

## **Aspectos televisuais da mineiridade em cena: o caso do programa Triângulo das Geraes**

### **Televisual aspects of mining on the scene: the case Triângulo das Geraes program**

Marcos MEIGRE<sup>1</sup>

#### **Resumo**

Este trabalho busca apresentar uma discussão dos modos de representação visual da cultura mineira num programa de TV por assinatura: Triângulo das Geraes. A partir dos Estudos Visuais e adotando-se o estilo televisivo como metodologia, identificamos a presença de estudiosos e populares na atração, a preponderância da religiosidade e a difusão de hábitos culinários. De modo geral, o programa não investiu em inovações ao figurar a identidade mineira, reverberando o já consolidado discurso da mineiridade.

**Palavras-chave:** Estilo televisivo. Cultura mineira. Televisualidade.

#### **Abstract**

This work seeks to present a discussion of the modes of visual representation of Minas Gerais' culture in a pay TV program: Triângulo das Geraes. Based on Visual Studies and adopting the television style as methodology, we identified the presence of scholars and popular in attraction, the preponderance of religiosity and the diffusion of culinary habits. In general, the program did not invest in innovations when it appeared the mining identity, showing the already consolidated discourse of mining.

**Keywords:** Television style. Mining culture. Televisuality.

#### **Introdução**

Não são poucos os esforços investigativos em torno do tema da mineiridade. Os campos sociológico, político e histórico (ARRUDA, 1990; REIS, 2007; DULCI, 1988), já se debruçaram sobre este conceito que conforma um imaginário coletivo quanto ao jeito de ser mineiro. A força discursiva da mineiridade não apenas modelou as

---

<sup>1</sup> Doutorando em Comunicação Social pela Universidade Federal de Minas Gerais/UFMG.  
E-mail: marcosmeigre@hotmail.com

concepções sociais quanto aos habitantes do estado como também interferiu nos modos de construção das narrativas audiovisuais acerca do tema. Dessa maneira, as mídias – aqui, em destaque a TV – alicerçaram suas produções na reverberação de tais estereótipos identitários, dando a ver elementos já cristalizados no âmbito social.

Em termos comunicacionais, a mineiridade permeou pesquisas (ROCHA, 2003; FRANÇA, 1998; MUSSE, 2008; PERNISA, 2011) das mais variadas ordens: ora focadas no consumo e apropriação pelos sujeitos, ora atentas ao nível discursivo das mensagens. De maneira geral, todavia, o que se retém destes trabalhos é a problematização evocada pelo conceito, fazendo emergir duas linhas de raciocínio antagônicas: de um lado, estão aqueles que acreditam numa pretensa “aura mineira” existente a todo morador nativo do estado; de outro, há os que alegam ser esta visada uma construção discursiva assentada num saudosismo idealista (FRANÇA, 1998).

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

A cultura mineira, historicamente construída sob as influências das mestiçagens sociais, é fundamentalmente balizada em matrizes religiosas, aspectos culinários e modos de representação dos sujeitos mineiros. Estes valores insurgem como demarcadores da essência da mineiridade, ou o que Arruda (1990) chama de “Minas essencialista”. Tais preceitos, sustentados no âmbito discursivo ao longo da história, são facilmente reconhecíveis em produções audiovisuais. Em nosso caso, interessa-nos verificar como a cultura mineira foi dada a ver num programa de TV por assinatura. Nosso investimento pretende identificar possíveis indícios de inovações no modo de figurar o mineiro em cena. Para tanto, coletamos pontos nodais, “aqueles que podem conter os elementos necessários para que se atinja o objetivo da investigação” (PUCCI

JR, 2013, p. 06-07), exibidos em março de 2015. Antes, porém, faz-se pertinente explicitar quais caminhos teórico-metodológicos guiaram esta investida de pesquisa.

## **Estudos Visuais e a abordagem estilística**

Entendendo a comunicação como uma problemática de meios, muitas análises acadêmicas negligenciaram o potencial das interações e influências sociais na conformação dos sujeitos perante as mensagens que lhes são transmitidas. A fim de escapar a tal visão reducionista, compactuamos com Martín-Barbero (2013), para quem a comunicação deve ser interpretada como uma questão de mediações, dada a relevância das matrizes culturais, bem como dos aspectos econômicos, sociais e históricos na constituição das sociedades latino-americanas. A relevância da TV em nossas sociedades se assenta na sua

capacidade de interpelação, que não pode ser confundida com os *ratings* de audiência. Não porque a quantidade de tempo dedicado à televisão não conte, mas porque o peso político e cultural da televisão não é mensurável no contato direto e imediato, podendo ser avaliado somente em termos de mediação social lograda por suas imagens (MARTIN-BARBERO, REY, 2001, p. 39-40)

Por isso, ao reconhecermos o potencial do meio e as mediações que lhe conformam, alinhamo-nos aos Estudos Visuais (ou Estudos de Cultura Visual) a fim de subsidiar nossas análises. Para este campo, as imagens são entendidas como elementos carregados de significados construídos histórica e socialmente. Mitchell (2005) entende a imagem como um ente dotado de sentidos que não deve ser aprisionado em preconizações ou julgamentos valorativos prévios. Para ele, as imagens (*pictures*) nos interpelam em situação de movimento e tais insurgências ocorrem imbricadas em sustentações de cunho cultural e simbólico. Desse modo, a construção visual do material televisivo resulta da intrínseca relação dialógica do meio com a cultura, dado que

Não há atos – ou objetos, ou fenômenos, nem ainda meios – de visualidade puros, mas atos de ver extremamente complexos que resultam da cristalização e amálgama de um espesso entrelaçado de operadores (textuais, mentais, imaginários, sensoriais, mnemônicos,

midiáticos, técnicos, burocráticos, institucionais...) e um não menos espesso entrelaçado de interesses de representação em jogo: interesses de raça, gênero, classe, diferença cultural, grupos de crenças ou afinidades, etc. (BREA, 2009, p. 06)

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

Este método nos orientou à busca por uma metodologia aplicável ao campo do audiovisual, e encontramos no estilo televisivo o aporte para nossas análises, tal qual propõe Jeremy Butler, para quem o estilo é todo padrão técnico envolvendo imagem e som responsáveis por exercer uma função dentro do texto televisivo (BUTLER, 2010). Butler afirma que “o estilo é a textura, a superfície, a rede que mantém juntos os significantes e através da qual são comunicados seus significados”<sup>2</sup> (BUTLER, 2010, p. 15).

Butler (2010) categoriza quatro dimensões para análise: descrição, análise funcional, avaliação estética e evolução histórica<sup>3</sup>. A descrição é o passo básico de toda e qualquer análise estilística, momento no qual o estudioso deve proceder a uma “engenharia invertida” e decompor sintagma a sintagma a peça considerada. A análise funcional envolve reconhecimento das marcas estilísticas responsáveis por exercer, de fato, funções dentro do texto de TV. Butler (2010) considerou que algumas destas funcionalidades advêm do estilo cinematográfico, já debatido por David Bordwell (2008) e outras ele acrescentou especificamente à TV, que são elas: denotar, expressar, simbolizar, decorar, persuadir, saudar/interpelar, diferenciar e significar ao vivo. Tais funções, todavia, surgem entremeadas no audiovisual, o que não demanda do

---

<sup>2</sup> Traduzido livremente do original: “Style is the texture, their surface, the web that holds together their signifiers and through which their signifieds are communicated”.

<sup>3</sup> Por fugir aos propósitos deste trabalho, as duas últimas dimensões não são aqui desenvolvidas, pois não avaliamos a pertinência dos recursos estéticos empregados tampouco recuamos historicamente no produto.

pesquisador identificá-las em separado. Tendo estas bases assentadas, seguimos para as categorias analíticas norteadoras do trabalho: a presença de populares e estudiosos na atração; a religiosidade mineira; e, por fim, os hábitos culinários dos mineiros.

## **Populares e estudiosos**

A primeira sequência, exibida em 21 de março de 2015, traz a historiadora Regina Marquez, sentada numa rede amarela com bordas rendadas. O plano enquadra-a por inteiro, vestida com uma blusa fina colorida e calça longa marrom. Ao fundo, uma das paredes traz um quadro, no qual vemos pinturas de índios em áreas verdes. Em seguida, o produtor cultural de Ituiutaba, Nelson de Freitas, aparece em plano médio, com camisa social branca e chapéu. Toda a profundidade do campo imagético é dominada por uma ampla área verde, de relvas rasas, entremeadas a grandes corredores de árvores. Por fim, o programa traz Luciano Vilela, autor de uma obra literária que descreve a referida lenda. O escritor aparece em plano médio, numa cadeira de madeira, próximo a plantas. Esta disposição visual dos entrevistados sugere que há uma exaltação dos elementos cênicos, a ponto de, em alguns momentos, eles serem visualmente mais importantes e dominarem o quadro imagético. Esta composição confere visibilidade aos objetos e plantas, disputando a atenção do espectador com os próprios sujeitos ouvidos.

Há uma historiadora, um escritor e um representante cultural da cidade concedendo depoimentos ao longo da edição. Eles se referem aos familiares do menino do corpo seco, explicam como a lenda afeta o imaginário da cidade, mas, em momento algum são entrevistados populares, expressando suas impressões em relação à lenda, nem mesmo os familiares do dito corpo seco. Mesmo se valendo da oralidade para manter em evidência uma tradição local, o programa dá voz a fontes oficiais, pertencentes à cultura letrada. Zubieta (2000, p. 47) nos esclarece que “as ideias, crenças, etc., das classes subalternas do passado nos chegam, quando nos chegam, através de filtros intermediários e deformantes”<sup>4</sup>, responsáveis por transmutar para o papel um conteúdo historicamente difundido à base oral.

---

<sup>4</sup> Do original: “las ideas, creencias, etc., de las clases subalternas del pasado nos llegan, cuando nos llegan, a través de filtros intermedios y deformantes”

A historiadora evoca em seus discursos obras com as quais teve contato para analisar com maior propriedade esta lenda e, por fim, o escritor é o grande exemplo da incursão do popular na dimensão da escrita, pois ele elaborou uma obra especificamente dedicada à observância da referida lenda e sintetiza em suas falas seu processo produtivo e investigativo acerca do assunto. Desse modo, a lenda (de matriz oral) está na boca dos conhecedores letrados e nas páginas dos livros literários, das pesquisas históricas, dos estudos empíricos realizados pela elite intelectual. Não é possível vislumbrar, pelo que o programa nos dá a ver, a consagração da lenda entre a comunidade em geral.

Partimos a um novo ponto nodal, extraído do segundo bloco da edição de 28 de março de 2015, quando a atração abordou a arte de criação em madeiras. Inicia-se com uma trilha instrumental acompanhando o movimento de câmera, que faz um *travelling* vertical e focaliza o entrevistado dos pés à cabeça. O homem está na calçada, talhando madeira enquanto assentado num banco em frente a um bar. Revela-se, por meio de gerador de caracteres, o nome da fonte: João Batista. Seu sobrenome não é mostrado, o que nos faz crer que o programa prefere apresentar os sujeitos em função de seus primeiros nomes, a fim de torná-los sujeitos próximos, como se fossem “velhos conhecidos” de qualquer um. Esta lógica é tipicamente interiorana e praticada em comunidades mineiras, principalmente nas regiões mais rurais do estado.

Um novo corte seco se processa e somos conduzidos ao segundo entrevistado do bloco, apresentado em primeiro plano, usando camisa azul e boné preto, enquanto vemos ao fundo um sofá e paredes descascadas. Logo vem um plano aberto e os elementos cênicos são claramente apresentados: o homem é visualizado de corpo inteiro e está sentado num banquinho de madeira. À frente dele, uma cadeira também de madeira comporta os barcos que ele está confeccionando. Temos um breve *travelling* que detalha os barcos sobre a cadeira e termina focalizando o rosto do trabalhador. Ao fim, o já bastante utilizado plano aberto é novamente trazido à cena e é encerrada a fala do artesão Zezinho Vital.

Estes indivíduos pertencentes às classes populares foram ouvidos e receberam espaço de fala na atração. Em todas as circunstâncias em que aparecem, os populares estão em ambientes estrategicamente ilustrativos para suas falas: o artesão está em sua

residência, na varanda, confeccionando suas peças de trabalho; o carpinteiro está numa calçada, num ambiente aberto, mas transmite a sensação de estar à vontade enquanto trabalha. Esta incursão do popular nestes cenários indica o empenho do programa em criar um contexto de familiaridade às suas fontes, a fim de que se sintam confortáveis para proferir suas declarações. Enquanto os especialistas podem emitir seus discursos não necessariamente em seus locais de trabalho (a historiadora e o escritor, por exemplo, não estão em seus locais de trabalho enquanto cedem entrevista), os populares precisam se sentir confortáveis e evitar qualquer possibilidade de estranhamento capaz de prejudicar suas falas. As concepções discursivas historicamente construídas apontam o mineiro como um sujeito caseiro, retraído, por isso manter-lhe em seu espaço natural impediria deslizes ou entraves na hora de conceder suas declarações. O tom das vozes dos populares, as falas calmas, de poucas palavras, denota este teor rural dos mineiros e reforçam o imaginário de um povo marcadamente agrário.

**Figuras 1-4:** *Close up* da historiadora; sujeito desfocado; plano médio e de corpo inteiro do escritor



Fonte: Programa Triângulo das Geraes

Como se nota pelas descrições empreendidas, a atração focaliza sujeitos populares e estudiosos sem se valer de espaços físicos hierarquizados para apresentá-los. Tanto os estudiosos quanto os comuns estão em varandas, ambas as categorias se vestem com calças jeans e sentam-se em bancos de madeira, redes ou cadeiras de balanço. Portanto, nos quesitos ambientação e vestuário, *Triângulo* não procedeu a uma segregação das duas categorias de sujeitos. Contudo, o diferencial de *Triângulo* é a segregação narrativa criada para demarcar os lugares dos sujeitos: populares e especialistas nunca aparecem numa mesma reportagem ou entrevista. Eles estão separados dentro da própria organização do produto: ora tem-se um bloco somente com estudiosos, ora com populares. Para *Triângulo*, estas duas categorias não podem se mesclar ao longo do programa e, por isso, ocupam posições diferentes na narrativa audiovisual, mas ambos ganham tempo na atração para expor suas assertivas.

Outro aspecto a se ponderar é a atuação dos sujeitos populares nas cenas, que atuam no ar, mas não assumem o papel de orientadores a “ensinar” mineiridade. Ao adotar este roteiro, o programa expressa a mineiridade atrelada às mãos de sujeitos conhecedores da mesma, como se fosse inviável tentar ensinar ou transmitir a identidade mineira por meio de receituários. As técnicas, os detalhes, a riqueza de atuação sobre a madeira, sobre o papel, seriam especialidades adquiridas no labor cotidiano, através de herança cultural/familiar, mas não por meio de atrações televisivas.

## **Religiosidade mineira**

Quanto à dimensão religiosa, no bloco inicial de 21 de março de 2015 há um ponto nodal com alusão à presença de igrejas e seus usos por populares. O trecho abre com um plano de detalhe dos rostos de alguns integrantes do grupo Marujos de Frutal, cidade do interior mineiro. Em primeiríssimo plano, uma mulher negra, com adereços à cabeça, em tons arroxeados e uma espécie de coroa; atrás dela, um homem com um penacho na cabeça. Há outros indivíduos ao redor deles, porém quase não reconhecíveis. Todos eles estão cantando, acompanhados de um batuque de tambores.

Há um corte seco e somos introduzidos na narrativa do bloco: um *contre-plongée* diante de uma suntuosa igreja de cores claras e com formas tradicionais capta



os membros do grupo Marujos em plano americano, com seus adereços e indumentárias. Ao centro do quadro está um menino negro, de vestes rosadas largas, compridas e um penacho na cabeça; ao lado dele, outra criança com caracterização similar, o que se repete entre os adultos vistos nas laterais e na profundidade do campo. O entrevistado é Benedito Elias, captado em um plano médio lateral que se intercala ao *contra-plongée* do grupo anteriormente citado. Logo vêm algumas imagens de arquivo, devidamente identificadas como tais pelos geradores de caracteres. A primeira delas é um plano de conjunto de um grupo vestido com as mesmas indumentárias usadas pelos entrevistados na edição. Já a segunda imagem traz uma câmera frontal acompanhando o grupo adentrando uma residência, tocando instrumentos e cantando.

Há aparições de momentos pontuais de outros entrevistados, intercaladas a imagens de arquivos. De volta ao *contra-plongée* dos Marujos à frente da igreja, Benedito ora aparece em conjunto, ora em plano médio. Ele afirma que “A gente chegava até aqui [na porta da igreja], aí o padre benzia, a gente tirava a roupa e ia assistir à missa. Hoje não, hoje é dentro da igreja mesmo e pronto. Mudou muito, mudou pra melhor”. Estas intercalações vão compor a narrativa ao longo de toda sua extensão, justapondo os entrevistados. A última ocorrência neste sentido se dá quando Benedito começa a cantar “Adeus, linda flor” e é seguido pelos outros membros. Saem do *contra-plongée*, do plano de conjunto que os focaliza por inteiro, e vão deixando a frente da igreja enquanto cantam e passam a ser captados em planos médios. Todos saem e resta apenas a porta de entrada da igreja, vazia, fechada, com caracteres que surgem na parte inferior da tela para indicar a data de realização da festa dos Marujos, o que encerra o ponto nodal aqui considerado para análise.

Figuras 5-6: Contra-*plongée* capta o grupo em frente a igreja;  
captação das portas da igreja em primeiro plano



Fonte: Programa Triângulo das Geraes

Já na edição de 14 de março de 2015, os sinos de Mariana foram abordados sob a perspectiva de historiadores e pesquisadores da região. Uma breve *pan* focaliza igrejas da cidade, captadas por completo, sob embalo suave dos sinos. Surge o primeiro entrevistado num plano médio, sentado numa calçada em frente à fachada de duas igrejas clássicas, de tons amarelados e brancos. A fonte ouvida é o professor Rafael Arcanjo, um senhor de óculos, cabelos grisalhos, trajando roupas de frio em tons escuros. Ele segura um livro nas mãos enquanto traz informações sobre a histórica Mariana. Há pouca variação no modo de captá-lo, intercalando planos de detalhe ao plano médio inicial.

A outra fonte consultada é Hebe Maria, professora emérita da UFOP, vista em plano médio, sentada também numa calçada. Contudo, a profundidade de campo não nos permite apreender muitas informações do ambiente, apenas uma casa branca com

detalhes vermelhos e, ao lado, outra construção não identificada. A professora carrega ao colo alguns livros. Trajando vestes escuras, Hebe comenta suas pesquisas relacionadas aos sinos. A reportagem intercala Hebe e Rafael em inúmeros planos médios até o encerramento, dando voz alternada aos dois personagens ouvidos neste trecho.

Figuras 7-10: Planos médios e de detalhe dos estudiosos



Fonte: Programa Triângulo das Geraes

Em *Triângulo*, não houve apropriação dos espaços internos das igrejas para exibição de missas ou adorações. O grupo de Marujos entoava canções, celebra ritos e discorre sobre a própria história atrelada à Igreja, estando todos na calçada, de pé, sequer se viram para olhar a igreja que os contempla ao fundo. Eles esclarecem que, nos dias atuais, a renovação católica já autoriza a circulação do grupo dentro das catedrais, inclusive para receber bênçãos dos padres, mas esta informação dada no âmbito verbal não se confirma em termos visuais. Não há contato visual do grupo com a igreja ao fundo, como se ela não estivesse ali ou não se permitisse ser olhada por membros do grupo marginalizado em décadas passadas.

Entretanto, não foram somente os populares que não adentraram aos templos, e também os especialistas ouvidos ficaram alocados na parte externa, sendo entrevistados nas calçadas – em frente às igrejas. Os dois professores da Universidade Federal de

Ouro Preto tiveram a mesma postura que os Marujos supracitados: não estabelecem contato visual com as igrejas, apesar de citarem-nas em suas declarações. À diferença dos primeiros, os pesquisadores portam livros nas mãos e estes objetos denotam domínio histórico, cultural e legitimidade acadêmica para assumir os espaços de fala que lhes são destinados. Apesar desta credibilidade, confirmada pelo teor das falas precisas, os professores também ficam do lado de fora dos templos e evocam a mineiridade pelas palavras.

O programa, ao impedir a entrada de quaisquer sujeitos aos templos católicos, reivindica à matriz religiosa o posto de sagrado e intocável, que não deve se submeter a cruzamentos e contatos para não “perder” sua originalidade, aquilo que lhe define enquanto autenticamente mineiro. “Preservar um lugar histórico, certos móveis e costumes é uma tarefa sem outro fim que o de guardar modelos estéticos e simbólicos. Sua conservação inalterada testemunharia que a essência desse passado glorioso sobrevive às mudanças” (GARCIA CANCLINI, 2015, p. 161).

Caso fosse colocada aos efeitos das mestiçagens, as igrejas obrigatoriamente se abririam a reformulações, renovações e adaptações promovidas pelos indivíduos. Seguindo intocadas como estão, conservam o purismo da mineiridade clássica, sem riscos ao discurso fundante: os especialistas diante da igreja replicam os saberes oficiais; os populares diante da igreja devotam sua submissão religiosa. Ninguém adentra aos templos, mas todos reconhecem verbalmente os valores e a importância da religiosidade mineira.

Martín-Barbero (2013) fala dos purismos étnicos ao tratar das investidas teóricas que buscam encontrar as raízes precursoras de nossas identidades. Em *Triângulo*, todavia, não falamos em pureza étnica ou racial – o programa apresenta negros, pardos, brancos, dando-lhes voz e visibilidade – mas em um purismo religioso que confere à Igreja Católica um lugar de elevação em todos os sentidos: verbalmente, os sujeitos apontam para a elevação transcendental que as experiências religiosas promovem; visualmente, as igrejas aparecem por detrás dos entrevistados, sempre em posição superior, às vezes valendo-se de um *contra-plongée* para referendar a amplitude destes templos. São, portanto, grandiosas e intocáveis, parecendo-nos *igrejas-adereço*, pois compõem o espaço cênico, mas os indivíduos sequer olham para elas ao longo de suas

falas, servindo para serem vislumbradas pelo público receptor da atração. Elas estão presentes em cena, habitam as falas dos populares e estudiosos, mas não há qualquer sinal de interação entre os indivíduos e os templos – de modo que a dimensão sagrada das igrejas permanece intocada.

## **Hábitos gastronômicos do mineiro**

Procedendo à análise da última categoria, fomos até a edição de 28 de março de 2015 de *Triângulo das Geraes*, quando exibiu uma entrevista com um fabricante de cachaça de Capitólio, do sul do estado. A sequência começa com um caminhão, em plano aberto, vindo em direção à câmera enquanto ouvimos uma trilha instrumental camponesa. Celso Machado, o entrevistador, aparece em seguida, num plano médio que evidencia, ao fundo, uma casa de tijolos cercada por mata verde aparada. Ao lado esquerdo, um pedaço da estrada de terra é focalizado, simbolizando a ambiência rural. Enquanto ele fala, não há trilha instrumental, mas, tão logo terminado seu rápido pronunciamento, uma *pan* mostra a amplitude do local, com mata e uma casa vistas ao som da trilha camponesa já utilizada. Em seguida, a câmera se desloca do alto da casa e desce, revelando outras partes da construção e encerrando com um enquadramento na porta da casa.

Lá dentro, está um homem vestido com camisa azul e calça jeans, pronto a receber o entrevistador. Celso adentra ao local, saindo de perto da câmera e indo em direção ao entrevistado. Eles se cumprimentam com um aperto de mãos não captado pela câmera, pois o entrevistador está exatamente de frente para o entrevistado e de costas para a câmera, mas é possível ver o toque de mãos de Celso sobre o ombro do homem, numa alusão à pretensa intimidade que a equipe busca estabelecer com seus convidados. No interior do estado, são comuns os cumprimentos de mão e outros toques corporais, tais como abraços e beijos.

O ambiente no qual se encontram é permeado por tonéis de cachaça, grandes barris dispostos em prateleiras que também comportam frascos menores da bebida e outros utensílios, como copos e jarros. Na parede ao fundo, duas rodas penduradas ao alto, e uma terceira mais abaixo, próxima a um quadro. Pedro Carlos, o entrevistado, e

Celso Machado, o entrevistador, estão em plano americano e logo vem um primeiro plano de Pedro, de perfil, de modo a nos aproximarmos visualmente da fonte e firmamos um estreitamento, tal qual numa conversa. Volta-se ao plano americano através do qual vemos ambos os sujeitos no ambiente, intercalado a outro perfil de Pedro em primeiro plano.

O plano americano anteriormente utilizado retoma o quadro imagético, até que um novo plano médio de Pedro entra em cena. Pedro está contando a história da cachaça e, atrás dele, dois barris azuis trazem grafados “Cachaça Sossegada” e um pinguim (logotipo do produto). A cachaça permeia as dimensões verbal e visual, pulverizada pela construção cênica da atração. O programa recorre frequentemente ao uso do plano americano e do plano médio, intercalados: o primeiro para enquadrar ambos no *frame* e denotar o sentido de conversação estabelecido entre os dois, enquanto o segundo nos permite uma aproximação a Pedro, a fonte que transmite informações sobre o processo de criação, produção e venda da cachaça. Após justaposições de planos médios e americanos, um plano de detalhe aparece para focalizar outra garrafa com rotulagem antiga: às mãos do entrevistador, a Sossegada está no detalhe do rótulo, mas também no cartaz ao fundo que traz o nome da marca. Planos médios e americanos se interpõem ao longo de toda a narrativa, até seu encerramento.

Figuras 11-14: Em primeiro plano, carrinhos de madeira; ao lado, cumprimento final



Fonte: Programa Triângulo das Geraes

Historicamente, com a derrocada do ciclo do ouro nas Minas, a agricultura se expandiu no século XVIII e se tornou uma das mais viáveis formas de sustentação econômica do estado. É neste período que o café ganhou notoriedade por conta de sua produção em larga escala e financiou tradicionais famílias da região. Mas não apenas o café era produzido nas terras mineiras daqueles tempos, pois a produção agrícola também viu florescer grandes lavouras de cana-de-açúcar, por exemplo.

“Em matéria de bebidas, o mineiro sempre teve duas paixões: o café, tradicionalmente oferecido às visitas, e a cachaça” (TORRES, 2011, p. 99), apesar desta não desfrutar do mesmo apreço e prestígio social que o café – seu uso não era visto como algo a ser feito por pessoas “de respeito”. Esta visão conservadora está expressa nas falas dos próprios sujeitos em cena, pois o entrevistador afirma não ingerir bebida alcoólica, o que também é dito pelo entrevistado (produtor da cachaça), dizendo que “eu não bebo, só socialmente, num lanche”. Cachaça é, para ele, comércio, renda e subsistência.

Há indícios de que desde o século XVII a cachaça já fosse produzida e apreciada no Brasil, mas não em excessos – pois, como observou Saint Hilaire em suas viagens pelo interior do país, os homens não se embriagavam com a bebida (CASCUDO, 2006). Vale lembrar, porém, que em determinados momentos do século XVIII – como em 1715 e 1743, nas Minas dos tempos da mineração – havia a proibição de que se criassem engenhos de açúcar no estado, o que dificultava o abastecimento desse tipo de produto (ABDALA, 2007). Contudo, as proibições não impediram a existência dos engenhos, que surgiam sob alegação de se estabelecerem em locais onde a mineração não era exercida e, por esta razão, não desviava o foco de atuação laboral dos escravos (ZEMELLA, 1951).

## **Considerações finais**

A TV por assinatura já enfrentou entraves quanto à formatação de suas características básicas, delimitações de orçamentos, definição de grades de programação, dentre outros fatores. Ao longo de vinte anos de existência, investiu em inovações tanto na parte tecnológica quanto na estruturação de uma identidade de

programação, de formatos e gêneros capazes de atrair uma audiência fatiada. Com *Triângulo das Geraes* em exibição num canal fechado, recorrendo a temáticas também encontradas nos outros modelos de TV, notamos que há canais investindo em replicações de formatos já consagrados nas outras emissoras abertas – comerciais e públicas.

A mineiridade se reveste de tradicionalismos, assenta-se em estereótipos e não vislumbra uma atualização do conceito na atração aqui estudada. O programa, produzido por uma produtora independente e difundido num canal voltado à popularização de peças criadas fora do grande circuito mercadológico, não sinalizou para inovações da identidade mineira, nos modos de figurá-la, debatê-la e reverberá-la. A atração recebe investimentos do governo estadual, por intermédio da Lei Estadual de Incentivo à Cultura (o que é informado em todo início de programa, logo após a vinheta), portanto conta com recursos para promover a divulgação da mineiridade. Segundo nossas análises, a mineiridade que interessa ao programa, contudo, incentiva uma cultura já arraigada (do mineiro retraído, da Minas católica) historicamente, aportada nas bases mais tradicionais do mito da mineiridade.

A utilização de verbas públicas não serviu para conferir ao programa uma independência editorial, que seria própria do modelo de negócio no qual a atração fora concebida. Conter recursos governamentais possivelmente orientou a conformação do produto para valorizar o que de mais sólido existe em termos de mineiridade: o discurso fundante. Politicamente, no histórico do estado, a intenção unificadora sempre pautou as diretrizes dos mandantes estaduais em nome da estabilidade não apenas mineira, mas também nacional. Através de leis como a supracitada, os governos regionais encontram alternativas para prosseguir investindo na manutenção da mineiridade, em seu estágio mais conservador e irretocável possível. Por isso, a atração está permeada de estereótipos – como, por exemplo, a reafirmação da soberania católica, a pouca abrangência a áreas que não são da região central do estado e o foco em pautas que mobilizavam populares na posição de sujeitos camponeses, humildes. Vimos na TV por assinatura o que já se via em outros modelos, com o peculiar adendo de que esta atração pouco investiu em diferenciadores estilísticos (abusando do esquema plano/contraplano, por exemplo).



Se a TV aberta comercial dialoga com consumidores, a TV fechada dialoga com consumidores ainda mais seletivos. O “pagar pra ver” eleva-os a um patamar de exigências diferentes da audiência que vai até os canais abertos buscar entretenimento e informação. Aqueles que pagam por *Triângulo* consomem, de certo modo, uma mineiridade deveras semelhante à veiculada nas atrações regionalistas dos outros modelos de negócio. Pagam para assistir ao que há de mais tradicional de uma identidade discursiva criada em função de demandas políticas. Se há quem invista capital para consumir produtos regionalistas clássicos, é sinal de que o discurso da mineiridade segue mais vivo do que muitos pensam.

## Referências

ABDALA, M. C. **Receita de mineiridade:** a cozinha e a construção da imagem do mineiro. Uberlândia: EDUFU, 1997.

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

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

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

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

CASCUDO, L. da C. **Prelúdio da cachaça.** São Paulo: Global, 2006.

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

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

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

KNAUSS, P. O desafio de fazer História com imagens: arte e cultura visual. *ArtCultura*, v. 8, n 12, Uberlândia, 2006. Disponível em

<http://www.seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/1406>. Acessado em 17 abr. 2017.

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

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

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

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

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

PUCCI JR, R. Inovações estilísticas na telenovela: a situação em Avenida Brasil. *In: XXII Encontro Anual da Compós*, Universidade Federal da Bahia, junho de 2013, Salvador-BA. Disponível em [http://www.compos.org.br/data/biblioteca\\_2079.pdf](http://www.compos.org.br/data/biblioteca_2079.pdf). Acessado em 15 abr de 2017.

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

TORRES, J. C. de O. **O homem e a montanha:** introdução ao estudo das influências da situação geográfica para a formação do espírito mineiro. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

ZEMELLA, M. **O abastecimento da capitania das Minas Gerais no século XVIII.** São Paulo: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1951.