginação. O autor ainda afirma que a televisão brasileira em geral considera indispensável uma sintaxe moderna caracterizada pela rapidez na linguagem, pelos planos rápidos, pelas sequências curtas e intercaladas. Mais uma vez, essa sintaxe está relacionada ao

imperativo econômico – “tempo é dinheiro”. Consequentemente, pressupõe-se que o telespectador habituado a essa sintaxe não toleraria outras durações e instala-se o império do sofisma, em detrimento da argumentação.

No mesmo sentido, Kehl (1999) afirma que o discurso televisivo, caracterizado pela rapidez, continuidade, constância, ausência de contradição e conflito, simplificação sintática e vocabular, indiferenciação qualitativa entre as mais diversas imagens, dificulta o distanciamento do telespectador com relação àquilo a que assiste, afastando a possibilidade de julgamento e opinião crítica.

Porém, Meirelles (1999) chama atenção para o risco de se considerar a televisão como um veículo nocivo, e deixar de aproveitar as infinitas possibilidades que ela oferece. No Brasil, considerando sua incrível penetração e a enorme influência que exerce, a televisão representa uma ferramenta insubstituível se utilizada para fins educacionais e para a formação cidadã, por exemplo.

Dessa maneira, percebemos que a própria natureza do discurso televisivo pode representar um obstáculo às atividades analítica e reflexiva. Por outro lado, os recursos televisuais podem representar oportunidades excepcionais a serviço da informação, da educação e da cultura. Em nossa análise, pretendemos verificar como os programas televisivos selecionados, ao abordarem o tema do patrimônio cultural mineiro, utilizam-se dos recursos do veículo, se empreendem esforços para tentar superar os possíveis obstáculos à reflexão e de que estratégias lançam mão para tanto.

3.2.3 Gêneros do discurso televisivo

Segundo Charaudeau,

O Texto é a manifestação material (verbal e semiológica: oral / gráfica, gestual, icônica etc.) da encenação de um ato de comunicação, numa situação dada, para servir ao Projeto de fala de um determinado locutor. Ora, como as finalidades das Situações de comunicação e dos Projetos de fala são compiláveis, os Textos que lhes correspondem apresentam constantes que permitem classificá-los em Gêneros textuais. (CHARAUDEAU, 2010, p. 77)

A questão dos gêneros textuais é bastante complexa e a diversidade de conceituações disponíveis reflete os diferentes pontos de vista relacionados às diferentes filiações teóricas dos pesquisadores. Essa diversidade é perceptível já na própria denominação, uma vez que nos deparamos com múltiplas nomenclaturas, sendo “gêneros textuais” e “gêneros

discursivos” as mais recorrentes. Neste trabalho não faremos nenhuma diferenciação entre essas denominações, uma vez que, com Charaudeau (2010), consideramos que o texto corresponde ao ato de linguagem em sua configuração linguageira: o texto representa o resultado material do ato de comunicação e, por isso, os gêneros discursivos são manifestos em textos.

Para Machado (2005), analisando-se todas as teorias sobre gêneros em circulação, é a de Mikhail Bakhtin que se mostra mais adequada para dar conta das complexidades características das obras contemporâneas, sobretudo do audiovisual, marcadas pelo hibridismo.

De acordo com Bakhtin (2011, p. 262), gêneros do discurso são “tipos relativamente estáveis de enunciados” elaborados sócio-historicamente em cada campo de utilização da língua.

Segundo Machado (2005, p. 68), Bakhtin conceitua gênero como uma “força aglutinadora e estabilizadora” no âmbito de uma determinada linguagem que, a despeito de cada enunciado particular ser único, garante a comunicabilidade dos produtos orientando a organização das ideias, meios e recursos expressivos. Mas, apesar de garantirem uma certa estabilização, os gêneros experimentam uma contínua transformação. Esse autor acredita que as ideias de Bakhtin sobre os gêneros discursivos podem ser estendidas para toda a produção semiótica humana. Com relação à televisão, afirma que cada evento audiovisual corresponde a uma singularidade, mas

[...] espelha uma determinada possibilidade de utilização dos recursos expressivos da televisão, um certo *conceito* de televisão, e isso se expressa não apenas nos seus conteúdos verbais, figurativos, narrativos e temáticos, como também no modo de manejar os elementos dos códigos televisuais. (MACHADO, 2005, p. 70).

Dessa maneira, para Machado (2005) os gêneros tais como concebidos por Bakhtin teriam correspondência com os modos de trabalhar a matéria televisual.

Segundo Sabino (2011), as concepções de gênero de Bakhtin e Charaudeau são compatíveis, uma vez que ambos consideram o papel crucial do meio externo (social) na construção dos gêneros, envolvendo as condições de produção e recepção. Bakhtin (2011) o faz por meio da noção de funcionalidade, que considera o gênero em uso, sustentando que a diversidade dos gêneros é infinita por serem inesgotáveis as possibilidades das atividades humanas. Charaudeau, por seu turno, emprega a noção de “coerções situacionais”,

sustentando que o gênero extrai sua finalidade dos interesses em jogo na situação de comunicação.

[...] as características dos discursos dependem essencialmente de suas condições de produção situacionais nas quais são definidas as coerções que determinam as características da organização discursiva e formal; os gêneros de discurso são ‘gêneros situacionais’. (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2012, p. 251).

Percebemos, portanto, que ambos os teóricos consideram que não é possível conceber os gêneros fora das práticas sociais que os geraram e que os atualizam, perspectiva que também assumimos neste trabalho.

Mas Charaudeau (2010, p.68) chama atenção para que não se confunda os gêneros com os modos de organização do discurso, já que um gênero pode resultar de um ou de vários desses modos.

Por isso, Charaudeau (2006) propõe uma classificação dos gêneros dos textos de informação midiática a partir da maneira como a instância midiática procede à formulação de seu propósito comunicativo, recorrendo a modos discursivos apropriados às especificidades da situação de comunicação midiática. Dessa forma, o autor distingue três espaços de mediação: o *acontecimento relatado*, construído em função do propósito de relatar os acontecimentos (fatos e ditos) do espaço público; o *acontecimento comentado*, instaurado em função de um propósito de problematização que implica comentar os acontecimentos por meio de análises e pontos de vista diversos, fornecendo causas e justificando os diferentes posicionamentos; e o *acontecimento provocado*, construído em função do propósito de provocar o confronto de ideias num espaço de debate público.

Por ora nos deteremos ao acontecimento relatado e ao acontecimento comentado, espaços em que se incluem os gêneros analisados neste trabalho.

De acordo com Charaudeau (2006, p. 152), quando a mídia relata um fato ela o constrói midiaticamente por meio de uma descrição e de uma explicação. Assim, constrói-se uma narrativa, um narrador e um ponto de vista.

Buscando garantir o efeito de autenticidade ou de verossimilhança dos fatos que descreve, a instância midiática recorre a procedimentos de designação identificadora (exibindo imagens ou documentos como provas de que o fato realmente existiu), de analogia (reconstituindo o fato da maneira mais realista possível, quando este não pode ser mostrado diretamente, lançando mão de descrições detalhadas, comparações e reconstituições) e de visualização (empregando recursos que permitem “ver” e “ouvir” aquilo que é inacessível aos sentidos humanos, tais como mapas, maquetes, closes, esquemas e imagens de satélites). Já

para explicar o fato, apresentando suas causas, lógica de encadeamento das ações, intenções dos atores envolvidos e suas possíveis consequências, a instância midiática pode recorrer à encenação de discursos de depoimento, à aproximação e comparação entre fatos similares e à focalização de detalhes que podem sugerir explicações. (CHARAUDEAU, 2006).

Segundo Charaudeau (2006, p. 157), uma das particularidades da narrativa midiática deve-se ao fato de a instância midiática instituir-se num “meganarrador composto” que abrange a fonte da informação, o jornalista e a redação. Dessa característica surge a dificuldade de se determinar quem é o responsável pela narrativa.

Charaudeau (2006, p. 175) afirma que o comentário é uma atividade discursiva complementar ao relato (narrativa) na busca de conhecer o porquê dos fatos, dos seres e das coisas – assim, “comenta-se contando ou conta-se comentando”. Enquanto o relato propõe uma visão de mundo da ordem do constativo, com a qual podemos nos identificar ou não, o comentário argumentado propõe uma visão de mundo da ordem do explicativo, procurando revelar aquilo que está oculto (problematiza os acontecimentos, constrói hipóteses, desenvolve teses, apresenta provas, sugere conclusões). Assim, o comentário exige um trabalho de raciocínio e uma tomada de posição – após avaliá-lo, podemos decidir entre aderir a ele ou então rejeitá-lo.

Conforme esse autor, relato e comentário estão intrinsecamente ligados no uso comunicativo, especialmente quando se trata do discurso de informação, pois “fazer saber” implica um “explicar”. E explicar pressupõe argumentar, o que envolve a problematização do propósito, a elucidação e a avaliação dos seus diferentes aspectos. Assim, o sujeito enunciator do propósito deve produzir argumentos que o apoiem, inserindo-o num quadro de questionamento e trazendo argumentos para persuadir o interlocutor. À problematização segue-se a tentativa de esclarecer aquilo que está oculto, as razões do surgimento do fato, seu significado, suas causas externas, suas circunstâncias e implicações. E, como não há comentário sem que o sujeito informador expresse seu ponto de vista, a avaliação pode se dar pela exposição da sua opinião pessoal (tomada de posição) ou por uma apreciação subjetiva (projeção de afetividade).

No caso do discurso midiático, tendo em vista as estratégias de credibilidade e captação, o comentador precisa mostrar-se credível e, ao mesmo tempo, despertar o interesse do público, lançando mão dos modos de raciocínio que julgar mais simples e motivadores. Dentre os modos de raciocínio considerados mais simples, o autor destaca a restrição (fazer uma afirmação para corrigi-la em seguida), a alternativa (contrapor duas afirmativas) e a comparação (aproximar o fato particular de um fato próximo à experiência humana

amplamente compartilhada), empregadas em sequências curtas e com ideias-chave bem marcadas. Já a escolha dos argumentos mais motivadores geralmente se dá em função de seu valor de crença, mais do que de conhecimento, uma vez que as crenças são socialmente compartilhadas e, portanto, apresentam maior probabilidade de alcançar o público, destacando-se os lugares-comuns e a psicologização dos fatos, pela qual se atribui intenções a instâncias coletivas e entidades não humanas. (CHARAUDEAU, 2006).

Ocorre que, segundo o autor, as estratégias de simplificação do raciocínio e de apelo aos saberes de crença trazem à tona a questão dos riscos da vulgarização midiática, representados pela deformação, o amálgama e a psicologização. Sobre a deformação, o autor esclarece que, devido às disparidades de saberes do público, o jogo entre o explícito e o implícito do discurso é realizado de maneira assimétrica, de forma que uma informação pode dizer mais ou menos para cada interlocutor – na busca de se atingir um público cada vez maior, a simplificação a qualquer preço traz o risco da deformação. Já o amálgama surge da mistura de fatos particulares entre os quais se estabelecem aproximações e analogias e que são rotulados por expressões simplificadoras e dramatizantes, tais como “racismo”, “fundamentalismo” e “corrupção”. A psicologização, por fim, ao atribuir intenções a instâncias coletivas e entidades não humanas, produz um efeito de paranoia, pois os fatos são apresentados como resultado de um cálculo para criar vítimas, uma conspiração.

Dessa maneira, em sua classificação dos gêneros dos textos de informação midiática, Charaudeau (2006) inclui a reportagem, um dos gêneros analisados neste trabalho, dentre aqueles relacionados aos modos discursivos do acontecimento relatado e do acontecimento comentado. Como características da reportagem, o autor menciona o fato de abordar e tentar explicar um fenômeno social ou político, adotando um ponto de vista distanciado e propondo um questionamento sobre esse fenômeno. Assim, a reportagem deve se utilizar de recursos que satisfaçam às condições de credibilidade da finalidade de informação (procedimentos de autenticidade) e às condições de sedução da finalidade de captação (dramatizações).

Tratando especificamente dos gêneros televisuais, Charaudeau (2006) afirma que muitos desses gêneros são híbridos e cita as “revistas” como exemplo, pois podem incluir debate, reportagem, entrevista, etc. Além disso, afirma que esses gêneros sofrem mudanças com o decorrer do tempo, em consequência tanto dos avanços tecnológicos quanto das racionalizações do mundo profissional, as quais impõem modas. O autor identifica, então, cinco tendências atuais dos gêneros televisuais: 1. a multiplicação dos índices de contato com a instância público, criando uma ilusão de cumplicidade entre esta e a instância midiática; 2. a mistura dos gêneros, construindo uma televisão do híbrido; 3. a construção de uma televisão

do contínuo, com programas que se assemelham e criam um universo uniformizado no qual o telespectador pode reconhecer-se; 4. a abreviação dos programas; e 5. a mistura de temas pertencentes aos espaços público e privado.

SOUZA (2004, p. 52), na busca de sistematizar uma categorização dos programas da televisão brasileira, constata que a classificação em gêneros no Brasil não segue um padrão internacional, variando de acordo com o entendimento, o perfil da programação, o horário de exibição, os interesses e as estratégias de *marketing* de cada emissora. Dessa maneira o autor conclui que a classificação adotada pelas redes tem o objetivo principal de atrair o telespectador, muitas vezes desconsiderando o conteúdo e o público-alvo e não correspondendo às características essenciais dos gêneros. Isso porque os veículos de comunicação são empresas que objetivam vender seus produtos, cujo comprador é o mercado publicitário, que visa atingir um público-alvo e não se dispõe a correr riscos. “As emissoras comerciais precisam atender às necessidades dos anunciantes, ao contrário das educativas, que buscam as necessidades do público.”

As possibilidades visuais do veículo e suas limitações formam a base para o aproveitamento de fórmulas dos veículos que antecederam à TV. A regravação dos gêneros tradicionais (e a criação eventual de novos gêneros) está associada a um fator muito mais importante, que afeta a estrutura básica e a formatação dos programas: o econômico. E o motivo dessa padronização de categorias e gêneros não é desconhecido e pode ser interpretado, mais uma vez, pela ótica de uma indústria que tem seus produtos à venda. (SOUZA, 2004, p. 51-52).

Dessa forma, o fator econômico aparece como determinante para a atribuição dos gêneros dos programas e a construção das grades de programação das emissoras. Isso porque a maior parte dos anunciantes não se arriscariam a patrocinar programas não convencionais. Além disso, as redes planejam os horários de exibição dos programas de acordo com o público pretendido em cada período do dia e com as preferências desse público por gêneros determinados (SOUZA, 2004).

Em sua categorização dos programas da televisão brasileira, Souza (2004) considerou que os gêneros de programas televisivos são constituídos de formatos. O formato corresponde à forma e ao tipo da produção de um gênero, é a linguagem desenvolvida pela televisão para dar forma a um gênero e transmiti-lo. Os gêneros, por sua vez, foram agrupados pelo autor em cinco categorias: entretenimento, informação, educação, publicidade e outros. Na categoria informação, que nos interessa especificamente neste trabalho, o autor inclui os gêneros debate, documentário, entrevista e telejornal.

Sobre os programas do gênero documentário, tais como o programa Bem Cultural, que faz parte de nosso *corpus*, Souza (2004, p. 145) afirma que refletem a qualidade dos produtos dos departamentos de telejornalismo das emissoras e, por isso, contam com um certo prestígio. Os documentários são caracterizados pelo autor como “a antítese da ficção”, pois abordam temas com certa “importância histórica, social, política, científica ou econômica e também aprofundam assuntos do cotidiano, vistos de uma perspectiva crítica”.

Segundo esse autor, o documentário é um gênero que possui raízes históricas no cinema, pois foi fundado em 1895, quando os irmãos franceses Auguste e Louis Lumière passaram a registrar cenas cotidianas em diversas partes do mundo, produzindo filmes curtos. No início do século XX o documentário ganhou força graças a cineastas opositores do cinema de ficção, como o soviético Dziga Vortov. Mas o gênero passou mesmo a ser respeitado durante a Segunda Guerra Mundial, período em que diversos documentários produzidos desempenharam relevante papel informativo e ideológico. Ainda de acordo com o autor, o documentário chegou à televisão com a mesma seriedade e o mesmo respeito obtido no cinema, visando apresentar ao telespectador uma visão do mundo, da realidade, de culturas diversas. Entretanto, os programas do gênero apresentam elevados custos de produção, devido à necessidade de pesquisa, de realização de entrevistas e de produção de imagens em diferentes locais, o que faz com que boa parte das emissoras não produza documentários. Verifica-se, então, a recorrência da prática alternativa de compra de produções importadas de outros países. No Brasil, poucas produções chegam ao formato de série, mas as emissoras que investem na realização de documentários tendem a torná-los regulares na grade de programação semanal, com um assunto específico. (SOUZA, 2004, p. 145-146).

Gomes, Melo e Moraes (2001) observam que, no Brasil, os documentários têm sua veiculação praticamente restrita a canais de TVs educativas ou de TV por assinatura. As autoras apontam o fato de que o documentário demanda maior tempo de pesquisa e produção para o aprofundamento do conteúdo, e maiores custos, como possível causa para sua ausência quase total das TVs comerciais. Isso porque, num mercado pautado pelo imediatismo na transmissão da informação, a produção de documentários torna-se desinteressante do ponto de vista econômico.

A proposta de todo documentário é buscar o máximo de informações sobre um tema. Por isso, sua duração é maior do que as reportagens apresentadas pelos telejornais. As produtoras internacionais de documentários realizam filmes com duração média de trinta a cinquenta minutos. No Brasil, os programas do gênero inicialmente tinham em média trinta minutos, como o Globo repórter (Globo) ou o SBT repórter (SBT). Mas houve significativa redução da duração, o que desvirtua o caráter de documentário,

merecendo apenas o crédito de grande reportagem. As redes alegam que o programa fica cansativo e a audiência não está acostumada a assistir ao mesmo assunto durante muito tempo. Mas a Cultura, mais preocupada com a informação do que com a audiência, ainda é fiel ao conceito básico de documentário, que é ter duração suficiente para tentar mostrar todos os ângulos do tema. (SOUZA, 2004, p. 146).

Esse mesmo autor afirma que o documentário pode apresentar muitos formatos, tais como videoclipes, entrevistas, debates e narração em *off*. O próprio gênero documentário pode passar a formato quando utilizado por outros gêneros.

Uma importante característica do documentário indicada por Gomes, Melo e Morais (2001) é a não obrigatoriedade da presença de um narrador, o que o diferencia de outros gêneros, tais como a notícia e a reportagem, que não podem prescindir da figura de um repórter/narrador, cuja função é relatar os acontecimentos para o público.

Outra característica própria do documentário apontada por essas autoras é o uso de imagens, fotos, vídeos e depoimentos, por exemplo, funcionando como documentos, ou seja, comprovando aquilo que é dito e funcionando como registro – mecanismo de resgate da memória humana. Isso porque o documentário, evidenciando recortes da realidade, recorre a documentos materiais, já produzidos anteriormente, que podem ser autoexplicativos ou então ser empregados com finalidade ilustrativa; e também imateriais, os quais só a partir do registro pelo filme se tornam parte da memória.

Gomes, Melo e Morais (2001) destacam também a abertura do documentário para a utilização de montagens ficcionais, apesar de os dados de realidade serem uma exigência do gênero. Essas montagens ficcionais são empregadas com a finalidade de ilustrar fatos, muitas vezes devido à falta de registros históricos ou de pessoas que possam dar depoimentos que autenticuem a verdade, e abrangem desde as reconstituições de fatos passados, passando pelas encenações de passagens inteiramente ficcionais, até o emprego da metáfora.

Essas mesmas autoras defendem que uma característica fundamental do documentário é o seu caráter autoral, evidenciado pela presença da subjetividade, que o diferencia de outros gêneros, como a reportagem, por exemplo, em que se verifica geralmente a busca de uma suposta neutralidade ou imparcialidade. As autoras afirmam que o documentário é fortemente marcado pelo olhar do diretor sobre seu objeto, pelo ponto de vista que defende, mas essa característica não abala a sua credibilidade. Normalmente o documentarista procura ouvir várias pessoas e confrontar opiniões, produzindo um “emaranhado de vozes”, mas o ponto de vista do autor tende a predominar sobre essas vozes, como uma espécie de “moral da história” que fundamenta o desenvolvimento da narrativa.

No que diz respeito à reportagem, gênero do programa Terra de Minas, que também faz parte de nosso *corpus*, Souza (2004) não a aborda como gênero, mas sim como um formato do telejornalismo. Mas o autor deixa claro que gêneros podem se tornar formatos e vice-versa, citando inclusive o exemplo do telejornalismo, em que há diversos formatos que se firmam como gêneros (o debate e a entrevista, por exemplo), dada a importância que lhes é atribuída – para nós esse também é o caso da reportagem.

Sobre as características da reportagem, o autor aponta que, em geral, possui curta duração, com exceção das reportagens especiais e daquelas presentes no gênero documentário, cuja duração é maior. Normalmente o repórter fica em evidência, narrando os acontecimentos e fazendo entrevistas. O formato se faz presente em todas as categorias, em programas de auditório, de esportes, políticos, educativos e, sobretudo, nos gêneros da categoria informação. A reportagem também pode valer-se de outros formatos, tais como depoimento, entrevista, narração em *off* e legendado. (SOUZA, 2004, p. 174).

Rezende (2000, p. 157), por seu turno, também classifica a reportagem como um formato pertencente ao gênero “jornalismo informativo”. Segundo esse autor, a reportagem “é a matéria jornalística que fornece um relato ampliado de um acontecimento, mostrando suas causas, correlações e repercussões”. Na reportagem a intervenção do repórter é a característica principal, podendo se dar de maneira direta ou em *off*. Esse formato é constituído de cinco partes: cabeça, *off*, boletim, sonoras (entrevistas) e pé, mas pode prescindir de uma ou mais delas. A cabeça corresponde à notícia propriamente dita, lida pelo apresentador no estúdio para chamar a matéria. O *off* é o texto do repórter veiculado simultaneamente às imagens do fato abordado. O boletim é a narrativa do repórter diretamente no local do acontecimento, divulgando informações importantes para as quais não se dispõe de imagens correspondentes. As sonoras são as entrevistas levadas a efeito pelo repórter. O pé, por fim, corresponde à finalização da reportagem, constituindo-se de um texto curto, lido pelo apresentador no estúdio, fechando a matéria e fornecendo alguma informação complementar.

Rezende (2000) ainda distingue dois tipos de reportagem, de acordo com o assunto abordado. A *factual*, também chamada de matéria quente, trata de acontecimentos do dia a dia, requerendo divulgação imediata em nome da característica de atualidade. A *feature*, também chamada de matéria fria ou de gaveta, trata de assuntos de interesse permanente e, por isso, pode ser exibida em dias de “poucos acontecimentos”, por exemplo.

Apresentadas as principais características dos gêneros dos programas que compõem o *corpus* da pesquisa, passamos agora a tratar dos resultados da análise.

4 ESTRATÉGIAS DE ENCENAÇÃO DO PATRIMÔNIO CULTURAL

Após a apresentação dos pressupostos teóricos que regem nosso trabalho, através da qual procuramos “cercar” nosso objeto de pesquisa, esclarecendo conceitos-chave, identificando suas principais características, suas complexidades e peculiaridades, e elucidar a adequação do referencial metodológico selecionado, partimos para a análise propriamente dita.

Assim, propomo-nos, neste momento, a apresentar sinteticamente os programas que constituem nosso objeto de estudo e a apresentar e problematizar os resultados da pesquisa.

4.1 O programa Terra de Minas

O *Terra de Minas* é um programa de reportagens produzido e veiculado pela TV Globo Minas, emissora privada – uma das cinco emissoras próprias da TV Globo – que produz programas regionais e também transmite a programação da rede nacional para a Região Metropolitana de Belo Horizonte e regiões do interior de Minas Gerais pelos canais 12 VHF e 33 UHF (digital) da capital.

Informações do *site* oficial da Rede Globo dão conta de que, inaugurada no dia 5 de fevereiro de 1968 (menos de três anos depois da inauguração da TV Globo, canal 4, no Rio de Janeiro, ocorrida em 26 de abril de 1965), a então chamada TV Globo de Belo Horizonte fora adquirida por Roberto Marinho em dezembro de 1967 do grupo empresarial de comunicação de João Batista do Amaral, conhecido como Pipa do Amaral. (GLOBO, 2013a).

Segundo informações do *site* oficial da TV Globo Minas, nos primeiros anos da emissora era exibida a programação gerada pela TV Globo do Rio de Janeiro, tendo ocorrido em 1977 a exibição do primeiro programa em cores produzido no estado: o Jornal das Sete. Atualmente a emissora produz cinco programas diários (Bom Dia Minas, Radar MG, MGTV 1ª Edição, Globo Esporte e MGTV 2ª Edição) e três programas semanais (Terra de Minas, Globo Horizonte e MG Esporte Clube), é líder de audiência em todas as faixas de horário e líder do mercado publicitário. (GLOBO MINAS, 2013b).

O *site* Negócios Globo traça o seguinte perfil da audiência da TV Globo Minas:

- a) por faixa etária: 7% na faixa de 4-11 anos; 10% na faixa de 12-17 anos; 10% na faixa de 18-24 anos; 17% na faixa de 25-34 anos; 26% na faixa de 35-49 anos; 30% acima de 50 anos;
- b) por sexo: 40% homens; 60% mulheres;

- c) por classe social: 31% das classes A e B; 54% da classe C; 15% das classes D e E. (GLOBO, 2013b).

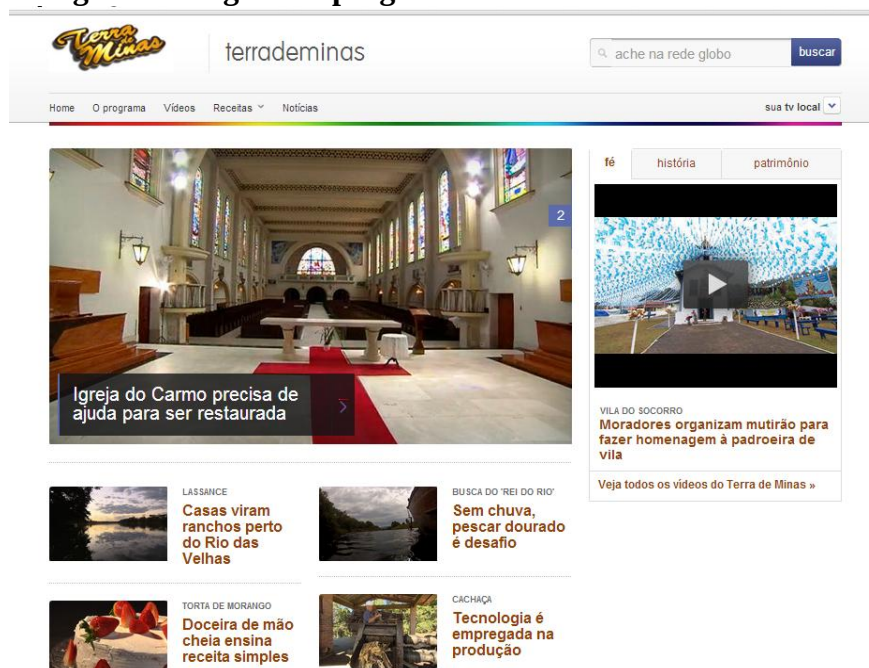
Atualmente, a empresa tem 340 funcionários e atinge 182 municípios no estado de Minas Gerais, com 2.061.303 domicílios com TV e 6.764.064 telespectadores potenciais. Com as sete afiliadas, amplia a cobertura para 100% do estado (853 municípios) e 91,77% da população (potencial de 19,4 milhões de telespectadores). (GLOBO MINAS, 2013b).

O mesmo *site* indica que a emissora está sintonizada com as novas tecnologias e tendências de consumo dos produtos televisivos. Contando com um dos mais completos parques de tecnologia HD do Brasil, o sistema de transmissão digital da emissora entrou em operação em 2008, sendo que o *Terra de Minas* foi o primeiro programa totalmente produzido, editado e exibido em alta definição no estado. A partir de 2004, o conteúdo dos programas da emissora também passou a ser publicado na internet e, em agosto de 2010, foram lançados os portais G1/MG, Globoesporte.com/MG e Globominas.com.br.

De fato, percebemos que os portais citados apresentam conteúdo bastante diversificado e representam uma ampliação das possibilidades de consumo dos produtos da emissora, característica da atual fase do desenvolvimento da TV no Brasil, iniciada em 2000, que está sendo chamada de “fase da convergência”, a qual é marcada pela digitalização e pela convergência de meios, possibilitando uma interatividade crescente entre os veículos de comunicação, sobretudo a televisão, com a internet e outras plataformas tecnológicas. (FECHINE; FIGUEIRÔA, 2010; MATTOS, 2002). Cada um dos programas possui uma página específica nesses portais, em que são disponibilizados diversos conteúdos, tais como vídeos de edições já exibidas na televisão, chamadas das próximas edições, textos e resumos das matérias, além de enquetes e *links* para envio de sugestões, fotos e vídeos para matérias colaborativas.

A página do programa *Terra de Minas*, por exemplo, que reproduzimos na Figura 1, traz informações sobre o programa, vídeos de edições passadas, chamadas das próximas edições, resumos das matérias, receitas, *link* para envio de sugestões, fotos e vídeos. Dessa maneira, a internet traz diversas possibilidades para o telespectador/internauta, inclusive a de assistir ou reassistir os programas na íntegra.

Figura 1 - Página do programa Terra de Minas na internet



Fonte: GLOBO MINAS, 2013a

Conforme informações do *site* oficial do *Terra de Minas*, o programa é exibido desde o dia 21 de outubro de 2001. O programa vai ao ar aos sábados, às 11:55h, na área de cobertura da TV Globo Minas, no Sul de Minas, pela EPTV, na região Norte do estado e no Vale do Aço. Na Zona da Mata e no Triângulo Mineiro, o programa é exibido aos domingos, às 6:55h. O programa também é exibido pela Globo Internacional para mais de cem países. (GLOBO MINAS, 2013c).

Com relação aos assuntos abordados, percebemos que, às vezes, toda uma edição é dedicada a um único assunto; noutras, são apresentados dois ou três assuntos diferentes numa mesma edição.

Nas manhãs de sábado, Juliana Perdigão leva ao público as histórias, as tradições e os personagens fascinantes de Minas Gerais. Ela apresenta o Terra de Minas, programa que viaja pelo estado para mostrar o patrimônio histórico e cultural mineiro.

Reportagens especiais, entrevistas, passeios e dicas de receitas tradicionais do Estado compõem o Terra de Minas. (GLOBO MINAS, 2013c).

O texto de apresentação reproduzido acima já nos fornece algumas pistas sobre a proposta do programa: *levar* ao público “*as* histórias, *as* tradições e *os* personagens fascinantes de Minas Gerais” e “*mostrar o* patrimônio histórico e cultural mineiro”. Percebe-se que os verbos destacados por nós colocam o telespectador em posição passiva – sua função

seria então a de “receber” e “ver” o conteúdo trazido/mostrado pelo programa. Além disso, o uso dos artigos definidos também destacados sugere que todas as histórias, tradições e personagens fascinantes do estado, que todo o patrimônio histórico e cultural mineiro será abordado pelo programa, o que indica, ao mesmo tempo e conseqüentemente, que os assuntos tratados correspondem ao patrimônio histórico e cultural mineiro.

Minas Gerais sempre teve um lugar de destaque no cenário cultural do Brasil. Sua gente, seus costumes, suas paisagens, sua culinária, seus artistas fizeram com que a cultura mineira se expandisse além de nossas montanhas e fosse reverenciada em todo o país e pelo mundo. E para levar a milhões de mineiros as belezas e tradições desta fantástica terra, as equipes de jornalismo da Globo Minas e das afiliadas do estado produzem o *Terra de Minas*, um programa leve, descontraído, que fala a nossa língua, com belas imagens, música, poesia, cultura, culinária, turismo, belos personagens e grandes histórias. (GLOBO, 2013c).

Podemos perceber, na apresentação do *Terra de Minas* disponível no site Negócios Globo e reproduzida acima, que o programa é caracterizado como “leve, descontraído, que fala a nossa língua, com belas imagens, música, poesia, cultura, culinária, turismo, belos personagens e grandes histórias”. Essas características confirmam que a proposta do programa reserva ao telespectador um lugar de passividade, marcado pela leveza, descontração, linguagem simples, beleza – nenhum elemento de esforço, seriedade, reflexão é citado. Mais uma vez, sugere-se que “as belezas e tradições” do estado (todas) serão “levadas” ao telespectador.

4.2 O programa Bem Cultural

O *Bem Cultural* é um programa de documentários produzido e veiculado pela emissora estatal Rede Minas, fundação pública vinculada à Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais.

A Fundação TV Minas – Cultural e Educativa foi instituída pelo Decreto nº 23.807, de 14 de agosto de 1984, na gestão do governador Tancredo de Almeida Neves, como uma rede de televisão de caráter cultural e educativo. Reorganizada pela Lei nº 11.179, de 11 de agosto de 1993, assumiu a forma de pessoa jurídica de direito público, sem fins lucrativos. (MINAS GERAIS, 1994).

De acordo com o Estatuto da emissora, seu objetivo é promover atividades culturais e educativas por meio da televisão, produzindo, distribuindo e difundindo programas educativos, culturais, esportivos, sociais e artísticos e contribuindo para a integração

informativa, cultural, educativa e econômica do estado de Minas Gerais. Chamamos especial atenção para uma das competências da emissora elencadas no artigo 6º de seu Estatuto: “VII – Contribuir para preservar as memórias cultural, popular e erudita em Minas, por meio do registro de manifestações e de sua inclusão na programação da emissora, bem como do arquivamento das gravações, visando à instituição do museu de imprensa e do som”. (MINAS GERAIS, 1994, p. 3).

Uma das primeiras emissoras estatais de interesse público criadas no país, a Rede Minas inicialmente retransmitia, das 18h às 0h, o sinal da TVE do Rio de Janeiro e seu sinal abrangia 33 cidades ao redor de Belo Horizonte. As produções próprias começaram a ser realizadas em 1985. Já em 1987 a emissora contava com uma média diária de veiculação de dezessete horas e o alcance do sinal começava a ser ampliado para abranger também o sul do estado. Nos anos seguintes, a emissora passou por mudanças organizacionais e alcançou uma série de avanços tecnológicos, inaugurando, em 1998, seu sistema de transmissão via satélite, que permitiu a veiculação de sua programação para quase todo o estado, e realizando, em 2010, grandes investimentos em tecnologia digital. (ANDRADE, 2012).

Atualmente, permanecendo 24 horas no ar, a emissora conta com vinte programas próprios e também exibe produções da TV Brasil e da TV Cultura, as quais também exibem nacionalmente programas da Rede Minas. Graças à reconhecida qualidade de seus programas, nos anos 2000 a emissora recebeu diversos prêmios, dentre eles o título de melhor emissora de TV do país nos anos de 2006 e 2007, concedido pela Associação Brasileira de Comunicação Empresarial – ABERJE. (SABINO, 2011; ANDRADE, 2012).

Desde 2005, por meio do Termo de Parceria nº 005/05, a Rede Minas conta com o apoio da Associação de Desenvolvimento da Radiodifusão de Minas Gerais – ADTV, uma Organização da Sociedade Civil de Interesse Público, para sua gestão. O referido Termo de Parceria tem por objeto a cooperação entre as partes para a consecução dos objetivos estatutários da emissora, visando à otimização do seu desempenho e à flexibilização da destinação de seus recursos. (ANDRADE, 2012).

Entretanto, segundo informações da Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais, como a Rede Minas tinha firmado em 2004 um Termo de Ajustamento de Conduta (TAC) com o Ministério Público do Trabalho que determinava a realização de concurso público para a substituição de terceirizados por servidores efetivos na execução das atividades-fim da emissora, esta foi judicialmente acionada em 2011 pelo descumprimento do estabelecido no TAC. Dessa maneira, iniciou-se um período crítico para a Rede Minas, marcado pelo temor da iminência da demissão de centenas de profissionais contratados pela ADTV, pelo risco dos

reflexos na qualidade da programação e pela possibilidade de a emissora ter que pagar uma multa milionária pela inobservância do TAC. O ápice da crise se deu em meados deste ano de 2013, quando, após uma série de demissões, funcionários da Fundação TV Minas e da Associação de Desenvolvimento da Radiodifusão de Minas Gerais (ADTV) realizaram protestos em frente à sede da emissora, nos dias 22 e 30 de julho de 2013, organizados pela conta “Salve a Rede Minas” criada no Facebook. No momento a emissora está realizando o concurso público e encontra-se em período de transição, contando ainda com a parceria da ADTV e esforçando-se para preservar a sua grade de programação. (SECRETARIA DE ESTADO DE CULTURA, 2013).

Essa situação delicada enfrentada pela emissora trouxe algumas dificuldades para a presente pesquisa. Isso porque desde meados de 2012 o antigo site da Rede Minas, que continha informações sobre a emissora e páginas específicas de cada um dos programas, com informações, indicação da equipe técnica e vídeos, foi substituído pelo atual (FIG. 2), que se limita à transmissão simultânea da programação exibida na televisão e à disponibilização dos links das contas dos programas no Twitter, no Facebook e/ou no Youtube. No caso do programa *Bem Cultural*, o único conteúdo disponibilizado atualmente é uma *playlist* no canal da emissora no Youtube, com vídeos dos programas mais recentes.

Figura 2 - Página da Rede Minas na internet



Fonte: REDE MINAS, 2013a

O programa *Bem Cultural*, apresentado e reapresentado aos domingos, às 19 horas, estreou em 16 de maio 2008 e constitui-se de documentários com 30 minutos de duração, produzidos com recursos obtidos por meio das Leis Federal e Estadual de Incentivo à Cultura. Os temas abordados geralmente são apresentados em séries de quatro ou cinco programas,

mas também se verifica a apresentação do tema em séries menores ou mesmo em um único programa.

De acordo com Jason Barroso Santa Rosa, idealizador do programa e consultor pelo Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais – IEPHA, entre 2008 e 2013 foram produzidos os seguintes episódios e séries: série “Felixlândia” (2008), com três episódios; série “*Hip Hop – cultura em movimento*” (2008), com quatro episódios; programa “Través” (2008), especial pelo centenário de nascimento de Guimarães Rosa; programa “Vissungos” (2009); programa “Restauro da alma” (2009); programa “O gosto do queijo” (2009); programa “Capoeira – mestres e rodas” (2009); programa “Jornada paisagem adentro” (2009); programa “Jardins de Burle Marx” (2009); programa “Palácio da Liberdade” (2009); série “Mercados – cores e sabores” (2010), com quatro episódios; série “Santuário de Congonhas” (2010), com quatro episódios; programa “Batismo dos sinos” (2010), especial de fim de ano; série “Palácios” (2011), com quatro episódios; programa “Presépio do Pípiripau” (2011), especial de fim de ano; série “Pré-História em Minas Gerais” (2012), com cinco episódios; série “Da boemia à Liberdade” (2012), com cinco episódios; série “Sob o céu de Ataíde” (2012), especial de fim de ano pelos 250 anos de nascimento de Mestre Ataíde, com dois episódios; série “Fé – nos caminhos da Estrada Real” (2013), com quatro episódios; e série “Arturos” (2013), com três episódios. Encontra-se também em fase de edição e finalização, com estreia prevista para até o final de 2013, uma série sobre o Vapor Benjamim Guimarães e o Rio São Francisco. (SANTA ROSA, 2013).

O Bem Cultural propõe, através de documentários, uma reflexão sobre o patrimônio cultural mineiro nas mais variadas celebrações, formas de expressão, saberes e lugares de Minas Gerais. O programa procura compreender as particularidades de diversos cantos do território mineiro a partir dos sujeitos que os habitam e os conformam.

São apresentadas várias categorias de bens materiais e imateriais, sejam celebrações, formas de expressão, saberes e lugares, como também monumentos e objetos tradicionalmente reconhecidos. (REDE MINAS, 2012a).

O texto de apresentação acima reproduzido fornece importantes elementos para a compreensão da proposta do programa: “propõe, através de documentários, uma reflexão sobre o patrimônio cultural mineiro nas mais variadas celebrações, formas de expressão, saberes e lugares de Minas Gerais. O programa procura compreender as particularidades de diversos cantos do território mineiro a partir dos sujeitos que os habitam e os conformam.” Percebemos que os termos destacados colocam o telespectador em posição ativa – se o programa “propõe uma reflexão”, sua função então será a de “aderir à proposta” e “refletir”

sobre o patrimônio cultural. O texto também sugere que o programa não está numa posição de “detentor do saber”, pois está “à procura de compreender”, e convida o telespectador para também se colocar “à procura de compreender”. Ou seja, o telespectador é convidado a um esforço de reflexão na busca de compreender. Além disso, a fonte de informação/conhecimento não será ninguém “de fora”, externo aos patrimônios abordados, mas sim os “sujeitos que os habitam e os conformam”. Por fim, o texto indica a concepção de patrimônio cultural adotada pelos realizadores do programa: “bens materiais e imateriais, sejam celebrações, formas de expressão, saberes e lugares, como também monumentos e objetos tradicionalmente reconhecidos”.

4.3 Análise comparada das edições selecionadas

Para compor o *corpus* a ser submetido à análise, selecionamos duas edições de cada um dos programas em estudo, exibidos ao longo do ano de 2012, cujos vídeos foram obtidos nos *sites* das respectivas emissoras.

A seleção das edições baseou-se no critério da afinidade temática e no tempo dedicado ao assunto nos programas. Assim, procedemos à identificação das edições do programa *Terra de Minas* que foram dedicadas à abordagem de um único assunto e, então, buscamos as edições do *Bem Cultural* com foco temático semelhante. Assim, foram selecionadas duas edições, uma de cada programa, dedicadas ao movimento da boemia em Belo Horizonte e outras duas dedicadas à abordagem do patrimônio artístico (literário e pictórico).

A partir de nosso referencial teórico-metodológico, estabelecemos alguns pontos básicos para orientar as atividades de investigação, os quais foram agrupados em dois campos. Assim, no primeiro campo, que denominamos de “narrador compósito (vozes e papéis)”, procuramos identificar as vozes presentes nas narrativas e os recursos empregados em função de estratégias discursivas nos espaços de credibilidade e captação. Acreditando que a explanação anterior deixou clara a legitimidade atribuída à instância midiática, vinculada ao “poder de dizer”, e também aos gêneros com os quais trabalhamos (reportagem e documentário), em nossa análise nos atemos às estratégias:

- a) de credibilidade, abrangendo os aspectos relacionados à construção do *ethos* e dos efeitos de verdade, envolvendo o *status* de quem informa e as provas de veracidade apresentadas; e
- b) de captação, abrangendo os aspectos relacionados à vulgarização e à dramatização, envolvendo o recurso a crenças, analogias, metáforas, etc.

No segundo campo, que denominamos de “imagens do passado e do presente”, procuramos caracterizar as representações do patrimônio cultural por meio dos aspectos destacados por Gonçalves (1996; 2002), quais sejam:

- a) a construção do tempo (relação estabelecida entre o passado e o presente e valorização desses tempos);
- b) a acessibilidade ao patrimônio (referência da narrativa na tradição ou na experiência); e
- c) a relação entre a narrativa e a realidade contemporânea (tempo e espaço da narrativa X tempo e espaço em que estão situados os sujeitos do ato de linguagem).

Feitas essas considerações sobre os critérios que norteiam a investigação, passamos, neste momento, à apresentação sintética dos resultados da análise.

4.3.1 *Análise I – Boemia em Belo Horizonte*

Para a primeira análise comparada entre os dois programas, selecionamos uma edição do programa Terra de Minas dedicada ao movimento da boemia em Belo Horizonte e uma edição do programa Bem Cultural dedicada ao início da Rua da Bahia, em Belo Horizonte.

4.3.1.1. Programa Terra de Minas sobre a boemia em Belo Horizonte

O programa em análise foi exibido em 18 de agosto de 2012 e se propôs a abordar o movimento da boemia em Belo Horizonte, relacionando-o com o patrimônio musical mineiro. O programa é constituído de três blocos, com 9:26min., 5:23min. e 9:03min. de duração, respectivamente.

Os vídeos foram obtidos pelos seguintes endereços, acessados em 8 de janeiro de 2013:

- a) 1º bloco: <<http://globotv.globo.com/rede-globo/terra-de-minas/t/edicoes/v/terra-de-minas-faz-homenagem-a-regiao-de-boemia-de-belo-horizonte/2095456/>>;
- b) 2º bloco: <<http://globotv.globo.com/rede-globo/terra-de-minas/t/edicoes/v/terra-de-minas-resgata-passado-da-capital-mineira/2095475/>>;
- c) 3º bloco: <<http://globotv.globo.com/rede-globo/terra-de-minas/t/edicoes/v/apos-progesso-transformar-a-regiao-da-lagoinha-musicos-subiram-a-rua-da-bahia-em-bh/2095505/>>.

A transcrição completa do áudio do programa se encontra no Anexo A.

Para evitarmos repetições, utilizaremos os símbolos (A), (R) e (E) para nos referirmos aos autores das passagens da transcrição citadas, representando a apresentadora, o repórter e os entrevistados, respectivamente.

O tempo indicado nas imagens refere-se ao momento de aparição das tomadas reproduzidas no vídeo.

Narrador compósito (vozes e papéis)

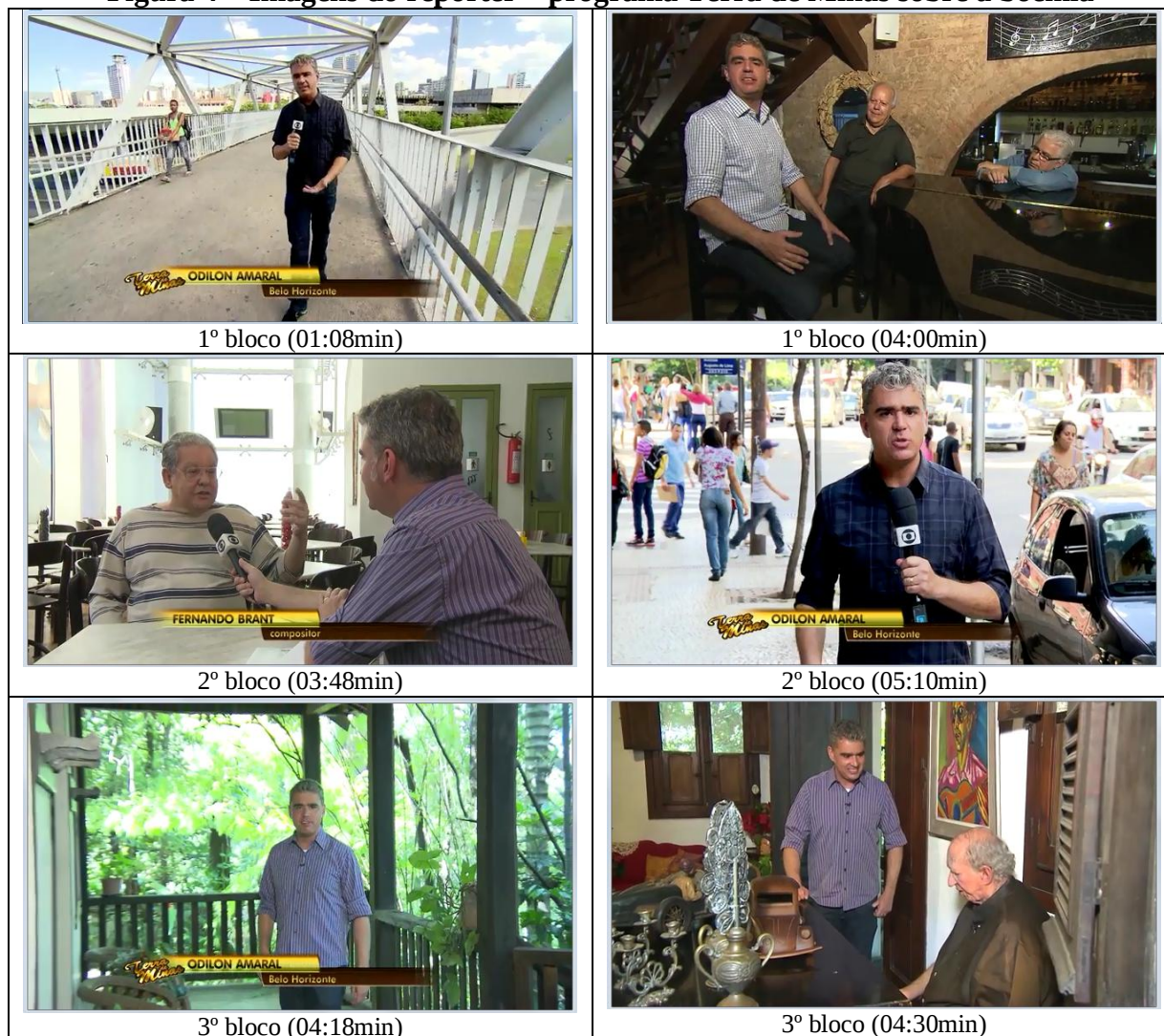
No início de cada bloco do programa, a apresentadora Juliana Perdigão realiza a chamada da reportagem, resumindo a história que será contada e orientando a interpretação do espectador. Verifica-se que a apresentadora aparece em um imóvel (casarão) aparentemente antigo e bem conservado – que poderia ser um patrimônio tombado, por exemplo –, como é de praxe no programa (FIG. 3). Muitas vezes esse espaço onde se encontra a apresentadora não tem relação direta com o tema abordado, como neste caso, o que sugere um esforço de rusticidade por parte dos produtores.

Figura 3 – Chamadas das reportagens – programa Terra de Minas sobre a boemia



O repórter Odilon Amaral realiza as entrevistas e conduz a reportagem “amarrando” os fatos e depoimentos para construir a história que é apresentada ao telespectador (FIG. 4). É uma figura muito importante na construção da narrativa principal, que se apoia nas narrativas secundárias produzidas pelos entrevistados. O repórter às vezes está presente fisicamente, em diversos espaços, outras vezes vale-se do recurso da narração em *off*.

Figura 4 – Imagens do repórter – programa Terra de Minas sobre a boemia



Os entrevistados dão seus depoimentos com base em sua memória autobiográfica, com autoridade justificada por terem vivido/pesquisado a época descrita e, em muitos casos, também pela profissão/ocupação. Registram-se apenas duas exceções:

- a) dois entrevistados na rua, no início do 1º bloco: Carlos Ferreira (pintor) e um outro que não foi identificado, que afirmaram não se lembrar/não conhecer a Praça Vaz de Melo. Aparecem representando o cidadão comum, anônimo, que não viveu

aquela época naquele espaço e, portanto, não tem acesso àquele patrimônio. Assim como o telespectador, que provavelmente não o conhece, mas vai passar a conhecer a partir daquele momento, por meio do programa (“passar da ignorância ao saber”); e

- b) José Bento Teixeira Salles (jornalista, escreveu um livro sobre a Rua da Bahia): só faz uma fala no 1º bloco. O texto não menciona se ele possui experiência biográfica com a Rua ou se é um pesquisador.

O Quadro 1 a seguir elenca os entrevistados do programa e sua relação com o tema abordado.

Quadro 1 – Rol de entrevistados – programa Terra de Minas sobre a boemia

ENTREVISTADO	RELAÇÃO COM A BOEMIA	PROFISSÃO/OCUPAÇÃO
Carlos Ferreira	-	pintor
Não identificado	-	-
Jairo de Paula Pacheco	Mudou-se ainda criança para o bairro Lagoinha.	professor aposentado
Plínio Barreto	Nasceu na Lagoinha, em 1922, e na década de 70 lançou o livro “Lagoinha, meu amor”.	jornalista e escritor
Célio Balona	Pertence a uma geração de músicos que “fez uma ponte, uma transição entre os velhos boêmios da Lagoinha e músicos mais atuais de Belo Horizonte”.	músico
Marilton Borges	Pertence a uma geração de músicos que “fez uma ponte, uma transição entre os velhos boêmios da Lagoinha e músicos mais atuais de Belo Horizonte”.	músico
José Maria Rabelo	Um dos fundadores do jornal Binômio, pesquisador da história de Belo Horizonte.	jornalista e escritor
José Bento Teixeira Salles	-	jornalista, escreveu um livro sobre a Rua da Bahia
Gervásio Horta	Compôs um samba de despedida da Lagoinha (o texto dá a entender que ele viveu o período abordado).	cantor e compositor
Fernando Brant	Conheceu Rômulo Paes e Celso Garcia.	compositor, parceiro de Milton Nascimento
Pacífico Mascarenhas	Apoiou Milton Nascimento no começo da carreira.	cantor e compositor

Na Figura 5 estão reproduzidas as imagens de cada um dos entrevistados, ilustrando também os ambientes onde dão seus depoimentos.

Figura 5 – Imagens dos entrevistados – programa Terra de Minas sobre a boemia



Carlos Ferreira - 1º bloco (02:05min)



Entrevistado não identificado - 1º bloco (02:09min)



Jairo de Paula Pacheco - 1º bloco (02:25min)



Plínio Barreto - 1º bloco (03:00min)



Célio Balona e Marilton Borges - 1º bloco (04:00min)



José Maria Rabelo - 1º bloco (05:44min)



José Bento Teixeira Salles - 1º bloco (07:59min)



Gervásio Horta - 2º bloco (03:14min)



Fernando Brant - 3º bloco (00:34min)



Pacífico Mascarenhas - 3º bloco (04:45min)

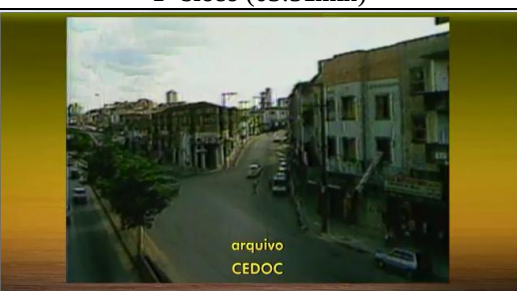
A narrativa principal, construída pela instância midiática (apresentadora, repórter, cinegrafista, redação), apoia-se nas narrativas secundárias, construídas pelos entrevistados. Assim, esse narrador compósito assume o papel discursivo de narrador-historiador, que conta a história de maneira objetiva, reconstituindo os fatos da realidade com base em arquivos, testemunhos e documentos. As entrevistas visam trazer provas de veracidade dos fatos narrados. Além dos testemunhos, são apresentados outros elementos com o objetivo de funcionar como provas de autenticidade, contribuindo para o efeito de realidade: imagens de arquivo do Centro de Documentação da TV Globo (CEDOC), fotos do arquivo pessoal dos entrevistados, músicas e imagens atuais dos espaços mostrados (FIG. 6).

Quanto às estratégias de credibilidade, verifica-se que a apresentadora e o repórter adotam predominantemente um comportamento enunciativo delocutivo, modalidade de asserção (“como o mundo se impõe”). Assim, o informador não explicita seu engajamento e a informação pretende-se evidente, incontestável. Percebemos, portanto, uma atitude discursiva de neutralidade e um efeito de objetivação e de autenticação. Registram-se, entretanto, duas exceções:

- a) No início do 1º bloco, a apresentadora adota o comportamento enunciativo alocutivo (“Olá!”). Dessa forma, interpela o telespectador e espera que ele se reconheça como alvo do apelo. Como se sugere um convite para que o telespectador assista ao programa, concluímos que o comportamento excepcional relaciona-se à visada de captação. Observa-se a opção por uma saudação informal, aparentemente com a intenção de instaurar uma atmosfera de familiaridade, de conversa.
- b) O repórter adota o comportamento alocutivo nas entrevistas, quando interroga os entrevistados.

Já os depoimentos, que reconstituem e explicam fatos da época da Boemia, são repletos de subjetividades. A maior parte dos entrevistados adota um comportamento discursivo elocutivo, como indica o Quadro 2. Porém, mesmo aqueles que adotam um comportamento discursivo delocutivo não deixam de produzir um relato pessoal, pois sabemos que é feito por alguém que experienciou o movimento cultural abordado. Temos, então, uma predominância de descrições e relatos com base na memória autobiográfica, constituindo-se o entrevistado em um relator-testemunha de momentos de sua vida. Daí decorre um “efeito de saber”, advindo de um saber de conhecimento construído a partir da experiência.

Figura 6 – Elementos que visam funcionar como provas de veracidade – programa Terra de Minas sobre a boemia

 1º bloco (00:57min)	 1º bloco (05:37min)
 2º bloco (05:19min)	 2º bloco (02:38min)
 foto ARQUIVO PESSOAL - PLÍNIO BARRETO 1º bloco (03:31min)	 fotos ARQUIVO PESSOAL - PACÍFICO MASCARENHAS 3º bloco (05:01min)
 arquivo CEDOC 2º bloco (00:21min)	 arquivo CEDOC 3º bloco (06:23min)

Quadro 2 – Papéis enunciativos dos entrevistados – programa Terra de Minas sobre a boemia

ENTREVISTADO	COMPORTAMENTO ENUNCIATIVO PREDOMINANTE	MODALIDADE	FUNÇÃO
Carlos Ferreira	elocutivo	ignorância	posição de “dever saber”
Não identificado	elocutivo	ignorância	posição de “dever saber”
Jairo de Paula Pacheco	delocutivo	asserção (como o mundo se impõe)	descrição detalhada com base na memória autobiográfica (saber de conhecimento – experiência), encenada no próprio espaço descrito – “efeito de saber” e “efeito de realidade”
Plínio Barreto	elocutivo	saber opinião	narrativa: descrições com base na memória autobiográfica (saber de conhecimento – experiência) – “efeito de saber”; relator-testemunha de momentos de sua vida.
Célio Balona	elocutivo	saber opinião	narrativa: descrições com base na memória autobiográfica (saber de conhecimento – experiência) – “efeito de saber”; relator-testemunha de momentos de sua vida.
Marilton Borges	elocutivo	saber opinião	narrativa: descrições com base na memória autobiográfica (saber de conhecimento – experiência) – “efeito de saber”; relator-testemunha de momentos de sua vida.
José Maria Rabelo	delocutivo	asserção (como o mundo se impõe)	narrativa: descrições com base na memória autobiográfica (saber de conhecimento – experiência) – “efeito de saber”; relator-testemunha de momentos de sua vida.
José Bento Teixeira Salles	delocutivo	asserção (como o mundo se impõe)	descrição com base num saber de conhecimento – “efeito de saber”
Gervásio Horta	delocutivo	asserção (como o mundo se impõe) discurso relatado (como outro fala)	narrativa: descrições com base na memória autobiográfica (saber de conhecimento – experiência) – “efeito de saber”; relator-testemunha de momentos de sua vida.
Fernando Brant	elocutivo	saber	narrativa: descrições com base na memória autobiográfica (saber de conhecimento – experiência) – “efeito de saber”; relator-testemunha de momentos de sua vida.
Pacífico Mascarenhas	elocutivo	saber	narrativa: descrições com base na memória autobiográfica (saber de conhecimento – experiência) – “efeito de saber”; relator-testemunha de momentos de sua vida.

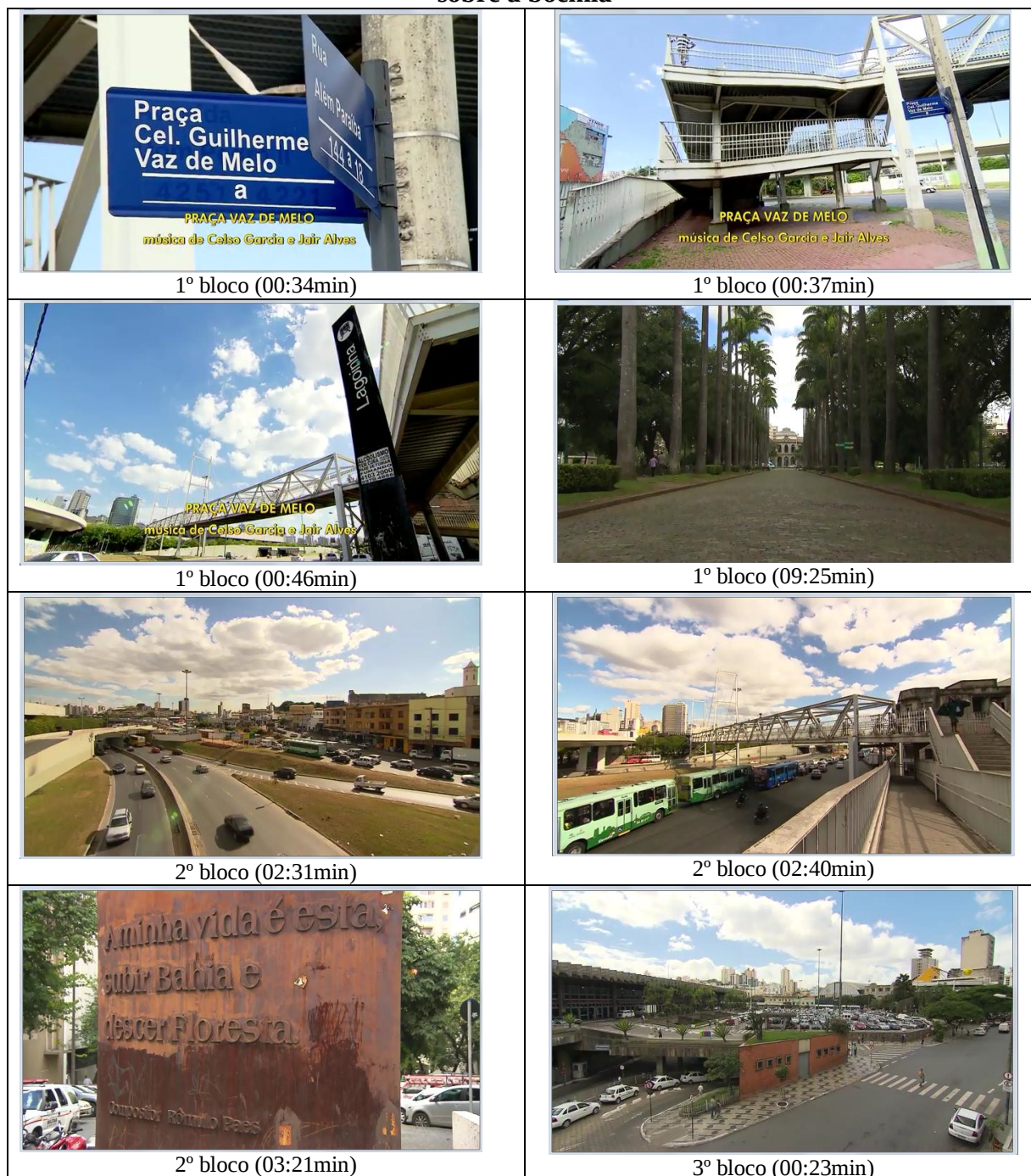
No âmbito dos procedimentos discursivos de construção objetiva do mundo, entre os procedimentos para localizar/situar, observamos uma carência de referências espaciais para situar aqueles telespectadores que não conhecem os espaços mostrados. Isso porque são citados diversos nomes de ruas, bares, hotéis, clubes e espaços públicos de Belo Horizonte que podem ser rapidamente reconhecidos por quem conhece a região central e a zona sul da cidade, mas que se mostram insuficientes para localizar/situar quem não conhece. No que diz respeito ao texto verbal, as referências mais abrangentes com relação aos diferentes níveis de conhecimento do público sobre as regiões abordadas são escassas, resumindo-se a situar a Lagoinha na região central de Belo Horizonte e a orientar o movimento de “subida” da Rua da Bahia como um movimento em direção à zona sul da cidade, como ilustram as seguintes passagens:

(R) Antes de se espalhar por bairros e bares da cidade, a música viveu um capítulo importante na região central de Belo Horizonte.

(R) A boemia achou outro rumo: subiu a Rua da Bahia em direção à Zona Sul de Belo Horizonte. No caminho, paradas importantes e tradicionais.

Ainda sobre os procedimentos para localizar/situar, destacamos a função das imagens (FIG. 7), visando trazer referências para o telespectador, que se supõe conhecer os espaços mostrados, uma vez que as imagens também não oferecem recursos suficientes para situar quem não os conhece. Os espaços, por exemplo, são mostrados sem nenhuma legenda, como se seu reconhecimento fosse óbvio.

Figura 7 – Imagens com a função de localizar/situar – programa Terra de Minas sobre a boemia



No âmbito das estratégias de captação, foram identificadas diversas ocorrências relacionadas à vulgarização (simplificações, reducionismos e clichês) e à dramatização (crenças, analogias, metáforas, etc.). Já na chamada do 1º bloco tornam-se perceptíveis alguns desses elementos:

(A) *Olá, o Terra de Minas faz hoje uma homenagem a uma região da cidade conhecida pelas histórias da boemia. A Lagoinha foi lugar de muitos encontros*

entre artistas, políticos, músicos e jornalistas. Era o bairro dos bares e dos cantores da noite. De melodia em melodia, eles retratavam o dia a dia da cidade.

Aqui se verifica a presença marcante do reducionismo, pois: o bairro Lagoinha aparece representado por um único aspecto – é conhecido pelas histórias da boemia, era o bairro dos bares e cantores da noite; a boemia é representada apenas por algumas determinadas categorias sociais/profissionais – artistas, políticos, músicos e jornalistas; as melodias dos boêmios são restringidas à reprodução do dia a dia da cidade. Além disso, pelas informações incompletas, percebe-se o recurso à simplificação, uma vez que não se especifica de que época se trata, recorrendo-se a referências vagas (“foi lugar”, “era o bairro”, “eles retratavam”). Essas características são perceptíveis também nas chamadas do 2º e do 3º blocos:

(A) Estamos de volta com o Terra de Minas, que hoje faz uma viagem ao passado da capital. Muitas amizades começaram na Lagoinha, a antiga região boêmia da cidade. São histórias de músicos responsáveis por grandes sucessos da época.

(A) Depois que o progresso tomou conta da região da Lagoinha, os músicos subiram a Rua da Bahia e descobriram um novo ponto de encontro. Os bares do Centro viraram referência pra segunda geração de artistas. Eles davam um jeito de adaptar as novidades que chegavam de outras partes do Brasil. Era o jeitinho mineiro de fazer canções.

Nos textos transcritos percebemos o recurso à simplificação, uma vez que: não se especifica cronologicamente de que época se trata; as amizades que começaram na Lagoinha são apresentadas como correspondentes a histórias de músicos responsáveis por grandes sucessos; e “cria-se” um sentido e uma ordem de desenvolvimento da música em Belo Horizonte – os músicos só teriam subido a Rua da Bahia e descoberto os bares do Centro depois que o progresso tomou conta da Lagoinha; então, teria surgido uma segunda geração de artistas que fazia canções de um “jeitinho mineiro”. Vale destacar, ainda, o emprego do clichê da “viagem ao passado”.

Poder-se-ia pensar que, como as chamadas são uma espécie de convite para que o telespectador assista ao programa, as informações “sonegadas” poderiam funcionar como um atrativo, para atrair a curiosidade e a audiência do público, a apresentadora atuando pela visada de captação do contrato de informação midiática. Entretanto, percebe-se que as ocorrências relacionadas à vulgarização e à dramatização são perceptíveis ao longo de todo o programa. A título de exemplo, podemos citar as seguintes falas:

(R) *Antes de se espalhar por bairros e bares da cidade, a música viveu um capítulo importante na região central de Belo Horizonte.*

(R) *O Célio Balona e o Marilton Borges pertencem a uma geração que fez uma ponte, uma transição entre os velhos boêmios da Lagoinha e músicos mais atuais de Belo Horizonte.*

As falas reproduzidas ilustram o recurso à simplificação, uma vez que “criam” um sentido único de desenvolvimento da música em Belo Horizonte – os primeiros encontros musicais da capital teriam acontecido na Lagoinha, só depois a música teria se espalhado para outros bairros e bares. Distinguem-se, então, três gerações de músicos de Belo Horizonte: a primeira geração teria “nascido” na Lagoinha; a segunda geração teria feito uma transição entre os velhos boêmios da Lagoinha e músicos “mais atuais”; e a terceira geração corresponderia à desses músicos ditos “mais atuais”.

O texto nos oferece uma série de outros exemplos, dentre os quais citamos:

a) generalização:

(R) *Hoje, todo mundo conhece o conjunto de passarelas e viadutos construídos sobre a antiga Praça Vaz de Melo – o reduto dos velhos boêmios da Lagoinha.*

(R) *Veio o progresso, vieram os viadutos, as novas avenidas, as passarelas... A boemia se despediu bem humorada, mas com aquela pitadinha de nostalgia.*

b) metáfora:

(E) *Era a Lapa de Belo Horizonte a Lagoinha. Ali se concentravam os... os compositores, os cantores...*

c) reducionismo:

(R) *E quando isso era impresso na base de muito bom humor, saía no Binômio...*

→ o único veículo de imprensa que se dedicava à cobertura da atividade radiofônica apresentado é o jornal Binômio; além disso, o jornal é representado pela cobertura da atividade radiofônica e pelo bom humor, apenas algumas de suas facetas.

(E) *A Rua da Bahia porque... por isso, porque ligava a parte administrativa da... da coisa à Estação, então ele teve essa importância.*

→ a importância da Rua da Bahia reduzida ao fato de que ligava a parte administrativa da cidade à Estação Central.

d) simplificação:

(R) *E assim, ia-se subindo a Rua da Bahia. Importante corredor da capital, foi retratado neste livro pelo jornalista José Bento Teixeira Salles. Desde a época da*

construção, quando todo o material chegava pela ferrovia à Praça da Estação e subia de carroça ou caminhão, a Rua da Bahia estabelecia o contato entre classes sociais bem distintas.

→ destacam-se as informações insuficientes: não fica claro a que se refere a conjunção “assim”; também não está nítido o que estava sendo construído (a cidade? a cidade administrativa? a Rua da Bahia?); e não se especifica de que tipo de contato e de quais classes sociais se está tratando (vale lembrar que a palavra contato tem uma conotação positiva, pois sugere toque, relacionamento, convívio, conexão, proximidade).

O recurso à simplificação é comum nos exemplos citados, em que não se especifica de que época se trata exatamente. As referências cronológicas são em geral vagas/aproximadas. Destacamos as seguintes passagens, em que as referências se mostram um pouco mais precisas:

(R) *O Professor aposentado se mudou ainda criança para o bairro. Hoje, com quase sessenta anos de Lagoinha, ele se lembra bem de como era a Praça.*

(E) *O Binômio durou de 1952 até 64, quando foi fechado pelo... pelo Golpe Militar.*

(E) [...] *a Gruta Metrópole... mai... aí já foi bem... já foi a década de 50? Quer dizer, 40, 50?*

(R) *Alguns nomes se destacaram naquela época de muita boemia e da era de ouro do rádio...*

(E) *Na minha época, foi de 1958, 59, 60 [...] Então foi uma geração que é... que realmente é... mudou a... a... a concepção de música aqui em belo horizonte, porque era... era... eram músicos muito novos e que estavam antenados no que tava acontecendo fora, fora daqui, quer dizer, é... O que a gente ouvia muito era jazz, era... eram os discos através do Paulinho Horta, que era irmão do Toninho Horta, o Paulinho pegava na Embaixada Americana os discos pra gente escutar. E com o advento da bossa nova, então aí a coisa ficou boa mesmo...*

(R) *Essa nova música chegou à Savassi no final da década de 50...*

A nosso ver, as ocorrências citadas podem ser vinculadas às estratégias de captação mesmo quando advindas das falas dos entrevistados. Em primeiro lugar, porque as falas são selecionadas e editadas para comporem o programa, de forma que provavelmente são “escolhidas” pela instância midiática aquelas com maior potencial de atrair a atenção do público-alvo. Além disso, os entrevistados, com base em sua própria experiência como

telespectadores, seguramente lançam hipóteses sobre aquilo que pode interessar ou impressionar o público, segundo as quais elaboram e proferem suas falas.

Imagens do passado e do presente

Com relação à construção do tempo na narrativa, observamos a criação de uma imagem de um tempo passado não delimitado cronologicamente, marcado por uma efervescência cultural, uma vida social agitada e, ao mesmo tempo, por uma forte moralidade, ao qual o programa propõe uma “viagem”. Essas e outras características da imagem do passado podem ser exemplificadas pelas seguintes referências textuais:

a) efervescência cultural:

(A) *A Lagoinha foi lugar de muitos encontros entre artistas, políticos, músicos e jornalistas. Era o bairro dos bares e dos cantores da noite.*

(E) *Era a Lapa de Belo Horizonte a Lagoinha. Ali se concentravam os... os compositores, os cantores...*

(R) *As vozes da boemia ecoavam nas ondas do rádio no tempo do amigo ouvinte. Um dos palcos principais dos programas de auditório ficava no grande quarteirão onde hoje está a Rodoviária – era a antiga Feira de Amostras.*

(E) *Eram centenas, milhares de pessoas que iam, o rádio tinha uma força muito grande.*

(R) *Ele se lembra também dos bailes nos clubes, com as grandes orquestras...*

(R) *Alguns nomes se destacaram naquela época de muita boemia e da era de ouro do rádio...*

b) vida social:

(E) *Era encontro de jornalistas, políticos e... empresários, func... altos funcionários públicos... E era sobretudo um centro burbulhante de fofoca. Ali se falava de tudo, os problemas e assuntos internacionais e nacionais e sobretudo as fofocas municipais.*

(A) *Muitas amizades começaram na Lagoinha...*

(E) *[O Maletta] era um conjunto de bares que tinha ali na... na Avenida Augusto de Lima, né? E que todo mundo se encontrava lá, o pessoal de música, o pessoal de jornalismo, o pessoal de literatura, de cinema...*

(E) *O programa era ir ao Cine Paté, ir em festas dos colégios que... que as moças estudavam...*

(E) *E dali também a gente ia pras festas e depois a gente saía pra fazer serenata...*

(E) [...] *naquela época era... todo mundo morava era em residência, né?, não era em apartamento igual hoje, né?*

c) *moralidade (pudor, castidade, pureza, virtude):*

(E) *À noite moça de família não transitava nela não, só passava de bonde.*

d) *Rua da Bahia como “elo”:*

(R) [...] *a Rua da Bahia estabelecia o contato entre classes sociais bem distintas.*

(E) *A Rua da Bahia porque... por isso, porque ligava a parte administrativa da... da coisa à Estação, então ele teve essa importância.*

(E) *A elite belorizontina vivia no bairro dos Funcionários, que foi construído para ser realmente a... para abrigar a... o setor do poder. E o... a... e o Centro da cidade que já era popular, então a Rua da Bahia fazia essa aliança... Você saía do Centro e ia até a... a Praça da Liberdade e ali tinha os grandes restaurantes, os famosos restaurantes, no começo da cidade o Bar do Ponto, que era decantado, cantado e decantado pelos grandes escritores do Modernismo, por exemplo, Carlos Drummond e outros, a Gruta Metrôpole...*

e) *patrimônio musical mineiro:*

(E) *O pessoal aqui além de cantar as marchinhas cariocas, cantava muito as músicas de Carnaval daqui, né?*

(E) *O Carnaval era um acontecimento na vida da cidade, e o grande nome foi Rômulo Paes.*

(R) *Era nessa época em que os novos sons começavam a chegar a Minas, as harmonias do jazz, o ritmo da bossa nova...*

(E) *A música brasileira naquela época era... era mais lamurienta, sabe aquela coisa: ‘Ah, meu Deus, mas que saudade...’, sabe? E surgiu João Gilberto, Jobim, sabe?*

(E) *Então foi uma geração que é... que realmente é... mudou a... a... a concepção de música aqui em belo horizonte, porque era... era... eram músicos muito novos e que estavam atentos no que tava acontecendo fora, fora daqui, quer dizer, é... O que a gente ouvia muito era jazz, era... eram os discos*

através do Paulinho Horta, que era irmão do Toninho Horta, o Paulinho pegava na Embaixada Americana os discos pra gente escutar. E com o advento da bossa nova, então aí a coisa ficou boa mesmo porque a gente tava tocando coisa brasileira com aquela harmonia que a gente queria tá tocando há muito tempo, não é?

(E) [...] aquela antiga boemia, pra tratar de problemas do cotidiano de um cidadão que mora numa cidade, numa metrópole.

(R) Com o passar do tempo, essa... acabou essa boemia lírica, né?, que você disse, né?, Marilton? E a própria música do bar mesmo começou a ficar mais sofisticada, né?, com a bossa nova, com esse jazz que vocês passaram a ouvir, e o eixo se deslocou um pouquinho do Centro pra Zona Sul de Belo Horizonte.

(E) Aí o eixo começou a vir, sabe?, a virar pra esse lado da Savassi e mais, né?, veio desaguar um pouco mais na frente no pessoal do rock, que já tava por aí...

(R) Essa nova música chegou à Savassi no final da década de 50, trazida principalmente por Pacífico Mascarenhas...

(R) Surgia a geração do Clube da Esquina...

(R) Foi quando, na voz de Milton Nascimento, a música mineira ganhou o Brasil e o mundo.

f) glórias:

(E) 'Pisando escombros, o velho boêmio aposentado faz sua viagem sentimental pela outrora gloriosa praça.'

g) chegada do progresso (num passado mais recente):

(E) É a Praça, olha que beleza, ó!... Olha que bonita a Praça, olha aqui!... Acabou tudo...

(R) Veio o progresso, vieram os viadutos, as novas avenidas, as passarelas...

(E) 'Adeus, Lagoinha, adeus!/Estão levando o que resta de mim/Dizem que é força do progresso/Um minuto eu peço/Para ver seu fim/Adeus, Lagoinha!'

Percebemos a que essas características produzem uma imagem de um passado fora do tempo, marcado pela ausência de conflito. O único conflito que aparece marcado na narrativa é um conflito com a lei vivido no passado pelo entrevistado Célio Balona, mas que apresenta fácil resolução, expresso no seguinte trecho:

(E) É, eu comecei bem cedo, com treze anos eu já tava começando a... a... a tocar profissionalmente, e com quinze eu já estava tocando na orquestra do Delê, do

Castilho, que eram grandes orquestras que tinham em Belo Horizonte, mas eu... eu tive um problema porque eu fui preso pelo Juizado de Menores cinco vezes porque menor naquela época não podia tocar depois de dez horas da noite... Então, meu pai, num... assim, numa coragem muito grande, e isso eu agradeço ao meu pai e à minha mãe até hoje, ele me emancipou com dezesseis anos, então com dezesseis anos eu pude realmente tocar em qualquer lugar porque eu... eu já tinha carta branca do meu pai e já... já era emancipado.

Até mesmo a “destruição” da Lagoinha boêmia é apresentada como um processo não conflituoso, conforme exemplifica a seguinte passagem:

(R) *Veio o progresso, vieram os viadutos, as novas avenidas, as passarelas... A boemia se despediu bem humorada, mas com aquela pitadinha de nostalgia.*

O número de referências ao tempo presente, por sua vez, é comparativamente bem menor. Dentre elas, podemos citar as seguintes:

a) Lagoinha como lugar de recordações:

(A) *Olá, o Terra de Minas faz hoje uma homenagem a uma região da cidade conhecida pelas histórias da boemia.*

(E) *‘Adeus, Lagoinha, adeus!/Estão levando o que resta de mim/Dizem que é força do progresso/Um minuto eu peço/Para ver seu fim/Adeus, Lagoinha!’*

(E) *‘Pisando escombros, o velho boêmio aposentado faz sua viagem sentimental pela outrora gloriosa praça.’*

b) Lagoinha hoje:

(R) *Hoje, todo mundo conhece o conjunto de passarelas e viadutos construídos sobre a antiga Praça Vaz de Melo...*

(R) *O que restou da Praça está escondido debaixo da passarela, pouca gente repara.*

(E) *Vaz de Melo, ah... eu vô falar com câ... num lem... num tô lembrado agora não, sério mesmo, agora num tô lembrado não...*

(E) *É a Praça, olha que beleza, ó!... Olha que bonita a Praça, olha aqui!... Acabou tudo...*

c) Savassi como lugar de recordações:

(E) *‘Cristóvão Colombo com Getúlio Vargas/Hoje eu aqui que saudade/Daquele tempo dos anos Savassi/Ah, se essa praça falasse!’*

(E) *‘Belo Horizonte de antigamente/Só de lembrar já me deixou contente/Saber que tudo isso aconteceu/Nem tanto tempo faz...’*

d) citação de espaços/lugares atuais:

(E) [...] ali onde que é o... o metrô, era o Cine São Geraldo e, do lado, a Feira dos Produtores, certo? E num tinha aquela Rodoviária lá não... E num tinha essa passarela também não...

(R) Um dos palcos principais dos programas de auditório ficava no grande quarteirão onde hoje está a Rodoviária – era a antiga Feira de Amostras.

(R) E assim, ia-se subindo a Rua da Bahia. Importante corredor da capital, foi retratado neste livro pelo jornalista José Bento Teixeira Salles.

e) vida social:

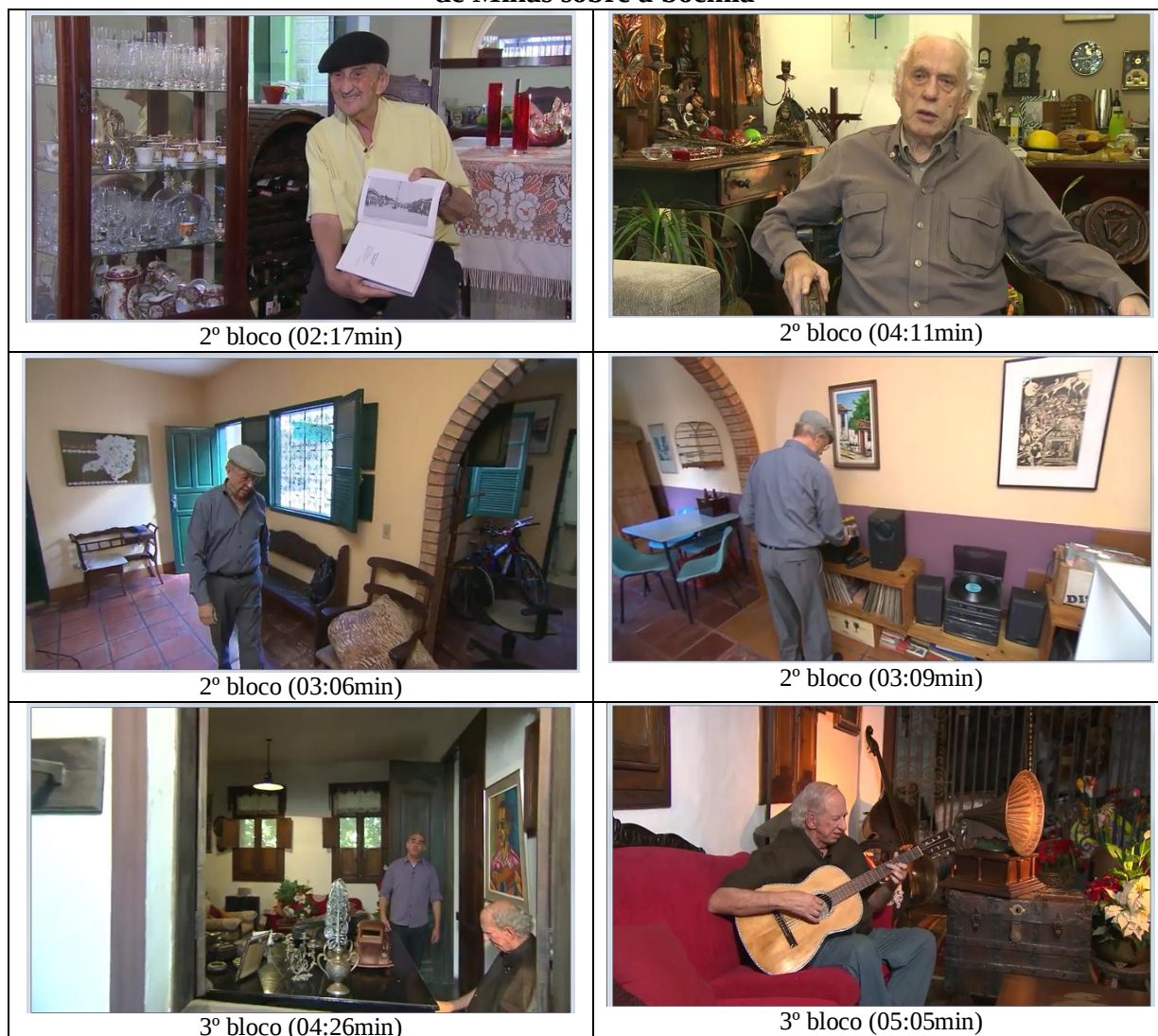
(E) [...] naquela época era... todo mundo morava era em residência, né?, não era em apartamento igual hoje, né?

Dessa maneira, o presente, para aqueles que experienciaram a boemia, é marcado pela saudade, pelas recordações, pela falta – o valor dos lugares e espaços é atribuído em função do que eles foram, e não do que são. Já para aqueles que não experienciaram a boemia, o hoje representa o progresso e o desconhecimento do movimento abordado pelo programa. Na ausência de qualificação/representações, o presente caracteriza-se pela ausência das qualidades atribuídas ao passado.

Com relação às imagens, podemos considerar que o passado é representado pelas imagens e fotografias de arquivo (a maioria em preto e branco) e o presente pelas imagens atuais dos espaços/lugares mostrados (em geral bastante claras). Com Block (2010), percebemos que as imagens das fotografias em preto e branco seguidas de imagens atuais produzem um efeito de contraste de uma tomada para outra, o qual representa e reforça o contraste “ontem X hoje” expresso pelo texto verbal.

Entretanto, observamos um efeito muito interessante quando se trata das imagens dos entrevistados e dos ambientes em que se encontram. Isso porque, à exceção do entrevistado “não identificado” e dos entrevistados Carlos Ferreira, Jairo de Paula Pacheco e Fernando Brant, os demais dão seus depoimentos em ambientes internos escuros – na maior parte dos casos parecem estar em suas próprias casas. Esses ambientes estão repletos de objetos que remetem ao passado (como uma cristaleira, móveis escuros antigos, louças, porcelanas, relógios antigos, porta-retratos de madeira, miniaturas de carros antigos, castiçais, cabideiro de madeira, vitrola, baú, aparelho toca-discos e discos de vinil) e também de elementos de religiosidade (como cruzes e imagens de santos), como podemos verificar na Figura 8.

Figura 8 – Ambientes em que se encontram alguns dos entrevistados – programa Terra de Minas sobre a boemia



Essas imagens reforçam a impressão de um esforço de rusticidade por parte dos produtores, mas, aliadas ao teor dos depoimentos, também produzem um efeito muito interessante ao sugerirem que as pessoas entrevistadas ainda vivem no/do tempo passado e suas recordações, de que estão presas ao passado ou recusam o presente. Esse efeito reforça a imagem de um passado que era bom, em oposição ao tempo presente.

Dessa maneira, percebemos que o programa enfatiza o tempo passado, preocupando-se em reconstituí-lo como um tempo repleto de qualidades ausentes no presente. Não verificamos o estabelecimento de relações entre passado e presente, que são representados como dois tempos estanques e distantes.

Na medida em que materialmente praticamente nada resta da Lagoinha boêmia, a acessibilidade ao patrimônio é possível somente pela memória daqueles que viveram a

boemia – as demais pessoas supostamente não o acessam pela experiência. Nesse aspecto, nos questionamos sobre a grande contribuição que o programa poderia dar na divulgação e na compreensão desse patrimônio. Entretanto, percebemos que, com um público alvo bastante amplo, o programa recorre à vulgarização da informação, de forma a torná-la acessível, baseando-se numa hipótese fraca sobre o seu grau de saber, e à dramatização, de forma a mobilizar a sua afetividade. Assim, o saber que deu origem à informação sofre deformações, e o “fazer sentir” assume a tônica da narrativa, em detrimento do “fazer saber”. Isso fica claro quando tomamos as falas da apresentadora e do repórter, que estruturam a narrativa principal, isoladas das narrativas secundárias (descrições e relatos) dos entrevistados, pois, dessa maneira, notamos a vulgarização manifesta na ausência de articulações lógicas, nas informações incompletas e nas distorções.

4.3.1.2 Programa Bem Cultural – série “Da boemia à Liberdade”, episódio “Rua da Bahia: do baixo ao ponto”

A série “Da boemia à Liberdade”, que se propõe a realizar um percurso pela Rua da Bahia, em Belo Horizonte, partindo da Praça da Estação e chegando à Praça da Liberdade, é composta por cinco programas: “Do baixo ao ponto”, “Do ponto à boemia”, “Da boemia a Liberdade”, “Ares da Liberdade” e “Passos da Liberdade”. O programa em análise, o primeiro da série, exibido em 19 de agosto de 2012, é dedicado ao “Baixo Bahia”, que corresponde ao trecho entre o início da Rua da Bahia e o cruzamento com a Avenida Afonso Pena.

O programa é constituído de duas partes, com 14:36min. e 15:26min. de duração, respectivamente. Os vídeos foram obtidos pelos seguintes endereços, acessados em 2 de outubro de 2012:

- a) 1ª parte: <<http://www.youtube.com/watch?v=ZYYCDL06djs&feature=youtu.be>>.
- b) 2ª parte: <<http://www.youtube.com/watch?v=jYyGAVRmtTE&feature=relmfu>>.

A transcrição completa do áudio do programa se encontra no Anexo B.

Para evitarmos repetições, utilizaremos os símbolos (E) e (O) para nos referirmos à origem das passagens da transcrição citadas, representando as falas dos entrevistados e o texto em *off*, respectivamente.

O tempo indicado nas imagens refere-se ao momento de aparição das tomadas reproduzidas no vídeo.

Narrador compósito (vozes e papéis)

Percebemos que no programa a narrativa é construída pelas imagens, depoimentos, músicas, leituras em *off*, que criam a história que é apresentada ao telespectador. Por isso, fica clara a grande importância do trabalho de edição. O entrevistador/jornalista/documentarista não aparece fisicamente no programa, mas podemos perceber sua presença, por exemplo quando é possível ouvir sua voz interrogando os entrevistados ou “conversando” com eles. Algumas vezes, pelas falas/respostas dos entrevistados, também é possível deduzir quais perguntas foram dirigidas a eles.

Os entrevistados falam diretamente para a câmera, como se estivessem em uma “conversa” com o telespectador. Os depoimentos reconstituem e explicam fatos de ontem e hoje (passado e presente). Os entrevistados em geral dão seus depoimentos com base em sua memória autobiográfica, com autoridade justificada por terem vivido/pesquisado a época descrita e, muitas vezes, também pela profissão/ocupação. Em alguns casos, porém, não fica claro se o entrevistado descreve/narra com base em sua experiência própria ou com base em estudos/pesquisas ou em experiências de outras pessoas. Entretanto, a própria proposta do programa, de buscar compreender os patrimônios a partir dos sujeitos que os habitam e os conformam, sugere uma relação íntima de todos eles com o tema abordado. Na Figura 9 reproduzimos as imagens de cada um dos entrevistados e dos ambientes em que se encontram. O Quadro 3 elenca os entrevistados do programa e sua relação com o tema proposto.

Figura 9 – Imagens dos entrevistados – programa Bem Cultural
“Rua da Bahia: do baixo ao ponto”





1ª parte (09:13min)



1ª parte (10:40min)



1ª parte (12:15min)



2ª parte (01:17min)



2ª parte (03:10min)



2ª parte (04:04min)



2ª parte (07:20min)



2ª parte (08:40min)



2ª parte (09:49min)



2ª parte (12:27min)

Quadro 3 – Rol de entrevistados – programa Bem Cultural
“Rua da Bahia: do baixo ao ponto”

ENTREVISTADO	RELAÇÃO COM A RUA DA BAHIA	PROFISSÃO/OCUPAÇÃO
José Marcos da Silva	Trabalha na Praça da Estação há muitos anos	lambe-lambe
Cecília Leine	Conheceu o Hotel Itatiaia em funcionamento. Viveu o tempo da boemia (não especifica a época).	moradora do prédio que abrigou o Hotel Itatiaia (Praça da Estação)
Clara de Oliveira	Viveu o tempo da boemia (não especifica a época). Viu serem plantadas e crescerem as árvores e palmeiras da Praça.	moradora do prédio que abrigou o Hotel Itatiaia (Praça da Estação)
Giovanni Nascimento	Viveu o tempo da boemia (não especifica a época).	morador do prédio que abrigou o Hotel Itatiaia (Praça da Estação)
Acir Antão		radialista
João Antônio de Paula		pró-reitor de Extensão da UFMG
José Bento Teixeira		jornalista/escritor
Ivan Geraldo Neri	Possui uma loja de artigos de umbanda na Rua da Bahia há muitos anos	comerciante
Akio Matsuura	Possui uma academia de luta na Rua da Bahia	mestre
João Firmo da Silva	Trabalha na Rua da Bahia há cinquenta anos	engraxate
Câncio de Oliveira		fotógrafo
Leda Gontijo	Lembra-se do Bar do Ponto, pegava os bondes.	ceramista
Antônio Ferreira – mexicano	Trabalha no Mercado das Flores há muitos anos. Se lembra de como eram as coisas 25 anos atrás.	floricultor
Gervásio Horta		compositor

A narrativa é construída a partir dos depoimentos dos entrevistados, assim como das imagens, músicas e leituras em *off*, que conformam a história que é apresentada ao telespectador. Por isso, fica clara a grande importância do trabalho da equipe de produção que, ao selecionar os entrevistados, realizar as entrevistas, produzir e selecionar as imagens e fazer o trabalho de edição, torna-se um narrador compósito que assume o papel discursivo de narrador-historiador, que conta a história de maneira objetiva, reconstituindo os fatos da realidade com base em arquivos, testemunhos e documentos. Mas é importante destacar que essa história, essa realidade, não se pretende “a história”, ou “a realidade”, pois se trata de um recorte e, mais ainda, de um ponto de vista sobre esse recorte. Assim, a narrativa constrói-se a partir de subjetividades, de um olhar sobre as experiências particulares de cada um dos entrevistados. As entrevistas visam constituir as provas de veracidade dos fatos narrados, mas, ao mesmo tempo, mostram subjetividades e particularidades que sugerem que a história não é tão objetiva assim. Dessa forma, fica clara a particularidade do gênero documentário de trabalhar com o “real”, com o documento, mas de evidenciar um olhar sobre esse “real”, uma visão.

Além dos depoimentos, outros elementos apresentados objetivam funcionar como provas de autenticidade, concorrendo para a produção do efeito de realidade, tais como: diversas fotos dos acervos do Museu Histórico Abílio Barreto (MHAB), do Instituto Estadual

do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais (IEPHA), do Minas Tênis Clube, do Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte (APCBH) e do fotógrafo Câncio de Oliveira; imagens dos acervos do Centro de Referência Audiovisual e “BH 100 anos – Estado de Minas”; além das próprias imagens atuais dos espaços mostrados (FIG. 10).

Figura 10 – Elementos que visam funcionar como provas de veracidade – programa Bem Cultural “Rua da Bahia: do baixo ao ponto”



No âmbito das estratégias de credibilidade, percebemos o predomínio do comportamento enunciativo delocutivo por parte da instância midiática, modalidade de asserção (“como o mundo se impõe”). Isso porque o informador busca não explicitar seu engajamento, “apagando-se” da narrativa, que é construída inteiramente a partir do discurso do outro. A informação pretende-se evidente, incontestável. Nota-se, então, uma atitude discursiva de neutralidade e um efeito de objetivação e de autenticação. A exceção a esse comportamento predominante ocorre nas entrevistas, quando percebemos que o entrevistador/jornalista/documentarista interroga ou conversa com o entrevistado, adotando um comportamento enunciativo alocutivo.

Os depoimentos, por sua vez, são repletos de subjetividades. A maior parte dos entrevistados adota um comportamento discursivo elocutivo, conforme indica o Quadro 4. Porém, mesmo aqueles que adotam um comportamento discursivo predominantemente delocutivo não deixam de produzir um relato pessoal, uma vez que a proposta do programa é abordar os patrimônios a partir dos sujeitos que os habitam e os conformam, o que sugere que os entrevistados têm alguma relação com o tema abordado, mesmo que em certos casos não fique claro qual o tipo de relação (exatamente). Constatamos, então, a predominância de descrições e relatos com base na memória autobiográfica, encenadas no próprio espaço descrito, constituindo-se os entrevistados em relatores-testemunhas de momentos de suas vidas, donde decorrem um “efeito de realidade” e um “efeito de saber”, advindo de um saber de conhecimento construído a partir da experiência.

Quadro 4 – Papéis enunciativos dos entrevistados – programa Bem Cultural “Rua da Bahia: do baixo ao ponto”

ENTREVISTADO	COMPORTAMENTO ENUNCIATIVO PREDOMINANTE	MODALIDADE	FUNÇÃO
José Marcos da Silva	elocutivo	saber	Narrativa: descrições com base na memória autobiográfica (saber de conhecimento – experiência), encenadas no próprio espaço descrito – “efeito de realidade” e “efeito de saber”; relator-testemunha de momentos de sua vida.
Cecília Leine	elocutivo	saber opinião	Narrativa: descrições com base na memória autobiográfica (saber de conhecimento – experiência), encenadas no próprio espaço descrito – “efeito de realidade” e “efeito de saber”; relator-testemunha de momentos de sua vida.
Clara de Oliveira	elocutivo	saber opinião	Narrativa: descrições com base na memória autobiográfica (saber de conhecimento – experiência), encenadas no próprio espaço descrito – “efeito de realidade” e “efeito de saber”; relator-testemunha de momentos de sua vida.

Giovanni Nascimento	delocutivo	asserção (como o mundo se impõe)	Narrativa: descrições com base na memória autobiográfica (saber de conhecimento – experiência), encenadas no próprio espaço descrito – “efeito de realidade” e “efeito de saber”; relator-testemunha de momentos de sua vida.
Acir Antão	delocutivo	asserção (como o mundo se impõe)	Narrativa: descrições e relatos com base num saber de conhecimento – “efeito de saber”.
João Antônio de Paula	elocutivo	saber opinião	Narrativa: descrições e relatos com base num saber de conhecimento, encenados no próprio espaço descrito – “efeito de realidade” e “efeito de saber”.
José Bento Teixeira	delocutivo	asserção (como o mundo se impõe)	Narrativa: descrições e relatos com base num saber de conhecimento, encenadas no próprio espaço descrito – “efeito de realidade” e “efeito de saber”.
Ivan Geraldo Neri	elocutivo	saber opinião	Narrativa: descrições com base na memória autobiográfica (saber de conhecimento – experiência), encenadas no próprio espaço descrito – “efeito de realidade” e “efeito de saber”; relator-testemunha de momentos de sua vida.
Akio Matsuura	elocutivo	saber	Narrativa: descrições com base na memória autobiográfica (saber de conhecimento – experiência), encenadas no próprio espaço descrito – “efeito de realidade” e “efeito de saber”; relator-testemunha de momentos de sua vida.
João Firmo da Silva	elocutivo	saber	Narrativa: descrições com base na memória autobiográfica (saber de conhecimento – experiência), encenadas no próprio espaço descrito – “efeito de realidade” e “efeito de saber”; relator-testemunha de momentos de sua vida.
Câncio de Oliveira	delocutivo	asserção (como o mundo se impõe)	Narrativa: descrições com base num saber de conhecimento – “efeito de saber”.
Leda Gontijo	elocutivo	saber	Narrativa: descrições com base na memória autobiográfica (saber de conhecimento – experiência) – “efeito de saber”; relator-testemunha de momentos de sua vida.
Antônio Ferreira – mexicano	elocutivo	saber opinião	Narrativa: descrições com base na memória autobiográfica (saber de conhecimento – experiência), encenadas no próprio espaço descrito – “efeito de realidade” e “efeito de saber”; relator-testemunha de momentos de sua vida.
Gervásio Horta	delocutivo	asserção (como o mundo se impõe)	Narrativa: descrições e relatos com base num saber de conhecimento – “efeito de saber”.

No âmbito dos procedimentos de construção objetiva do mundo, destacamos a função das imagens para localizar/situar o telespectador (FIG. 11). Mas aqui esse procedimento apresenta uma peculiaridade: a ênfase não está em situar/localizar os espaços mostrados com relação ao espaço da cidade, mas sim em apresentá-los como parte de uma dinâmica própria

da Rua da Bahia. Assim, citam-se nomes de ruas, espaços e imóveis, mostram-se imagens de placas e também dos espaços atuais, que podem ser rapidamente reconhecidos por quem conhece a região abordada. Entretanto, a Rua é apresentada como uma entidade, complexa, com dinâmica própria, a qual o telespectador é convidado a percorrer, num movimento de “subida” sugerido pelo crescimento dos números dos imóveis. Ao mesmo tempo em que se apresenta a Rua da Bahia, uma rua em particular, com características únicas, diversos elementos (dos quais trataremos mais adiante) sugerem que outras ruas, de outras cidades, também podem ser vistas sob a perspectiva adotada pelo programa.

**Figura 11 – Imagens com a função de localizar/situar – programa Bem Cultural
“Rua da Bahia: do baixo ao ponto”**





No que se refere às estratégias de captação, foram identificadas algumas ocorrências nas falas dos entrevistados relacionadas à vulgarização (simplificações, reducionismos e clichês) e à dramatização (crenças, analogias, metáforas, etc.) – associação já justificada na seção anterior, por ocasião da análise do programa Terra de Minas sobre a boemia. Como exemplos dessas ocorrências, podemos citar:

a) generalização:

(E) *Olha, era um hotel aonde todo mundo que era importante vinha era pra cá na época.*

→ imagem do antigo Hotel Itatiaia.

b) reducionismo:

(E) *Aqui era... era meio zona, né? Porque aqui passa a Guaicurus embaixo, né?...*

(E) *Nesse pedaço aqui não tinha boemia, a boemia era lá na Guaicurus... Lá tinha boemia... Mas eles num... eles num vinham pra cá...*

(E) *Era, ih... Só cê vendo... O povo tonto, era... é... mas era gostoso porque a vista linda, né? Mas era zona. Aquela bebedeira, aquela gritaria, aquela coisa, né? A Guaicurus, então, nem se fala, mas depois virou comércio...*

(O) *E eu me lembro de tudo, da rua inteira... Das mulheres da Guaicurus de maiô pegando sol à tarde nas redondezas da Praça da Estação...*

→ a Rua Guaicurus representada apenas sob o aspecto da prostituição.

c) simplificação:

(E) *E é claro que a Rua da Bahia começava nas proximidades dessa estação, né? Então quem chegava na cidade tinha que subir a Bahia.*

(E) *O funcionário público descia a Rua da Bahia pra tomar a sua condução. O bonde ia pra... Serra, Santa Efigênia, Santa Tereza... Floresta, coisa... Então era o centro convergente, assim, das atividades, a cidade vivia muito em função dos funcionários públicos, era uma cidade de... falava-se na época, de funcionário público e estudante.*

→ criam-se sentidos únicos e obrigatórios do fluxo de pessoas na capital.

Imagens do passado e do presente

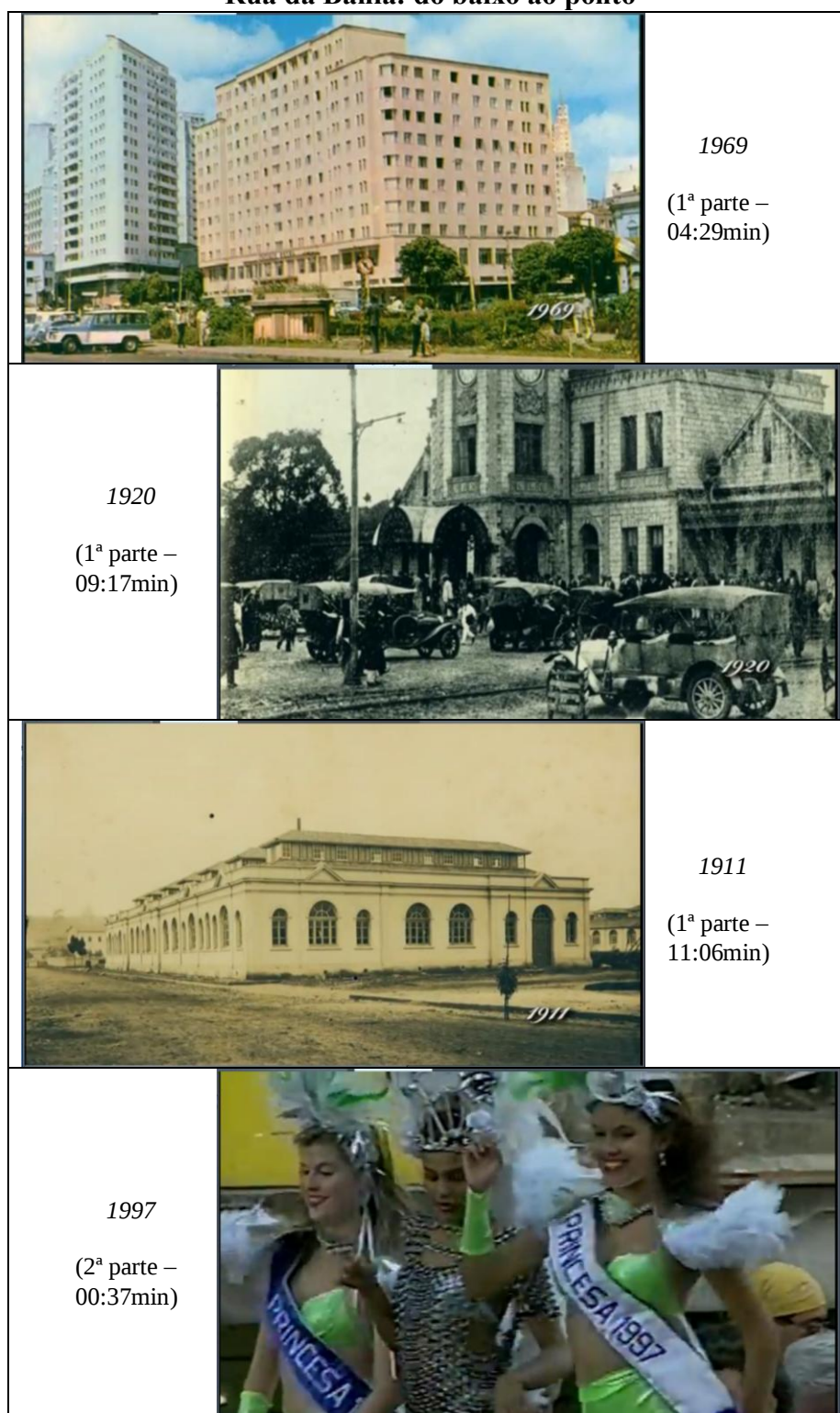
Com relação à construção do tempo no programa, verificamos que as referências cronológicas são em geral vagas e aproximadas e que são representados diversos “passados”, tanto porque advindos de diferentes personagens/memórias como porque referentes a diferentes épocas – ora é abordado um passado mais distante, ora é abordado um passado mais recente. Destacamos as seguintes passagens, que são exceções, pois contam com referências um pouco mais precisas em termos de datas:

(E) *Tem... Aqui tem cinquenta anos que eu to aqui. Ah, mas naquela época tinha dia que eu engraxava até quarenta par de sapato num dia.*

(E) *Vinte e cinco anos atrás que eu andava... eu andava aqui era... era muito estreito, né? agora que enlargueceu um pouco, mais um pouco na época pra cá, né?*

Destacamos ainda, na Figura 12, algumas imagens datadas mostradas ao longo do programa, que também são exceções às referências vagas e aproximadas.

Figura 12 – Imagens datadas – programa Bem Cultural
“Rua da Bahia: do baixo ao ponto”



Os diversos depoimentos criam múltiplas imagens do passado (em geral não delimitado cronologicamente), com diversos elementos, como exemplificam as passagens apresentadas a seguir.

a) ofícios em “extinção”:

(E) *Aqui, no início do meu trabalho, essa praça aqui era considerada uma das melhores da nossa capital. Tinha muita... muita rapaziadinha nova, mocinhazinha, vinha aqui tirava foto comigo... E nesse tempo eu trabalhava com esses monóculos, aí eu fazia retratinho de monóculo pra elas, revelava na hora mesmo, colocava... eu tinha uma sombrinha de praia, dependurava os filme na sombrinha, esperava secar, cortava as chapinha e colocava dentro do monóculo, entregava pra eles. E aqui esse Hotel Itatiaia aqui que era Hotel Itatiaia, hoje não é mais, tá só o nome de Hotel Itatiaia, mas não é... Antigamente era Hotel Internacional o nome... Essa Rua da Bahia aqui encostava quatro, cinco ônibus com... com os turista e eles hospedava no Hotel, chegava pra aqui e pedia uma foto dessa aqui pra levar. Aí eu fotografava aquele grupo ali de dez, vinte pessoas com essa máquina, daí quinze minutos tava bão.*

→ a Praça da Estação era considerada uma das melhores da capital; juventude; turistas.

→ abordagem do ofício do fotógrafo ‘lambe-lambe’ (primeiro bem cultural imaterial registrado em Belo Horizonte, em 2012, pela Prefeitura Municipal junto ao IEPHA), das antigas técnicas de trabalho desse profissional.

(E) *Tem... Aqui tem cinquenta anos que eu to aqui. Ah, mas naquela época tinha dia que eu engraxava até quarenta par de sapato num dia. [...] Agora não, hoje... hoje o trem ficou muito ruim porque... hoje quem me ajuda muito é os freguês que eu tenho aí muito antigo, uns freguês bacana com a gente aí...*

→ abordagem do ofício do engraxate.

b) boemia:

(O) *Eu conheci este pedaço do belo Belo Horizonte. Nele padeci, esperei, amei, tive dores de corno augustas, discuto e neguei. Conhecia todo mundo, cada pedra das calçadas, cada tijolo das sarjetas, seus bueiros, os postes, as árvores...*

(E) *Aqui era... era meio zona, né? Porque aqui passa a Guaicurus embaixo, né?...*

(E) *Essas ruas de cima, né?, eram zona boêmia sim, só que não afetava muita coisa aqui na parte da... nessa parte da Rua da Bahia não...*

(E) *Mas lá na Praça era uma indecência... Nossa Senhora! Essa Praça era terrível...*

(E) *Nesse pedaço aqui não tinha boemia, a boemia era lá na Guaicurus... Lá tinha boemia... Mas eles num... eles num vinham pra cá...*

(E) *Era, ih... Só cê vendo... O povo tonto, era... é... mas era gostoso porque a vista linda, né? Mas era zona. Aquela bebedeira, aquela gritaria, aquela coisa, né? A Guaicurus, então, nem se fala, mas depois virou comércio...*

(O) *E eu me lembro de tudo, da rua inteira... Das mulheres da Guaicurus de maiô pegando sol à tarde nas redondezas da Praça da Estação...*

c) passado e presente em relação dialógica:

(E) *Olha, era um hotel aonde todo mundo que era importante vinha era pra cá na época. Eu mesma morei em Governador Valadares, quando eu mudei pra cá eu fiquei boba, eu encontrava tanta gente riquíssima, os ricos de lá eles hospedavam aqui. Aqui já hospedou muita gente importante nesse hotel... Aí depois foi vendido, o hotel saiu de... eu não sei se vendeu porque eu tava longe, eu tava viajando, quando eu voltei não tinha mais hotel. E tava tudo vazio, então já era só residência, mas veio um senhor e comprou o terceiro, o quarto, não o quarto, o quinto e o sexto e fez kitnet... Desmanchou aqueles quartos grandes e fez pequeninhos... E abriga muita gente, tem cento e doze moradores lá embaixo...*

→ imagem do Hotel Itatiaia num passado não delimitado cronologicamente, apesar de uma referência da imagem anterior ao ano de 1969; num passado mais recente, quando o Hotel foi vendido e o prédio se tornou residencial; e no presente.

(E) *Tinha bonde, os bonde subia a Caetés aqui, descia, né? Os carro passava era assim: descia e subia, era mão dupla... Com caminhonete estacionada e era mão dupla, pra descer e subir... Hoje é uma mão só e tá tudo congestionado... Nesse tempo, ocê podia chegar no meio da rua.. cê pensar nalguma coisa que cê ia fazer, parar na rua, no meio da rua, parar, esperar. Hoje, não, o sinal tá aberto pra você, cê ainda não pode passar porque às... se o outro tiver muito próximo, ele passa... E a gente com o sinal favorável à gente, né? Então cê tem que andar com muita calma.*

(E) *Olha pro cê vê, eu vi plantar essas coisa todas, essas árvore, essas palmeira... Vi plantar, vi crescer, agora tá tudo grande assim, ó...*

(E) *Era cinco flora, né? É aí era... chamava Mercado das Flores, aí é por isso que tem esse apelido até hoje, né?, conhecido como Mercado das Flores. As outras saiu ficou a Flora Rosa, e nós tá aqui até hoje, vinte e quatro hora aqui. Mexer com flor é uma coisa que não estressa, fico tranquilo, o pessoal chega, atende tranquilo... Eu vô levando a vida assim mesmo. É aqui era o bonde, né? Vinha sub... saía da Floresta, subia a Rua da Bahia e o final dele era aqui, né? Aqui eles distribuía, né?, Floresta, Savassi... e aqui era o ponto final do bonde era aqui. Tá tudo aqui no... no... debaixo do asfalto aqui ainda aí a... as... as linha, né?, o que eu conheço, né? Eu sei que os trilho tá aqui debaixo, principalmente naquele viaduto Santa Tereza ali, os trilho ainda tava ali ainda. Vinte e cinco anos atrás que eu andava... eu andava aqui era... era muito estreito, né? agora que alargueceu um pouco, mais um pouco na época pra cá, né? O movimento me... cresceu demais de carro, né? Porque antigamente cê estacionava aqui, num tinha perigo, né? Era pouco carro... Agora não, o movimento é... dobrou, né? Mas é bão, faz parte...*

d) Rua da Bahia:

(E) *Ela foi a principal rua da cidade, desde quando a cidade começou a surgir pra ser a capital de Minas porque nas proximidades da Rua da Bahia já existia um tipo de morador que habitava o entorno da nossa chamada Igrejinha de Nossa Senhora da Boa Viagem. É interessante, numa cidade que tem uma Avenida Afonso Pena, a Rua da Bahia foi a mais importante. Por que? Porque a cidade surgiu praticamente na Praça da Liberdade, onde foi construído o... o... a cidade administrativa porque Belo Horizonte nasceu pra ser uma cidade administrativa: um Palácio, uma Praça e as Secretarias no entorno desse Palácio.*

(E) *O traçado da Rua da Bahia foi importante porque ela... ela... ele... o traçado uniu esse núcleo inicial comercia... comerciário da cidade com o poder administrativo que era na Praça... no entorno da Praça da Liberdade, Palácio. Então é um eixo no Centro da cidade, ligando dois polos – o comercial e o político.*

(E) *Então o centro administrativo se desfez, né? Mas, quando a cidade foi criada, o centro administrativo tava ali na Praça da Liberdade e a rua mais*

próxima era a Rua da Bahia, que levava o morador de Belo Horizonte do chamado “núcleo de poder” para o resto da cidade.

(E) Daí, por exemplo, a... uma certa.... uma relativa é... tradição boêmia da Rua porque era obrigatoriamente a passagem.

(E) Ah, a Rua da Bahia mudou, rapaz... Porque naquela época o negócio aí era morto mesmo, não tinha nada aí não, o trem era parado mesmo, não tinha nada. Tinha os bonde. Os bonde descia, subia a Rua e descia, tinha duas mão, descia uma mão, subia a outra.

(E) E a Rua da Bahia era... o ponto mais chique da cidade, ela tinha uma história por causa disso, dos bares mais famosos...

(E) E a Rua da Bahia, por ter sido a rua mais importante da cidade, naturalmente, ela foi... foi ganhando os seus equipamentos, né? A boemia, né?, o comércio, né?, o hotel, a emissora de rádio, né? O primeiro clube da cidade que foi o Clube Belo Horizonte e depois o Minas Tênis Clube, né?, que é um clube também muito importante da cidade... E o início dali da... de de de... de uma habitação, que foi a habitação... a primeira da cidade praticamente que recebeu os funcionários públicos, que vieram de Ouro Preto para o Bairro dos Funcionários.

e) vida social/costumes:

(E) Andava, terno... eu alembro aqueles... aqueles paletó jaquetão que nego andava... de gravatinha por cima. E tinha aqueles sapato pampa, sapato preto e... [...] Sapato é... duas cor: marrom... marrom e... e... marrom e preto, né?

(O) Chamava-se Bar do Ponto o hotpoint formado pelo cruzamento de Afonso Pena e Bahia, que era onde desaguava também a ladeira de Tupis. Era o centro da cidade, seu trecho obrigatório, e todo mundo parava, passava, conversava, atravessava, esperava, desesperava, amava, demorava, vivia no bar do Ponto.

(E) Lembro muito, o Bar do Ponto cê passava e olhava pra dentro pra ver se o namorado tava sentado tomando café lá. E às vezes tava, porque às vezes eles também ficavam esperando a gente sair do colégio, né?, pra passar ali. Era o... era o flerte.

(E) Cê sabe que a... as casas dos funcionários eram classificadas de A a F e... e essa classificação tinha que ver com o número de janelas, né? Quanto maior o número de janelas, mais graduado é o funcionário, né?...

(E) Quando a Avenida Afonso Pena era o principal lugar pra gente ir, porque a Afonso Pena era o centro mesmo, os bairros não tinham vida própria, eles não tinham nada praticamente... O quê que o bairro tinha? Açougue e padaria... Você automa... automaticamente, você... obrigatoriamente cê tinha que ir para o Centro.

(E) Onde hoje é o hotel... ali o hotel, o Othon, né?, Palace, né? Ali era o Café do Ponto, né? Por que o Café do Ponto? Porque o bonde passava ali... ali era um... era um ponto do bonde, né? E... e... nos primeiros anos da cidade, um ponto de encontro das pessoas também...

(E) O funcionário público descia a Rua da Bahia pra tomar a sua condução. O bonde ia pra... Serra, Santa Efigênia, Santa Tereza... Floresta, coisa... Então era o centro convergente, assim, das atividades, a cidade vivia muito em função dos funcionários públicos, era uma cidade de... falava-se na época, de funcionário público e estudante.

(E) A primeira linha de bonde, né?, que passava pela Rua da Bahia, ela ia até o bairro Santo Antônio, descia a Rua da Bahia, e subia a Rua da Bahia, e ia até a Floresta, então era um bairro a bairro, né?, praticamente um bairro a bairro. E por isso que o bonde subia a Bahia e descia pra Floresta.

(E) Antigamente quando o bonde ia, eu pegava às vezes no meio do caminho, eu era tão amiga dos motorneiros, dos condutores que eles me deixava eu dirigir no bonde, eu ia dirigindo até chegar no final do bonde... E engraçado que as pessoas ninguém reclamava não... Tudo calmo, tudo na paz de Deus, tudo... né? E... e outra coisa, adorava pegar o bonde andando e descer do bonde andando... Eu tinha uma irmã que morreu agora recentemente, a Lizete, ela gostava muito de copiar as coisas que eu fazia, né?... E uma das vezes ela foi descer do bonde com um... um um balaio de jabuticaba, levou um tombo... foi jabuticaba, balaio... num dava conta não, sabe? Mas eu era craque...

Dessa forma, percebemos que o passado, normalmente abordado em relação com o presente, não é caracterizado de maneira uniforme pelos entrevistados.

De maneira análoga, as caracterizações do tempo presente são diversas, marcadas por subjetividades. Dentre essas caracterizações, destacamos as seguintes:

a) vida social:

(E) Eu acho que é bom, aqui é bom de se viver... É melhor do que qualquer condomínio fechado porque condomínio fechado é muito invasivo... E eu gosto

daqui, eu quero morrer aqui, eu quero... Aqui é igual uma casa, é igual uma residência aberta... É bom demais, aqui é bom...

(E) Ah, aqui a gente conhece todo mun... Aqui é uma família, aqui é uma família...

(E) E é bom o apartamento, não é? Grandão, né? Muito arejado... Aqui é muito bom de morar, eu gosto muito daqui e gosto muito do povo... O que eu num to agradando – num sei se vai poder sair lá – são as república, que não tinha antes...

b) passado e presente em relação dialógica:

(E) A coisa mudou demais, né?, porque nesse espaçozinho aqui eu tinha sete empregados, hoje é eu e meu filho. Porque nesse período surgiu umas quatro mil igreja evangélica... Rararárá... Porque a Rua da Bahia é uma rua famosa desde o princípio da capital, né? Era... era a ligação da... da... da Estação com o Palácio. Diferença é o movimento, né?, de... de... de... o comércio, de umbanda caiu muito... Outra coisa é o aumento de... de... de... trânsito, de tráfego que dificulta o comércio. É duzentos mil carros por dia, cê não pode parara aqui que tem um guarda: 'Opa, vamo roda!', né? E isso atrapalha... O glamour eu acho que perdeu há muito tempo, acho que perdeu há muito tempo... Tem a importância dela de ser um... essa artéria aí, né?, o movimento e tal, mas hoje deve ser lá pra Savassi, pra outros... outros pontos.

(E) Tinha só uma loja aberta aqui, nessa... nesse quarteirão, o resto era tudo fechado as loja era... tinha fechado. Depois que a gente abriu, as outras lojas se motivaram também porque a segurança aqui ficou bem assim tranquila por ser uma academia, né?, de luta, né? o que já deu mais segurança. Inclusive essa rua era uma rua de... de assaltos, hoje é tranquilo, né? Aqui tem de tudo, né?, cê tem é... livraria, farmácia, o que você quiser aqui você encontra, cê não precisa sair daqui.

(E) Essa estação que nós temos hoje, onde é o Museu de Artes e Ofícios já é a segunda estação, porque a primeira foi derrubada, né?, aí fizemos a segunda...

c) Rua da Bahia:

(E) Eu acho que é mais ou menos típico das cidades terem uma rua, terem um lugar que é uma espécie de síntese daquele lug... daquela região, daquela cidade. No caso de Belo Horizonte, eu acho que é a Rua da Bahia. É... se nós tomarmos a Rua desde o início, na Avenida do Contorno, até o seu final, que

também é na Avenida do Contorno, cê vai ter uma coisa fantástica: cê tem um... um... logo o primeiro prédio, né?, na Rua da Bahia era uma fábrica, uma fábrica de tecido [1911], que é hoje o 104 e tal. Se você for percorrendo a Rua, subindo a Rua da Bahia, você vai perceber que estão representadas ali todas as atividades da cidade, do urbano, né?

(E) Tem uma segmentação, né? Eu acho que tem uma segmentação muito clara – uma coisa é pra... da Avenida Afonso Pena pra baixo, digamos, outra coisa é da Avenida Afonso Pena pra cima...

(E) A Rua da Bahia tem dois sentidos, né? Atravessou a Afonso Pena ela tem um outro sentido, ali já é a parte mais nobre, né?...

(E) Então ela tem um papel meio mítico assim também, não é?, quer dizer, um pouco a música lá do... do... não sei se é uma música, é uma frase, né?, do... do... Rômulo Paes, era... “A vida é esta, subir Bahia e descer Floresta..”, né?, quer dizer... É um pouco isso, quer dizer, se... é tudo, né? A vida é esta, subir Bahia e descer no sentido da Floresta, é a Rua da Bahia, né?, é o trânsito, né? É um trânsito que é de pessoas, de... de de veículos e tal, mas também de subjetividades, né?, de... de de expectativas... A cidade é... é é... é comporta também dessas coisas, de sonhos, né?...

Percebemos que as imagens do passado e do presente são permeadas por complexidades e conflitos relativos a relações pessoais, familiares, profissionais. Muitas vezes se mostram dissonantes, algumas vezes até contrárias. Isso fica claro, por exemplo, nas falas dos moradores do edifício que abrigou o Hotel Itatiaia, que têm visões/lembranças divergentes sobre a boemia no entorno da Praça da Estação; na fala de uma moradora desse mesmo edifício que menciona a presença de repúblicas como elemento gerador de conflitos; e na imagem da Rua da Bahia também como um espaço de conflitos, uma rua segmentada.

Com relação à estrutura visual, podemos considerar que o passado é representado pelas imagens e fotografias de arquivo e o presente pelas imagens atuais dos espaços/lugares abordados. A alternância entre documentos de arquivo e imagens atuais produz um efeito de contraste “ontem X hoje”.

Destaca-se um trabalho artístico com as imagens, poético. A primeira parte se inicia com imagens em preto e branco que sugerem um baile de gafieira (dança, música, noite, em seguida um ambiente soturno). Essas imagens se fundem com imagens de Belo Horizonte, também em preto e branco – mas trata-se da Belo Horizonte atual (e não do “tempo da boemia”, como poderíamos supor). Seguem as imagens do “baile” e da cidade superpostas.

Até que surgem imagens coloridas da cidade, sob a imagem de uma linha pintada numa pista de asfalto – primeiro tracejada, depois contínua (porém com falhas) –, a imagem em interação com o texto lido em *off*. Seguem-se fotografias antigas, em preto e branco, sem referência cronológica. Abre-se então uma janela pela qual se vê a imagem atual da Estação Central e, sobreposto, o título/nome do programa (“Rua da Bahia – do baixo ao ponto”). A partir daí, seguem-se predominantemente imagens atuais dos espaços/lugares e personagens abordados, intercaladas com imagens e fotografias antigas, em preto e branco – recurso de visualização dos espaços e imóveis citados como eram no passado (como já foram um dia). Destaca-se a focalização de detalhes insólitos, imagens feitas de ângulos incomuns, ousados, com contrastes, que causam impacto e propõem um novo olhar para prédios e objetos que muitas pessoas veem frequentemente. O crescimento dos números dos imóveis tanto pode servir para localizar o telespectador como para provocar o efeito de “subir” a Rua da Bahia. A primeira parte se encerra após uma sequência de imagens de antigos Carnavais, seguida de imagens da Rua da Bahia hoje.

A segunda parte se inicia com imagens coloridas de Carnavais de um passado mais recente (1997), na Rua da Bahia, seguidas de imagens da Rua da Bahia hoje. Seguem-se predominantemente imagens atuais dos espaços/lugares e personagens abordados, intercaladas com imagens e fotografias antigas, em preto e branco. Mantém-se o destaque para a focalização de detalhes insólitos, imagens feitas de ângulos incomuns, ousados, propondo um olhar novo e reflexivo. Continua o crescimento dos números dos imóveis, visando localizar o telespectador e produzir o efeito de “subida” da Rua da Bahia.

A Figura 13 ilustra a presença, ao longo de todo o programa, de imagens impactantes, intensas, conforme define Block (2010), seja pela focalização do detalhe insólito, pelo ângulo inusitado, pela presença de linhas diagonais ou pelo contraste entre luz e sombra, entre novo e velho, entre todo e parte, entre público e privado/doméstico, entre conhecido e desconhecido, dentre outros recursos.

Figura 13 – Contraste e intensidade – programa Bem Cultural
“Rua da Bahia: do baixo ao ponto”



As imagens dos espaços atuais e dos personagens são em geral bastante claras, o que pode reforçar o aspecto de atividade, de vida, conforme exemplificam aquelas reproduzidas na Figura 14.

Figura 14 – Imagens atuais dos espaços e personagens – programa Bem Cultural “Rua da Bahia: do baixo ao ponto”



O fio condutor da narrativa é a própria Rua da Bahia, o movimento de subida em que vão sendo abordados não somente a boemia, mas também outros patrimônios mineiros – musical, literário, dos ofícios. Cada narrativa dos entrevistados é única, com suas experiências particulares, seus conflitos e sua relação exclusiva com a Rua e com os tempos passado e presente. A Rua da Bahia é o elemento comum (o elo) entre as narrativas. A referência está na

experiência: o acesso ao patrimônio se dá pela relação de cada um com a Rua da Bahia e também com a experiência do outro. A Rua da Bahia é viva – mesmo quem não viveu “os tempos da Boemia” vive a Rua enquanto patrimônio, de diversas formas.

A narrativa e a realidade contemporânea estão tão imbricadas que não é possível delimitar/distinguir tempo/espaço da narrativa e tempo/espaço da realidade contemporânea. Passado e presente estão o tempo todo em relação, em diálogo.

Uma imagem síntese desse diálogo entre passado e presente é a imagem do fotógrafo Câncio de Oliveira mostrando as fotografias de seu acervo pessoal, em preto e branco, na tela do computador, digitalizadas.

**Figura 15 – Entrevistado Câncio de Oliveira – programa Bem Cultural
“Rua da Bahia: do baixo ao ponto”**



2ª parte (07:21min)

Percebemos, então, a construção de uma imagem de uma Rua da Bahia que é desconhecida, inclusive por quem transita por ela diariamente, ou mora ou trabalha na própria Rua ou em suas imediações, uma vez que caracterizada a partir de novos ângulos, de personagens e histórias até então desconhecidos. Ao mesmo tempo, essa Rua da Bahia é conhecida, inclusive por quem nunca transitou por ela, uma vez que caracterizada a partir de conflitos e problemas comuns, bem como de personagens típicos das cidades, tais como o florista, o radialista e o engraxate.

4.3.1.3 Discussão dos resultados I

Percebemos que os dois programas em discussão se utilizaram de estratégias diferentes para abordar o patrimônio cultural. O *Terra de Minas* (Globo Minas), contando com as figuras da apresentadora e do repórter, estruturou-se por meio de uma narrativa principal construída pela instância midiática e apoiada pelas narrativas secundárias, construídas pelos entrevistados, e por outros elementos que visam funcionar como provas de autenticidade (músicas, imagens e fotos de arquivo e imagens atuais). Já o *Bem Cultural* (Rede Minas) estruturou-se por meio de uma narrativa construída pelos depoimentos dos entrevistados, pelas músicas, pelas imagens (atuais e de arquivo), pelas fotografias de arquivo e pelas leituras em *off* de textos literários.

Em ambos os programas, a instância midiática assume o papel discursivo de narrador-historiador, que pretende contar a história de maneira objetiva, reconstituindo os fatos da realidade com base em arquivos, testemunhos e documentos. No caso do *Terra de Minas* (Globo Minas), isso é indicado pelo comportamento enunciativo delocutivo adotado pela apresentadora e pelo repórter, que buscam não explicitar engajamento, assumindo uma atitude discursiva de neutralidade. No *Bem Cultural* (Rede Minas), por sua vez, isso é indicado pelo suposto “apagamento” do informador, que também assume uma atitude discursiva de neutralidade, uma vez que a narrativa é construída a partir do discurso do outro.

Entretanto, os efeitos em cada um dos programas são bastante diferentes. O *Terra de Minas* (Globo Minas), pertencendo ao gênero reportagem, que se pretende neutro, objetivo e abrangedor da totalidade da realidade abordada, nega a subjetividade da instância midiática em nome de uma suposta imparcialidade, embora saibamos impossível uma isenção total. Enquanto isso, o *Bem Cultural* (Rede Minas), pertencendo ao gênero documentário, não se vê obrigado a camuflar sua própria subjetividade, pois pretende apresentar uma visão sobre um recorte da realidade abordado.

O perfil dos entrevistados é parecido nos dois programas (inclusive alguns são comuns, como é o caso de José Bento Teixeira Salles e Gervásio Horta): a maior parte deles dá seus depoimentos, marcados por subjetividades, com base em sua memória autobiográfica. Ocorre que, no *Terra de Minas* (Globo Minas), percebemos que os depoimentos reconstituem e explicam fatos do passado, enquanto no *Bem Cultural* os depoimentos referem-se ao ontem e ao hoje, em relação dialógica.

Quanto aos procedimentos de construção objetiva do mundo, os programas apresentam características distintas. No *Terra de Minas* (Globo Minas), observamos uma

carência de referências espaciais para situar aqueles telespectadores que não conhecem os espaços mostrados: as referências do texto verbal restringem-se a situar a Lagoinha na região central de Belo Horizonte e a orientar o movimento de “subida” da Rua da Bahia como um movimento em direção à zona sul da cidade; as imagens também não oferecem recursos suficientes, uma vez que os espaços, por exemplo, são mostrados sem nenhuma legenda, como se seu reconhecimento fosse óbvio. Já quem conhece bem a região abordada provavelmente não encontra grandes dificuldades, pois pode reconhecer rapidamente os diversos nomes de ruas, bares, hotéis, clubes e espaços públicos de Belo Horizonte citados e as imagens dos espaços, avenidas e cruzamentos apresentadas. Isso sugere que o programa pressupõe que o telespectador conhece a região, talvez por se tratarem de lugares/imóveis realmente bastante conhecidos e situados na capital do estado; ou talvez por o programa privilegiar o público da capital e da região metropolitana, que supostamente tem maiores chances de conhecê-los do que o público do interior.

O *Bem Cultural* (Rede Minas), por sua vez, adota um procedimento peculiar: a ênfase do programa não está em situar/localizar os espaços mostrados com relação ao espaço da cidade, mas sim em apresentá-los como parte de uma dinâmica própria da Rua da Bahia. Assim, citam-se nomes de ruas, espaços e imóveis, mostram-se imagens de placas e também dos espaços atuais, que são rapidamente reconhecidos por quem conhece a região abordada. Entretanto, a Rua é apresentada como uma entidade, complexa, com dinâmica própria, a qual o telespectador é convidado a percorrer (este a conhecendo ou não), num movimento de “subida” sugerido pelo crescimento dos números dos imóveis.

No que se refere à localização temporal, percebemos que os dois programas apresentam referências cronológicas em geral vagas e aproximadas, mas com efeitos diferentes em cada um deles. No *Terra de Minas* (Globo Minas), essas referências – associadas a outros elementos da narrativa – criam uma imagem de um tempo passado não delimitado cronologicamente, fora do tempo. Já no *Bem Cultural* (Rede Minas), essas referências – também associadas a outros elementos da narrativa – criam uma imagem de passados múltiplos, tanto porque advindos de diferentes personagens/memórias e caracterizados de maneiras diversas (às vezes até contrárias) como porque referentes a diferentes épocas (ora são abordados fatos de um passado mais distante, ora fatos de um passado mais recente).

Com relação às estratégias de captação, observamos diversas ocorrências relacionadas à vulgarização e à dramatização. No *Terra de Minas* (Globo Minas), essas ocorrências contribuíram para criar, sobretudo: uma imagem do bairro Lagoinha restrita às histórias da

boemia e ao complexo de viadutos e passarelas; uma imagem de uma boemia restrita a determinadas categorias sociais/profissionais (artistas, políticos, músicos e jornalistas); um sentido e uma ordem de desenvolvimento da música em Belo Horizonte (os primeiros encontros musicais da capital teriam acontecido na Lagoinha, só depois da chegada do progresso à região a música teria se espalhado para outros bairros e bares, os músicos subindo a Rua da Bahia e descobrindo os bares do Centro); uma distinção de três gerações de músicos de Belo Horizonte (a primeira geração teria “nascido” na Lagoinha, a segunda geração teria feito uma transição entre os velhos boêmios da Lagoinha e músicos “mais atuais” e a terceira geração corresponderia à desses músicos ditos “mais atuais”); uma imagem da Rua da Bahia como “elo” entre classes sociais distintas.

Já no programa *Bem Cultural* (Rede Minas), essas ocorrências contribuíram para criar, especialmente: uma imagem da Rua Guaicurus restrita ao aspecto da prostituição e sentidos únicos e obrigatórios do fluxo de pessoas na capital (quem chegava à capital tinha que subir a Rua da Bahia; o funcionário público tinha que descer a Rua da Bahia para tomar o bonde; quem estava no bairro tinha que ir para o Centro).

Percebemos, então, diferentes imagens dos tempos passado e presente nos dois programas. No *Terra de Minas* (Globo Minas), observamos a criação de um passado não delimitado cronologicamente, distanciado do presente, marcado por uma efervescência cultural, uma vida social agitada e, ao mesmo tempo, por uma forte moralidade, por personagens boníssimas, por belezas, por glórias e pela ausência de conflito. Já o presente, para aqueles que experienciaram a boemia, é marcado pela saudade, pelas recordações, pela falta; para aqueles que não experienciaram a boemia, o hoje representa o progresso e o desconhecimento do movimento abordado pelo programa. Como as referências ao presente ocorrem em número bem menor do que o de referências ao passado, na carência de qualificação/representações, o hoje se caracteriza preponderantemente pela ausência das qualidades atribuídas ao ontem. Identificamos, então, na narrativa construída pelo programa elementos que nos remetem ao imaginário baseado na crença na “unidade do ser”, descrito por Charaudeau, e ao discurso do patrimônio monumental, caracterizado por Gonçalves (2002).

No *Bem Cultural* (Rede Minas), os diversos depoimentos criam múltiplas imagens do passado e do presente, marcadas por subjetividades, permeadas por complexidades e conflitos relativos a relações pessoais, familiares, religiosas, profissionais. Muitas vezes se mostram dissonantes, algumas vezes até contrárias. A narrativa e a realidade contemporânea estão tão imbricadas que não é possível delimitar/distinguir tempo/espaço da narrativa e tempo/espaço

da realidade contemporânea. Passado e presente estão o tempo todo em relação, em diálogo. Cada narrativa dos entrevistados é única, com suas experiências particulares, seus conflitos e sua relação exclusiva com a Rua e com os tempos passado e presente. A Rua da Bahia é o elemento comum (o elo) entre as narrativas. Como resultado, cria-se uma narrativa composta de fragmentos e uma imagem da Rua da Bahia como uma entidade, viva, com uma dinâmica própria, complexa, como um espaço de conflitos, uma rua segmentada. Constrói-se uma imagem de uma Rua da Bahia que é desconhecida (novos ângulos, personagens e histórias desconhecidos) e, ao mesmo tempo, familiar (conflitos e problemas comuns, personagens típicos). A referência está na experiência: o acesso ao patrimônio se dá pela relação de cada um com a Rua e também com a experiência do outro. Essas características nos permitem aproximar a narrativa construída pelo programa daquelas baseadas na crença numa ‘realidade plural’ do mundo e do ser, descrita por Charaudeau (2010), e do discurso do patrimônio do cotidiano, caracterizado por Gonçalves (2002).

4.3.2 *Análise II – Patrimônio artístico*

Para a segunda análise comparada entre os dois programas, selecionamos uma edição do Terra de Minas dedicada a Guimarães Rosa e uma edição do programa Bem Cultural dedicada a Mestre Ataíde.

4.3.2.1 Programa Terra de Minas sobre Guimarães Rosa

O programa em análise, exibido em 7 de julho de 2012, propôs-se a abordar o período em que o escritor Guimarães Rosa morou e trabalhou como médico na cidade mineira de Itaguara, relacionando-o com a sua obra.

O programa é constituído de três blocos, com 9:43min., 6:04min. e 5:51min., respectivamente. Os vídeos foram obtidos pelos seguintes endereços, acessados em 8 de janeiro de 2013:

- a) 1º bloco: <<http://globotv.globo.com/rede-globo/terra-de-minas/t/edicoes/v/terra-de-minas-mostra-como-foram-os-primeiros-anos-de-profissao-do-medico-guimaraes-rosa>>.
- b) 2º bloco: <<http://globotv.globo.com/rede-globo/terra-de-minas/t/edicoes/v/guimaraes-rosa-comecou-a-trabalhar-como-medico-em-itaguara>>.

- c) 3º bloco: <<http://globo.com/rede-globo/terra-de-minas/t/edicoes/v/aprenda-receita-de-macarronada-preferida-de-guimaraes-rosa>>.

A transcrição completa do áudio do programa se encontra no Anexo C.

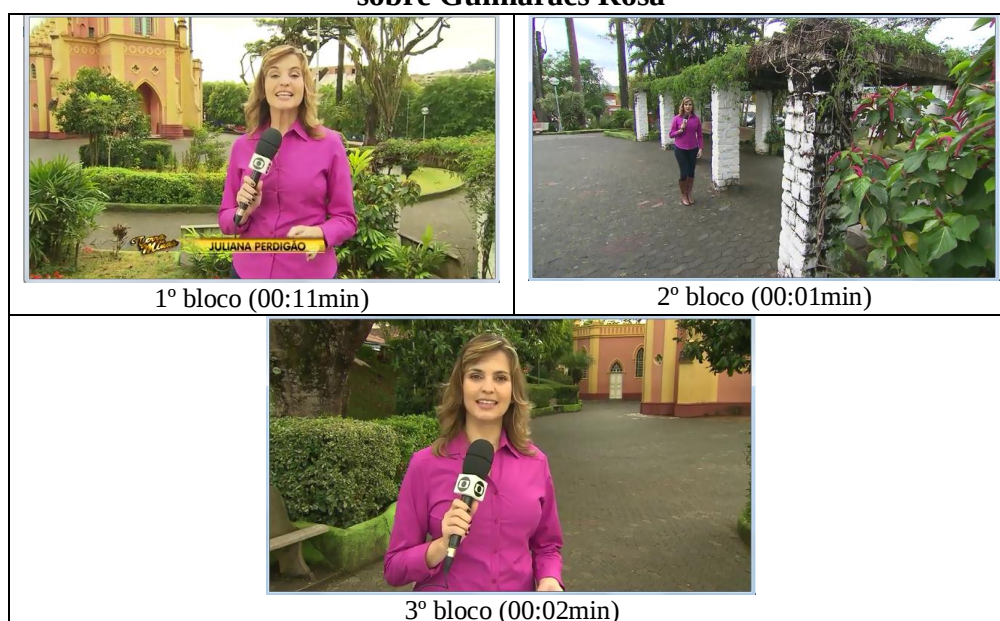
Para evitarmos repetições, utilizaremos os símbolos (A), (R) e (E) para nos referirmos aos autores das passagens da transcrição citadas, representando a apresentadora, o repórter e os entrevistados, respectivamente.

O tempo indicado nas imagens refere-se ao momento de aparição das tomadas reproduzidas no vídeo.

Narrador compósito (vozes e papéis)

No início de cada bloco do programa, a apresentadora Juliana Perdigão realiza a chamada da reportagem, resumindo a história que será contada e orientando a interpretação do espectador. Verifica-se que a apresentadora aparece falando diretamente da cidade que está sendo abordada no programa – Itaguara, em uma praça, conforme ilustra a Figura 16, o que visa contribuir para produzir um efeito de realidade, autenticidade.

Figura 16 – Chamadas das reportagens – programa Terra de Minas sobre Guimarães Rosa



O repórter Odilon Amaral realiza as entrevistas e conduz a reportagem “amarrando” os fatos e depoimentos para construir a história que é apresentada ao telespectador. É uma figura muito importante na construção da narrativa principal, que se apoia nas narrativas secundárias produzidas pelos entrevistados, sendo responsável por dar-lhes coesão. O repórter às vezes está presente fisicamente, em diversos espaços, outras vezes vale-se do recurso da narração *em off* (FIG. 17).

Figura 17 – Imagens do repórter – programa Terra de Minas sobre Guimarães Rosa



Os entrevistados dão seus depoimentos com base em sua memória autobiográfica, com autoridade justificada por terem vivido/pesquisado a época descrita; ou pela profissão/ocupação; ou também por viverem no município focalizado pelo programa. O Quadro 5 elenca os entrevistados e sua relação com o tema abordado.

Quadro 5 – Rol de entrevistados – programa Terra de Minas sobre Guimarães Rosa

ENTREVISTADO	RELAÇÃO COM ROSA E/OU ITAGUARA	PROFISSÃO/OCUPAÇÃO
Eugênio Goulart	O texto dá a entender que ele faz parte da faculdade de Medicina da UFMG; escreveu um livro que mostra como a experiência na Medicina esteve presente na obra de Guimarães Rosa.	professor
Cássio Oliveira	gestor cultural de Itaguara	gestor cultural de Itaguara
Maria Geralda Costa	Maria Luísa Guimarães Rosa, irmã de Guimarães Rosa, foi casada com o tio dela, que era médico, foi prefeito de Itaguara e trabalhou a vida inteira na cidade como médico.	aposentada
Fábio de Lima	Afilhado de Guimarães Rosa (foi o médico quem fez o parto de sua mãe); conheceu-o pessoalmente depois de vinte anos.	-
Maria Antônia de Jesus	Viveu próximo ao povoado de Pará dos Vilelas; sofreu com a malária quando ainda era criança e foi tratada pelo médico.	aposentada
Nilza Lobato	Enquanto esteve em Itaguara, Guimarães Rosa morou numa casa que pertencia aos avós dela. Seus avós eram amigos de Guimarães Rosa. Sua avó ajudou a fazer o parto de Vilma, filha de Rosa, e também deu o primeiro banho na criança. A avó fazia a macarronada que é apontada como o prato predileto do escritor.	dona de casa

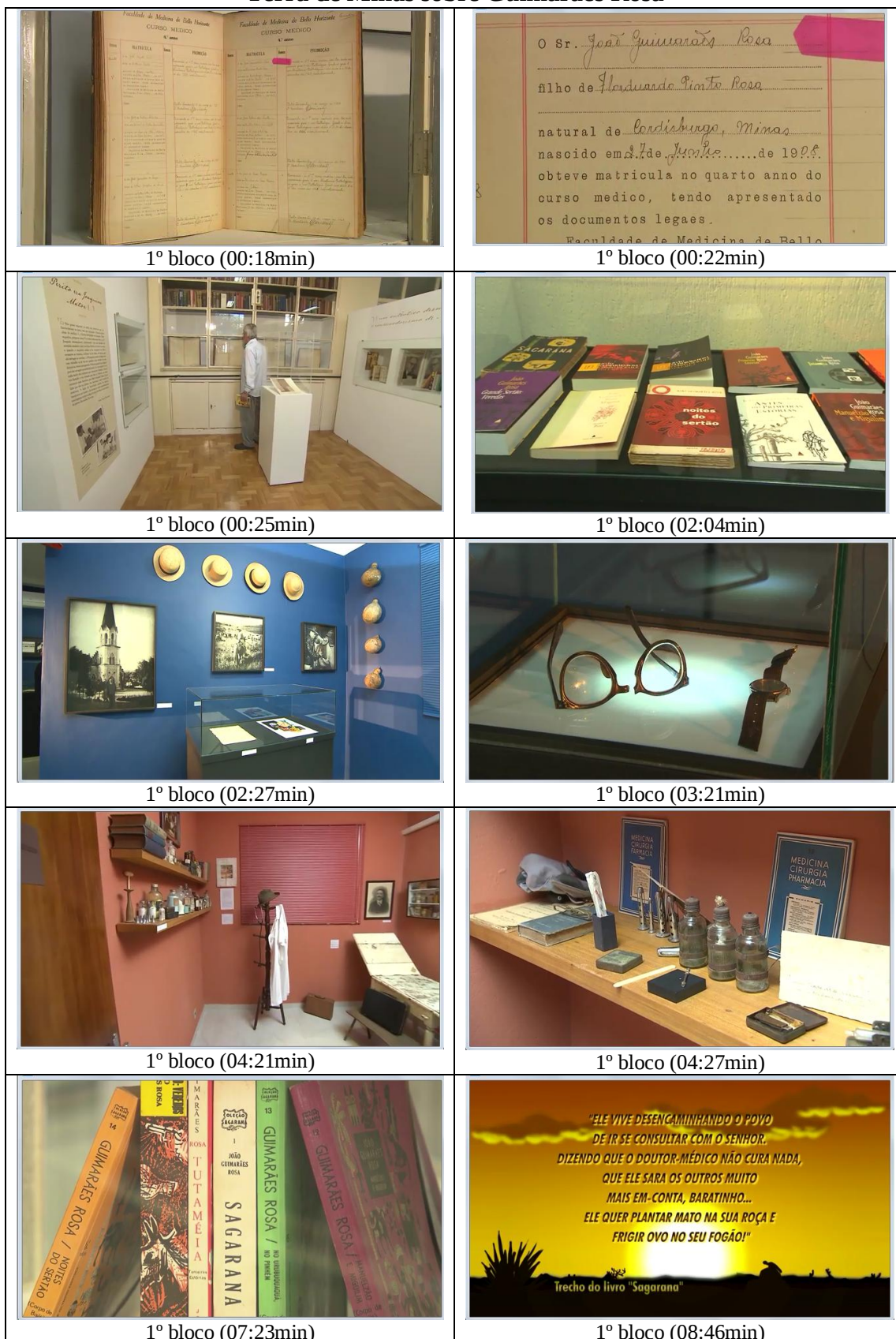
Na Figura 18 estão reproduzidas as imagens de cada um dos entrevistados, bem como dos ambientes onde dão seus depoimentos.

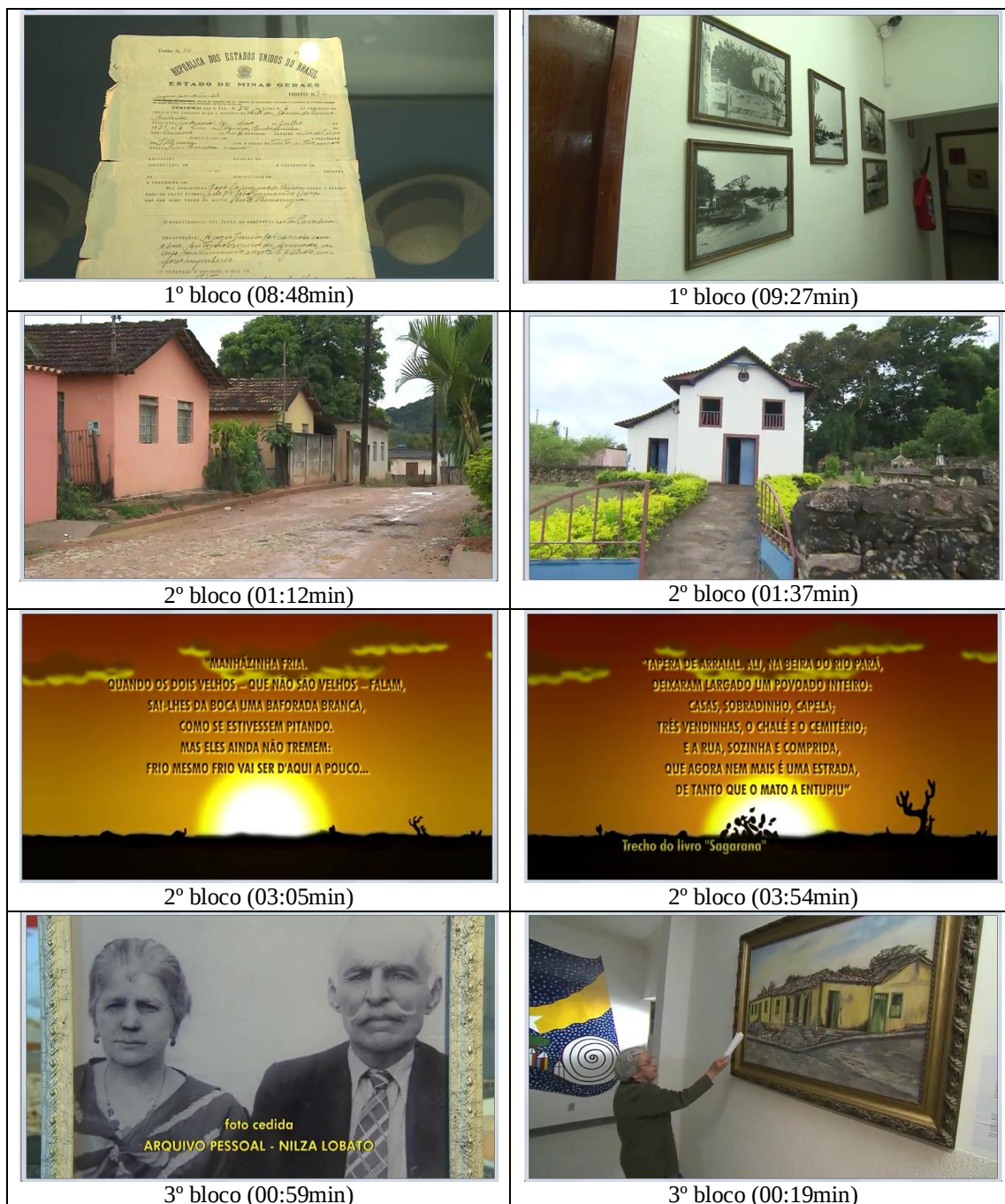
Figura 18 – Imagens dos entrevistados – programa Terra de Minas sobre Guimarães Rosa



A narrativa principal, construída pela instância midiática (apresentadora, repórter, cinegrafista, redação), apoia-se nas narrativas secundárias, construídas pelos entrevistados. Assim, esse narrador compósito assume o papel discursivo de narrador-historiador, que conta a história de maneira objetiva, reconstituindo os fatos da realidade com base em arquivos, testemunhos e documentos. As entrevistas visam trazer provas de veracidade dos fatos narrados. Além dos testemunhos, são apresentados outros elementos que objetivam funcionar como provas de autenticidade, contribuindo para o efeito de realidade: imagens de objetos/documentos expostos no prédio da faculdade de Medicina da UFMG, em Belo Horizonte; imagens de objetos do acervo do Museu Sagarana, em Itaguara; trechos de obras de Guimarães Rosa lidos e transcritos; foto do arquivo pessoal de Nilza Lobato (em preto e branco); imagens atuais de lugares citados e da cidade de Itaguara (FIG. 19).

Figura 19 – Elementos que visam funcionar como provas de veracidade – programa Terra de Minas sobre Guimarães Rosa





Quanto às estratégias de credibilidade, verifica-se que a apresentadora e o repórter adotam predominantemente um comportamento enunciativo delocutivo, modalidade de asserção (“como o mundo se impõe”). Assim, o informador busca não explicitar seu engajamento e a informação pretende-se evidente, incontestável. Percebemos, portanto, uma atitude discursiva de neutralidade e um efeito de objetivação e de autenticação. Registram-se, entretanto, duas exceções:

- a) No início do 1º bloco, a apresentadora adota o comportamento enunciativo alocutivo (“Olá!”). Dessa forma, interpela o telespectador e espera que ele se

reconheça como alvo do apelo. Como se sugere um convite para que o telespectador assista ao programa, concluímos que o comportamento excepcional relaciona-se à visada de captação. Observa-se a opção por uma saudação informal, aparentemente com a intenção de instaurar uma atmosfera de familiaridade, de conversa.

- b) O repórter adota o comportamento alocutivo nas entrevistas, quando interroga os entrevistados.

Já os depoimentos, que reconstituem e explicam fatos de um período da vida de Guimarães Rosa (como estudante de Medicina em Belo Horizonte e como médico recém-formado em Itaguara), são em geral marcados por subjetividades. A maior parte dos entrevistados adota um comportamento discursivo elocutivo, conforme indica o Quadro 6. Temos, então, uma predominância de descrições e relatos com base na memória autobiográfica, constituindo-se o entrevistado em um relator-testemunha de momentos de sua vida. Daí decorre um “efeito de saber”, advindo de um saber de conhecimento construído a partir da experiência.

As exceções ficam por conta dos entrevistados Eugênio Goulart e Cássio Oliveira, que adotam um comportamento discursivo delocutivo, modalidade de asserção (como o mundo se impõe), sendo apresentados como especialistas, como pesquisadores da vida e da obra de Guimarães Rosa, donde decorre um “efeito de saber”, advindo de um saber de conhecimento construído a partir da erudição; e a entrevistada Maria Geralda Costa, que, apesar de adotar um comportamento discursivo predominantemente delocutivo, modalidade de asserção (como o mundo se impõe), produz uma descrição detalhada com base na memória autobiográfica, uma vez que relata histórias que ouviu da irmã do escritor, donde também decorre um “efeito de saber”, advindo de um saber de conhecimento construído a partir da experiência.

Quadro 6 – Papéis enunciativos dos entrevistados – programa Terra de Minas sobre Guimarães Rosa

ENTREVISTADO	COMPORTAMENTO ENUNCIATIVO PREDOMINANTE	MODALIDADE	FUNÇÃO
Eugênio Goulart	delocutivo	asserção (como o mundo se impõe)	Narrativa com base num saber de conhecimento – erudição – é apresentado como um pesquisador da vida e da obra de Rosa – “efeito de saber”.
Cássio Oliveira	delocutivo	asserção (como o mundo se impõe)	Narrativa com base num saber de conhecimento – erudição – é apresentado como um pesquisador da vida e da obra de Rosa – “efeito de saber”. Trabalha em Itaguara e fala de Itaguara – “efeito de realidade”.
Maria Geralda Costa	delocutivo	asserção (como o mundo se impõe)	Descrição detalhada com base na memória autobiográfica (saber de conhecimento – experiência – relata histórias que ouviu), encenada no próprio espaço descrito – “efeito de saber” e “efeito de realidade”.
Fábio de Lima	elocutivo	saber	Narrativa com base na memória autobiográfica (saber de conhecimento – experiência) – “efeito de saber”; contador-testemunha de momentos de sua vida. Fala da cidade, do museu - “efeito de realidade”.
Maria Antônia de Jesus	elocutivo	saber	Narrativa com base na memória autobiográfica (saber de conhecimento – experiência) – “efeito de saber”; contador-testemunha de momentos de sua vida.
Nilza Lobato	elocutivo	saber	Narrativa: descrições com base na memória autobiográfica (saber de conhecimento – experiência) – “efeito de saber”; contador-testemunha de momentos de sua vida.

No âmbito dos procedimentos discursivos de construção objetiva do mundo, entre os procedimentos para localizar/situar, as referências do texto verbal aos lugares/espacos abordados podem ser ilustradas pelas seguintes passagens:

(A) *Olá! Nós estamos em Itaguara, na região metropolitana, pra fazer uma viagem pela literatura de Guimarães Rosa.*

(R) *As primeiras lembranças do Doutor João Guimarães Rosa estão expostas no prédio da faculdade de Medicina da UFMG em Belo Horizonte, onde ele se formou.*

(R) *As primeiras histórias do médico foram registradas e estão guardadas a noventa quilômetros de Belo Horizonte. Em abril deste ano foi inaugurado o Museu Sagarana em Itaguara. Ele conta um pouco da história da cidade e destaca a passagem do doutor recém-formado pela região.*

(E) *Assim que ele se graduou em Medicina nessa escola, em mil novecentos e trinta, e recém-casado com Lígia é... Pena Cabral... Cabral Pena, é... mudou-se para Itaguara. Primeiro ele pegou o trem-de-ferro pra Itaúna, era a maneira de chegar a Itaguara, e de caminhão chegou a Itaguara, que tá situada hoje a cem quilômetros de Belo Horizonte pela Fernão Dias.*

Ainda sobre os procedimentos para localizar/situar, destacamos a função das imagens, representando a localização da cidade abordada por meio de um mapa e através da proximidade com o Rio Pará, como ilustra a Figura 20.

Figura 20 – Imagens com a função de localizar/situar – programa Terra de Minas sobre Guimarães Rosa



No âmbito das estratégias de captação, foram identificadas diversas ocorrências relacionadas à vulgarização (simplificações, reducionismos e clichês) e à dramatização (crenças, analogias, metáforas, etc.). Já na chamada do 1º bloco tornam-se perceptíveis alguns desses elementos:

(A) *Olá! Nós estamos em Itaguara, na região metropolitana, pra fazer uma viagem pela literatura de Guimarães Rosa. Você vai conhecer personagens e histórias importantes que transformaram o doutor em escritor. Agora nós vamos mostrar como foram os primeiros anos de Rosa como médico aqui na cidade.*

Aqui se verifica a presença marcante do recurso à simplificação, pois se sugere que foram os personagens e histórias de Itaguara que transformaram Guimarães Rosa em escritor. Assim, podemos nos perguntar: será que se tivesse ido trabalhar em outro lugar Rosa não teria se tornado escritor? Ou ainda: outro médico que tivesse ido trabalhar em Itaguara também teria se tornado um grande escritor? Além disso, nota-se que as informações são incompletas (não se especifica de que época se trata, por exemplo) e verifica-se o emprego do clichê da “viagem pela literatura” do escritor.

Essas características são perceptíveis também na chamada do 2º bloco:

(A) *Antigamente doenças contagiosas eram praticamente sinônimo de morte. No tempo em que Guimarães Rosa era médico aqui em Itaguara, muitos pacientes sofriam com malária, doença que sempre incomodou o doutor recém-formado.*

Aqui as presenças mais marcantes são a da generalização e da dramatização, quando a apresentadora diz que “doenças contagiosas eram praticamente sinônimo de morte”, incluindo em sua afirmativa um leque enorme de enfermidades transmitidas por contato direto ou indireto. Mas vale citar também a referência temporal imprecisa (“Antigamente”).

Poder-se-ia pensar que, como as chamadas são uma espécie de convite para que o telespectador assista ao programa, as informações “sonegadas” poderiam funcionar como um atrativo, para atrair a curiosidade e a audiência do público, a apresentadora atuando pela visada de captação do contrato de informação midiática. Entretanto, percebe-se que as ocorrências relacionadas à vulgarização e à dramatização são perceptíveis ao longo de todo o programa.

A título de exemplo, podemos citar as seguintes falas:

(E) *O livro Sagarana é composto por nove contos e, entre os contos do Sagarana, ele expressava os personagens que ele via aqui, que ele via dentro da cidade, ele via na zona rural, que ele conhecia e ele... e aí ele pegando como cenário Itaguara e como... é... como essa cultura do povo mineiro, ele começa a escrever a obra dele. O Museu*

Sagarana é uma síntese da história de Itaguara e da história de Guimarães aqui, durante os dois anos que ele clinicou.

(R) O livro Sagarana, nome adotado pelo museu de Itaguara, está recheado de paisagens e personagens da cidade no início dos anos trinta.

(E) São histórias, algumas verídicas, outras improváveis, outras é... fantasiosas, ele aproveitou todo, ele tinha uma memória fantástica, né? Ele aproveitou todos esses casos lembrando disso e pôde escrever é... contos, são vários contos, todos é... sobre a vida rural na região de Itaguara. Por exemplo, no... no conto Corpo Fechado, de Sagarana, é... é um jovem médico que chega a uma cidadezinha do interior é... Itaguara nessa época nunca tinha tido um médico, tinha setecentos habitantes, não tinha luz elétrica... e esse jovem médico é influenciado pelo Manuel Fulô, um falso valentão do lugar, a ir contra os raizeiros, mas sem sucesso porque, mesmo no conto e também na vida real, é... o Guimarães Rosa sempre valorizou muito as pessoas que lidavam com a Medicina possível na... na época, na medida que não tinha um médico, era o que se tinha em mãos.

(E) Outro conto que eu poderia citar, que tem tudo a ver com Itaguara, do livro Sagarana, é o conto Sarapalha, que fala da... de dois primos é... com malária, conversando entre si, um longo diálogo. E malária foi um problema sério na região de Itaguara na década de mil novecentos e trinta. O conto Sarapalha é ambientado na margem do Rio Pará e a malária vinha subindo a cada ano e chegando até a ameaçar a zona rural.

(E) Itaguara ficou na... na obra dele por muito tempo, não foi só no... no livro Sagarana, não. Tempos depois ele escreveu o livro Corpo de Baile, que depois foi desmembrado em Manuelzão e Miguilim. Miguilim foi um personagem importantíssimo na obra literária dele, ele falava que era o conto que ele mais gostava, que ele chorava a cada vez que lia... E Miguilim morava aonde? No sertão? Não, Miguilim morava numa região de Mata Atlântica – um covão em trecho de mata, terra preta, pé de serra: é Itaguara.

As falas reproduzidas acima ilustram o recurso à simplificação e ao reducionismo, uma vez que o trabalho do escritor é reduzido ao de “retratar” personagens, histórias e cenários de Itaguara. Estranhamos a maneira de se tratar das obras literárias, por meio de afirmações categóricas do tipo “é Itaguara”, ainda mais com relação a uma literatura universal como a roseana.

A seguir, citamos mais um exemplo:

(E) *Um dos motivos de Guimarães Rosa ter ido pra Itaguara trabalhar como médico, como Clínico Geral, é que estava em obras na... na região, próximo a Itaguara, a estrada de rodagem... a primeira estrada de rodagem que era ligando Belo Horizonte a São Paulo, e ia passando de cidade em cidade. E no conto é... do Lalino Salatiel ele conta as carroças é... é movidas a... a a burros, que iam e e e voltavam é... carregando terra, fazendo o transporte de terra. Ele fala dos espanhóis, os ciganos, e de fato em Itaguara haviam é... espanhóis e ciganos ne... nessa... nessa época, trabalhando na construção da estrada de rodagem... E muito dos personagens do conto Lalino Salatiel podem ser identificados de antigos moradores de Itaguara.*

Na passagem citada, além de mais uma referência à suposta “correspondência” entre os personagens de Guimarães Rosa e antigos moradores de Itaguara, percebemos o recurso à simplificação, pelas informações incompletas: pode-se deduzir que Guimarães Rosa foi trabalhar em Itaguara como médico porque na região havia uma estrada em obras? Ou que somente em Itaguara havia espanhóis e ciganos naquela época?

No que se refere às marcas temporais, destacamos as seguintes passagens, que fazem referências mais precisas:

(E) *Aqui é um documento antigo da matrícula do João Guimarães Rosa como aluno do quarto ano na Faculdade de Medicina de Belo Horizonte, que era o nome da nossa faculdade na época. Mil novecentos e vinte e oito, ele estava no quarto ano do Curso Médico.*

(E) *Ele ficou cinco anos é... fazendo o curso de graduação em Belo Horizonte e ficou alguns anos é... como Clínico e depois foi médico de Quartel em Barbacena.*

(E) *Assim que ele se graduou em Medicina nessa escola, em mil novecentos e trinta, e recém-casado com Lígia é... Pena Cabral... Cabral Pena, é... mudou-se para Itaguara.*

(E) *Guimarães Rosa passou por aqui durante dois anos. Formou-se em Medicina pela Federal e veio pra... pra Itaguara trabalhar aqui.*

(R) *O livro Sagarana, nome adotado pelo museu de Itaguara, está recheado de paisagens e personagens da cidade no início dos anos trinta.*

(E) *E malária foi um problema sério na região de Itaguara na década de mil novecentos e trinta.*

(R) *Pará dos Vilelas ainda guarda uma construção que já era antiga quando Guimarães Rosa esteve por aqui, no início da década de trinta: a Igreja de Nossa Senhora da Conceição, construída duzentos anos antes, no século dezoito, em mil setecentos e trinta e quatro.*

(R) *Em abril deste ano foi inaugurado o Museu Sagarana em Itaguara.*

Percebemos, portanto, que as marcas temporais são mais precisas, delimitando bem o período de tempo abrangido pelo programa.

Imagens do passado e do presente

Com relação à construção do tempo na narrativa, percebemos a criação da imagem de um passado marcado por lutas e dificuldades, pela vida rural, pela carência de recursos. Essas e outras características da imagem do passado podem ser exemplificadas pelas seguintes passagens:

a) lutas e dificuldades:

(E) *Assim que ele se graduou em Medicina nessa escola, em mil novecentos e trinta, e recém-casado com Lígia é... Pena Cabral... Cabral Pena, é... mudou-se para Itaguara. Primeiro ele pegou o trem-de-ferro pra Itaúna, era a maneira de chegar a Itaguara, e de caminhão chegou a Itaguara, que tá situada hoje a cem quilômetros de Belo Horizonte pela Fernão Dias.*

(E) *Um dos motivos de Guimarães Rosa ter ido pra Itaguara trabalhar como médico, como Clínico Geral, é que estava em obras na... na região, próximo a Itaguara, a estrada de rodagem... a primeira estrada de rodagem que era ligando Belo Horizonte a São Paulo, e ia passando de cidade em cidade. E no conto é... do Lalino Salatiel ele conta as carroças é... é movidas a... a a burros, que iam e e e voltavam é... carregando terra, fazendo o transporte de terra. Ele fala dos espanhóis, os ciganos, e de fato em Itaguara haviam é... espanhóis e ciganos ne... nessa... nessa época, trabalhando na construção da estrada de rodagem...*

b) Guimarães Rosa como homem simples, trabalhador, humano, observador:

(E) *A gravatinha borboleta que aqui em Itaguara ele nunca deixou de usar. Gostava muito de terno de linho também, era comum vê-lo com terno de linho...*

(R) *Mas naquela época Guimarães Rosa não tinha muito tempo para escrever. O nada das folhas em branco era preenchido por outros tipos de letras...*

(E) *Principalmente receitas, foi o que ele escreveu na época de médico da roça, ele andava a cavalo pra atender doentes que que se... que não podiam se*

se deslocar pro centro urbano, pro mínimo centro urbano que era Itaguara na época...

(R) Mas o médico, dizem, tinha muito medo das doenças e da morte, ainda mais dos pacientes...

(E) [...] ele tinha medo das doenças. Ele chegava em casa muito atordoado quando visitava assim pacientes de moléstias que ele tinha certeza que eram mais contagiosas. E também quando morria um paciente, ele entrava em pânico, chegava a chorar... e assustava, se visse alguém por aí, pensava 'será que tão contra mim?', 'será que vão... tão me procurando pra questionar por que a morte?'... Então a morte pra ele era um problema muito sério.

(R) O médico queria saber mais da vida dos pacientes, conhecer, conversar com o povo da região e com os forasteiros também...

(E) Naquele tempo passava com... regularmente ciganos por aqui. E ele nunca deixava de visitar os ciganos, o acampamento dos ciganos. Ia, conversava, anotava tudo...

(E) Ele muita das vezes foi chamado pra fazer partos. E principalmente assim os partos mais difíceis, ele ficava muito feliz quando a criança nascia, e pedia se ele podia ser o padrinho.

(R) Guimarães Rosa aproveitava para aprender, observar bem os costumes, as pessoas, a linguagem quando ia aos povoados vizinhos, entre uma consulta e outra, entre uma margem e outra... As do Rio Pará foram cenário para mais histórias...

(R) As inspirações que alimentavam a imaginação do escritor em Itaguara eram variadas. Uma das preferidas por Guimarães Rosa era saboreada na casa desse quadro, exposto no Museu Sagarana. Enquanto esteve em Itaguara, Guimarães Rosa morou numa casa que pertencia a Silvia e Virgílio Brugnara, um casal de italianos, avós da Dona Nilza. E a avó dela fazia uma macarronada que o Guimarães Rosa adorava, né, Dona Nilza?

(E) Isso. Eles eram vizinhos, casa em comum dividida pelo um portãozinho de madeira muito simples e eram amicíssimos, e eles comiam muito da macarronada dela... E até minha avó ajudou a filha dele a vir ao mundo, junto com ele, que ele era médico, né? E ela que ajudou, primeiro banho foi minha vó que deu na Vilma, que hoje ainda é viva... Eles eram amicíssimos mesmo.

c) vida social/costumes:

(E) *Era feita de pedra e as casa não era de tijolo não, aí sobrava só o alicerce das pedra, o resto amontoava. Era barreada, barreada com barro. Ainda lembro da barreação ainda, eu era pequena mas eu fui muito em barreação porque quando tinha uma barreação era uma festa pra meninada, pro povo tudo, cantava muito... E o povo massando o barro de pé e jog... gastava dois... duas pessoa pra barrear, um de cá jogando o barro, o outro aparando e passando a mão assim... Eu lembro muito, das barreação eu lembro...*

d) *malária como drama e sofrimento:*

(A) *Antigamente doenças contagiosas eram praticamente sinônimo de morte. No tempo em que Guimarães Rosa era médico aqui em Itaguara, muitos pacientes sofriam com malária, doença que sempre incomodou o doutor recém-formado.*

(E) *E malária foi um problema sério na região de Itaguara na década de mil novecentos e trinta. O conto Sarapalha é ambientado na margem do Rio Pará e a malária vinha subindo a cada ano e chegando até a ameaçar a zona rural.*

(R) *Contra a maleita, como até hoje a doença é chamada e tratada na região, naqueles tempos restava apenas esperar pelo Doutor João Guimarães Rosa – e rezar também...*

(R) *Os sintomas da malária eram mais terríveis ainda.*

(E) *Aí vinha o frio que tremia, todo mundo tremia que a cama balançava. Então, depois que passava o frio, vinha uma febre, a febre era terrível a febre...*

e) *a “transformação” do médico em escritor*

(E) *Começou a exercer a profissão aqui, e aqui ele teve contato com o cenário de Itaguara e também com a... com a população comum, com as pessoas da zona rural, com as pessoas do campo, e logo ele começou a... a... a escrever o livro Sagarana.*

(E) *É o seu Nequinha, né? É... que manteve correspondência com ele por um longo período, não é? Ele, depois dessa vivência de Itaguara, ele virou um, pode-se dizer, um cidadão urbano, então ele precisava dessas informações de... de de casos do interior, casos de jagunço, casos de feitiçaria...*

(E) *São histórias, algumas verídicas, outras improváveis, outras é... fantasiosas, ele aproveitou todo, ele tinha uma memória fantástica, né? Ele*

aproveitou todo esses casos lembrando disso e pôde escrever é... contos, são vários contos, todos é... sobre a vida rural na região de Itaguara.

Dessa forma, observamos que o passado, bem delimitado cronologicamente, é abordado de forma distanciada do presente e caracterizado pela presença de personagens fortes, que enfrentavam lutas, dificuldades, escassez de recursos e doenças, com resignação e persistência.

Já com relação à imagem do presente, percebemos a construção de um tempo marcado pelas recordações, para aqueles que conheceram Rosa ou seus parentes e amigos, e pela possibilidade de acesso aos objetos e documentos que se encontram expostos em museus e à fruição da obra literária do escritor. Dentre as referências ao tempo presente, podemos citar as seguintes:

a) recordações:

(R) Dona Maria Geralda se lembra das histórias contadas pela irmã do doutor escritor.

(E) Eu conheço histórias assim que foram narradas por... pela Maria Luísa Guimarães Rosa, que era casada com meu tio, médico, Antônio Geraldo de Oliveira, que foi prefeito daqui e trabalhou a vida inteira aqui como médico. Alguma coisa contada por ela, entre elas aquela história que contam que eles... tavam sempre de cader... cadernetinha na mão escrevendo tudo que... que ouviam, isso é verdadeiro.

(E) E ainda resta em Itaguara um afilhado dele.

(E) Eu nascia foi na mã... nas mãos dele, e meu pai chamou ele pra meu padrinho, ele e a esp... e a mulher dele. Depois de vinte anos que eu fiquei conhecendo ele, que ele mudou, foi embora, né? E... ele veio aqui, foi aniversário de casamento da... dos pais dele, sessenta anos de casado. Então ele veio, foi quando eu fiquei conhecendo e ele ficou me conhecendo, depois de muitos...

(E) E a família toda adora esse macarrão, e o Guimarães Rosa, como era vizinho da minha vó, ele comia muito desse macarrão junto com meu... a vovó e meu vovô...

b) objetos e documentos expostos em museus:

(R) As primeiras lembranças do Doutor João Guimarães Rosa estão expostas no prédio da faculdade de Medicina da UFMG em Belo Horizonte, onde ele se formou.

(R) *As primeiras histórias do médico foram registradas e estão guardadas a noventa quilômetros de Belo Horizonte. Em abril deste ano foi inaugurado o Museu Sagarana em Itaguara. Ele conta um pouco da história da cidade e destaca a passagem do doutor recém-formado pela região.*

(E) *O Museu Sagarana é uma síntese da história de Itaguara e da história de Guimarães aqui, durante os dois anos que ele clinicou.*

(E) *Tem até uma foto aqui da porta da igreja com a presença dele.*

(R) *O Museu mostra ainda objetos pessoais do escritor.*

(E) *[...] algumas receitas que ele prescreveu é... foram guardadas é... pela... pela Secretaria de Cultura da Mun... do... da Prefeitura Municipal de Itaguara.*

(R) *Estão guardadas também as cartas trocadas com Manuel Rodrigues de Carvalho, um raizeiro que se tornou amigo de Guimarães Rosa.*

(R) *O Museu exhibe esse atestado de óbito de uma mulher que tinha acabado de dar a luz. O parto foi feito pelo doutor João Guimarães Rosa.*

c) obra literária de Guimarães Rosa:

(A) *Nós estamos em Itaguara, na região metropolitana, pra fazer uma viagem pela literatura de Guimarães Rosa.*

(E) *É... essa experiência marcou a obra literária dele. Mesmo em textos posteriores, no... até nos últimos textos pode ser identificado essa influência da Medicina na obra literária de Guimarães Rosa.*

(R) *O livro Sagarana, nome adotado pelo museu de Itaguara, está recheado de paisagens e personagens da cidade no início dos anos trinta.*

(R) *E hoje a gente lê as preciosidades escritas pelo primeiro médico daquele distrito de Itaúna.*

No que diz respeito às imagens, percebemos que o passado é representado por elementos que também funcionam como provas de autenticidade: imagens de objetos/documentos expostos no prédio da faculdade de Medicina da UFMG, em Belo Horizonte; imagens de objetos do acervo do Museu Sagarana, em Itaguara; foto do arquivo pessoal de Nilza Lobato (em preto e branco). Já o presente é representado pelas imagens atuais de espaços/lugares citados e também da cidade de Itaguara.

Observamos, novamente, um desequilíbrio entre as referências ao passado e ao presente. Como as referências ao presente aparecem comparativamente em menor número, tal tempo caracteriza-se preponderantemente pela ausência das qualidades atribuídas ao passado.

Sendo o passado caracterizado pelas lutas e dificuldades, pelas personagens fortes, persistentes e resignadas, cria-se uma aparente superioridade com relação ao presente, quando as pessoas não precisam enfrentar tantas dificuldades, dispõe-se de mais e melhores recursos, as facilidades de deslocamento fazem com que as distâncias pareçam menores, etc.

Além disso, o tempo passado é enfatizado enquanto período vivido pelo escritor, em que ele teve contato com os cenários e pessoas que supostamente “transformou” em personagens de suas obras. O tempo presente, por sua vez, é marcado por resquícios desse passado, incluindo-se aí a própria obra do escritor, o que é sugerido até mesmo pelas imagens dos exemplares expostos no Museu Sagarana.

Percebemos, portanto, que a abordagem do patrimônio literário se dá de maneira bastante rasa, omitindo-se a genialidade e criatividade do escritor, assim como os múltiplos aspectos da obra de arte. Dentre esses aspectos, destacamos, com base em Nogueira (2008), a polissemia e a intencionalidade. Dessa maneira, desconsideram-se as infinitas possibilidades de leitura e apreciação da obra, sua propriedade de gerar múltiplas interpretações e sentidos, assim como se ignora o fato de que ela resulta de um esforço do artista, que, inserido em um contexto histórico-social, desenvolve técnicas para a concepção e produção, visando à expressão artística.

4.3.2.2 Programa Bem Cultural – série “Sob o céu de Ataíde”, episódio “Parte 2”

A série “Sob o céu de Ataíde”, que se propõe a abordar a obra do pintor Manoel da Costa Ataíde, em comemoração aos 250 anos de seu nascimento, é composta por dois programas: “Parte 1” e “Parte 2”. O programa em análise, o segundo da série, exibido em 27 de dezembro de 2012, é dedicado à obra do Mestre Ataíde.

O programa é constituído de duas partes, com 10:38min. e 13:38min. de duração, respectivamente. Os vídeos foram obtidos pelos seguintes endereços, acessados em 4 de setembro de 2013:

- a) 1ª parte: <<http://www.youtube.com/watch?v=k-LRNdZNml4&list=PL1E939BDAED259E91&index=76>>.
- b) 2ª parte: <<http://www.youtube.com/watch?v=K4n8QAxDiaQ&list=PL1E939BDAED259E91&index=73>>.

A transcrição completa do áudio do programa se encontra no Anexo D.

Para evitarmos repetições, utilizaremos os símbolos (E) e (O) para nos referirmos à origem das passagens da transcrição citadas, representando as falas dos entrevistados e o texto em *off*, respectivamente.

O tempo indicado nas imagens refere-se ao momento de aparição das tomadas reproduzidas no vídeo.

Narrador composto (vozes e papéis)

Percebemos que no programa a narrativa é construída pelas imagens, depoimentos, músicas, leituras em *off*, que criam a história que é apresentada ao telespectador. Por isso, fica clara a grande importância do trabalho de edição.

O entrevistador/jornalista/documentarista não aparece fisicamente no programa, mas podemos perceber sua presença, pois, algumas vezes, pelas falas/respostas dos entrevistados, é possível deduzir quais perguntas foram dirigidas a eles.

Os entrevistados falam diretamente para a câmera, como se estivessem em uma “conversa” com o telespectador. Os depoimentos apresentam e descrevem as obras abordadas e reconstituem e explicam fatos relacionados a elas.

Os entrevistados são especialistas e dão seus depoimentos com autoridade justificada por terem pesquisado as obras, a vida de Ataíde e a época descrita e também pela profissão/ocupação. Não fica claro se algum dos entrevistados tem algum outro tipo de relação com as obras (memória autobiográfica, objeto de devoção/fé, convívio, etc.). O Quadro 7 elenca os entrevistados e sua relação com o tema proposto.

Quadro 7 – Rol de entrevistados – programa Bem Cultural “Sob o céu de Ataíde: Parte 2”

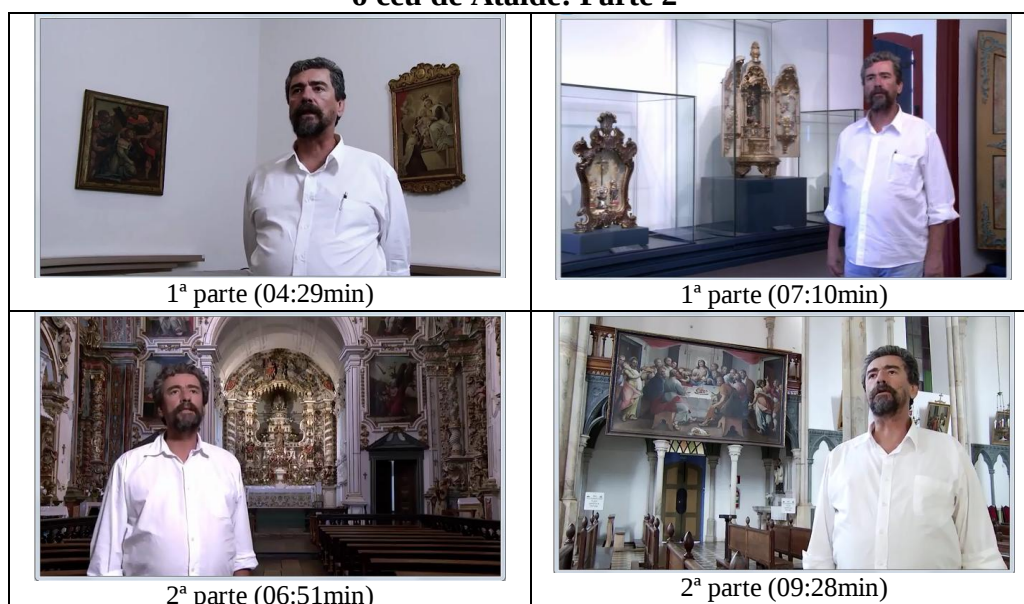
ENTREVISTADO	PROFISSÃO/OCUPAÇÃO
Adalgisa Arantes Campos	profa. do depto. de História da UFMG
Ivo Porto Menezes	professor emérito EAUFG
Beatriz Coelho	restauradora / profa. emérita da UFMG
José Arnaldo de Aguiar Lima	professor do DEMUL/UFOP
Luciomar Sebastião de Jesus	Escultor
Carlos Magno Araújo	Restaurador

Na Figura 21, reproduzimos as imagens de cada um dos entrevistados e dos ambientes em que se encontram. Podemos observar que eles se encontram num lugar fixo em todas as suas aparições ao longo do programa, exceto José Arnaldo de Aguiar Lima, que aparece em diversos espaços em diferentes municípios mineiros apresentando exemplares da obra de Ataíde, conforme ilustra a Figura 22.

**Figura 21 – Imagens dos entrevistados – programa Bem Cultural
“Sob o céu de Ataíde: Parte 2”**



Figura 22 – Entrevistado José Arnaldo de Aguiar Lima – programa Bem Cultural “Sob o céu de Ataíde: Parte 2”

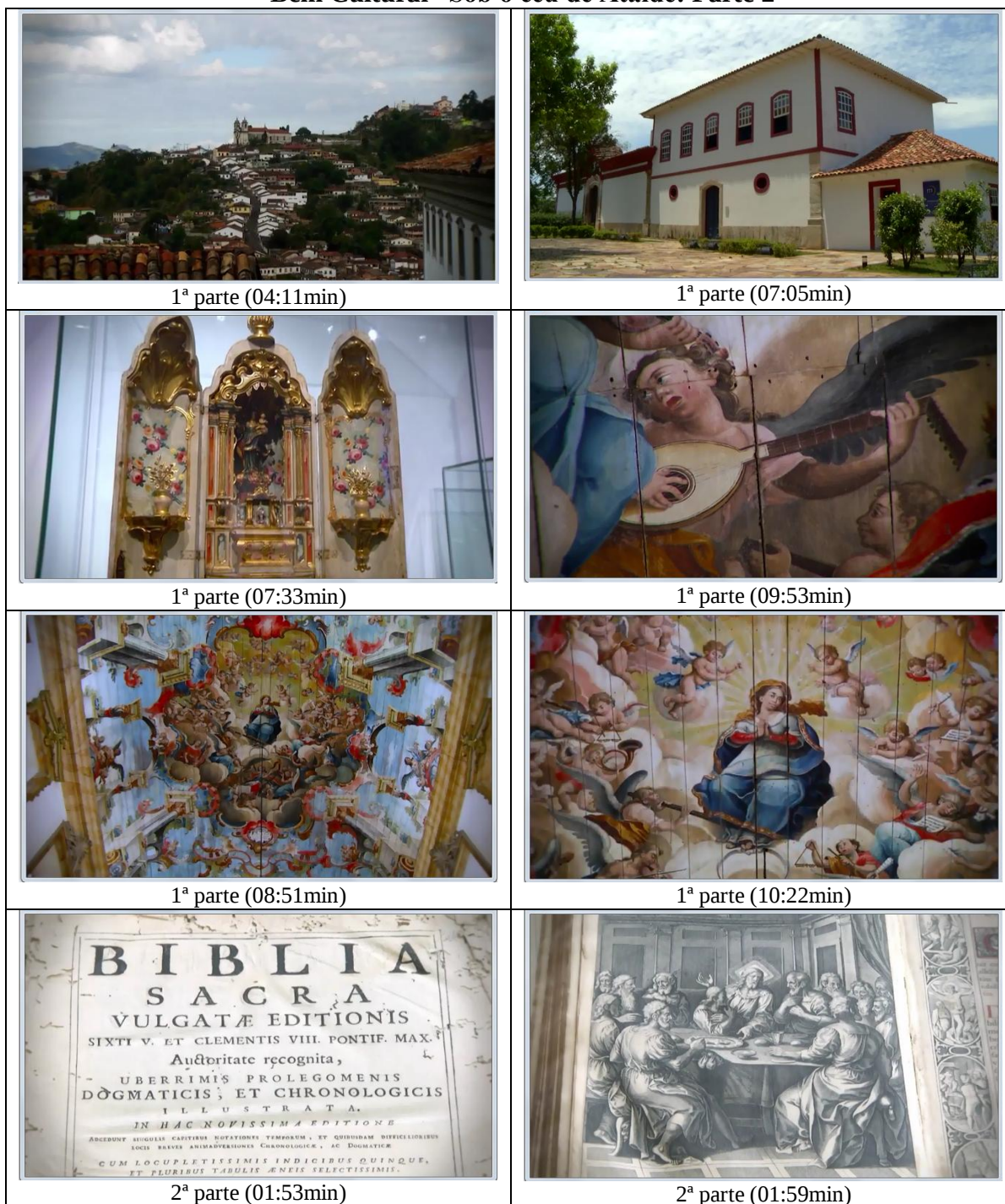


A narrativa é construída a partir dos depoimentos dos entrevistados, assim como das imagens, músicas e leituras em *off*, que conformam a história que é apresentada ao telespectador. Por isso, fica clara a grande importância do trabalho da equipe de produção que, ao selecionar os entrevistados, realizar as entrevistas, produzir e selecionar as imagens e fazer o trabalho de edição, torna-se um narrador compósito que assume o papel discursivo de narrador-historiador, que busca contar a história de maneira objetiva, reconstituindo os fatos da realidade com base em arquivos, testemunhos e documentos. Mas novamente destacamos que essa história, essa realidade, não se pretende “a história”, ou “a realidade”, pois se trata de um recorte, mais precisamente de um ponto de vista sobre esse recorte. Assim, a narrativa constrói-se a partir de subjetividades, constituindo um olhar sobre a obra de Ataíde a partir das experiências, saberes e opiniões particulares de cada um dos entrevistados. As entrevistas visam constituir as provas de veracidade dos fatos narrados, mas, ao mesmo tempo, mostram subjetividades e particularidades que sugerem que a história não é tão objetiva assim.

Além dos depoimentos, outros elementos apresentados objetivam funcionar como provas de autenticidade (FIG. 23), concorrendo para a produção do efeito de realidade, tais como: imagens das obras de Ataíde (forros, pinturas, esculturas, oratórios) – gerais e em detalhe, inclusive simulando o movimento do olhar (FIG. 24) – e dos espaços onde estão essas obras em diferentes municípios mineiros; mapa de Minas Gerais com o destaque dos municípios retratados que possuem exemplares da obra de Ataíde; imagens atuais dos municípios retratados e imóveis que abrigam obras de Ataíde; imagens de livros antigos

(inclusive uma Bíblia Sagrada) com gravuras, aos quais supostamente os artistas contemporâneos de Ataíde tinham acesso.

Figura 23 – Elementos que visam funcionar como provas de veracidade – programa Bem Cultural “Sob o céu de Ataíde: Parte 2”





2ª parte (02:03min)



2ª parte (03:56min)



2ª parte (04:05min)



2ª parte (04:09min)



2ª parte (05:58min)



2ª parte (06:17min)



2ª parte (07:18min)



2ª parte (10:06min)

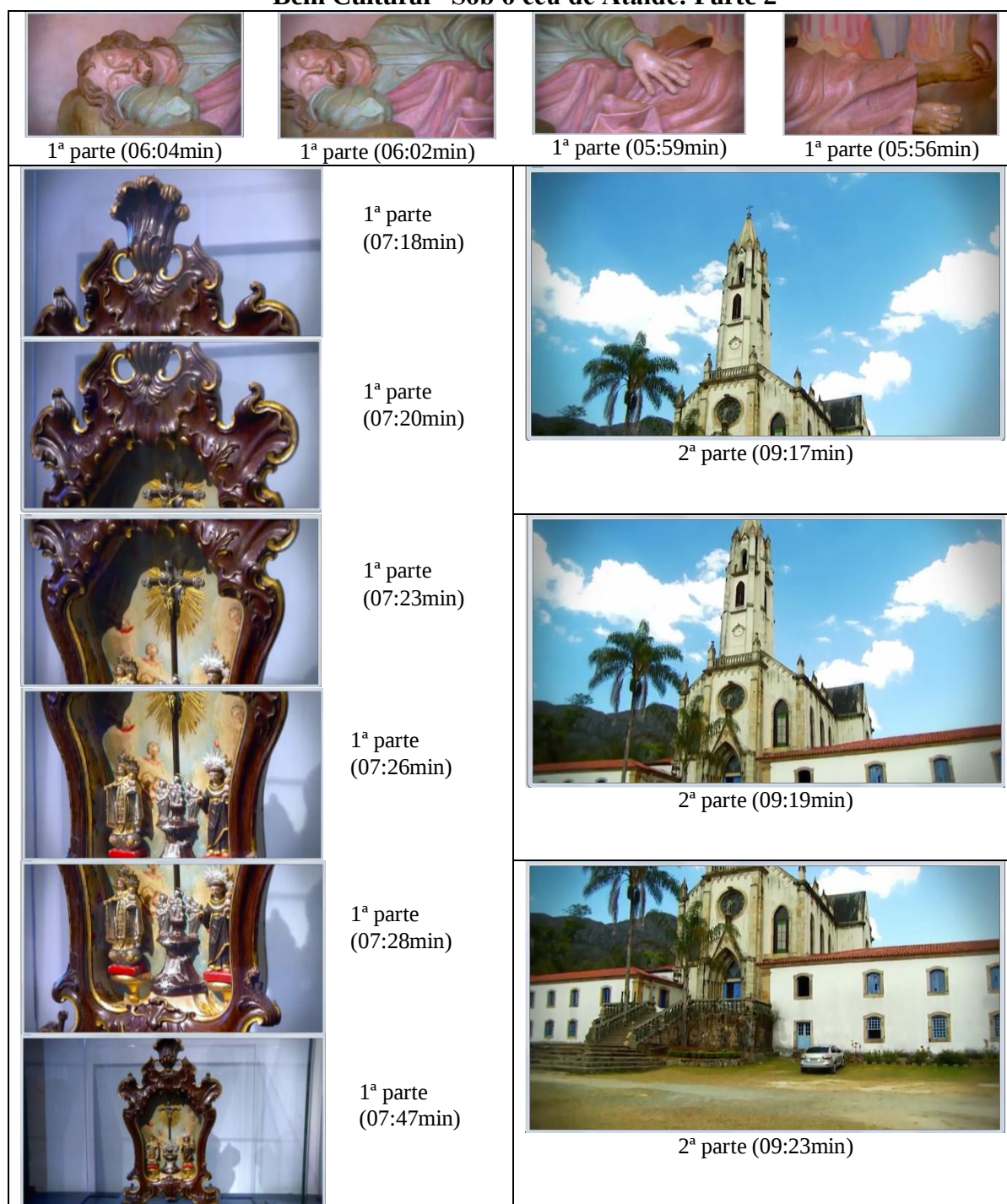


2ª parte (10:37min)



2ª parte (10:41min)

Figura 24 – Sugestão do movimento do olhar pelo movimento da câmera – programa Bem Cultural “Sob o céu de Ataíde: Parte 2”



No âmbito das estratégias de credibilidade, percebemos o predomínio do comportamento enunciativo delocutivo por parte da instância midiática, modalidade de asserção (“como o mundo se impõe”). Isso porque o informador busca não explicitar seu engajamento, “apagando-se” da narrativa, que é construída inteiramente a partir do discurso do outro. A informação pretende-se evidente, incontestável. Nota-se, então, uma atitude discursiva de neutralidade e um efeito de objetivação e de autenticação.

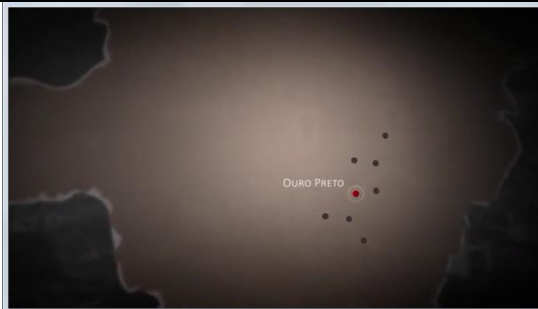
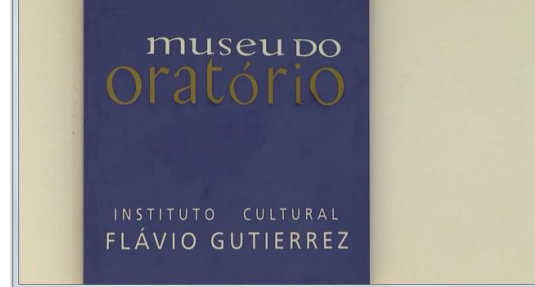
Os depoimentos, por sua vez, são repletos de subjetividades. A maior parte dos entrevistados adota os comportamentos discursivos delocutivo (modalidade de asserção) e elocutivo (modalidade de opinião), conforme indica o Quadro 8. Constatamos, então, a predominância de descrições e relatos com base num saber de conhecimento construído a partir da erudição, concorrendo para a produção de um “efeito de saber”.

**Quadro 8 – Papéis enunciativos dos entrevistados – programa Bem Cultural
“Sob o céu de Ataíde: Parte 2”**

ENTREVISTADO	COMPORTAMENTO ENUNCIATIVO PREDOMINANTE	MODALIDADE	FUNÇÃO
Adalgisa Arantes Campos	delocutivo	asserção (como o mundo se impõe)	narrativa: descrições e relatos com base num saber de conhecimento (erudição) – “efeito de saber”.
Ivo Porto Menezes	delocutivo elocutivo alocutivo	asserção (como o mundo se impõe); opinião (avaliação); interrogação	narrativa: descrições e relatos com base num saber de conhecimento (erudição) – “efeito de saber”.
Beatriz Coelho	elocutivo delocutivo	saber; constatação; opinião (avaliação) asserção (como o mundo se impõe)	narrativa: descrições e relatos com base num saber de conhecimento (erudição) – “efeito de saber”.
José Arnaldo de Aguiar Lima	elocutivo delocutivo	saber; opinião (avaliação) asserção (como o mundo se impõe)	narrativa: descrições e relatos com base num saber de conhecimento (erudição), encenada no próprio espaço descrito ou próximo às obras citadas – “efeito de realidade” e “efeito de saber”.
Luciomar Sebastião de Jesus	elocutivo delocutivo	saber; opinião (avaliação) asserção (como o mundo se impõe)	narrativa: descrições com base num saber de conhecimento (erudição), encenada num dos espaços descritos (Congonhas) – “efeito de realidade” e “efeito de saber”.
Carlos Magno Araújo	delocutivo elocutivo	asserção (como o mundo se impõe) opinião (avaliação)	narrativa: descrições e relatos com base num saber de conhecimento (erudição), encenada num dos espaços descritos (Ouro Branco) – “efeito de realidade” e “efeito de saber”.

No âmbito dos procedimentos de construção objetiva do mundo, destacamos a função das imagens e falas para localizar/situar o telespectador. Como o foco do programa é a obra do Mestre Ataíde, as referências indicam os municípios mineiros e espaços que abrigam exemplares dessa obra.

**Figura 25 – Imagens com a função de localizar/situar – programa Bem Cultural
“Sob o céu de Ataíde: Parte 2”**

	
1ª parte (04:07min)	1ª parte (04:20min)
	
1ª parte (04:14min)	1ª parte (07:02min)
	
2ª parte (00:11min)	2ª parte (00:15min)
	
2ª parte (06:14min)	2ª parte (06:28min)
	
2ª parte (09:02min)	2ª parte (09:13min)

Como exemplos de referências espaciais e temporais do texto verbal, podemos citar as seguintes passagens, que referem os municípios e o período abordado (séculos XVIII e XIX):

(E) *Eu fico... pensando, fico imaginando que Minas Gerais no século dezoito se movia muito em função da vida religiosa, não é?*

(E) *Estamos no Museu da Inconfidência, na sala dedicada a Manoel da Costa Ataíde, onde temos duas pinturas de cavalete das mais importantes da... lavra dele...*

(E) *Estamos no Museu do Oratório, do Instituto Flávio Gutierrez, em Ouro Preto, onde também temos duas obras atribuídas a Manoel da Costa Ataíde.*

(E) *A gente tá na sacristia da Igreja Matriz de Santo Antônio de Ouro Branco, onde tem uma pintura num fundo de oratório de autoria de Manoel da Costa Ataíde, que é uma pintura imitação de seda.*

(E) *Nessa época, o século dezoito, as pessoas não inspiravam no que tava lá fora, na natureza, na verdade eles reproduziam gravuras, né?*

(E) *Esta é a Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição, em Catas Altas do Mato Dentro, uma dessas grandes matrizes construídas ainda na primeira metade do século dezoito em Minas Gerais.*

(E) *É... estamos na capela de Nossa Senhora Mãe dos Homens, num antigo hospício localizado nas faldas do Caraça, por onde Manoel da Costa Ataíde trabalhou nos primeiros anos do século dezanove.*

(E) *A ceia tem um movimento interessantíssimo. [...] Tem a mesa com os apóstolos, apóstolos tipicamente figuras de Ataíde, não tem dúvida nenhuma, e... a um uma tela grande, importantíssima inclusive por ser já no final da vida dele, mil oitocentos e vinte e oito – tá assinado lá – e ele morre em mil novecentos e trinta ou trinta e dois... Então foi no fim da vida dele.*

(E) *Essa parceria foi muito feliz aqui em Congonhas porque a gente percebe, quando a gente chega na Capela dos Passos, né?, é difícil não se emocionar com aquelas cenas todas, né?*

No âmbito das estratégias de captação, identificamos algumas ocorrências nas falas dos entrevistados relacionadas à vulgarização e à dramatização, tais como:

a) reducionismo:

(E) *O que se falava muito cara... como característica da obra de Ataíde era o quê?: tem um céu com arquitetura, com colunas e tal, com balaustradas, uns anjinhos, que é o céu, vamos dizer, o nosso não tem os anjinhos, né?, mas seria o céu daqui, nosso, que nós conhecemos, com nuvens de azul e tal. E tem o*

outro céu, como se aquilo se rompesse e você visse bem mais profundo, que é o céu... que Ataíde imaginou, o céu da Nossa Senhora, com o Rei Davi, anjos cantores, tudo mais.

→ um aspecto dos forros pintados por Ataíde apresentados como característica de sua obra.

(E) *A função da obra de arte numa escultura é devocional. O fiel vê a escultura não como escultura, mas como um objeto de devoção. E as cores têm um sentido religioso...*

→ um aspecto da obra de arte apresentado como sua única finalidade, em detrimento de sua função social e das possibilidades de apreciação artística.

b) generalização:

(E) *É esses quadros, né?, centrais, essas pinturas são extraídas de gravuras contidas nesse material impresso de uso cotidiano da igreja, não é?, um vigário, um um um capelão, não é?, ou mesmo uma irmandade não ia se arriscar é... a... em cometer, por exemplo, a... heresias. Então, ao pintor daquele momento não cabe isso que a gente consegue... que a gente denomina de criação, não é?, ele tem diante dele uma encomenda.*

(E) *Nessa época, o século dezoito, as pessoas não inspiravam no que tava lá fora, na natureza, na verdade eles reproduziam gravuras, né? Então, assim, enquanto os artistas reproduziam as gravuras pra fazer pintura religiosa etc. e tal, nesse caso eles buscavam os tecidos, a referência eram os tecidos, né?, os tecidos europeus que chegavam aqui. E as flores que tão reproduzidas aí são flores europeias, na verdade. E o barroco é o período da imitação, essa coisa cenográfica, né?*

c) dramatização:

(E) *Ele coloca nos anjos as a as... o tom da pele morena, as figuras são morenas, as feições são... são amulatadas. E isso... cê não vai encontrar isso na Europa, vai encontrar só em Minas Gerais e nos tetos que ele bordou tão bem. Eles eram... o Aleijadinho e o Ataíde eram bordadeiros de igrejas, o que é maravilhoso...*

(E) *No Ataíde cê sente: ele tem domínio técnico e ele põe vida na coisa.*

Imagens do passado e do presente

No que diz respeito à construção do tempo no programa, percebemos a criação de uma imagem do passado caracterizada pela grande influência da religião na vida social e nas artes, pelos padrões estéticos europeus e pela prosperidade econômica advinda da exploração do ouro, como ilustram as seguintes passagens:

a) influência da religião:

(E) *Manoel da Costa Ataíde, como um homem do seu tempo, procura fazer parte de todas as mais importantes irmandades existentes naquele lugar e naquele período. Faz parte do cotidiano deles ter essas filiações, ter estas penetrações nessas organizações religiosas, ao mesmo tempo procurando salvar obviamente a sua alma do inferno, não é?, e, ao mesmo tempo, buscando – me parece, no caso do Ataíde – oportunidades de trabalho.*

(E) *Eu fico... pensando, fico imaginando que Minas Gerais no século dezoito se movia muito em função da vida religiosa, não é? Todas as festas, todos os acontecimentos, de uma maneira ou de outra, ou se originavam ou passavam pelas estruturas religiosas.*

(E) *A igreja é a grande patrocinadora da obra de arte, seja ela arquitetônica, escultórica, pictórica, musical, literária, uma vez que sermões, música é... e a própria ornamentação era paga e era patrocinada por ela.*

(E) *Quê que é encarnar? Encarnar é dar cor de carne às figuras. Era ideia do Barroco naquela... naquele momento, de que as imagens se aproximassem do... do humano pra poder pegar o fiel pela emoção.*

(E) *A função da obra de arte numa escultura é devocional. O fiel vê a escultura não como escultura, mas como um objeto de devoção. E as cores têm um sentido religioso, por exemplo, cê viu Nossa Senhora com um... com uma túnica vermelha, o manto azul e... e sobre a cabeça um pano branco, um véu branco, o azul – mulheres casadas na época de Cristo; o vermelho – as castas; e o véu branco – pureza. Espiritual...*

(E) *É esses quadros, né?, centrais, essas pinturas são extraídas de gravuras contidas nesse material impresso de uso cotidiano da igreja, não é?, um vigário, um um um capelão, não é?, ou mesmo uma irmandade não ia se arriscar é... a... em cometer, por exemplo, a... heresias. Então, ao pintor daquele*

momento não cabe isso que a gente consegue... que a gente denomina de criação, não é?, ele tem diante dele uma encomenda.

b) riqueza e prosperidade:

(E) Pra onde iam os artistas que iriam... que iriam produzir coisas boas? Pra onde tinha dinheiro, não é? Evidentemente, Ouro Preto e Mariana, principalmente Ouro Preto, era... a a a fonte, maior fonte de riqueza.

c) ofício do pintor:

(E) O Mestre de Tintas ele tinha a função de não só de pintar tetos, como esses tetos que a gente vê nas igrejas, e quadros... mas também pintar portas, paredes... Era um trabalho geral de pintor...

d) influência europeia:

(E) Na verdade, na Europa, era comum as áreas nobres das igrejas, por exemplo, serem forradas... terem forrações de seda, que era um dos materiais mais nobres na época. Em Minas Gerais, como a gente não tinha a seda suficiente pra atender esse... essas necessidades de forração de retábulos, etc., os pintores eram contratados pra executar pinturas em imitação de seda.

(E) Oh, o que se sabe pelos historiadores de arte é que tudo vinha através das estampas, gravuras pequenas que eram distribuídas, como o santinho da política hoje em dia, né?, que distribui pra todo mundo... Então vinha, é claro que mais raro, em menor quantidade, mas vinham em livros, algumas bíblias, algumas coisas assim, ou isoladamente.

(E) E esses artistas eles tinham acesso a biblioteca das irmandades – tô falando biblioteca, mas num deve passar dum armário assim que nem o meu, com uns livros: um livro pra ensinar a bem morrer, um breviário, uma bíblia ilustrada, alguma estampas isoladas, porque as estampas não vinham só encadernadas, elas vinham isoladas também.

(E) Nessa época, o século dezoito, as pessoas não inspiravam no que tava lá fora, na natureza, na verdade eles reproduziam gravuras, né? Então, assim, enquanto os artistas reproduziam as gravuras pra fazer pintura religiosa etc. e tal, nesse caso eles buscavam os tecidos, a referência eram os tecidos, né?, os tecidos europeus que chegavam aqui. E as flores que tão reproduzidas aí são flores europeias, na verdade. E o barroco é o período da imitação, essa coisa cenográfica, né? Então não tem mármore colorido, faz uma pintura imitando mármore colorido; não tem tecido, pinta imitando tecido; não tem é... azulejo,

pinta imitando azulejo. Ou seja, Minas Gerais é o... a gente tem exemplares fantásticos dessa... desse trabalho fingido, né?, das decorações fingidas que são realmente coisas sofisticadíssimas, muitos deles sem estudo, né?, as pessoas não chegaram a aprofundar.

(E) Ah, mas os anjos músicos... Nas estampas, sobretudo aquelas gravuras que vieram do Renascimento, tinha anjos músicos. Na Europa, no Renascimento, era muito comum representar anjos músicos, sobretudo ladeando Deus, Nossa Senhora, sempre um anjo com um... um um instrumento de corda, um instrumento de sopro, era muito comum.

e) obra de Ataíde:

(E) Um dos pin... desses pintores foi o Ataíde, aqui na... em Ouro Branco nós temos um caso, que é esse oratório, né?, que tem uma pintura que imita detalhadamente, né?, uma seda lavrada.

(E) E veja, Ataíde viu estampas, muitas nem eram do Barroco, eram do Renascimento. Se ele viu estampa de Renascimento italiano, ele poderia fazer a boca fina, pequena, não é?, ele viu a estampa... Mas ele não faz assim: põe lábios grossos, muitas vezes semiabertos, e figuras rechonchudas.

(E) Vários pintores coloniais eles tinham uma paleta servil, aquela paleta de copiar, pegar missais com estampas e sair copiando aquilo nos tetos. O Ataíde foi além da cópia, ele fez uma releitura de tudo que existia nos missais e imprimiu ali uma... um um um estilo próprio, como Aleijadinho fez na escultura. Então ele é um dos poucos pintores que conseguiu sair daquela paleta servil de copiar os europeus e criar algo que extrapola a arte europeia. Ele coloca nos anjos as a as... o tom da pele morena, as figuras são morenas, as feições são... são amulatadas. E isso... cê não vai encontrar isso na Europa, vai encontrar só em Minas Gerais e nos tetos que ele bordou tão bem.

(E) Em termos técnicos, o que se sabe é que ele usava da têmpera pra fazer todas essas pinturas. Alguma, muito pouca coisa em óleo, caro, por ser muito caro e ser difícil de ser obtido naquele momento.

(E) Olha, a pintura em geral é feita com pigmentos, muitos deles são minerais, hoje muitos são totalmente abolidos, por exemplo branco de chumbo, que Ataíde usou, não se usa mais porque é venenoso, então há várias cores que são... vários pigmentos que são venenosos. Então não se... hoje vai se evitando ou se deixa de usar.

(E) *Ele provavelmente usava da técnica de ampliar os desenhos e perfurar papéis, levar esses papéis perfurados até o teto e, com uma boneca de carvão, transferir o desenho pra superfície branca.*

(E) *Então ele fazia o desenho, que pode ter sido decalcado de um um desenho dele, e marcava as linhas de dobra de um tecido, duma roupa, tudo mais... E as pessoas podiam mudar, acontece que muitas vezes não mudava nada – por que? – porque era ele mesmo que fazia, ele desenhava e ele pintava naquele local.*

Já o tempo presente é caracterizado sobretudo pelos exemplares da obra do Mestre Ataíde espalhados pelos municípios mineiros mostrados e pelas opiniões dos especialistas sobre tal obra, como exemplificam as seguintes passagens:

a) exemplares da obra de Ataíde:

(E) *Estamos no Museu da Inconfidência, na sala dedicada a Manoel da Costa Ataíde, onde temos duas pinturas de cavalete das mais importantes da... lavra dele: uma Nossa Senhora do Carmo entregando a São Simão Stock o escapulário da ordem; e uma cena de ‘Cruz às Costas’ que pertence à série de quadros da Paixão de Cristo que compunham uma Via Sacra que existia nessas cidades no período colonial. São duas obras atribuídas pela tradição de Ouro Preto e Mariana, gerações de Carmelitas é... passam essa informação de pai pra filho e isso se mantém inalterado até hoje.*

(E) *A gente tá na sacristia da Igreja Matriz de Santo Antônio de Ouro Branco, onde tem uma pintura num fundo de oratório de autoria de Manoel da Costa Ataíde, que é uma pintura imitação de seda.*

(E) *Esta é a Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição, em Catas Altas do Mato Dentro, uma dessas grandes matrizes construídas ainda na primeira metade do século dezoito em Minas Gerais. A... a a decoração do arco do cruzeiro é composta por quatro painéis com os quatro doutores da igreja ocidental. Também é da autoria de Manoel da Costa Ataíde a pintura, não é?, dos dois grandes anjos tocheiros que ficavam na Capela Mor, enfim... hoje estão juntos ao altar de São Miguel e Alma.*

(E) *Essa parceria foi muito feliz aqui em Congonhas porque a gente percebe, quando a gente chega na Capela dos Passos, né?, é difícil não se emocionar com aquelas cenas todas, né?*

b) opiniões sobre a obra de Ataíde:

(E) *Uma, uma atribuição mais antiga, que é esse requintadíssimo oratório em rocalha.*

(E) *Uma outra coisa que Ataíde faz com maestria é essa arquitetura ilusória que dá sustentação aos quadros, aos medalhões centrais, às visões celestiais desses painéis.*

(E) *O Ataíde foi além da cópia, ele fez uma releitura de tudo que existia nos missais e imprimiu ali uma... um um um estilo próprio, como Aleijadinho fez na escultura. Então ele é um dos poucos pintores que conseguiu sair daquela paleta servil de copiar os europeus e criar algo que extrapola a arte europeia. Ele coloca nos anjos as a as... o tom da pele morena, as figuras são morenas, as feições são... são amuladas. E isso... cê não vai encontrar isso na Europa, vai encontrar só em Minas Gerais e nos tetos que ele bordou tão bem. Eles eram... o Aleijadinho e o Ataíde eram bordadeiros de igrejas, o que é maravilhoso...*

(E) *Porque é... essa conjunção de de de técnicas, tanto a escultura, esse trabalho fino, refinado do Aleijadinho essa dramaticidade que ele coloca, juntamente com o trabalho mais de sensibilidade do Ataíde, de captar essa mensagem que o Aleijadinho imprimiu na es... na madeira e que ele vai transformar isso em cores e vai dar um complemento maior, vai dar uma dimensão maior ao trabalho do Aleijadinho, que é fabuloso.*

(E) *Não necessariamente nessa ordem, ele faz mais dois grandes trabalhos: o retrato do irmão Lourenço, fundador da casa, e a grande ceia, não é?, que estamos vendo agora.*

(E) *A ceia tem um movimento interessantíssimo. [...] Tem a mesa com os apóstolos, apóstolos tipicamente figuras de Ataíde, não tem dúvida nenhuma, e... a um uma tela grande, importantíssima inclusive por ser já no final da vida dele...*

(E) *E a impressão que eu tenho é o seguinte: que o Aleijadinho gostava que o Ataíde pintasse as coisas dele, porque o Cristo é dele e... e o tipo de pintura é muito boa...*

(E) *No Ataíde cê sente: ele tem domínio técnico e ele põe vida na coisa. A figura humana dele é muito boa.*

(E) *Extraordinário... Ataíde?, extraordinário... Você veja, por exemplo, a ideia de profundidade que ele deu no forro de São Francisco precisa ter talento pra isso, senão ficava tudo plano, tudo achatado, no mesmo nível... Não, você vê que são dois céus: um mais longe, mais profundo, e o outro mais perto de nós. Então isso precisa talento... As cores, as formas que ele jogava, a própria rocalha que ele usou, maravilhosa... não é todo mundo que fazia assim não... Aquilo tudo, tem de ter talento, tem de ter conhecimento.*

c) arquivos:

(E) *Há muita coisa a ser pesquisada sobre o Ataíde, né? E é possível ir chegando aos poucos. Porque vocês têm que imaginar que nos próprios arquivos, por mais que a documentação já esteja bem organizada, na documentação avulsa sempre aparece uma coisinha.*

Percebemos, portanto, que o programa produz uma narrativa em forma de painel, formada pelas diferentes argumentações, a começar pelos diferentes modos de se escrever o nome de Ataíde. Essas argumentações criam uma imagem de um artista genial, criativo, inovador, que conseguiu ir além da simples cópia dos modelos vindos da Europa e imprimiu um estilo próprio na pintura, marcado por aspectos da realidade social e antropológica de Minas Gerais à época em que viveu; ao mesmo tempo, um artista que dependia das oportunidades de trabalho advindas da igreja, apontada como a maior patrocinadora da obra de arte no período, e, por isso, realizou pinturas “sob encomenda” de imitação de tecidos e flores europeus, por exemplo. Mas, sobre esse painel diversificado, graças às opiniões convergentes dos entrevistados, prevalece a visão de um artista sensível, talentoso, com domínio técnico e que realizou trabalhos requintados, magistrais, originais.

Dessa maneira, consideramos, mais uma vez com base nos conceitos de Nogueira (2008) com relação à obra de arte, que o programa enfatizou os aspectos da expressividade e da intencionalidade, negligenciando um pouco o aspecto da polissemia, que parece deixar a cargo do próprio telespectador, ao qual são apresentadas as imagens, inclusive com muitos detalhes e com o movimento da câmera simulando o movimento do olhar, com tomadas mais longas, possivelmente com vistas a superar as habituais limitações impostas pelo discurso televisivo às atividades analítica e reflexiva e a permitir a apreciação da obra pelo público. Entretanto, temos consciência de que a própria simulação constitui uma orientação do olhar, o que representa um dificultador do olhar individual.

4.3.2.3 Discussão dos resultados II

Assim como constatado na Análise I, percebemos que os dois programas ora em discussão se utilizaram de estratégias diferentes para abordar o patrimônio cultural. O *Terra de Minas* (Globo Minas) estruturou-se por meio de uma narrativa principal construída pela instância midiática e apoiada pelas narrativas secundárias, construídas pelos entrevistados, e por outros elementos que visam funcionar como provas de autenticidade, contribuindo para o efeito de realidade (imagens de objetos/documentos expostos em museus, trechos de obras de Guimarães Rosa lidos e transcritos, foto de arquivo e imagens atuais). Já o *Bem Cultural* (Rede Minas) estruturou-se por meio de uma narrativa construída pelos depoimentos dos entrevistados, pelas imagens, pelas músicas e pelas leituras em *off*, que criam a história que é apresentada ao telespectador.

Em ambos os programas, novamente, a instância midiática assume o papel discursivo de narrador-historiador, que busca contar a história de maneira objetiva, reconstituindo os fatos da realidade com base em arquivos, testemunhos e documentos. No caso do *Terra de Minas* (Globo Minas), isso é indicado pelo comportamento enunciativo delocutivo adotado pela apresentadora e pelo repórter, que objetivam não explicitar engajamento, assumindo uma atitude discursiva de neutralidade. No *Bem Cultural* (Rede Minas), por sua vez, isso é indicado pelo suposto “apagamento” do informador, que também assume uma atitude discursiva de neutralidade, uma vez que a narrativa pretende-se inteiramente construída a partir do discurso do outro.

O perfil dos entrevistados mostrou-se diferente nos dois programas. No *Terra de Minas* (Globo Minas) os depoimentos, em geral marcados por subjetividades, reconstituem e explicam fatos de um período da vida de Guimarães Rosa (como estudante de Medicina em Belo Horizonte e como médico recém-formado em Itaguara). Observamos uma predominância de descrições e relatos com base na memória autobiográfica, constituindo-se o entrevistado em um relator-testemunha de momentos de sua vida. Daí decorre um “efeito de saber”, advindo de um saber de conhecimento construído a partir da experiência. Entretanto, há dois entrevistados, Eugênio Goulart e Cássio Oliveira, que se distinguem dos demais, sendo apresentados como especialistas, como pesquisadores da vida e da obra de Guimarães Rosa, donde decorre um “efeito de saber”.

Já no *Bem Cultural* (Rede Minas), os entrevistados são apresentados como especialistas, pesquisadores da vida e da obra de Ataíde, a maior parte deles adotando os comportamentos discursivos delocutivo (modalidade de asserção) e elocutivo (modalidade de

opinião). Constatamos, então, a predominância de descrições e relatos com base num saber de conhecimento advindo da erudição, concorrendo para a produção de um “efeito de saber”, mas também repletos de subjetividades.

Quanto aos procedimentos de construção objetiva do mundo, no *Terra de Minas* (Globo Minas) destacamos a preocupação de localizar a cidade de Itaguara no mapa do estado de Minas Gerais, o que sugere que o programa supõe que seus telespectadores provavelmente não conhecem a cidade abordada. No *Bem Cultural* (Rede Minas), como o foco do programa é a obra do Mestre Ataíde, observamos que as referências indicam os municípios mineiros e espaços que abrigam exemplares da obra abordada.

Com relação à localização temporal, as referências dos dois programas são mais precisas: o *Terra de Minas* (Globo Minas) aborda o período em que Guimarães Rosa viveu em Itaguara, nos primeiros anos da década de 1930; o *Bem Cultural* (Rede Minas), por sua vez, aborda o período “produtivo” da vida de Ataíde – final do século XVIII e início do século XIX.

No que se refere às estratégias de captação, observamos diversas ocorrências relacionadas à vulgarização e à dramatização. No *Terra de Minas* (Globo Minas), essas ocorrências contribuíram para criar, sobretudo, uma imagem do trabalho do escritor reduzido ao de “retratar” personagens, histórias e cenários de Itaguara – sugere-se, inclusive, que foram os personagens e histórias da cidade que transformaram Guimarães Rosa em escritor. Já no *Bem Cultural* (Rede Minas), essas ocorrências, em bem menor número, produzem uma generalização sobre os pintores contemporâneos de Ataíde, aos quais supostamente não caberia o trabalho de criação.

Percebemos, então, diferentes imagens do passado e do presente nos dois programas, este correspondendo ao tempo da fruição da obra artística (hoje), aquele correspondendo à época e ao contexto da produção dessa obra. No *Terra de Minas* (Globo Minas), observamos a criação de um passado marcado por lutas e dificuldades, pela vida rural, pela carência de recursos, pela malária como drama e sofrimento, por uma imagem de Guimarães Rosa como um homem simples, trabalhador, humano, observador, e também pela “transformação” do médico em escritor. Já o presente é marcado pelas recordações daqueles que conheceram Rosa ou seus parentes e amigos e pela possibilidade de acesso aos objetos e documentos que se encontram expostos em museus e à fruição da obra literária do escritor. O tempo passado é enfatizado enquanto período vivido pelo escritor, em que ele teve contato com os cenários e pessoas que supostamente “transformou” em personagens de suas obras. O tempo presente,

por sua vez, é marcado por resquícios desse passado, incluindo-se aí a própria obra do escritor.

No *Bem Cultural* (Rede Minas), os depoimentos criam uma imagem de um passado marcado por uma forte influência da religião/igreja na vida social e nas artes; pela riqueza e prosperidade (da igreja e das cidades de Ouro Preto e Mariana); pela influência europeia e os padrões estéticos europeus; por uma imagem de Ataíde como um pintor que foi além da cópia e criou um estilo próprio. Já o tempo presente é caracterizado pela possibilidade de acesso aos exemplares da obra de Ataíde em diversos municípios mineiros e pelas opiniões dos especialistas sobre a obra do artista.

No *Terra de Minas* (Globo Minas) destaca-se, mais uma vez, a construção de uma narrativa isenta de conflitos, sobretudo pelo fato de que a palavra do especialista/testemunha não é contestada, questionada. Essa narrativa focaliza elementos da cidade de Itaguara e da Medicina, por exemplo, em detrimento da genialidade e criatividade do escritor Guimarães Rosa. A abordagem do patrimônio literário omite os múltiplos aspectos da obra de arte, dentre os quais destacamos a polissemia e a intencionalidade. Assim, desconsidera o caráter de imprevisibilidade do processo de interpretação e construção de sentidos, referente ao fato de que todo texto apresenta uma multiplicidade de efeitos possíveis e de que os efeitos realmente produzidos nem sempre correspondem exatamente aos efeitos desejados – o que nos parece especialmente grave, em se tratando de uma literatura universal como a rosenana.

Já o *Bem Cultural* (Rede Minas) produz uma narrativa em forma de painel, composta pelas diversas argumentações dos especialistas, sobre as quais prevalece a visão de Mestre Ataíde como um artista genial, inovador, sensível, talentoso, com domínio técnico e que realizou trabalhos requintados, magistrais, originais, indo além da simples cópia dos modelos vindos da Europa e imprimindo um estilo próprio na pintura, marcado por aspectos da realidade social e antropológica de Minas Gerais à época em que viveu. A abordagem privilegia os aspectos da expressividade e da intencionalidade da obra de arte, negligenciando um pouco o aspecto da polissemia, que parece deixar a cargo do próprio telespectador, ao qual são apresentadas as imagens em planos gerais e também em detalhes, com tomadas mais longas e com o movimento da câmera simulando o movimento do olhar, possivelmente com vistas a superar as habituais limitações impostas pelo discurso televisivo às atividades analítica e reflexiva e a permitir a apreciação da obra pelo público (embora tenhamos consciência de que a própria simulação constitui uma orientação do olhar, representando um dificultador do olhar individual).

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho nos permitiu verificar que as recentes discussões e revisões de conceitos no campo do patrimônio cultural têm influenciado as abordagens do tema pelos programas televisivos estudados, que têm se dedicado a tratar de diferentes bens culturais, materiais e imateriais.

A pesquisa também nos permitiu constatar que a Teoria Semiolinguística de Análise do Discurso, de Patrick Charaudeau, mostrou-se adequada ao trabalho com o discurso televisivo do patrimônio cultural, fornecendo-nos instrumental metodológico para a realização da investigação proposta. Além disso, verificamos que os aspectos destacados por Gonçalves (1996; 2002) em suas pesquisas sobre o discurso do patrimônio são válidos também para a identificação e caracterização das representações do patrimônio cultural no discurso midiático.

A partir das análises realizadas, percebemos que os dois programas – *Terra de Minas* e *Bem Cultural* – utilizam-se de estratégias diferentes para abordar o patrimônio cultural mineiro, boa parte delas relacionadas aos gêneros aos quais pertencem. Assim, o *Terra de Minas*, através de reportagens, conta com as figuras da apresentadora e do repórter, estruturando-se por meio de uma narrativa principal construída pela instância midiática e apoiada pelas narrativas secundárias, construídas pelos entrevistados, e por outros elementos que funcionam como provas de autenticidade (músicas, imagens e fotos de arquivo e imagens atuais). Já o *Bem Cultural*, através de documentários, estrutura-se por meio de uma narrativa construída pelos depoimentos dos entrevistados, pelas músicas, pelas imagens (atuais e de arquivo), pelas fotografias de arquivo e pelas leituras em *off* de textos literários.

Em todas as edições analisadas, a instância midiática assume o papel discursivo de narrador-historiador, que conta a história de maneira objetiva, reconstituindo os fatos da realidade com base em arquivos, testemunhos e documentos. Entretanto, os efeitos provocados em cada um dos programas são bastante diferentes. O *Terra de Minas*, pertencendo ao gênero reportagem, que se pretende neutro, objetivo e abrangedor da totalidade da realidade abordada, nega a subjetividade da instância midiática em nome de uma suposta imparcialidade total. Enquanto isso, no *Bem Cultural*, a instância midiática não se vê obrigada a camuflar sua própria subjetividade, constitutiva do gênero documentário, que pretende apresentar uma visão sobre um determinado recorte da realidade.

Percebemos, também, a criação de diferentes imagens dos tempos passado e presente nos dois programas. No *Terra de Minas*, observamos a construção de uma imagem do

passado distanciado do presente, caracterizado sobretudo pela ausência de conflito. Já o presente é caracterizado ora pela falta/recordação, ora pela ignorância, ora pela possibilidade de se acessar resquícios do passado, mas sobretudo pela ausência das qualidades atribuídas ao ontem. Identificamos, então, na narrativa construída pelo programa, elementos que nos remetem ao imaginário baseado na crença na “unidade do ser”, descrito por Charaudeau, e ao discurso do patrimônio monumental, caracterizado por Gonçalves (2002).

No *Bem Cultural*, as duas edições realizam processos distintos de construção dos tempos. No episódio “Rua da Bahia: do baixo ao ponto”, verifica-se a criação de imagens múltiplas do passado e do presente, marcadas por subjetividades, permeadas por complexidades e conflitos relativos a relações pessoais, familiares, religiosas, profissionais, as quais muitas vezes se mostram dissonantes, algumas vezes até contrárias. Cada narrativa dos entrevistados mostra-se única, com suas experiências particulares, seus conflitos e sua relação exclusiva com a Rua e com os tempos passado e presente, o tempo todo em diálogo. Cria-se uma narrativa composta de fragmentos e uma imagem da Rua da Bahia como uma entidade, viva, com uma dinâmica própria, complexa, como um espaço de conflitos. A referência está na experiência: o acesso ao patrimônio se dá pela relação de cada um com a Rua e também com a experiência do outro. Essas características nos permitem aproximar a narrativa construída pelo programa daquelas baseadas na crença numa ‘realidade plural’ do mundo e do ser, descrita por Charaudeau (2010), e do discurso do patrimônio do cotidiano, caracterizado por Gonçalves (2002).

Já no episódio “Sob o céu de Ataíde – Parte 2”, verifica-se a criação de uma imagem do passado marcado por uma forte influência da religião/igreja na vida social e nas artes, pela prosperidade econômica advinda da exploração do ouro, pela influência europeia e os padrões estéticos europeus. Já o tempo presente é caracterizado pela possibilidade de acesso aos exemplares da obra de Ataíde em diversos municípios mineiros, a qual, marcada por aspectos da realidade social e antropológica de Minas Gerais à época em que viveu o artista, é abordada como ferramenta para a compreensão do passado.

A nosso ver, os discursos do patrimônio cultural que os programas analisados contribuem para difundir na sociedade podem influenciar a reflexão e a atuação social no reconhecimento e na proteção das referências culturais. As diferentes formas de abordagem do patrimônio cultural podem implicar em diferentes possíveis efeitos pragmáticos no sentido da identificação e da salvaguarda dos bens culturais pelos indivíduos e comunidades.

Nesse sentido, o programa *Terra de Minas*, com um público alvo bastante amplo, recorre à vulgarização da informação, de forma a torná-la acessível, baseando-se numa

hipótese fraca sobre o seu grau de saber, e à dramatização, de forma a mobilizar a sua afetividade. Pretendendo dar conta de uma realidade complexa, realiza uma abordagem superficial e lacunar, lançando mão de estratégias de captação, em prejuízo do dever de informar.

Considerando que a TV Globo Minas é uma emissora comercial, uma empresa, percebemos que essas estratégias estão de acordo com os efeitos econômicos visados. Também relacionados a esses efeitos, a pesquisa evidenciou que outros aspectos podem interferir na abordagem do patrimônio realizada. Assim, a edição do programa sobre a boemia em Belo Horizonte, que foi ao ar no dia anterior à estreia da série “Da Boemia à Liberdade, do *Bem Cultural*, evidencia o aspecto da concorrência entre as emissoras. Já a edição dedicada a Guimarães Rosa evidencia o privilégio a determinados objetivos, tais como a divulgação/promoção do Museu Sagarana, em prejuízo da informação sobre a obra literária.

Já o programa *Bem Cultural*, ao se propor a apresentar uma visão, dentre as inúmeras possíveis, sobre um recorte da realidade, pode contribuir para conscientizar o público sobre o fato de que não há “uma história” ou “uma verdade”, mas “histórias” e “olhares”. Para nós, isso é extremamente importante, pois consideramos que um dos maiores obstáculos ao trabalho com o patrimônio cultural são os conceitos fortemente arraigados na história oficial, muitas vezes tida como “a única verdade possível”. Além disso, o gênero documentário se mostra propício para servir, ao mesmo tempo, às finalidades de informação e de registro. A análise ainda evidenciou que a Rede Minas, enquanto emissora estatal (função pública), adota estratégias no sentido de utilizar os recursos da linguagem televisual em função dos efeitos culturais e educativos visados.

Percebemos que o tema do patrimônio cultural é rico, complexo e fascinante. Esperamos que este trabalho traga contribuições para a investigação do tema e para a reflexão e desenvolvimento de estratégias de abordagem que favoreçam a consciência crítica e o protagonismo social no que diz respeito às referências culturais dos diferentes grupos que compõem a sociedade mineira (e brasileira). Acreditamos que esta pesquisa, ao constatar a pertinência do emprego da Semiologia na análise do discurso televisivo do patrimônio cultural, abre inúmeras perspectivas para trabalhos futuros. Podemos destacar, por exemplo, a possibilidade de se analisar os programas televisivos historicamente, a fim de se verificar como a abordagem do patrimônio cultural foi realizada ao longo do tempo – neste caso, torna-se evidente a dificuldade de obtenção dos vídeos dos programas, sobretudo os mais antigos, que não costumam ser integralmente disponibilizados pelas emissoras, o que torna esta tarefa dependente exclusivamente do trabalho individual do pesquisador na coleta e arquivo do

material. Outra linha de trabalho emerge com o foco no instrumental analítico de cada modo de organização específico, como o argumentativo, que não foi enfocado neste trabalho. Ressaltamos, por fim, a possibilidade de se verificar as representações de cada tipo específico de bem cultural abordado pelos programas, pois verificamos que cada bem descortina uma série de novas possibilidades, suscitando novas discussões e mostrando novos caminhos.

REFERÊNCIAS

- ALVES-MAZZOTTI, Alda Judith. Usos e abusos dos estudos de casos. *Cadernos de Pesquisa*, v. 36, n. 129, set./dez. 2006. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/cp/v36n129/a0736129.pdf>> Acesso em: 30 set. 2011.
- ANDRADE, Antônio Augusto Braighi. *Que telejornal o mineiro vê?: uma análise discursiva da estrutura e apresentação de noticiários em Minas Gerais*. Dissertação (Mestrado) – Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens. Belo Horizonte, 2012. 240p.
- ARROYO, Michele Abreu. *A diversidade cultural na cidade contemporânea: o reconhecimento da Pedreira Prado Lopes como patrimônio cultural*. Tese (Doutorado) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais. Belo Horizonte, 2010. 204p.
- BAKHTIN, Mikhail. Os gêneros do discurso. In: BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011. p. 261-306.
- BARTHES, Roland. O Efeito de Real. In: BARTHES, Roland et. al. *Literatura e Semiologia: pesquisas semiológicas*. Petrópolis: Vozes, 1972.
- BLOCK, Bruce. *A narrativa visual: criando a estrutura visual para cinema, TV e mídias digitais*. São Paulo: Elsevier, 2010. 311 p.
- BOMENY, Helena Bousquet. O patrimônio de Mário de Andrade. In: INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. *A invenção do Patrimônio: continuidade e ruptura na constituição de uma política oficial de preservação no Brasil*. Rio de Janeiro: IPHAN, 1995. p. 11-25. (Série Debates, 2)
- BRASIL, Constituição (1988). *Constituição da República Federativa do Brasil*. Brasília: Senado Federal, 2012. 61 p. Disponível em: <http://www.senado.gov.br/legislacao/const/con1988/CON1988_29.03.2012/CON1988.pdf>. Acesso em: 16 abr. 2012.
- BRASIL. *Decreto-Lei nº 25, de 30 de novembro de 1937*. Organiza a proteção do patrimônio histórico e artístico nacional. 6 p. Disponível em: <<http://www.monumenta.gov.br/site/wp-content/uploads/2008/01/decreto-lei-de-301137.pdf>>. Acesso em: 28 abr. 2012.
- BRASIL. *Decreto nº 3.551, de 4 de agosto de 2000*. Institui o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial que constituem patrimônio cultural brasileiro, cria o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial e dá outras providências. 3 p. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/portal/baixaFcdAnexo.do?id=295>>. Acesso em: 16 abr. 2012.
- CALLARI, Cláudia Regina. Os Institutos Históricos: do Patronato de D. Pedro II à construção do Tiradentes. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 21, n. 40, p. 59-82, 2001.
- CARMO, Cláudio Márcio do. Sobre a relação discurso e práticas midiáticas: uma reflexão sobre teoria e método em relação ao processo de recepção. In: GOMES, Maria Carmem

Aires; MELO, Mônica Santos de Souza; CATALDI, Cristiane (Org.). *Práticas discursivas: construindo identidades na diversidade*. Viçosa: Editora UFV, 2009. p. 23-42.

CAVALCANTI, Lauro. Encontro moderno: volta futura ao passado. In: INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. *A invenção do Patrimônio: continuidade e ruptura na constituição de uma política oficial de preservação no Brasil*. Rio de Janeiro: IPHAN, 1995. p. 41-53. (Série Debates, 2)

CHARAUDEAU, Patrick. *Discurso das mídias*. São Paulo: Contexto, 2006. 285 p.

CHARAUDEAU, Patrick. Identidade social e identidade discursiva, o fundamento da competência comunicacional. In: PIETROLUONGO, Márcia. (Org.) *O trabalho da tradução*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009, p. 309-326. Disponível em: <<http://www.patrick-charaudeau.com/Identidade-social-e-identidade.html>>. Acesso em: 3 dez. 2012.

CHARAUDEAU, Patrick. *Linguagem e discurso: modos de organização*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2010. 256 p.

CHARAUDEAU, Patrick. *Discurso político*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2011. 328 p.

CHARAUDEAU, Patrick; MAINGUENEAU, Dominique. *Dicionário de análise do discurso*. 3. ed. São Paulo: Contexto, 2012. 555p.

COELHO, Teixeira. O imaginário da morte. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Rede imaginária: televisão e democracia*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, Secretaria Municipal de Cultura, 1999. p. 109-122.

FARIA, Luiz de Castro. Nacionalismo, nacionalismos – dualidade e polimorfia: à guisa de depoimento e reflexão. In: INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. *A invenção do Patrimônio: continuidade e ruptura na constituição de uma política oficial de preservação no Brasil*. Rio de Janeiro: IPHAN, 1995. p. 27-40. (Série Debates, 2)

FECHINE, Yvana; FIGUEIRÔA, Alexandre. Cinema e televisão no contexto da transmediação. In: RIBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO, Igor; ROXO, Marco (Orgs.). *História da televisão no Brasil: do início aos dias de hoje*. São Paulo: Contexto, 2010. p. 281-311.

GLOBO. *Inauguração da TV Globo de BH*. Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/institucional/cronologia/1968/inauguracao-da-tv-globo-de-bh.htm>>. Acesso em: 22 ago. 2013a.

GLOBO. *Perfil da audiência*. Disponível em: <<https://negocios2.redeglobo.com.br/oportunidadesregionais/Paginas/exibidora.aspx?exib=116>>. Acesso em: 30 set. 2013b.

GLOBO. *Programação local: Terra de Minas*. Disponível em: <<https://negocios2.redeglobo.com.br/oportunidadesregionais/Paginas/programalocal.aspx?pl=54>>. Acesso em: 30 set. 2013c.

GLOBO MINAS. *Terra de Minas*. Site oficial. Disponível em: <<http://redeglobo.globo.com/globominas/terrademinas/>>. Acesso em: 30 set. 2013a.

GLOBO MINAS. *Conheça a TV Globo em Minas*: emissora foi criada em 1968. Disponível em: <<http://redeglobo.globo.com/globominas/noticia/2011/03/conheca-tv-globo-minas.html>>. Acesso em: 22 ago. 2013b.

GLOBO MINAS. *O programa*. Disponível em: <<http://redeglobo.globo.com/globominas/terrademinas/noticia/2012/03/o-programa.html>>. Acesso em: 30 set. 2013c.

GLOBO MINAS. *Terra de Minas mostra como foram os primeiros anos de profissão do médico Guimarães Rosa*. 7 de julho de 2012a. Disponível em: <<http://globo.tv.globo.com/rede-globo/terra-de-minas/t/edicoes/v/terra-de-minas-mostra-como-foram-os-primeiros-anos-de-profissao-do-medico-guimaraes-rosa>>. Acesso em: 8 jan. 2013.

GLOBO MINAS. *Guimarães Rosa começou a trabalhar como médico em Itaguara*. 7 de julho de 2012b. Disponível em: <<http://globo.tv.globo.com/rede-globo/terra-de-minas/t/edicoes/v/guimaraes-rosa-comecou-a-trabalhar-como-medico-em-itaguara>>. Acesso em: 8 jan. 2013.

GLOBO MINAS. *Aprenda receita de macarronada preferida de Guimarães Rosa*. 7 de julho de 2012c. Disponível em: <<http://globo.tv.globo.com/rede-globo/terra-de-minas/t/edicoes/v/aprenda-receita-de-macarronada-preferida-de-guimaraes-rosa>>. Acesso em: 8 jan. 2013.

GLOBO MINAS. *Terra de Minas faz homenagem à região de boemia de Belo Horizonte*. 18 de agosto de 2012d. Disponível em: <<http://globo.tv.globo.com/rede-globo/terra-de-minas/t/edicoes/v/terra-de-minas-faz-homenagem-a-regiao-de-boemia-de-belo-horizonte/2095456/>>. Acesso em: 8 jan. 2013.

GLOBO MINAS. *Terra de Minas resgata passado da capital mineira*. 18 de agosto de 2012e. Disponível em: <<http://globo.tv.globo.com/rede-globo/terra-de-minas/t/edicoes/v/terra-de-minas-resgata-passado-da-capital-mineira/2095475/>>. Acesso em: 8 jan. 2013.

GLOBO MINAS. *Após progresso transformar a região da Lagoinha músicos subiram a Rua da Bahia em BH*. 18 de agosto de 2012f. Disponível em: <<http://globo.tv.globo.com/rede-globo/terra-de-minas/t/edicoes/v/apos-progresso-transformar-a-regiao-da-lagoinha-musicos-subiram-a-rua-da-bahia-em-bh/2095505/>>. Acesso em: 8 jan. 2013.

GOMES, Isaltina Maria A. M.; MELO, Cristina T. V.; MORAIS, Wilma P. O documentário jornalístico, gênero essencialmente autoral. In: CONGRESSO BRASILEIRO DA COMUNICAÇÃO, 24, 2001, Campo Grande, MS. Anais... Disponível em: <<http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/11572121297094948981203363898082664337.pdf>>. Acesso em: 1º nov. 2013.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. O templo e o fórum: reflexões sobre museus, antropologia e cultura. In: INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. *A invenção do Patrimônio*: continuidade e ruptura na constituição de uma

política oficial de preservação no Brasil. Rio de Janeiro: IPHAN, 1995. p. 55-66. (Série Debates, 2)

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. *A retórica da perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; IPHAN, 1996. 156 p.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. Monumentalidade e cotidiano: os patrimônios culturais como gênero de discurso. In: OLIVEIRA, Lúcia Lippi (Org.). *Cidade: história e desafios*. Rio de Janeiro: Fundação Getulio Vargas, 2002. p. 108-123.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 10.ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005. 102p.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. *Os sambas, as rodas, os bumbas, os meus e os bois: Princípios, ações e resultados da política de salvaguarda do patrimônio cultural imaterial no Brasil 2003 – 2010*. 2. ed. Brasília, 2010. 119 p.

KEHL, Maria Rita. Imaginar e pensar. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Rede imaginária: televisão e democracia*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, Secretaria Municipal de Cultura, 1999. p. 60-72.

LYSARDO-DIAS, Dylia. Representações sociais e ethos: algumas reflexões em torno de textos biográficos. In: GOMES, Maria Carmem Aires; MELO, Mônica Santos de Souza; CATALDI, Cristiane (Org.). *Práticas discursivas: construindo identidades na diversidade*. Viçosa: Editora UFV, 2009. p. 65-76.

MACHADO, Arlindo. *A televisão levada a sério*. 4. ed. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005. 244p.

MARCELO, Hernan Venegas. A noção de patrimônio no Brasil Império. *PASOS Revista de Turismo y Patrimonio Cultural*, v. 11, n. 1, p. 135-146, 2013.

MATTOS, Sérgio Augusto Soares. *História da televisão brasileira: uma visão econômica, social e política*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2002. 247 p.

MEIRELLES, Fernando. A infância consumida. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Rede imaginária: televisão e democracia*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, Secretaria Municipal de Cultura, 1999. p. 263-267.

MELO, Mônica Santos de Souza. Pressupostos de uma teoria psicossocial do discurso: a Semiolinguística. In: GOMES, Maria Carmem Aires; MELO, Mônica Santos de Souza; CATALDI, Cristiane (Ed.). *Gênero discursivo, mídia e identidade*. Viçosa: Ed. UFV, 2007. p. 105-113.

MELO, Mônica Santos de Souza. Razão e emoção no discurso religioso. In: GOMES, Maria Carmem Aires; MELO, Mônica Santos de Souza; CATALDI, Cristiane (Org.). *Práticas discursivas: construindo identidades na diversidade*. Viçosa: Editora UFV, 2009. p. 151-170.

MINAS GERAIS. *Decreto nº 35.502, de 30 de março de 1994*. Aprova o Estatuto da Fundação TV Minas – Cultural e Educativa. Disponível em:

<<http://www.redeminas.tv/arquivos/legislacao/estatuto-tv-minas.pdf>>. Acesso em: 23 ago. 2013.

NOGUEIRA, Monique Andries. A arte e a educação patrimonial. In: BARRETO, Euder Arrais et al. (Orgs.). *Patrimônio cultural e educação: artigos e resultados*. Goiânia, 2008. p. 49-56.

NOVAES, Adauto. Sobre tempo e história. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Tempo e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 9-18.

ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS PARA A EDUCAÇÃO, A CIÊNCIA E A CULTURA. *Convenção para a protecção do património mundial, cultural e natural*. Paris, 1972. 16 p. Disponível em: <<http://whc.unesco.org/archive/convention-pt.pdf>>. Acesso em: 17 abr. 2012.

ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS PARA A EDUCAÇÃO, A CIÊNCIA E A CULTURA. *Convenção para a salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial*. Paris, 17 de outubro de 2003. 17 p. Disponível em: <<http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001325/132540por.pdf>>. Acesso em: 17 abr. 2012.

ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS PARA A EDUCAÇÃO, A CIÊNCIA E A CULTURA. *Recomendação sobre a salvaguarda da cultura tradicional e popular*. Paris, 15 de novembro de 1989. 5 p. Disponível em: <http://cvc.instituto-camoes.pt/cpc2007/patrimonio/bloco2/recomendacao_%20sobre_a_salvaguarda_da_cultura_tradicional.pdf>. Acesso em: 17 abr. 2012.

PROCÓPIO, Mariana Ramalho. Os imaginários sócio-discursivos sobre o homem do campo difundidos pelos quadrinhos de Chico Bento. *Revista Investigações*, v. 22, n. 2, p.181-203, jul. 2009.

REDE MINAS. Site oficial. Disponível em: <<http://www.redeminas.tv/>>. Acesso em: 30 set. 2013a.

REDE MINAS. *Sob o céu de Ataíde - Segundo Episódio - Bem Cultural - Parte 1*. YouTube, 27 de agosto de 2013b. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=k-LRNdZNml4&list=PL1E939BDAED259E91&index=76>>. Acesso em: 4 set. 2013.

REDE MINAS. *Sob o céu de Ataíde - Segundo Episódio - Bem Cultural - Parte 2*. YouTube, 27 de agosto de 2013c. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=K4n8QAxZiaQ&list=PL1E939BDAED259E91&index=73>>. Acesso em: 4 set. 2013.

REDE MINAS. *Uma reflexão sobre o patrimônio cultural mineiro*. Disponível em: <<http://www.redeminas.tv/bem-cultural/sobre>>. Acesso em: 1º mai. 2012a.

REDE MINAS. *Da boemia à Liberdade - Do Baixo ao Ponto - Bem Cultural - Parte 1*. YouTube, 31 de agosto de 2012b. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=ZYYCDL06djs&feature=youtu.be>>. Acesso em: 2 out. 2012.

REDE MINAS. *Da boemia à Liberdade - Do Baixo ao Ponto - Bem Cultural - Parte 2*. YouTube, 31 de agosto de 2012c. Disponível em: <[http://www.youtube.com/watch?v=jYyGAVRmtTE&feature= relmfu](http://www.youtube.com/watch?v=jYyGAVRmtTE&feature=relmfu)>. Acesso em: 2 out. 2012.

REZENDE, Guilherme Jorge de. *Telejornalismo no Brasil: um perfil editorial*. São Paulo: Summus, 2000. 289p.

RODRIGUES, Adriano Duarte. Delimitação, Natureza e Funções do Discurso Midiático. In: MOUILLAUD, Maurice; PORTO, Sérgio Dayrell (Org.). *O Jornal: da forma ao sentido*. Brasília: Paralelo 15, 1997. p. 217-233.

SÁ, Leonardo. O sentido do som. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Rede imaginária: televisão e democracia*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, Secretaria Municipal de Cultura, 1999. p. 123-139.

SABINO, Juliana Lopes Melo Ferreira. *Análise discursiva de entrevistas e debates televisivos como parâmetro para indexação e recuperação de informações em um banco de dados audiovisuais*. Dissertação (Mestrado) – Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens. Belo Horizonte, 2011. 181p.

SANTA ROSA, Jason Barroso. *Informações programa Bem Cultural*. [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por: <pollyanna.pereira@ufv.br> em 11 out. 2013.

SANTOS, Boaventura de Souza. Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes. *Novos Estudos*, Centro Brasileiro de Análise e Planejamento – CEBRAP, n. 79. São Paulo, Nov. 2007. p. 71-94. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/nec/n79/04.pdf>>. Acesso em: 20 abr. 2012.

SCORSIM, Ericson Meister. Princípio constitucional da complementaridade dos sistemas de radiodifusão privado, público e estatal. *Jus Navigandi*, Teresina, ano 12, n. 1554, 3 out. 2007. Disponível em: <<http://jus.com.br/artigos/10463>>. Acesso em: 30 ago. 2013.

SECRETARIA DE ESTADO DE CULTURA (MG). *À imprensa*. 30 de julho de 2013. Disponível em: <<http://www.cultura.mg.gov.br/component/gmg/story/1555-a-imprensa>>. Acesso em: 22 ago. 2013.

SILVA, Tomaz Tadeu da. A produção social da identidade e da diferença. In: SILVA, Tomaz Tadeu da. (Org.); HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn. *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 2005. p. 73-102.

SOUZA, José Carlos Aronchi de. *Gêneros e Formatos na Televisão Brasileira*. São Paulo: Summus, 2004. 196p.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da. (Org.); HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn. *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 2005. p. 7-72.

ANEXOS

**ANEXO A – TRANSCRIÇÃO DO ÁUDIO DO PROGRAMA TERRA DE MINAS
SOBRE A BOEMIA EM BELO HORIZONTE, EXIBIDO EM 18 DE AGOSTO DE
2012**

1º BLOCO:

Apresentadora Juliana Perdigão:

Olá, o Terra de Minas faz hoje uma homenagem a uma região da cidade conhecida pelas histórias da boemia. A Lagoinha foi lugar de muitos encontros entre artistas, políticos, músicos e jornalistas. Era o bairro dos bares e dos cantores da noite. De melodia em melodia, eles retratavam o dia a dia da cidade.

[Trecho da música “Praça Vaz de Melo”, de Celso Garcia e Jair Alves.
‘Este samba é a minha homenagem aos velhos boêmios da Lagoinha,
Lagoinha de tantas histórias e de tantas recordações...

*Não há entre nós um paralelo
Eu na Praça Vaz de Melo
E ela tão longe de mim...*

*E assim, de cachaça em cachaça
Vou vivendo ali na Praça
Butiquim em butiquim...’]*

Repórter Odilon Amaral:

Antes de se espalhar por bairros e bares da cidade, a música viveu um capítulo importante na região central de Belo Horizonte. Hoje, todo mundo conhece o conjunto de passarelas e viadutos construídos sobre a antiga Praça Vaz de Melo – o reduto dos velhos boêmios da Lagoinha.

[Trecho da música “Praça Vaz de Melo”, interpretada por Célio Balona e Marilton Borges.

*‘Não há entre nós um paralelo
Eu na Praça Vaz de Melo
E ela tão longe de mim...*

*E assim, de cachaça em cachaça
Vou vivendo ali na Praça
Butiquim em butiquim...’]*

Repórter Odilon Amaral:

O que restou da Praça está escondido debaixo da passarela, pouca gente repara.

Repórter Odilon Amaral:

Onde fica a Praça Vaz de Melo?

Carlos Ferreira (pintor):

Vaz de Melo, ah... eu vô falar com cê... num lem... num tô lembrado agora não, sério mesmo, agora num tô lembrado não...

Entrevistado não identificado:

Ah, num conheço não...

Repórter Odilon Amaral:

Seu Jairo conhece. O Professor aposentado se mudou ainda criança para o bairro. Hoje, com quase sessenta anos de Lagoinha, ele se lembra bem de como era a Praça.

Jairo de Paula Pacheco (aposentado):

Ela saía ali da Itapecerica, passava aqui e a Rede, Rede Mineira de Viação, passava aqui o... o trem de ferro da Rede. E ali era o Cine Mauá, certo?, o Cine Mauá passava ali... E aí nós vinha daqui, ó... Ali terminava... E num... num tinha... ali onde que é o... o metrô, era o Cine São Geraldo e, do lado, a Feira dos Produtores, certo? E num tinha aquela Rodoviária lá não... E num tinha essa passarela também não...

Repórter Odilon Amaral:

Mas tinha a Praça Vaz de Melo...

Jairo de Paula Pacheco (aposentado):

A Vaz de Melo tinha aqui...

Repórter Odilon Amaral:

O escritor e jornalista Plínio Barreto nasceu na Lagoinha, em 1922. Na década de 70, lançou o livro “Lagoinha, meu amor”.

Plínio Barreto (jornalista e escritor):

‘Pisando escombros, o velho boêmio aposentado faz sua viagem sentimental pela outrora gloriosa praça.’ Aqui eu conto como é que ela era... À noite moça de família não transitava nela não, só passava de bonde. O b... o bonde Bonfim... o bonde Bonfim chegava na Praça e tomava a Rua do Bonfim... o bonde Lagoinha chegava na Praça e t... e tomava a Rua Itapecerica... Não existia ainda a Antônio Carlos, não. Era a Lapa de Belo Horizonte a Lagoinha. Ali se concentravam os... os compositores, os cantores... Quantas vezes eu vi ali Ch... é... Chico Alves, Orlando Silva, Silvio Caldas, Araci de Almeida, Isaurinha Garcia, Linda Batista, Dircinha Batista, Ciro Monteiro... Ciro Monteiro er... ele era uma figuraça, brincalhão...

Repórter Odilon Amaral:

O Célio Balona e o Marilton Borges pertencem a uma geração que fez uma ponte, uma transição entre os velhos boêmios da Lagoinha e músicos mais atuais de Belo Horizonte. Começaram bem cedo, você principalmente, né?, Célio?...

Célio Balona (músico):

É, eu comecei bem cedo, com treze anos eu já tava começando a... a... a tocar profissionalmente, e com quinze eu já estava tocando na orquestra do Delê, do Castilho, que eram grandes orquestras que tinham em Belo Horizonte, mas eu... eu tive um problema porque eu fui preso pelo Juizado de Menores cinco vezes porque menor naquela época não podia tocar depois de dez horas da noite... Então, meu pai, num... assim, numa coragem muito grande, e isso eu agradeço ao meu pai e à minha mãe até hoje, ele me emancipou com

dezesseis anos, então com dezesseis anos eu pude realmente tocar em qualquer lugar porque eu... eu já tinha carta branca do meu pai e já... já era emancipado.

Marilton Borges (músico):

Eu já peguei autógrafo com o Balona muito tempo porque eu era fã do Balona, antes de começar a tocar. Mas, na verdade, eu ti... eu tive um... um conhecimento muito grande lá no Palmeirinhas, lá no Palmeiras, com o Celso Garcia, com o Gilberto Santana, com o Del... Ilário, o Delfininho Santa Rosa, que não era músico, mas gostava de cantar seresta como ninguém, né?, então assim, eu... eu frequentava esses ambientes e conhecia ess... essas pessoas.

Repórter Odilon Amaral:

As vozes da boemia ecoavam nas ondas do rádio no tempo do amigo ouvinte. Um dos palcos principais dos programas de auditório ficava no grande quarteirão onde hoje está a Rodoviária – era a antiga Feira de Amostras.

José Maria Rabelo (jornalista e escritor):

Eram centenas, milhares de pessoas que iam, o rádio tinha uma força muito grande.

Repórter Odilon Amaral:

E quando isso era impresso na base de muito bom humor, saía no Binômio, que teve entre os fundadores o jornalista e escritor José Maria Rabelo.

José Maria Rabelo (jornalista e escritor):

O Binômio durou de 1952 até 64, quando foi fechado pelo... pelo Golpe Militar. E... ele sempre e... deu uma importância muito grande, uma cobertura muito grande à atividade radiofônica e de televisão em Belo Horizonte, tanto que ele promovia anualmente a Festa do Rádio e da Televisão e... na qual é... eram eleitos pelos cronistas esportivos, pelos todos os jorna... os cronistas esportivos não, os cronistas radiofônicos e de televisão é... o título Ari Barroso, o troféu Ari Barroso.

Repórter Odilon Amaral:

O escritor é um pesquisador da história da cidade. Ele se lembra também dos bailes nos clubes, com as grandes orquestras como as que tinham entre os músicos o na época jovem Célio Balona.

José Maria Rabelo (jornalista e escritor):

Tinha a orquestra famosa do Montanhês, com professores da escola da... da... do conservatório de música é... é... participavam da orquestra e... cê pagava pra em... cê pegava um papelzinho, um... uma... como se fosse hoje uma... uma comanda que tem hoje nos restaurantes, e ficavam as moças lá. As moças eram profissionais da dança e as pessoas dançavam e a cada apagar de luzes ela picotava o... o cartão.

Repórter Odilon Amaral:

E assim, ia-se subindo a Rua da Bahia. Importante corredor da capital, foi retratado neste livro pelo jornalista José Bento Teixeira Salles. Desde a época da construção, quando todo o material chegava pela ferrovia à Praça da Estação e subia de carroça ou caminhão, a Rua da Bahia estabelecia o contato entre classes sociais bem distintas.

José Bento Teixeira Salles (jornalista):

A Rua da Bahia porque... por isso, porque ligava a parte administrativa da... da coisa à Estação, então ele teve essa importância.

José Maria Rabelo (jornalista e escritor):

A elite belorizontina vivia no bairro dos Funcionários, que foi construído para ser realmente a... para abrigar a... o setor do poder. E o... a... e o Centro da cidade que já era popular, então a Rua da Bahia fazia essa aliança... Você saía do Centro e ia até a... a Praça da Liberdade e ali tinha os grandes restaurantes, os famosos restaurantes, no começo da cidade o Bar do Ponto, que era decantado, cantado e decantado pelos grandes escritores do Modernismo, por exemplo, Carlos Drummond e outros, a Gruta Metrópole... mai... aí já foi bem... já foi a década de 50? Quer dizer, 40, 50?...

Repórter Odilon Amaral:

A Gruta ficava no andar de baixo deste belo sobrado. Era praticamente a segunda casa dos boêmios da capital.

José Maria Rabelo (jornalista e escritor):

Era encontro de jornalistas, políticos e... empresários, func... altos funcionários públicos... E era sobretudo um centro burbulhante de fofoca. Ali se falava de tudo, os problemas e assuntos internacionais e nacionais e sobretudo as fofocas municipais.

2º BLOCO:

Apresentadora Juliana Perdigão:

Estamos de volta com o Terra de Minas, que hoje faz uma viagem ao passado da capital. Muitas amizades começaram na Lagoinha, a antiga região boêmia da cidade. São histórias de músicos responsáveis por grandes sucessos da época.

Repórter Odilon Amaral:

Alguns nomes se destacaram naquela época de muita boemia e da era de ouro do rádio: Celso Garcia e Rômulo Paes, dois amigos e parceiros.

Célio Balona (músico):

O compadre Rômulo era uma... um gran... uma grande figura, né?

Marilton Borges (músico):

Muito bem vestido, né?...

Célio Balona (músico):

Muito, sempre.

Marilton Borges (músico):

Sempre de terno, sabe? Na úl... No estilo... Só que nos Carnavais pra cá, antes de entoar as músicas dele, ele chegava pra mim no Pic, eu tava fazendo Carnaval no Pic, eu nessa época eu tocava no Gemni 7, ele chegava 'ô, cumpadi!, vem cá, tem uma aqui...' Aí tinha sempre uma pinguinha e o bolso do palitô cheio de torresmo... rarárá!

Célio Balona (músico):

Cheio de torresmo, é... ele tirava, ele dava a pinga e 'aqui, ó... ó o tira-gosto aqui, vamo lá...'

Marilton Borges (músico):

Pra tirar o gosto, ó o tira-gosto tá na mão...

Plínio Barreto (jornalista e escritor):

O Rômulo Paes chamava todo mundo de compadre, todo mundo era compadre do Rômulo Paes. Uma figura diferente, sabe? Um grande boêmio e um grande músico... Fez dupla com... com... com muita coisa com... com o Celso Garcia.

Célio Balona (músico):

O Celso era uma... um um... uma pessoa assim fantástica porque o... o o Celso com aquele tamanhão dele, né?, bonachão, é... era... era um... era um menino. O Celso era um menino, né? Um amigo dos amigos assim até o talo... O que ele podia fazer

Marilton Borges (músico):

Engraçadíssimo...

Célio Balona (músico):

Engraçadíssimo, um cara engraçadíssimo... Cê chegava pra conversar com o Celso, era um prazer cê conversar com o Celso. E o Celso, além do... da... da ótica que ele tinha, ele... ele era um grande cantor, não é? Era um cantor super conhecido aqui na época e um compositor também ins... inspiradíssimo, não só de músicas normais mesmo, né?, mas de jingles de... de propaganda que naquela época, né?, Marilton, era... ele foi um grande...

Marilton Borges (músico):

Ele foi um grande compositor...

Gervásio Horta (cantor e compositor):

'Não há entre nós um paralelo/Eu na Praça Vaz de Melo/E ela tão longe de mim.../ E assim, de cachaça em cachaça/Vou vivendo ali na Praça/Butiquim em butiquim...' Essa música já era muito tocada, muito sucesso...

Plínio Barreto (jornalista e escritor):

É a Praça, olha que beleza, ó!... Olha que bonita a Praça, olha aqui!... Acabou tudo...

Repórter Odilon Amaral:

Veio o progresso, vieram os viadutos, as novas avenidas, as passarelas... A boemia se despediu bem humorada, mas com aquela pitadinha de nostalgia. 'A minha praça está cada vez mais bela, pois tem até passarela pra boemia desfilar...'

Gervásio Horta (cantor e compositor):

'Adeus, Lagoinha, adeus!'/Estão levando o que resta de mim/Dizem que é força do progresso/Um minuto eu peço/Para ver seu fim/Adeus, Lagoinha!' É foi um samba que fez muito sucesso no Carnaval.

Repórter Odilon Amaral:

Esse foi o samba de despedida composto por Gervásio Horta. O jeito foi seguir o caminho cantado por Rômulo Paes...

Gervásio Horta (cantor e compositor):

Essa frase é uma frase da cidade, É um... é um marco, é a... a... é um marco literário da cidade: 'A minha vida é esta, subir Bahia e descer Floresta.' Ela... ela tem um tom triste, né? E que... que o Rômulo pôs numa música dele que ele pôs é... 'Maria, minha vida é esta/Subir Bahia, descer Floresta'...

Repórter Odilon Amaral:

A boemia achou outro rumo: subiu a Rua da Bahia em direção à Zona Sul de Belo Horizonte. No caminho, paradas importantes e tradicionais.

Fernando Brant (compositor):

O pessoal aqui além de cantar as marchinhas cariocas, cantava muito as músicas de Carnaval daqui, né? Tanto que eu, quando eu era menino, eu... tinha uma música chamava-se 'Foi pra Santa Tereza, que aquela beleza, o bonde pegou', eu achava que era a Santa Tereza do Rio, mas na realidade é a Santa Tereza nossa... É uma música do Celso Garcia.

Gervásio Horta (cantor e compositor):

'Foi pra Santa Tereza, que aquela beleza, o bonde levou...'

José Maria Rabelo (jornalista e escritor):

O Carnaval era um acontecimento na vida da cidade, e o grande nome foi Rômulo Paes. Foi o... o... o grande compositor dessa época...

Fernando Brant (compositor):

Eu conheci muito pouco o Rômulo Paes, conheci assim de vista... E ele ficava... ele morava ali na Rua da Bahia, né?, no... no hotel... Metrópole, parece... Atravessava ali na Galeria... não, na Gruta Metrópole, onde tomava os dele... Depois atravessava a rua pra ir na Câmara dos Vereadores, né? Eu acho que tinha uma... uma reunião por semana... Então aí eu encontrei com ele algumas vezes é... Mas eu encontrei mais com o Celso Garcia porque ele era o meu... ele era... é ele era oculista, é... tinha uma loja de venda de óculos, então eu só fazia óculos lá. Então ele me... é... às vezes, assim, quando eu tinha filho pequeno, por exemplo, e as menina mexia no meu óculos, no... nos meus óculos, ele me encontrava no meio da rua e ia con... consertava, sabe?... Rarárá!...

Repórter Odilon Amaral:

O Fernando Brant, que a gente ouviu aí, pertence a uma geração que viria logo depois. Que, ao subir a Rua da Bahia, fez uma parada importante no Centro da cidade, aqui, no tradicional Edifício Maletta.

3º BLOCO:

Apresentadora Juliana Perdigão:

Depois que o progresso tomou conta da região da Lagoinha, os músicos subiram a Rua da Bahia e descobriram um novo ponto de encontro. Os bares do Centro viraram referência pra segunda geração de artistas. Eles davam um jeito de adaptar as novidades que chegavam de outras partes do Brasil. Era o jeitinho mineiro de fazer canções.

Repórter Odilon Amaral:

Foi mesmo nos bailes da vida ou num bar em troca de pão que muita gente boa pôs o pé na profissão?

Fernando Brant (compositor):

Certamente que foi, né?, porque eu posso falar do... do... do... da minha entrada nessa coisa aí, nessa profissão é... numa época em que eu frequentava muito o... comecei a frequentar o Maletta, né? Que era um conjunto de bares que tinha ali na... na Avenida Augusto de Lima, né? E que todo mundo se encontrava lá, o pessoal de música, o pessoal de jornalismo, o pessoal de literatura, de cinema... E foi ali mais ou menos que eu encontrei na... na beira da... quer dizer, que eu fiquei conhecendo mesmo, porque eu já tinha sido apresentado dentro dum ônibus, com o meu parceiro Milton Nascimento. Foi exatamente lá no... é... no Maletta e tinha um bar lá no fundo chamado Oxalá, que era do músico... dos músicos, então lá ele me mostrou umas... as primeiras músicas dele que eu conheci.

Repórter Odilon Amaral:

Era nessa época em que os novos sons começavam a chegar a Minas, as harmonias do jazz, o ritmo da bossa nova...

Célio Balona (músico):

Na minha época, foi de 1958, 59, 60, quando participamos do mesmo grupo musical Nivaldo Ornelas, o Celinho, que é um trompetista fantástico, o Elvis Vilela, o Pascoal Meireles, Paulinho Braga, é... Chiquito Braga... Então foi uma geração que é... que realmente é... mudou a... a... a concepção de música aqui em belo horizonte, porque era... era... eram músicos muito novos e que estavam antenados no que tava acontecendo fora, fora daqui, quer dizer, é... O que a gente ouvia muito era jazz, era... eram os discos através do Paulinho Horta, que era irmão do Toninho Horta, o Paulinho pegava na Embaixada Americana os discos pra gente escutar. E com o advento da bossa nova, então aí a coisa ficou boa mesmo porque a gente tava tocando coisa brasileira com aquela harmonia que a gente queria tá tocando há muito tempo, não é? Então foi...

Marilton Borges (músico):

A música brasileira naquela época era... era mais lamurienta, sabe aquela coisa: 'Ah, meu Deus, mas que saudade...', sabe? E surgiu João Gilberto, Jobim, sabe? Fazendo...

Célio Balona (músico):

As letras do Vinícius, né?, pô, que deixaram de ser aquela coisa do... do cara no bar, a mulher que traiu, o cara tomando cachaça pra... pra... querendo morrer...

Marilton Borges (músico):

É aquilo que o Odilon falou, aquela antiga boemia, pra tratar de problemas do cotidiano de um cidadão que mora numa cidade, numa metrópole.

Repórter Odilon Amaral:

Com o passar do tempo, essa... acabou essa boemia lírica, né?, que você disse, né?, Marilton? E a própria música do bar mesmo começou a ficar mais sofisticada, né?, com a bossa nova, com esse jazz que vocês passaram a ouvir, e o eixo se deslocou um pouquinho do Centro pra Zona Sul de Belo Horizonte.

Célio Balona (músico):

Isso...

Marilton Borges (músico):

É verdade, e nesse aspecto tinha a turma da Savassi, liderada pelo Pacífico Mascarenhas, que é um camarada assim que tem uma importância muito grande na música de Minas Gerais. Porque ele, por exemplo, ele começou a dar força, ele um sujeito de posses, né?, sempre foi muito rico, começou a dar força pro nosso Bituca. Bituca, Wagner Tiso tocavam... começou a gravar os discos no Sambacana... que era com bossa nova, mas o Bituca solando, o Wagner Tiso tocando... Aí o eixo começou a vir, sabe?, a virar pra esse lado da Savassi e mais, né?, veio desaguar um pouco mais na frente no pessoal do rock, que já tava por aí...

Repórter Odilon Amaral:

Essa nova música chegou à Savassi no final da década de 50, trazida principalmente por Pacífico Mascarenhas, que inovou até na forma de se fazer a tradicional serenata.

Pacífico Mascarenhas (cantor e compositor):

‘Cristóvão Colombo com Getúlio Vargas/Hoje eu aqui que saudade/Daquele tempo dos anos Savassi/Ah, se essa praça falasse!’... Ali na Savassi a gente era uma turma muito grande, nós éramos mais de sessenta amigos que se reuniam lá na porta da Padaria, e a gente... O programa era ir ao Cine Paté, ir em festas dos colégios que... que as moças estudavam, Santa Maria, Sion, SaintLeClair... ‘Belo Horizonte de antigamente/Só de lembrar já me deixou contente/Saber que tudo isso aconteceu/Nem tanto tempo faz...’ E dali também a gente ia pras festas e depois a gente saía pra fazer serenata...

Repórter Odilon Amaral:

Pois é, vocês inovaram na forma de fazer serenata, né?, não era mais aquela serenata estática mais não, né?

Pacífico Mascarenhas (cantor e compositor):

Não, nós fazíamos serenata até com piano em cima do caminhão, a gente colocava o piano, levava o conjunto, o contrabaixo e o acústico, e ia pras casa das moça porque naquela época era... todo mundo morava em residência, né?, não era em apartamento igual hoje, né? Era todo mundo morava em residência, a gente chegava a pessoa às vezes até via aquele som que não sabia porque que tinha aquele piano naquela hora da noite ali... E aí dava um sinalzinho com a luz... acendia e apagava a luz e... e pra mostrar que tavam ouvindo a música... Então a gente fazia pras namoradas, namoradas dos amigos... A gente ensaiava no bar que tinha lá... lá na Savassi e ficava a noite toda aberto, um barzinho ali na Avenida Cristóvão Colombo, e... a gente ensaiava lá e saía pra serenata com a turma toda e aí a gente ia e ficava a noite toda fazendo serenata.

Repórter Odilon Amaral:

Surgia a geração do Clube da Esquina, batizada com o nome da música composta por Lô Borges e Beto Guedes, executada publicamente pela primeira vez por Marilton Borges, irmão mais velho de Lô, num festival...

Marilton Borges (músico):

A apresentadora era a nossa querida Lady Francisco... E a Lady Francisco ela falou: ‘Marilton Borges agora pra... representando Belo Horizonte, Marilton Borges vai cantar Clube da Esquina, de Lu Borges e Bete Guedes!’... Rarárá... Eu mandei... Rarárá... vai consertar como, né?... Rarárá...

Repórter Odilon Amaral:

Foi quando, na voz de Milton Nascimento, a música mineira ganhou o Brasil e o mundo.

Pacífico Mascarenhas (cantor e compositor):

O Milton Nascimento, o Wagner Tiso, o Gileno, irmão do Wagner, eles vieram lá de Três Pontas e foram lá em casa me visitar e eu aí, então, mostrando músicas pra eles e eles tiveram também a oportunidade de tocar piano lá com o Bituca cantando, aí eu vi que ele tinha uma voz espetacular e convidei ele pra gravar o segundo disco meu lá na Odeon e eles aceitaram e fui com eles pro Rio de Janeiro. Ensaíamos aqui com o Marcos de Castro, que fez os arranjos, e fomos pro Rio de Janeiro gravar na gravadora Odeon. Lá no Rio, quando a gente estava lá, nós fomos... eu apresentei o Bituca à Elis Regina, eu le... eu tinha muito bom relacionamento no Rio, e todo lugar que eu podia eu levava... Levei lá... também o Bituca na... no Ellmir Deodato e tudo... e vários artistas que eram amigos meus, o Tito Mardit, todo mundo ficou encantado com a... com a voz do Bituca e com as músicas deles, principalmente... E aí gravamos o disco, depois eu vim embora e eles ficaram lá um pouco e depois eu soube que o Bituca foi pra São Paulo, aí já é outra história, né?

**ANEXO B – TRANSCRIÇÃO DO ÁUDIO DO PROGRAMA BEM CULTURAL –
SÉRIE 'DA BOEMIA À LIBERDADE' – EPISÓDIO 'RUA DA BAHIA: DO BAIXO
AO PONTO', EXIBIDO EM 19 DE AGOSTO DE 2012**

1ª PARTE

Narração em off (voz Pedro Paulo Cava):

'Era a reta, a reta sem tempo, a reta continente dos segredos dos infinitos paralelos...'

José Marcos da Silva (lambe-lambe):

Aqui, no início do meu trabalho, essa praça aqui era considerada uma das melhores da nossa capital. Tinha muita... muita rapaziadinha nova, mocinhazinha, vinha aqui tirava foto comigo... E nesse tempo eu trabalhava com esses monóculos, aí eu fazia retratinho de monóculo pra elas, revelava na hora mesmo, colocava... eu tinha uma sombrinha de praia, dependurava os filme na sombrinha, esperava secar, cortava as chapinha e colocava dentro do monóculo, entregava pra eles. E aqui esse Hotel Itatiaia aqui que era Hotel Itatiaia, hoje não é mais, tá só o nome de Hotel Itatiaia, mas não é... Antigamente era Hotel Internacional o nome... Essa Rua da Bahia aqui encostava quatro, cinco ônibus com... com os turista e eles hospedava no Hotel, chegava pra aqui e pedia uma foto dessa aqui pra levar. Aí eu fotografava aquele grupo ali de dez, vinte pessoas com essa máquina, daí quinze minutos tava bão. Aí, quando eles viajava, todo mundo despedia de mim e 'Aguarda a nossa volta que nós voltamos, vamos tirar mais foto com você!' e tal, 'Tá! Boa viagem! Tchau!'

Narração em off (trechos dos livros Beira-Mar e Chão de Ferro, de Pedro Nava; voz Pedro Paulo Cava):

Eu conheci este pedaço do belo Belo Horizonte. Nele padei, esperei, amei, tive dores de corno augustas, discuto e neguei. Conhecia todo mundo, cada pedra das calçadas, cada tijolo das sarjetas, seus bueiros, os postes, as árvores... Distinguia seus odores e suas cores de todas as horas, seu sol, sua chuva, seus calores e seu frio...

[1969]

Cecília Leine (moradora):

Olha, era um hotel aonde todo mundo que era importante vinha era pra cá na época. Eu mesma morei em Governador Valadares, quando eu mudei pra cá eu fiquei boba, eu encontrava tanta gente riquíssima, os ricos de lá eles hospedavam aqui. Aqui já hospedou muita gente importante nesse hotel... Aí depois foi vendido, o hotel saiu de... eu não sei se vendeu porque eu tava longe, eu tava viajando, quando eu voltei não tinha mais hotel. E tava tudo vazio, então já era só residência, mas veio um senhor e comprou o terceiro, o quarto, não o quarto, o quinto e o sexto e fez kitnet... Desmanchou aqueles quartos grandes e fez pequeninhos... E abriga muita gente, tem cento e doze moradores lá embaixo...

Entrevistador:

Cento e Doze?

Cecília Leine (moradora):

Cento e Doze... é o que eu contei até antes de ontem...

Clara de Oliveira (moradora):

Todo mundo aqui me conhece porque eu sou comunicativa, pra mim não tem muita gente estranha não. Isso é ruim, né? Isso é muito ruim... Mas eu sou assim, nasci assim, não tem jeito de mudar... E é bom o apartamento, não é? Grandão, né? Muito arejado... Aqui é muito bom de morar, eu gosto muito daqui e gosto muito do povo... O que eu num to agradando – num sei se vai poder sair lá – são as república, que não tinha antes...

Entrevistador:

Ah, não tinha antes?

Clara de Oliveira (moradora):

Era muito familiar... Agora, república quem é que...? Aqui era... era meio zona, né? Porque aqui passa a Guaicurus embaixo, né?...

Entrevistador:

Anhã...

Giovanni Nascimento (morador):

Essas ruas de cima, né?, eram zona boêmia sim, só que não afetava muita coisa aqui na parte da... nessa parte da Rua da Bahia não...

Clara de Oliveira (moradora):

Mas lá na Praça era uma indecência... Nossa Senhora! Essa Praça era terrível...

Cecília Leine (moradora):

Nesse pedaço aqui não tinha boemia, a boemia era lá na Guaicurus... Lá tinha boemia... Mas eles num... eles num vinham pra cá...

Clara de Oliveira (moradora):

Era, ih... Só cê vendo... O povo tonto, era... é... mas era gostoso porque a vista linda, né? Mas era zona. Aquela bebedeira, aquela gritaria, aquela coisa, né? A Guaicurus, então, nem se fala, mas depois virou comércio...

Narração em off (trechos dos livros Beira-Mar e Chão de Ferro, de Ângelo Prazeres – o correto seria Pedro Nava; voz Pedro Paulo Cava):

‘Volto ao tempo em que as cidades ainda tinham álbum... E eu me lembro de tudo, da rua inteira... Das mulheres da Guaicurus de maiô pegando sol à tarde nas redondezas da Praça da Estação...’

Cecília Leine (moradora):

Eu acho que é bom, aqui é bom de se viver... É melhor do que qualquer condomínio fechado porque condomínio fechado é muito invasivo... E eu gosto daqui, eu quero morrer aqui, eu quero... Aqui é igual uma casa, é igual uma residência aberta... É bom demais, aqui é bom...

Giovanni Nascimento (morador):

Ah, aqui a gente conhece todo mun... Aqui é uma família, aqui é uma família...

Clara de Oliveira (moradora):

Olha pro cê vê, eu vi plantar essas coisa todas, essas árvore, essas palmeira... Vi plantar, vi crescer, agora tá tudo grande assim, ó...

Entrevistador:

A Senhora sairia daqui?

Clara de Oliveira (moradora):

Só depois de morta... Tá ali ó... Depois de morta eu tenho coragem de sair...

Acir Antão (radialista):

Essa estação que nós temos hoje, onde é o Museu de Artes e Ofícios já é a segunda estação, porque a primeira foi derrubada, né?, [1920] aí fizemos a segunda... E é claro que a Rua da Bahia começava nas proximidades dessa estação, né? Então quem chegava na cidade tinha que subir a Bahia.

José Marcos da Silva (lambe-lambe):

Tinha bonde, os bonde subia a Caetés aqui, descia, né? Os carro passava era assim: descia e subia, era mão dupla... Com caminhonete estacionada e era mão dupla, pra descer e subir... Hoje é uma mão só e tá tudo congestionado... Nesse tempo, ocê podia chegar no meio da rua.. cê pensar nalguma coisa que cê ia fazer, parar na rua, no meio da rua, parar, esperar. Hoje, não, o sinal tá aberto pra você, cê ainda não pode passar porque às... se o outro tiver muito próximo, ele passa... E a gente com o sinal favorável à gente, né? Então cê tem que andar com muita calma.

Narração em off (trechos dos livros Beira-Mar e Chão de Ferro, de Pedro Nava; voz Pedro Paulo Cava):

Descer ou subir a Rua da Bahia, mesmo materialmente, mesmo no seu aspecto mecânico, era... era arte delicada. Havia um jeito especial de caminhar, um modo particular de trocar os passos que era especialidade mineira, devagar e preciso...

João Antônio de Paula (pró-reitor de Extensão da UFMG):

Eu acho que é mais ou menos típico das cidades terem uma rua, terem um lugar que é uma espécie de síntese daquele lug... daquela região, daquela cidade. No caso de Belo Horizonte, eu acho que é a Rua da Bahia. É... se nós tomarmos a Rua desde o início, na Avenida do Contorno, até o seu final, que também é na Avenida do Contorno, cê vai ter uma coisa fantástica: cê tem um... um... logo o primeiro prédio, né?, na Rua da Bahia era uma fábrica, uma fábrica de tecido [1911], que é hoje o 104 e tal. Se você for percorrendo a Rua, subindo a Rua da Bahia, você vai perceber que estão representadas ali todas as atividades da cidade, do urbano, né?

Acir Antão (radialista):

Ela foi a principal rua da cidade, desde quando a cidade começou a surgir pra ser a capital de Minas porque nas proximidades da Rua da Bahia já existia um tipo de morador que habitava o entorno da nossa chamada Igrejinha de Nossa Senhora da Boa Viagem. É interessante, numa cidade que tem uma Avenida Afonso Pena, a Rua da Bahia foi a mais importante. Por que? Porque a cidade surgiu praticamente na Praça da Liberdade, onde foi construído o... o... o... a cidade administrativa porque Belo Horizonte nasceu pra ser uma cidade administrativa: um Palácio, uma Praça e as Secretarias no entorno desse Palácio.

José Bento Teixeira (jornalista/escritor):

O traçado da Rua da Bahia foi importante porque ela... ela... ele... o traçado uniu esse núcleo inicial comercia... comerciário da cidade com o poder administrativo que era na Praça... no

entorno da Praça da Liberdade, Palácio. Então é um eixo no Centro da cidade, ligando dois polos – o comercial e o político.

Acir Antão (radialista):

Então o centro administrativo se desfez, né? Mas, quando a cidade foi criada, o centro administrativo tava ali na Praça da Liberdade e a rua mais próxima era a Rua da Bahia, que levava o morador de Belo Horizonte do chamado “núcleo de poder” para o resto da cidade.

José Bento Teixeira (jornalista/escritor):

Daí, por exemplo, a... uma certa.... uma relativa é... tradição boêmia da Rua porque era obrigatoriamente a passagem.

2ª PARTE

[1997]

Ivan Geraldo Neri (comerciante):

A coisa mudou demais, né?, porque nesse espaçozinho aqui eu tinha sete empregados, hoje é eu e meu filho. Porque nesse período surgiu umas quatro mil igreja evangélica... Rarará... Porque a Rua da Bahia é uma rua famosa desde o princípio da capital, né? Era... era a ligação da... da... da Estação com o Palácio. Diferença é o movimento, né?, de... de... de... o comércio, de umbanda caiu muito... Outra coisa é o aumento de... de... de... trânsito, de tráfego que dificulta o comércio. É duzentos mil carros por dia, cê não pode parara aqui que tem um guarda: ‘Opa, vamo roda!’, né? E isso atrapalha... O glamour eu acho que perdeu há muito tempo, acho que perdeu há muito tempo... Tem a importância dela de ser um... essa artéria aí, né?, o movimento e tal, mas hoje deve ser lá pra Savassi, pra outros... outros pontos.

Akio Matsuura (mestre):

Tinha só uma loja aberta aqui, nessa... nesse quarteirão, o resto era tudo fechado as loja era... tinha fechado. Depois que a gente abriu, as outras lojas se motivaram também porque a segurança aqui ficou bem assim tranquila por ser uma academia, né?, de luta, né? o que já deu mais segurança. Inclusive essa rua era uma rua de... de assaltos, hoje é tranquilo, né? Aqui tem de tudo, né?, cê tem é... livraria, farmácia, o que você quiser aqui você encontra, cê não precisa sair daqui.

João Firmo da Silva (engraxate):

Tem... Aqui tem cinquenta anos que eu to aqui. Ah, mas naquela época tinha dia que eu engraxava até quarenta par de sapato num dia. Eu chegava, muitos cliente falava comigo assim: ‘Cê num vai engraxar mais não, seu João?’. Falava assim: ‘Ah, bobo, eu não vou mais não que eu tô cansado, eu vou... eu vou descansar um moncadinho...’. Agora não, hoje... hoje o trem ficou muito ruim porque... hoje quem me ajuda muito é os frequês que eu tenho aí muito antigo, uns frequês bacana com a gente aí...

Entrevistador:

Porque a pessoa andava muito chique na época, não andava? Andava todo mundo de terno...

João Firmo da Silva (engraxate):

Andava, terno... eu alembro aqueles... aqueles paletó jaquetão que nego andava... de gravatinha por cima. E tinha aqueles sapato pampa, sapato preto e... Cê tá bão, meu filho? Joia?... Sapato é... duas cor: marrom... marrom e... e... marrom e preto, né? Aí era uma farmácia aí, o homem da farmácia - até já morreu, ele, a mulher dele, já morreu - e eles gostava muito de mim, eu guardava meus trem tudo aí. Só aí ficou trinta ano, ele guardando meus trem aí pra mim...

Entrevistador:

Ele que guardava tudo?

João Firmo da Silva (engraxate):

É, meus trem pra mim, aí, é... Até que ele brincava comigo, ele falava comigo assim, 'Ô, seu João, falar pro senhor uma coisa, na hora que o senhor morrer, eu num vô deixar o senhor... eles levar o senhor pro cemitério não.' 'Eu vou mandar enterrar o senhor aqui ó, no pé dessa árvore', ele falava comigo, sabe?, 'Vou mandar enterrar o senhor aqui no pé dessa árvore porque, na hora que os seus freguês chegar aí, falar assim: Cadê o seu João? O senhor responde lá: Eu tô aqui!...' Riririri...

Ah, a Rua da Bahia mudou, rapaz... Porque naquela época o negócio aí era morto mesmo, não tinha nada aí não, o trem era parado mesmo, não tinha nada. Tinha os bonde. Os bonde descia, subia a Rua e descia, tinha duas mão, descia uma mão, subia a outra.

Acir Antão (radialista):

A primeira linha de bonde, né?, que passava pela Rua da Bahia, ela ia até o bairro Santo Antônio, descia a Rua da Bahia, e subia a Rua da Bahia, e ia até a Floresta, então era um bairro a bairro, né?, praticamente um bairro a bairro. E por isso que o bonde subia a Bahia e descia pra Floresta.

Câncio de Oliveira (fotógrafo):

Aqui a outra rua... A Rua da Bahia aqui, ó... Começou aqui ó... Esse aqui é que é o famoso Bar do Ponto, tá vendo?, ó...

Narração em off (trechos dos livros Beira-Mar e Chão de Ferro, de Pedro Nava; voz Pedro Paulo Cava):

Chamava-se Bar do Ponto o hotpoint formado pelo cruzamento de Afonso Pena e Bahia, que era onde desaguava também a ladeira de Tupis. Era o centro da cidade, seu trecho obrigatório, e todo mundo parava, passava, conversava, atravessava, esperava, desesperava, amava, demorava, vivia no bar do Ponto.

Leda Gontijo (ceramista):

Lembro muito, o Bar do Ponto cê passava e olhava pra dentro pra ver se o namorado tava sentado tomando café lá. E às vezes tava, porque às vezes eles também ficavam esperando a gente sair do colégio, né?, pra passar ali. Era o... era o flerte.

Antônio Ferreira – mexicano (floricultor):

Era cinco flora, né? É aí era... chamava Mercado das Flores, aí é por isso que tem esse apelido até hoje, né?, conhecido como Mercado das Flores. As outras saiu ficou a Flora Rosa, e nós tá aqui até hoje, vinte e quatro hora aqui. Mexer com flor é uma coisa que não estressa, fico tranquilo, o pessoal chega, atende tranquilo... Eu vô levando a vida assim mesmo. É aqui era o bonde, né? Vinha sub... saía da Floresta, subia a Rua da Bahia e o final dele era aqui, né? Aqui eles distribuía, né?, Floresta, Savassi... e aqui era o ponto final do

bonde era aqui. Tá tudo aqui no... no... debaixo do asfalto aqui ainda aí a... as... as linha, né?, o que eu conheço, né? Eu sei que os trilho tá aqui debaixo, principalmente naquele viaduto Santa Tereza ali, os trilho ainda tava ali ainda. Vinte e cinco anos atrás que eu andava... eu andava aqui era... era muito estreito, né? agora que alargueceu um pouco, mais um pouco na época pra cá, né? O movimento me... cresceu demais de carro, né? Porque antigamente cê estacionava aqui, num tinha perigo, né? Era pouco carro... Agora não, o movimento é... dobrou, né? Mas é bão, faz parte...

Leda Gontijo (ceramista):

Antigamente quando o bonde ia, eu pegava às vezes no meio do caminho, eu era tão amiga dos motorneiros, dos condutores que eles me deixava eu dirigir no bonde, eu ia dirigindo até chegar no final do bonde... E engraçado que as pessoas ninguém reclamava não... Tudo calmo, tudo na paz de Deus, tudo... né? E... e outra coisa, adorava pegar o bonde andando e descer do bonde andando... Eu tinha uma irmã que morreu agora recentemente, a Lizete, ela gostava muito de copiar as coisas que eu fazia, né?... E uma das vezes ela foi descer do bonde com um... um um balaio de jabuticaba, levou um tombo... foi jabuticaba, balaio... num dava conta não, sabe? Mas eu era craque...

José Bento Teixeira (jornalista/escritor):

O funcionário público descia a Rua da Bahia pra tomar a sua condução. O bonde ia pra... Serra, Santa Efigênia, Santa Tereza... Floresta, coisa... Então era o centro convergente, assim, das atividades, a cidade vivia muito em função dos funcionários públicos, era uma cidade de... falava-se na época, de funcionário público e estudante.

Acir Antão (radialista):

E a Rua da Bahia, por ter sido a rua mais importante da cidade, naturalmente, ela foi... foi ganhando os seus equipamentos, né? A boemia, né?, o comércio, né?, o hotel, a emissora de rádio, né? O primeiro clube da cidade que foi o Clube Belo Horizonte e depois o Minas Tênis Clube, né?, que é um clube também muito importante da cidade... E o início dali da... de de de... de uma habitação, que foi a habitação... a primeira da cidade praticamente que recebeu os funcionários públicos, que vieram de Ouro Preto para o Bairro dos Funcionários.

João Antônio de Paula (pró-reitor de Extensão da UFMG):

É... essa coisa também dos funcionários é curiosa. Cê sabe que a... as casas dos funcionários eram classificadas de A a F e... e essa classificação tinha que ver com o número de janelas, né? Quanto maior o número de janelas, mais graduado é o funcionário, né?...

Acir Antão (radialista):

Onde hoje é o hotel... ali o hotel, o Othon, né?, Palace, né? Ali era o Café do Ponto, né? Por que o Café do Ponto? Porque o bonde passava ali... ali era um... era um ponto do bonde, né? E... e... nos primeiros anos da cidade, um ponto de encontro das pessoas também...

João Antônio de Paula (pró-reitor de Extensão da UFMG):

Tem uma segmentação, né? Eu acho que tem uma segmentação muito clara – uma coisa é pra... da Avenida Afonso Pena pra baixo, digamos, outra coisa é da Avenida Afonso Pena pra cima...

Gervásio Horta (compositor):

A Rua da Bahia tem dois sentidos, né? Atravessou a Afonso Pena ela tem um outro sentido, ali já é a parte mais nobre, né?... Eu sou do tempo que o Arruda tinha peixe, dos bondes e

dos grandes carnavais/Belo Horizon... Belo Horizonte era cidade jardim, tempos que não voltam mais... Quando a Avenida Afonso Pena era o principal lugar pra gente ir, porque a Afonso Pena era o centro mesmo, os bairros não tinham vida própria, eles não tinham nada praticamente... O quê que o bairro tinha? Açougue e padaria... Você automa... automaticamente, você... obrigatoriamente cê tinha que ir para o Centro. E a Rua da Bahia era... o ponto mais chique da cidade, ela tinha uma história por causa disso, dos bares mais famosos...

João Antônio de Paula (pró-reitor de Extensão da UFMG):

Então ela tem um papel meio mítico assim também, não é?, quer dizer, um pouco a música lá do... do... não sei se é uma música, é uma frase, né?, do... do... Rômulo Paes, era... “A vida é esta, subir Bahia e descer Floresta..”, né?, quer dizer... É um pouco isso, quer dizer, se... é tudo, né? A vida é esta, subir Bahia e descer no sentido da Floresta, é a Rua da Bahia, né?, é o trânsito, né? É um trânsito que é de pessoas, de... de de veículos e tal, mas também de subjetividades, né?, de... de de expectativas... A cidade é... é é... é comporta também dessas coisas, de sonhos, né?...

Gervásio Horta (compositor):

Que a minha vida é esta, descer Bahia, subir Floresta... A gente acha que é do Rômulo porque foi o Rômulo que registrou essa frase num samba dele: “Maria, minha vida é essa/Subir Bahia, descer Floresta”, né?...

Narração em off (trechos dos livros Beira-Mar e Chão de Ferro, de Pedro Nava; voz Pedro Paulo Cava):

A Rua da Bahia era uma rua sem princípio nem fim... Descíamos... Cada um de nós era um dos moços do poema... Um moço subia a Rua da Bahia...

Trecho da música (samba do Rômulo Paes):

A vida, a nossa vida é esta/Subir Bahia, descer Floresta...

A vida, a nossa vida é esta/Subir Bahia, descer Floresta...

Hoje, Belo Horizonte está em festa/ São tantas as recordações...

E o consolo que nos resta...

**ANEXO C – TRANSCRIÇÃO DO ÁUDIO DO PROGRAMA TERRA DE MINAS
SOBRE GUIMARÃES ROSA, EXIBIDO EM 7 DE JULHO DE 2012**

1º BLOCO:

Apresentadora Juliana Perdigão:

Olá! Nós estamos em Itaguara, na região metropolitana, pra fazer uma viagem pela literatura de Guimarães Rosa. Você vai conhecer personagens e histórias importantes que transformaram o doutor em escritor. Agora nós vamos mostrar como foram os primeiros anos de Rosa como médico aqui na cidade.

Repórter Odilon Amaral:

As primeiras lembranças do Doutor João Guimarães Rosa estão expostas no prédio da faculdade de Medicina da UFMG em Belo Horizonte, onde ele se formou.

Eugênio Goulart (professor):

Aqui é um documento antigo da matrícula do João Guimarães Rosa como aluno do quarto ano na Faculdade de Medicina de Belo Horizonte, que era o nome da nossa faculdade na época. Mil novecentos e vinte e oito, ele estava no quarto ano do Curso Médico.

Repórter Odilon Amaral:

O professor Eugênio Goulart reuniu nesse livro trechos que mostram como a experiência na Medicina esteve presente na obra de Guimarães Rosa.

Eugênio Goulart (professor):

Ele ficou cinco anos é... fazendo o curso de graduação em Belo Horizonte e ficou alguns anos é... como Clínico e depois foi médico de Quartel em Barbacena. É... essa experiência marcou a obra literária dele. Mesmo em textos posteriores, no... até nos últimos textos pode ser identificado essa influência da Medicina na obra literária de Guimarães Rosa.

Repórter Odilon Amaral:

As primeiras histórias do médico foram registradas e estão guardadas a noventa quilômetros de Belo Horizonte.

Em abril deste ano foi inaugurado o Museu Sagarana em Itaguara. Ele conta um pouco da história da cidade e destaca a passagem do doutor recém-formado pela região.

Cássio Oliveira (gestor cultural de Itaguara):

Guimarães Rosa passou por aqui durante dois anos. Formou-se em Medicina pela Federal e veio pra... pra Itaguara trabalhar aqui. Começou a exercer a profissão aqui, e aqui ele teve contato com o cenário de Itaguara e também com a... com a população comum, com as pessoas da zona rural, com as pessoas do campo, e logo ele começou a... a... a escrever o livro Sagarana. O livro Sagarana é composto por nove contos e, entre os contos do Sagarana, ele expressava os personagens que ele via aqui, que ele via dentro da cidade, ele via na zona rural, que ele conhecia e ele... e aí ele pegando como cenário Itaguara e como... é... como essa cultura do povo mineiro, ele começa a escrever a obra dele. O Museu Sagarana é uma síntese da história de Itaguara e da história de Guimarães aqui, durante os dois anos que ele clinicou.

Eugênio Goulart (professor):

Assim que ele se graduou em Medicina nessa escola, em mil novecentos e trinta, e recém-casado com Lúcia é... Pena Cabral... Cabral Pena, é... mudou-se para Itaguara. Primeiro ele pegou o trem-de-ferro pra Itaúna, era a maneira de chegar a Itaguara, e de caminhão chegou a Itaguara, que tá situada hoje a cem quilômetros de Belo Horizonte pela Fernão Dias.

Repórter Odilon Amaral:

Dona Lúcia nessa época já estava grávida de Vilma, a primeira filha do casal.

Cássio Oliveira (gestor cultural de Itaguara):

A filha dele, Vilma Guimarães Rosa, nasceu aqui, há poucos... poucos metros daqui, numa esquina ali, ele nasceu aqui, então ele tem uma relação bem viva com Itaguara. Tem até uma foto aqui da porta da igreja com a presença dele.

Repórter Odilon Amaral:

O Museu mostra ainda objetos pessoais do escritor.

Maria Geralda Costa (aposentada):

A gravatinha borboleta que aqui em Itaguara ele nunca deixou de usar. Gostava muito de terno de linho também, era comum vê-lo com terno de linho, segundo as pessoas antigas, né?, descrevem...

Repórter Odilon Amaral:

Dona Maria Geralda se lembra das histórias contadas pela irmã do doutor escritor.

Maria Geralda Costa (aposentada):

Eu conheço histórias assim que foram narradas por... pela Maria Luísa Guimarães Rosa, que era casada com meu tio, médico, Antônio Geraldo de Oliveira, que foi prefeito daqui e trabalhou a vida inteira aqui como médico. Alguma coisa contada por ela, entre elas aquela história que contam que eles... tavam sempre de cader... cadernetinha na mão escrevendo tudo que... que ouviam, isso é verdadeiro.

Repórter Odilon Amaral:

Mas naquela época Guimarães Rosa não tinha muito tempo para escrever. O nada das folhas em branco era preenchido por outros tipos de letras...

Eugênio Goulart (professor):

Principalmente receitas, foi o que ele escreveu na época de médico da roça, ele andava a cavalo pra atender doentes que que se... que não podiam se deslocar pro centro urbano, pro mínimo centro urbano que era Itaguara na época, e... é algumas receitas que ele prescreveu é... foram guardadas é... pela... pela Secretaria de Cultura da Mun... do... da Prefeitura Municipal de Itaguara.

Repórter Odilon Amaral:

Estão guardadas também as cartas trocadas com Manuel Rodrigues de Carvalho, um raizeiro que se tornou amigo de Guimarães Rosa.

Eugênio Goulart (professor):

É o seu Nequinho, né? É... que manteve correspondência com ele por um longo período, não é? Ele, depois dessa vivência de Itaguara, ele virou um, pode-se dizer, um cidadão urbano,

então ele precisava dessas informações de... de de casos do interior, casos de jagunço, casos de feitiçaria...

Repórter Odilon Amaral:

Mas o médico, dizem, tinha muito medo das doenças e da morte, ainda mais dos pacientes...

Maria Geralda Costa (aposentada):

Ele num ti... num devia mesmo continuar na Medicina porque ele tinha medo das doenças. Ele chegava em casa muito atordoado quando visitava assim pacientes de moléstias que ele tinha certeza que eram mais contagiosas. E também quando morria um paciente, ele entrava em pânico, chegava a chorar... e assustava, se visse alguém por aí, pensava 'será que tão contra mim?', 'será que vão... tão me procurando pra questionar por que a morte?'... Então a morte pra ele era um problema muito sério.

Repórter Odilon Amaral:

O médico queria saber mais da vida dos pacientes, conhecer, conversar com o povo da região e com os forasteiros também...

Maria Geralda Costa (aposentada):

Naquele tempo passava com... regularmente ciganos por aqui. E ele nunca deixava de visitar os ciganos, o acampamento dos ciganos. Ia, conversava, anotava tudo...

Eugênio Goulart (professor):

Um dos motivos de Guimarães Rosa ter ido pra Itaguara trabalhar como médico, como Clínico Geral, é que estava em obras na... na região, próximo a Itaguara, a estrada de rodagem... a primeira estrada de rodagem que era ligando Belo Horizonte a São Paulo, e ia passando de cidade em cidade. E no conto é... do Lalino Salatiel ele conta as carroças é... é movidas a... a a burros, que iam e e e voltavam é... carregando terra, fazendo o transporte de terra. Ele fala dos espanhóis, os ciganos, e de fato em Itaguara haviam é... espanhóis e ciganos ne... nessa... nessa época, trabalhando na construção da estrada de rodagem... E muito dos personagens do conto Lalino Salatiel podem ser identificados de antigos moradores de Itaguara.

Repórter Odilon Amaral:

O livro Sagarana, nome adotado pelo museu de Itaguara, está recheado de paisagens e personagens da cidade no início dos anos trinta.

Eugênio Goulart (professor):

São histórias, algumas verídicas, outras improváveis, outras é... fantasiosas, ele aproveitou todo, ele tinha uma memória fantástica, né? Ele aproveitou todo esses casos lembrando disso e pôde escrever é... contos, são vários contos, todos é... sobre a vida rural na região de Itaguara. Por exemplo, no... no conto Corpo Fechado, de Sagarana, é... é um jovem médico que chega a uma cidadezinha do interior é... Itaguara nessa época nunca tinha tido um médico, tinha setecentos habitantes, não tinha luz elétrica... e esse jovem médico é influenciado pelo Manuel Fulô, um falso valentão do lugar, a ir contra os raizeiros, mas sem sucesso porque, mesmo no conto e também na vida real, é... o Guimarães Rosa sempre valorizou muito as pessoas que lidavam com a Medicina possível na... na época, na medida que não tinha um médico, era o que se tinha em mãos.

Voz em off (trecho do livro Sagarana; voz: Artur Almeida)

‘Ele vive desencaminhando o povo de ir se consultar com o senhor. Dizendo que o doutor médico não cura nada, que ele sara os outros muito mais em-conta, baratinho... Ele quer plantar mato na sua roça e frigir ovo no seu fogão!’

Repórter Odilon Amaral:

O Museu exhibe esse atestado de óbito de uma mulher que tinha acabado de dar a luz. O parto foi feito pelo doutor João Guimarães Rosa.

Maria Geralda Costa (aposentada):

Ele muita das vezes foi chamado pra fazer partos. E principalmente assim os partos mais difíceis, ele ficava muito feliz quando a criança nascia, e pedia se ele podia ser o padrinho. E ainda resta em Itaguara um afilhado dele.

Fábio de Lima (afilhado de Guimarães Rosa):

Eu nascia foi na mã... nas mãos dele, e meu pai chamou ele pra meu padrinho, ele e a esp... e a mulher dele. Depois de vinte anos que eu fiquei conhecendo ele, que ele mudou, foi embora, né? E... ele veio aqui, foi aniversário de casamento da... dos pais dele, sessenta anos de casado. Então ele veio, foi quando eu fiquei conhecendo e ele ficou me conhecendo, depois de muitos...

2º BLOCO:

Apresentadora Juliana Perdigão:

Antigamente doenças contagiosas eram praticamente sinônimo de morte. No tempo em que Guimarães Rosa era médico aqui em Itaguara, muitos pacientes sofriam com malária, doença que sempre incomodou o doutor recém-formado.

Repórter Odilon Amaral:

Guimarães Rosa aproveitava para aprender, observar bem os costumes, as pessoas, a linguagem quando ia aos povoados vizinhos, entre uma consulta e outra, entre uma margem e outra...

As do Rio Pará foram cenário para mais histórias...

Eugênio Goulart (professor):

Outro conto que eu poderia citar, que tem tudo a ver com Itaguara, do livro Sagarana, é o conto Sarapalha, que fala da... de dois primos é... com malária, conversando entre si, um longo diálogo. E malária foi um problema sério na região de Itaguara na década de mil novecentos e trinta. O conto Sarapalha é ambientado na margem do Rio Pará e a malária vinha subindo a cada ano e chegando até a ameaçar a zona rural.

Repórter Odilon Amaral:

A história se passa mais precisamente numa das margens do Rio, no povoado de Pará dos Vilelas. Contra a maleita, como até hoje a doença é chamada e tratada na região, naqueles tempos restava apenas esperar pelo Doutor João Guimarães Rosa – e rezar também...

Pará dos Vilelas ainda guarda uma construção que já era antiga quando Guimarães Rosa esteve por aqui, no início da década de trinta: a Igreja de Nossa Senhora da Conceição, construída duzentos anos antes, no século dezoito, em mil setecentos e trinta e quatro.

Maria Antônia de Jesus (aposentada):

A primeira igreja que eu conheci foi lá, até... até agora depois que eu mudei, sempre quando eu passo lá eu tenho vont... sempre eu ainda passo, né, Neusa? Eu gosto de passar lá que foi a primeira que eu com... vi, conheci, fui batizada lá, fui casada lá, fiz o batizado dos meus filhos tudo lá.

Repórter Odilon Amaral:

Dona Maria sofreu com a malária quando ainda era criança e foi tratada pelo único médico da região.

Maria Antônia de Jesus (aposentada):

Aí, esse João Guimarães andou, não na nossa casa lá, mas foi no Pará do Vilela e, se num engano, ele foi no Agrel também... Aí ele arrumou essa “caipa” que todo mundo tomava quando dava a febre amarela. Hoje fala é comprimido, mas de primeiro era uma “caipa”, parecia dois pratinho tampado um... um com o outro e dentro um posinho azul. Amargava mais que um fel, de tão amargoso que era.

Repórter Odilon Amaral:

Os sintomas da malária eram mais terríveis ainda.

Maria Antônia de Jesus (aposentada):

Aí vinha o frio que tremia, todo mundo tremia que a cama balançava. Então, depois que passava o frio, vinha uma febre, a febre era terrível a febre...

Voz em off (trecho do livro Magma; voz: Artur Almeida)

‘Manhãzinha fria. Quando os dois velhos – que não são velhos – falam, sai-lhes da boca uma bafurada branca, como se estivessem pitando. Mas eles ainda não tremem: frio mesmo frio vai ser d’aqui a pouco... O sol cresce, amadurece. Mas eles estão esperando é a febre, mais o tremor. Primo Ribeiro parece um defunto – sarro de amarelo na cara chapada, olhos sujos, desbrilhados, e as mãos pendulando, compondo o equilíbrio, sempre a escorar dos lados a bambeza do corpo.’

Repórter Odilon Amaral:

Famílias inteiras sofreram com a doença...

Voz em off (trecho do livro Sagarana; voz: Artur Almeida)

‘Tapera de arraial. Ali, na beira do Rio Pará, deixaram largado um povoado inteiro: casas, sobradinho, capela; três vendinhas, o chalé e o cemitério; e a rua, sozinha e comprida, que agora nem mais é uma estrada, de tanto que o mato a entupiu’.

Maria Antônia de Jesus (aposentada):

*Era feita de pedra e as casa não era de tijolo não, aí sobrava só o alicerce das pedra, o resto amontoava. Era barreada, barreada com barro. Ainda lembro da barreação ainda, eu era pequena mas eu fui muito em barreação porque quando tinha uma barreação era uma festa pra meninada, pro povo tudo, cantava muito... E o povo massando o barro de pé e jog... gastava dois... duas pessoa pra barrear, um de cá jogando o barro, o outro aparando e passando a mão assim... Eu lembro muito, das barreação eu lembro...
‘Esta casa é bem feita por dentro por fora não há/ Por dentro foi eu quem fiz e por fora foi meus irmão...’*

Repórter Odilon Amaral:

Parece até trecho tirado de livro de Guimarães Rosa, que, ainda bem, dedicou a vida a escrever mais, muito mais que receitas médicas, senão Dona Maria, por exemplo, nem daria conta de ler...

Maria Antônia de Jesus (aposentada):

Ler assim, não letra de médico, médico eu num entendo não, mas qualquer letra que mandar eu ler, eu leio. Na época de... tinha o ABC, o beabá, carta de sílaba, carta de nome, isso tudo eu leio.

Repórter Odilon Amaral:

E hoje a gente lê as preciosidades escritas pelo primeiro médico daquele distrito de Itaúna.

Eugênio Goulart (professor):

Itaguara ficou na... na na obra dele por muito tempo, não foi só no... no livro Sagarana, não. Tempos depois ele escreveu o livro Corpo de Baile, que depois foi desmembrado em Manuelzão e Miguilim. Miguilim foi um personagem importantíssimo na obra literária dele, ele falava que era o conto que ele mais gostava, que ele chorava a cada vez que relia... E Miguilim morava aonde? No sertão? Não, Miguilim morava numa região de Mata Atlântica – um covão em trecho de mata, terra preta, pé de serra: é Itaguara.

3º BLOCO:

Apresentadora Juliana Perdigão:

Estamos de volta com o Terra de Minas que hoje está em Itaguara contando histórias do tempo em que Guimarães Rosa viveu por aqui. Naquela época ele adorava uma receita que nós vamos ensinar agora.

Repórter Odilon Amaral:

As inspirações que alimentavam a imaginação do escritor em Itaguara eram variadas. Uma das preferidas por Guimarães Rosa era saboreada na casa desse quadro, exposto no Museu Sagarana.

Enquanto estive em Itaguara, Guimarães Rosa morou numa casa que pertencia a Silvia e Virgílio Brugnara, um casal de italianos, avós da Dona Nilza. E a avó dela fazia uma macarronada que o Guimarães Rosa adorava, né, Dona Nilza?

Nilza Lobato (dona de casa):

Isso. Eles eram vizinhos, casa em comum dividida pelo um portãozinho de madeira muito simples e eram amicíssimos, e eles comiam muito da macarronada dela... E até minha avó ajudou a filha dele a vir ao mundo, junto com ele, que ele era médico, né? E ela que ajudou, primeiro banho foi minha vó que deu na Vilma, que hoje ainda é viva... Eles eram amicíssimos mesmo.

Repórter Odilon Amaral:

E a macarronada que sua vó fazia nós vamos fazer igualzinha aqui?

Nilza Lobato (dona de casa):

Igualzinha aqui... É igualzinho essa que eu tô ensinando.

Repórter Odilon Amaral:

E é com massa caseira?

Nilza Lobato (dona de casa):
Com massa caseira...

Repórter Odilon Amaral:
O quê que leva a massa?

Nilza Lobato (dona de casa):
Leva um quilo de farinha, de dez a doze ovos. Amassa só, depois abre a massa, coloca um pouquinho... deixa secar, depois enrola os canudinho, corta as tirinhas, põe secar, depois põe pra cozinhar, igual o macarrão comum.

Repórter Odilon Amaral:
E tem que amassar até que ponto?

Nilza Lobato (dona de casa):
Até ela soltar aqui no meu dedo, ficar dura, né?

Repórter Odilon Amaral:
Depois que a massa tiver bem dura...

Nilza Lobato (dona de casa):
A gente coloca no lugar e abre com o rolo.

Repórter Odilon Amaral:
Então vamo então, vamo abrir...

Repórter Odilon Amaral:
Bom, Dona Nilza, depois que a massa já tá fininha assim, depois que a senhora já abriu ela toda...

Nilza Lobato (dona de casa):
A gente põe pra secar em cima numa toalha de mesa, se possível num pouquinho de sol, pegar um pouquinho de sol. A hora que ela tiver sequinha, a gente enrola... Pode enrolar?

Repórter Odilon Amaral:
Pode, mostra pra nós como é que é...

Nilza Lobato (dona de casa):
Enrolar assim, os canudinho assim, ó... Depois a gente corta... Meu pai cortava fininho, fininho...

Repórter Odilon Amaral:
E cada fio do macarrão tem que ficar bem soltinho, bem sequinho, né?

Nilza Lobato (dona de casa):
Tem, tem que separar, desenrolar bem desenroladinho, né? Pra ele ficar separado, depois...

Repórter Odilon Amaral:

E como é que faz pra ele ficar mais separadinho?

Nilza Lobato (dona de casa):

A gente vai pondo mais farinha, farinha, assim ó... vai mexendo, que ele fica úmido, né?

Repórter Odilon Amaral:

Então tem que botar mais farinha?

Nilza Lobato (dona de casa):

Mais farinha, vai pondo mais farinha assim, ó, pra ele ir separando.

Repórter Odilon Amaral:

Agora já tá bem soltinho, né?

Nilza Lobato (dona de casa):

Tá, bem soltinho.

Repórter Odilon Amaral:

Já pode cozinhar...

Nilza Lobato (dona de casa):

Já, pode cozinhar...

Repórter Odilon Amaral:

Então vamo levar lá?

Nilza Lobato (dona de casa):

Vamo.

Repórter Odilon Amaral:

A água já tá fervendo, né, Dona Nilza?

Nilza Lobato (dona de casa):

Anhã, tá fervendo...

Repórter Odilon Amaral:

Aí já pode pôr o macarrão...

Tem que cozinhar, mas não pode deixar ele ficar muito macio também não...

Nilza Lobato (dona de casa):

Não, não muito. Al dente, né?

Repórter Odilon Amaral:

Al dente... Mais durinho...

Nilza Lobato (dona de casa):

Mais durinho...

Nilza Lobato (dona de casa):

Agora é o sal.

Repórter Odilon Amaral:
O sal? Tá aqui, ó...
Aquela medida conhecida de sal, né?: sal a gosto...

Nilza Lobato (dona de casa):
É, sal a... a gosto, né?

Repórter Odilon Amaral:
Enquanto o macarrão cozinha, a gente prepara o acompanhamento...
Então vamos fazer o molho. Primeiro o óleo, né?

Nilza Lobato (dona de casa):
O óleo, o óleo...

Repórter Odilon Amaral:
Qual a quantidade?
Um tantinho...

Nilza Lobato (dona de casa):
É, um meio copo, né?

Repórter Odilon Amaral:
O alho... Qual que é a quantidade?

Nilza Lobato (dona de casa):
A quantidade é a gosto, né?

Repórter Odilon Amaral:
E agora?

Nilza Lobato (dona de casa):
Cebola...

Repórter Odilon Amaral:
Quanto de cebola?

Nilza Lobato (dona de casa):
Umas quatro cabeças de cebola...
Agora a carne...

Repórter Odilon Amaral:
A carne que já foi cozida antes, né?

Nilza Lobato (dona de casa):
É...
A carne, pra um quilo de macarrão, ela gasta dois quilos de carne cozida.

Repórter Odilon Amaral:
Certo...

O tempero vai da cabeça de cada um, né?, do gosto de cada um...

Nilza Lobato (dona de casa):

É claro, é a marca de cada... quem tempera

Repórter Odilon Amaral:

E agora?

Nilza Lobato (dona de casa):

A massa de tomate...

Repórter Odilon Amaral:

Massa de tomate...

Repórter Odilon Amaral:

Agora tá pronto o macarrão?

Nilza Lobato (dona de casa):

Tá pronto o macarrão, agora é escorrer...

Repórter Odilon Amaral:

Levar pra escorrer?

Nilza Lobato (dona de casa):

Pra escorrer...

Repórter Odilon Amaral:

Deixa eu levar pra senhora...

Vamos levar lá...

Nilza Lobato (dona de casa):

Vamos lá...

Repórter Odilon Amaral:

Essa água é pra quê que é?

Nilza Lobato (dona de casa):

Pra separar, né?, porque tem muita farinha, né?

Repórter Odilon Amaral:

Ah, tá...

Bom, Dona Nilza, o macarrão já escorreu, agora a gente volta pro fogão pra misturar no molho?...

Nilza Lobato (dona de casa):

Volta pro fogão pra misturar no molho.

Repórter Odilon Amaral:

Então vamos lá.

E agora, Dona Nilza?

Nilza Lobato (dona de casa):
Agora coloca a azeitona preta, né?

Repórter Odilon Amaral:
Azeitona...
Bom, Dona Nilza, agora tá quase pronto, não é?

Nilza Lobato (dona de casa):
Tá quase pronto...

Repórter Odilon Amaral:
Falta só um detalhesinho...

Nilza Lobato (dona de casa):
Só o queijo parmesão...

Repórter Odilon Amaral:
Vamos colocar o queijo então, parmesão... queijo italiano...?

Nilza Lobato (dona de casa):
Italiano, é...

Repórter Odilon Amaral:
Igual Dona Silvia fazia...

Nilza Lobato (dona de casa):
Igual a minha vó fazia...

Repórter Odilon Amaral:
E a família toda só...

Nilza Lobato (dona de casa):
E a família toda adora esse macarrão, e o Guimarães Rosa, como era vizinho da minha vó, ele comia muito desse macarrão junto com meu... a vovó e meu vovô...

Repórter Odilon Amaral:
E a família toda sabe que o macarrão do Guimarães...?

Nilza Lobato (dona de casa):
E a família toda... Que é o macarrão do Guimarães Rosa, que ele adorava esse macarrão...

Brinde da família:
'Ao macarrão do Guimarães Rosa!'

**ANEXO D – TRANSCRIÇÃO DO ÁUDIO DO PROGRAMA BEM CULTURAL –
SÉRIE 'SOB O CÉU DE ATAÍDE' – PARTE 2, EXIBIDO EM 27 DE DEZEMBRO DE
2012**

1ª PARTE

Adalgisa Arantes Campos (profa. do depto. de História da UFMG):

Ah, o Ataíde – boa pergunta – é com 'th' e com, às vezes, o 'i' com a pena é o 'i' caudado, não é 'y', é o 'i' caudado porque cê, você vai tirar a pena pra botar o acentinho, e aí sai o 'i' caudado...

Ivo Porto Menezes (professor emérito EAUFMG):

Quer dizer, então são três modos diferentes de escrever Manuel, Manoel com 'o' ou Manuel com 'u'.

Beatriz Coelho (restauradora / profa. emérita da UFMG):

Agora, eu encontrei seis maneiras de escrever Ataíde nos documentos, então há com... Ataíde com 'ai', Ataíde com 'th', Ataíde com 'y' e Ataíde sem 'y'. Então nos documentos a gente encontra assim. Então naquele tempo não tinha uma gramática e a pessoa ia escrevendo acho que de acordo com a ao ao a o momento. Manogel da Costa Ataíde.

Voz em off (Poema de Carlos Drummond de Andrade; voz: Robson Valentin):

'Alferes, que em São Francisco de Assis de Vila Rica derramai sobre nós no azul espaço do teatro barroco do céu, o louvor cristalino, coral orquestral dos serafins. A Senhora é nossa e dos anjos, repórter da fuga e da ceia, dono da luz e do verde veronense, inventor de cores insabidas, a espalhar por vinte igrejas das Minas uma bonita, valente e espaçosa pintura. Em vossa admiração, bato continência.'

José Arnaldo de Aguiar Lima (professor do DEMUL/UFOP):

Manoel da Costa Ataíde, como um homem do seu tempo, procura fazer parte de todas as mais importantes irmandades existentes naquele lugar e naquele período. Faz parte do cotidiano deles ter essas filiações, ter estas penetrações nessas organizações religiosas, ao mesmo tempo procurando salvar obviamente a sua alma do inferno, não é?, e, ao mesmo tempo, buscando – me parece, no caso do Ataíde – oportunidades de trabalho.

Eu fico... pensando, fico imaginando que Minas Gerais no século dezoito se movia muito em função da vida religiosa, não é? Todas as festas, todos os acontecimentos, de uma maneira ou de outra, ou se originavam ou passavam pelas estruturas religiosas.

Ivo Porto Menezes (professor emérito EAUFMG):

Pra onde iam os artistas que iriam... que iriam produzir coisas boas? Pra onde tinha dinheiro, não é? Evidentemente, Ouro Preto e Mariana, principalmente Ouro Preto, era... a a a fonte, maior fonte de riqueza.

José Arnaldo de Aguiar Lima (professor do DEMUL/UFOP):

A igreja é a grande patrocinadora da obra de arte, seja ela arquitetônica, escultórica, pictórica, musical, literária, uma vez que sermões, música é... e a própria ornamentação era paga e era patrocinada por ela.

[Ouro Preto]

[Museu da Inconfidência – Ouro Preto]

José Arnaldo de Aguiar Lima (professor do DEMUL/UFOP):

Estamos no Museu da Inconfidência, na sala dedicada a Manoel da Costa Ataíde, onde temos duas pinturas de cavalete das mais importantes da... lavra dele: uma Nossa Senhora do Carmo entregando a São Simão Stock o escapulário da ordem; e uma cena de 'Cruz às Costas' que pertence à série de quadros da Paixão de Cristo que compunham uma Via Sacra que existia nessas cidades no período colonial. São duas obras atribuídas pela tradição de Ouro Preto e Mariana, gerações de Carmelitas é... passam essa informação de pai pra filho e isso se mantém inalterado até hoje.

Luciomar Sebastião de Jesus (escultor):

O Mestre de Tintas ele tinha a função de não só de pintar tetos, como esses tetos que a gente vê nas igrejas, e quadros... mas também pintar portas, paredes... Era um trabalho geral de pintor, mas o trabalho de encarnar e de policromar... Quê que é encarnar? Encarnar é dar cor de carne às figuras. Era ideia do Barroco naquela... naquele momento, de que as imagens se aproximassem do... do humano pra poder pegar o fiel pela emoção.

A função da obra de arte duma escultura é devocional. O fiel vê a escultura não como escultura, mas como um objeto de devoção. E as cores têm um sentido religioso, por exemplo, cê viu Nossa Senhora com um... com uma túnica vermelha, o manto azul e... e sobre a cabeça um pano branco, um véu branco, o azul – mulheres casadas na época de Cristo; o vermelho – as castas; e o véu branco – pureza. Espiritual...

José Arnaldo de Aguiar Lima (professor do DEMUL/UFOP):

São cores que percorrem o Rococó Europeu e que percorrem o Rococó no Brasil, de uma maneira geral.

Luciomar Sebastião de Jesus (escultor):

Então, existem vários, na iconografia cristã, por não sabermos, assim, como era o rosto de cada santo, é... a gente consegue é... é... identificar pelos atributos que eles trazem e pela indumentária, pelas cores, pelo tipo de tipologias das roupagens, né?, ordem carmelita, ordem dominicana, enfim, são várias ordens é... que você estabelece a identificação de acordo com o que ela... como ela se apresenta. Então as cores também é muito importante nos quadros e nas esculturas.

[Museu do Oratório – Instituto Cultural Flávio Gutierrez]

José Arnaldo de Aguiar Lima (professor do DEMUL/UFOP):

Estamos no Museu do Oratório, do Instituto Flávio Gutierrez, em Ouro Preto, onde também temos duas obras atribuídas a Manoel da Costa Ataíde. Uma, uma atribuição mais antiga, que é esse requintadíssimo oratório em rocalha. Esse oratório outro, do Francisco Vieira Servas, é uma atribuição mais recente. O oratório nos remete sempre à questão do altar maior, como se houvesse a possibilidade de levar pra casa, né?, aquilo que se... acontecia ao nível das grandes capelas e das igrejas matrizes.

Uma outra coisa que Ataíde faz com maestria é essa arquitetura ilusória que dá sustentação aos quadros, aos medalhões centrais, às visões celestiais desses painéis.

Beatriz Coelho (restauradora / profa. emérita da UFMG):

O que se falava muito cara... como característica da obra de Ataíde era o quê?: tem um céu com arquitetura, com colunas e tal, com balaustradas, uns anjinhos, que é o céu, vamos dizer, o nosso não tem os anjinhos, né?, mas seria o céu daqui, nosso, que nós conhecemos, com nuvens de azul e tal. E tem o outro céu, como se aquilo se rompesse e você visse bem mais profundo, que é o céu... que Ataíde imaginou, o céu da Nossa Senhora, com o Rei Davi, anjos cantores, tudo mais.

José Arnaldo de Aguiar Lima (professor do DEMUL/UFOP):

É... há um estilo Ataíde de pintar pessoas, a... a orelha, por exemplo, é bipartida em dois blocos; os olhos, geralmente, a esclerótida é muito acentuada...

Beatriz Coelho (restauradora / profa. emérita da UFMG):

E as rocalhas são típicas de Ataíde, parece uma onda que vem e volta, então tipicamente Ataíde, tá? E tem uns jasmins, um ê... rosas também típicas dele, como os anjinhos – você olha, os olhos são meio revirados, meio assim... até um pouco tortos... e são típicos de Ataíde.

Adalgisa Arantes Campos (profa. do depto. de História da UFMG):

Ah, mas os anjos músicos... Nas estampas, sobretudo aquelas gravuras que vieram do Renascimento, tinha anjos músicos. Na Europa, no Renascimento, era muito comum representar anjos músicos, sobretudo ladeando Deus, Nossa Senhora, sempre um anjo com um... um instrumento de corda, um instrumento de sopro, era muito comum.

2ª PARTE

[Ouro Branco]

[Matriz de Santo Antônio - Ouro Branco]

Carlos Magno Araújo (restaurador):

A gente tá na sacristia da Igreja Matriz de Santo Antônio de Ouro Branco, onde tem uma pintura num fundo de oratório de autoria de Manoel da Costa Ataíde, que é uma pintura imitação de seda. Na verdade, na Europa, era comum as áreas nobres das igrejas, por exemplo, serem forradas... terem forrações de seda, que era um dos materiais mais nobres na época. Em Minas Gerais, como a gente não tinha a seda suficiente pra atender esse... essas necessidades de forração de retábulos, etc., os pintores eram contratados pra executar pinturas em imitação de seda. Um dos pin... desses pintores foi o Ataíde, aqui na... em Ouro Branco nós temos um caso, que é esse oratório, né?, que tem uma pintura que imita detalhadamente, né?, uma seda lavrada.

Beatriz Coelho (restauradora / profa. emérita da UFMG):

Oh, o que se sabe pelos historiadores de arte é que tudo vinha através das estampas, gravuras pequenas que eram distribuídas, como o santinho da política hoje em dia, né?, que distribui pra todo mundo... Então vinha, é claro que mais raro, em menor quantidade, mas vinham em livros, algumas bíblias, algumas coisas assim, ou isoladamente.

Adalgisa Arantes Campos (profa. do depto. de História da UFMG):

E esses artistas eles tinham acesso a biblioteca das irmandades – tô falando biblioteca, mas num deve passar dum armário assim que nem o meu, com uns livros: um livro pra ensinar a bem morrer, um breviário, uma bíblia ilustrada, alguma estampas isoladas, porque as estampas não vinham só encadernadas, elas vinham isoladas também.

José Arnaldo de Aguiar Lima (professor do DEMUL/UFOP):

É esses quadros, né?, centrais, essas pinturas são extraídas de gravuras contidas nesse material impresso de uso cotidiano da igreja, não é?, um vigário, um um um capelão, não é?, ou mesmo uma irmandade não ia se arriscar é... a... em cometer, por exemplo, a... heresias. Então, ao pintor daquele momento não cabe isso que a gente consegue... que a gente denomina de criação, não é?, ele tem diante dele uma encomenda.

Carlos Magno Araújo (restaurador):

Nessa época, o século dezoito, as pessoas não inspiravam no que tava lá fora, na natureza, na verdade eles reproduziam gravuras, né? Então, assim, enquanto os artistas reproduziam as gravuras pra fazer pintura religiosa etc. e tal, nesse caso eles buscavam os tecidos, a referência eram os tecidos, né?, os tecidos europeus que chegavam aqui. E as flores que tão reproduzidas aí são flores europeias, na verdade. E o barroco é o período da imitação, essa coisa cenográfica, né? Então não tem mármore colorido, faz uma pintura imitando mármore colorido; não tem tecido, pinta imitando tecido; não tem é... azulejo, pinta imitando azulejo. Ou seja, Minas Gerais é o... a gente tem exemplares fantásticos dessa... desse trabalho fingido, né?, das decorações fingidas que são realmente coisas sofisticadíssimas, muitos deles sem estudo, né?, as pessoas não chegaram a aprofundar.

Adalgisa Arantes Campos (profa. do depto. de História da UFMG):

E veja, Ataíde viu estampas, muitas nem eram do Barroco, eram do Renascimento. Se ele viu estampa de Renascimento italiano, ele poderia fazer a boca fina, pequena, não é?, ele viu a estampa... Mas ele não faz assim: põe lábios grossos, muitas vezes semiabertos, e figuras rechonchudas.

José Arnaldo de Aguiar Lima (professor do DEMUL/UFOP):

A tradição diz que ele usava seus próprios filhos e a sua própria mulher como modelo para essas Nossas Senhoras, essas Virgens, esses anjos e querubins.

Adalgisa Arantes Campos (profa. do depto. de História da UFMG):

Então, porque é muito comum o pintor se espelhar no que ele vê, é normal, né? Cê tem uma mulher em casa e... e ela tem a sua graça, tudo, você olha pra ela; cê tem filhos, cê tem vizinhos, você vive numa comunidade pequena, você espelha na... na humanidade da sua época... Isso não é uma exceção.

Luciomar Sebastião de Jesus (escultor):

Vários pintores coloniais eles tinham uma paleta servil, aquela paleta de copiar, pegar missais com estampas e sair copiando aquilo nos tetos. O Ataíde foi além da cópia, ele fez uma releitura de tudo que existia nos missais e imprimiu ali uma... um um um estilo próprio, como Aleijadinho fez na escultura. Então ele é um dos poucos pintores que conseguiu sair daquela paleta servil de copiar os europeus e criar algo que extrapola a arte europeia. Ele coloca nos anjos as a as... o tom da pele morena, as figuras são morenas, as feições são... são amulatadas. E isso... cê não vai encontrar isso na Europa, vai encontrar só em Minas Gerais e nos tetos que ele bordou tão bem. Eles eram... o Aleijadinho e o Ataíde eram bordadeiros de igrejas, o que é maravilhoso...

[Catás Altas]

[Matriz Nossa Senhora da Conceição – Catás Altas do Mato Dentro]

José Arnaldo de Aguiar Lima (professor do DEMUL/UFOP):

Esta é a Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição, em Catás Altas do Mato Dentro, uma dessas grandes matrizes construídas ainda na primeira metade do século dezoito em Minas Gerais.

A... a a decoração do arco do cruzeiro é composta por quatro painéis com os quatro doutores da igreja ocidental. Também é da autoria de Manoel da Costa Ataíde a pintura, não é?, dos dois grandes anjos tocheiros que ficavam na Capela Mor, enfim... hoje estão juntos ao altar de São Miguel e Alma.

Em termos técnicos, o que se sabe é que ele usava da têmpera pra fazer todas essas pinturas. Alguma, muito pouca coisa em óleo, caro, por ser muito caro e ser difícil de ser obtido naquele momento.

Beatriz Coelho (restauradora / profa. emérita da UFMG):

Olha, a pintura em geral é feita com pigmentos, muitos deles são minerais, hoje muitos são totalmente abolidos, por exemplo branco de chumbo, que Ataíde usou, não se usa mais porque é venenoso, então há várias cores que são... vários pigmentos que são venenosos. Então não se... hoje vai se evitando ou se deixa de usar.

José Arnaldo de Aguiar Lima (professor do DEMUL/UFOP):

Ele provavelmente usava da técnica de ampliar os desenhos e perfurar papéis, levar esses papéis perfurados até o teto e, com uma boneca de carvão, transferir o desenho pra superfície branca.

Beatriz Coelho (restauradora / profa. emérita da UFMG):

Então ele fazia o desenho, que pode ter sido decalcado de um um desenho dele, e marcava as linhas de dobra de um tecido, duma roupa, tudo mais... E as pessoas podiam mudar, acontece que muitas vezes não mudava nada – por que? – porque era ele mesmo que fazia, ele desenhava e ele pintava naquele local.

[Caraça]

[Igreja Nossa Senhora Mãe dos Homens – Caraça]

José Arnaldo de Aguiar Lima (professor do DEMUL/UFOP):

É... estamos na capela de Nossa Senhora Mãe dos Homens, num antigo hospício localizado nas faldas do Caraça, por onde Manoel da Costa Ataíde trabalhou nos primeiros anos do século dezenove. Trabalhou aqui como pintor e dourador dos retábulos e da decoração interna de uma antiga capela que aqui existia. Não necessariamente nessa ordem, ele faz mais dois grandes trabalhos: o retrato do irmão Lourenço, fundador da casa, e a grande ceia, não é?, que estamos vendo agora.

Beatriz Coelho (restauradora / profa. emérita da UFMG):

A ceia tem um movimento interessantíssimo. Essa tem, por exemplo, duas... dois... dois servos, dois criados que estão servindo a mesa. Um até parece que tá conversando, dizendo algum galanteio pra moça que vai servir, né? Tem a mesa com os apóstolos, apóstolos tipicamente figuras de Ataíde, não tem dúvida nenhuma, e... a um uma tela grande, importantíssima inclusive por ser já no final da vida dele, mil oitocentos e vinte e oito – tá assinado lá – e ele morre em mil novecentos e trinta ou trinta e dois... Então foi no fim da vida dele.

Adalgisa Arantes Campos (profa. do depto. de História da UFMG):

Há muita coisa a ser pesquisada sobre o Ataíde, né? E é possível ir chegando aos poucos. Porque vocês têm que imaginar que nos próprios arquivos, por mais que a documentação já esteja bem organizada, na documentação avulsa sempre aparece uma coisinha.

Ivo Porto Menezes (professor emérito EAUFGM):

E a impressão que eu tenho é o seguinte: que o Aleijadinho gostava que o Ataíde pintasse as coisas dele, porque o Cristo é dele e... e o tipo de pintura é muito boa...

Luciomar Sebastião de Jesus (escultor):

Essa parceria foi muito feliz aqui em Congonhas porque a gente percebe, quando a gente chega na Capela dos Passos, né?, é difícil não se emocionar com aquelas cenas todas, né? Porque é... essa conjunção de de de técnicas, tanto a escultura, esse trabalho fino, refinado do Aleijadinho essa dramaticidade que ele coloca, juntamente com o trabalho mais de sensibilidade do Ataíde, de captar essa mensagem que o Aleijadinho imprimiu na es... na madeira e que ele vai transformar isso em cores e vai dar um complemento maior, vai dar uma dimensão maior ao trabalho do Aleijadinho, que é fabuloso.

Adalgisa Arantes Campos (profa. do depto. de História da UFMG):

No Ataíde cê sente: ele tem domínio técnico e ele põe vida na coisa. A figura humana dele é muito boa.

Beatriz Coelho (restauradora / profa. emérita da UFMG):

Extraordinário... Ataíde?, extraordinário... Você veja, por exemplo, a ideia de profundidade que ele deu no forro de São Francisco precisa ter talento pra isso, senão ficava tudo plano, tudo achatado, no mesmo nível... Não, você vê que são dois céus: um mais longe, mais profundo, e o outro mais perto de nós. Então isso precisa talento... As cores, as formas que ele jogava, a própria rocalha que ele usou, maravilhosa... não é todo mundo que fazia assim não... Aquilo tudo, tem de ter talento, tem de ter conhecimento.