

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA  
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO SOCIAL

HUMBERTO FOIS-BRAGA

**Turismo (d)e Teledramaturgia  
na narração dos espaços urbanos:**

**a representação da cidade de Tiradentes  
na minissérie Hilda Furacão da Rede Globo**

Juiz de Fora  
2009

HUMBERTO FOIS-BRAGA

**Turismo (d)e Teledramaturgia  
na narração dos espaços urbanos:**

**a representação da cidade de Tiradentes  
na minissérie Hilda Furacão da Rede Globo**

Dissertação apresentada como requisito para a  
obtenção do título de Mestre em Comunicação  
Social na Faculdade de Comunicação Social da  
Universidade Federal de Juiz de Fora.

Orientador: Prof. Dr. José Luiz Ribeiro.

Juiz de Fora  
2009

HUMBERTO FOIS-BRAGA

Turismo (d)e Teledramaturgia na narração dos espaços urbanos:  
a representação da cidade de Tiradentes  
na minissérie Hilda Furacão da Rede Globo

Dissertação de Mestrado apresentada como requisito para a obtenção do título de Mestre em Comunicação Social na Faculdade de Comunicação Social da Universidade Federal de Juiz de Fora.

Orientador: Prof. Dr. José Luiz Ribeiro.

Dissertação de Mestrado apresentada em 13/05/09, com banca composta pelos seguintes membros:

---

Professor Doutor José Luiz Ribeiro (UFJF)  
Orientador

---

Professora Doutora Susana de Araujo Gastal (UCS)  
Convidada

---

Professora Doutora Christina Ferraz Musse (UFJF)  
Convidada

Conceito obtido \_\_\_\_\_

Juiz de Fora  
2009

*Ao Gui, pela compreensão diária, nas noites e dias de sol e chuva, mas também pelos “puxões de orelha”, obrigando-me a descansar.*

*Ao Zé Luiz, pelas inspirações, bom humor e dedicação nas orientações.*

*À minha família, pela incondicionalidade –*

*"se você tem uma família, não precisa inventar outra, é só escrever sobre ela".*

*Aos amigos, pelas torcidas e apoio.*

*À Hilda Furacão, que no dia 1º de Abril deste ano completou 50 anos de dúvidas.*

*Aos habitantes de Santana dos Ferros e de Tiradentes, pela convivência quase diária.*

*Ao Roberto Drummond, por nos contar histórias.*

## AGRADECIMENTOS

Agradecer é sempre lembrar-se de uns e esquecer-se de outros – de propósito e/ou injustamente. No final, temos uma lista de nomes, quase um catálogo, cuja ordem alfabética é substituída por aquela socialmente aceita. E, por que privilegiar aqueles que hoje nos são próximos e esquecermo-nos daqueles que já nos percorreram e, em seus momentos, também ajudaram a nos construir? Acredito que somos lastros de pessoas.

Também sempre quis crer que as ciências é um processo caótico de criação que aproxima a suposta neutralidade da metodologia acadêmica de um envolvimento emocional e visceral presente nas artes. Afinal, a escrita está cheia de idas e vindas, noites mal dormidas, ânsias de criação, tensões, inspirações, refutas, imprevisibilidades, preguiça e orgulho. E, o que seria disto tudo se não tivéssemos quem nos apoiar e compreender nossos surtos, distâncias, carências e alegrias?

Por tudo isto, agradeço a todos aqueles dispersos em tempos e espaços distintos, mas que contribuíram de diversas maneiras para o êxito deste trabalho. Aos que somente passaram, disseram poucas palavras, mas que foram suficientes para despertar reflexões; aqueles que ficaram e vivenciaram o cotidiano da criação; e aos que torciam à distância.

A todos estes personagens “malucos, danados, sumidos, chegados”, moradores ou turistas das terras reais ou imaginárias por onde circulo, meu muito obrigado!

Por fim, agradeço à Rede Globo, que através do Globo Universidade viabilizou pesquisas e entrevistas em sua sede, no Projac (Rio de Janeiro).

Tiradentes, ouro antigo na Igreja Matriz  
Água pura em chafariz  
Oficinas de arte de prata,  
Gente nova buscando ideais  
Casarões coloniais, velhos sonhos que a  
Serra retrata. Tiradentes, Tiradentes.  
(Refrão do hino de Tiradentes – MG)

“[...] Reconhecemos o espaço como estando sempre em construção. Precisamente porque o espaço, nesta interpretação, é um produto de relações-entre, relações que estão, necessariamente, embutidas em práticas materiais que devem ser efetivadas, ele está sempre no processo de fazer-se. Jamais está acabado, nunca está fechado. Talvez pudéssemos imaginar o espaço como uma simultaneidade de estórias-até-agora”.

(MASEY, 2008, p.29)

“O que sabemos dos lugares é coincidirmos com eles durante certo tempo no espaço que são. O lugar estava ali, a pessoa apareceu, depois a pessoa partiu, o lugar continuou, o lugar tinha feito a pessoa, a pessoa havia transformado o lugar”. (José Saramago – O Caderno, 2009, p. 19)

Più sono convito di guidare la nave, più la nave va dove vuole. Passate le prime due settimane non sono più io che dirigo il film, è il film che dirige me. (Federico Fellini)

## RESUMO

A pesquisa trabalha no interstício de diversas áreas, para analisar como as cidades midiáticas da teledramaturgia erguem imaginários urbanos em Tiradentes; e como estes podem ser, posteriormente, negociados em narrativas turísticas. Para estudar as especificidades do Turismo de Teledramaturgia, três pontos situados na confluência destes dois fenômenos são privilegiados: o lazer, os sujeitos (telespectadores e turistas) e o território ocupado e narrado por tais produções culturais. Tal “terra narrada” é discutida através da identidade nacional, das cidades como textos a serem percorridos e lidos, e pelo papel do urbanismo das vilas coloniais mineiras na constituição da brasilidade. A partir da minissérie Hilda Furacão (Rede Globo, 1998), a metodologia de análise de conteúdo codifica a cidade midiática de Santana dos Ferros que emergiu e negociou sua existência com a malha urbana da cidade-locação – Tiradentes. O turismo de teledramaturgia é uma hibridização entre estes dois fenômenos que o constitui, gerando uma terceira via na leitura do urbano, sendo a análise de conteúdo um dos elos que transmuta os textos midiáticos em narrativas turísticas.

***Palavras-chave:*** Comunicação. Turismo. Teledramaturgia. Narrativas. Cidades. Tiradentes (MG). Hilda Furacão.

## ABSTRACT

This dissertation aims at analyzing how cities heavily depicted by the media through telenovelas make urban imaginary arise in Tiradentes; and how this can be, later, transported into Tourist Narratives. To study the specificities of Tourism of Telenovela, three aspects found in the merger of these two phenomena are highlighted: Leisure, the subjects (the viewers and tourists) and the territory occupied and used by such cultural productions. Such “narrated land” is discussed through national identity, through the cities as texts to be followed and read, and the role of urbanism of the colonial villages in the Brazilian State of Minas Gerais in constituting what we call “Brazility”. Using the miniseries *Hilda Furacão* (Rede Globo, 1998), the content analysis encodes the fictitious city of Santana dos Ferros which emerged from the miniseries and started to exist within the real City/Filming-Location Tiradentes. The Tourism of Telenovela mentioned by this dissertation is a hybridization of these two phenomena that constitute it, generating a third way in the reading of the urbane, with the content analysis being one of the links which transmutes the scripts into Tourist Narratives.

***Key-Words:*** Communication. Tourism. Telenovela. Narratives. Cities. Tiradentes (MG).  
Hilda Furacão.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 01: Distribuição espacial da produção teledramatúrgica em um território.....	120
Figura 02: Território e as relações entre zonas de cenas, de bastidores e estúdios.....	121
Figura 03: Regiões Culturais do Brasil.....	128
Figura 04: Localização de Tiradentes (MG) na Região Sudeste.....	149
Figura 05: Mapa Turístico de Tiradentes (MG).....	153
Figura 06: Cartografia Imaginária de Diamantina em Tiradentes.....	183
Figura 07: Espaços Narrativos na Minissérie Hilda Furacão.....	194
Figura 08: Belo Horizonte da Zona Boêmia.....	197
Figura 09: Locações de Hilda Furacão, em Belo Horizonte.....	199
Figura 10: Imagens de Ferros (MG) – Vista Parcial da Cidade.....	200
Figura 11: Análise de Conteúdo – ambientes de Santana dos Ferros.....	203
Figura 12: Imagens de Ferros (MG) – Antiga e Nova Igreja Matriz de Santana.....	205
Figura 13: Igreja de Santana – Ambientes Internos.....	206
Figura 14: Igreja de Santana – Ambientes Externos.....	207
Figura 15: Igrejinha (Igreja Nova) – Ambientes Internos.....	208
Figura 16: Igrejinha (Igreja Nova) – Ambientes Externos.....	209
Figura 17: Igrejinha (Igreja Nova) – Casa Paroquial.....	209
Figura 18: Casa Tias Ciana e Çãozinha - Ambientes Internos.....	213
Figura 19: Casa Dona Neném – Ambientes Internos.....	214
Figura 20: Colégio São Domingos – Ambientes Internos.....	216
Figura 21: Trem.....	218
Figura 22: Rua da Câmara.....	220
Figura 23: Rua Direita.....	221

Figura 24: Local Indefinido.....	221
Figura 25: Praça Padre Lourival.....	222
Figura 26: Rua / Largo do Chafariz.....	223
Figura 27: Rua Padre Toledo.....	224
Figura 28: Morro de São Francisco.....	225
Figura 29: Vista área de Santana dos Ferros.....	225
Figura 30: Fachadas referenciando serviços e equipamentos de Santana dos Ferros.....	227
Figura 31: Fronteiras da Moralidade em Santana dos Ferros.....	236
Figura 32: Cartografia Imaginária de Santana dos Ferros em Tiradentes.....	243
Figura 33: Construção dos espaços narrativos (BH e SF).....	248

## LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

- .BH: Belo Horizonte (MG)
- .EFOM: Estrada de Ferro Oeste de Minas
- .EMBRATEL: Empresa Brasileira de Telecomunicações
- .EMBRATUR: Instituto Brasileiro de Turismo
- .GPS: Sistema de Posicionamento Global
- .IBGE: Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística
- .IDH: Índice de Desenvolvimento Humano
- .IPHAN: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
- .JK: Juscelino Kubitschek de Oliveira
- .JOC: Juventude Operária Católica
- .MIP TV: Marché International de Programmes de Télévision
- .MTUR: Ministério do Turismo Brasileiro
- .PCB: Partido Comunista Brasileiro
- .PNT: Plano Nacional de Turismo
- .PNUD: Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento
- .PROJAC: Projeto Jacarepaguá (Rede Globo)
- .PSD: Partido Social Democrático
- .SAT: Sociedade Amigos de Tiradentes
- .SF: Santana dos Ferros (MG)
- .SPHAN: Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (atual IPHAN)
- .TFM: Tradicional Família Mineira
- .UFOP: Universidade Federal de Ouro Preto (MG)
- .UNESCO: Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>13</b>
<b>1. A TERRA NACIONAL COMO CONSTRUÇÃO NARRATIVA.....</b>	<b>22</b>
<b>1.1. A construção discursiva da brasilidade.....</b>	<b>22</b>
<b>1.2. Teledramaturgia: o Brasil se vê.....</b>	<b>32</b>
<b>1.3. Turismo Doméstico Social e Regionalização: o Brasil se visita.....</b>	<b>38</b>
<b>2. LEITURAS DOS ESPAÇOS E TEMPOS URBANOS.....</b>	<b>44</b>
<b>2.1. A cidade como texto.....</b>	<b>44</b>
<b>2.2. Representações transversais do espaço urbano.....</b>	<b>49</b>
<b>2.3. Matrizes de leitura das cidades brasileiras.....</b>	<b>57</b>
<b>3. TURISMO (D)E TELEDRAMATURGIA.....</b>	<b>66</b>
<b>3.1. Turismo e Televisão como opções de lazer.....</b>	<b>66</b>
<b>3.2. Produções culturais territorializadas e o turismo.....</b>	<b>76</b>
<b>3.3. Por um Turismo Midiático e de Teledramaturgia.....</b>	<b>90</b>
<b>3.4. Telespectadores e Turistas: entre o lar-ver e o lá-ser.....</b>	<b>99</b>
<b>3.5. As múltiplas leituras territoriais.....</b>	<b>108</b>
<b>3.6. Espaços territoriais ocupados pelo turismo de teledramaturgia.....</b>	<b>116</b>
<b>4. REGIONALISMO E BRASILIDADE – O URBANO MINEIRO NARRADO PELO TURISMO (D)E TELEDRAMATURGIA EM TIRADENTES.....</b>	<b>125</b>
<b>4.1. Contribuições regionais à cartografia imaginária brasileira.....</b>	<b>125</b>
<b>4.2. O urbanismo das vilas do ouro de Minas Gerais.....</b>	<b>133</b>
<b>4.3. Tiradentes: cidade-personagem na história mineira.....</b>	<b>148</b>
<b>4.4. Turismo em Tiradentes.....</b>	<b>157</b>
<b>4.5. Teledramaturgia em Tiradentes.....</b>	<b>169</b>
<b>5. TIRADENTES – DE CIDADE-LOCAÇÃO À CIDADE MIDIÁTICA DE SANTANA DOS FERROS EM HILDA FURACÃO.....</b>	<b>186</b>
<b>5.1. Hilda (Gualtieri Müller) Furacão: o que a história nos conta.....</b>	<b>186</b>
<b>5.2. As territorialidades da minissérie Hilda Furacão.....</b>	<b>193</b>
<b>5.3. A Belo Horizonte da Zona Boêmia e do Minas Tênis Clube.....</b>	<b>195</b>
<b>5.4. E de Tiradentes se fez Santana dos Ferros.....</b>	<b>200</b>
<b>5.4.1. Uma vida de devoção e punições: as Igrejas.....</b>	<b>204</b>
<b>5.4.2. Lar, doce lar: as casas.....</b>	<b>212</b>
<b>5.4.3. Ensinando a ser católico: o Colégio São Domingos.....</b>	<b>216</b>
<b>5.4.4. Bem-vindos e Boa viagem: o trem.....</b>	<b>217</b>
<b>5.4.5. Andando pela cidade midiática: as ruas.....</b>	<b>220</b>
<b>5.5. As zonas de moralidade nas cidades de Hilda Furacão.....</b>	<b>232</b>
<b>5.6. A cartografia imaginária de Santana dos Ferros e reflexões para         um turismo de teledramaturgia em Tiradentes.....</b>	<b>240</b>

<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>250</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>259</b>
<b>APÊNDICES.....</b>	<b>273</b>
<b>Anexo A – Formulário para Análise de Conteúdo: Cidade de Santana dos Ferros (Tiradentes – MG).....</b>	<b>273</b>
<b>Anexo B – Espaços Narrativos da Minissérie Hilda Furacão (Rede Globo, 1998).....</b>	<b>275</b>

## INTRODUÇÃO:

Nós, seres humanos, somos textos em camadas, ou melhor, somos um palco onde experiências e desejos dos mais diversos se digladiam, cada qual buscando o direito de nos significar; e é sempre através das negociações entre estas nossas vontades, neste interstício instável e provisório, que vamos construindo nossa interpretação e contribuição ao mundo em que vivemos. Por isto, toda problemática e questionamento são provisórios, susceptíveis de serem, posteriormente, rejeitados ou complementados, por nós e pelos outros.

Nesta atual jornada acadêmica, a estabilidade frágil destas forças oferece uma problemática capaz de expressar diferentes anseios que durante anos foram se acumulando. Ao propor a questão: *como as cidades midiaticizadas da teledramaturgia erguem imaginários urbanos em Tiradentes; e como estes poderão ser, posteriormente, negociadas em narrativas turísticas?*, o que se pretende é uma conciliação entre diversas temáticas que me são caras, presente em palavras-chave como teledramaturgia, turismo, cidades e narrativas.

A narrativa é uma seqüência de códigos construída discursivamente, ou seja, é ideológica e capaz de ser compreendida e aceita por um determinado grupo. Mais precisamente, a narrativa é um ordenamento de mundo, que seleciona e legitima uma estrutura discursiva, ao mesmo tempo em que varre às margens aquelas outras refutadas (DUARTE JÚNIOR, 2006; FOUCAULT, 2008). Assim, podemos supor que existem diversos ordenamentos para um mesmo acontecimento, ou seja, há várias formas de se contar um mesmo fato – e aqui nos aproximamos de Barthes (2006) em que a Língua é o todo inalcançável e a Fala é apenas uma seleção e atualização reduzida desta; e também de Todorov (*in* BARTHES *et al.*, 1973) que diz ser a História somente comunicável a partir de um Discurso, individualizado e limitado a certos códigos.

No nosso caso, pensamos que diferentes produtos culturais constroem diferentes ordenamentos narrativos, disponibilizando maneiras de falar e um discurso peculiar, ainda que pautados em um mesmo fato – é um diálogo que propomos com McLuhan (2002), pois se “o meio é a mensagem”, então as narrativas são construídas para se adaptarem aos seus suportes de divulgação.

A pesquisadora Hamburger (2005) foi sagaz ao nomear o Brasil como sendo “a sociedade da novela”. De fato, nascemos noveleiros, acompanhamos as tramas que se desenrolam todas as noites nas telas de nossa televisão, conversamos sobre as temáticas

abordadas, ficamos curiosos com o que vai acontecer e com o que se passa nos bastidores das produções, sem falar nos comportamentos que incorporamos; afinal, como dizia um comercial do seriado americano “Ugly Betty” – inspirado na novela colombiana “Beth, a Feia”, produzido pela ABC dos Estados Unidos e transmitido no Brasil pelo canal pago, *Sony Entertainment Television* –, “na América Latina, qualquer novela engole Hollywood!”. Não restam dúvidas de que as telenovelas constituem uma das maiores contribuições dos países latino-americanos aos produtos audiovisuais.

Não é por acaso que a academia, em especial os cursos de pós-graduação em Comunicação Social do Brasil, dedicam-se a estudar o fenômeno das teledramaturgias, seja a partir de pesquisas históricas, mercadológicas, de representações sociais ou de recepção (ALMEIDA, 2003; FIGUEIREDO, 2003; HAMBURGER, 2005; LOPES, 2004; MATTELART, 1998; WOLTON, 1996). Todavia, ao abordarem o papel da televisão, e em especial das telenovelas, na construção da identidade nacional, parece-nos que estes estudiosos se concentram em compreender como o povo brasileiro é representado e se vê na tela. Já os comentários sobre as paisagens cênicas, quase sempre, são realizados *en passant*, como fez a própria Hamburger (2005) ao discutir a novela “Vale Tudo” (REDE GLOBO, 1988 a 1989): “aqui, como em outras novelas, tomadas aéreas de paisagens específicas pontuam a narrativa, situando o drama em locais facilmente identificáveis”. E, posteriormente, ela sugere que estas paisagens pontuais acrescentam um motivo turístico à narrativa e ajuda a reforçar o senso de pertencimento à nação. E isto é tudo sobre a importância das paisagens!

Se a teledramaturgia é uma narrativa que nos conta sobre o Brasil, parece-nos que as pesquisas se concentram na trama, nos personagens e nos leitores (telespectadores), algumas vezes se aproximam da temporalidade, mas, raramente, pensam sobre os ambientes de cena, ou melhor, a cenografia e as locações como espaços representativos da brasilidade.

Por sua vez, embora alguns autores, como Leed (1992) e Urbain (2002), mencionarem que o turismo contribui na formação e promoção de uma identidade nacional, raramente suas discussões vão além da superfície, não desvendando os fatores que relacionam deslocamento de cidadãos comuns ao sentimento de pertencimento nacional. No entanto, o turismo emerge e se sucumbe às discussões sobre tempo e espaços, pois como falar de viagens sem se comprometer com o calendário, o antes durante e depois das viagens, o dia e a noite, o aqui e o lá, o destino e o lar? Afinal, o deslocamento circula e movimenta a própria palavra *tour-ismo*.

Por outro lado, a segmentação do turismo, que pretende conciliar uma demanda potencial a uma oferta diferenciada de um determinado destino, faz com que o ato de viajar se transforme em um produto cultural a ser disponibilizado ao mercado, ao mesmo tempo em que propõe uma narrativa e, conseqüentemente, uma forma de olhar e ler o ambiente visitado. O turismo transborda-se em estudos destes gêneros, e são diversas as obras que tendem esboçar novas segmentações, discutir seus preceitos e validades na compreensão do próprio fenômeno das viagens (ANSARAH, 1999; ANSARAH *et* PANOSSO NETTO, 2009; HORNER *et* SWARBROOKE, 2002).

Finalmente, as cidades, como o espaço da cotidianidade, servem como referência e ponto de partida para diversas produções culturais que, por suas vezes, intermedeiam e criam leitores – telespectadores, turistas, internautas, dentre outros –, orientando-os na codificação e decodificação da urbanidade. Neste sentido, a cidade-narrada é um objeto da semiótica, transformando a malha urbana em um texto, um palimpsesto, construída em camadas e se oferecendo às múltiplas possibilidades de ordenamento interpretativo – é uma malha que não está totalmente dada, mas suspensa e propensa a diversos rearranjos, seja pelos encontros com a alteridade ou pelas intermediações dos produtos culturais (CAIAFA, 2007; GASTAL, 2006; GOMES, 2008; LYNCH, 1997; PRYSTHON, 2006).

Ao propormos o título “Turismo (d)e Teledramaturgia na narração dos espaços urbanos”, o que pretendemos é atingir a compreensão individual destes dois fenômenos de vivência do urbano, mas, principalmente, discutir os seus pontos de interseção e que geram o “turismo *de* teledramaturgia” – segmento mercadológico, sim; mas também uma terceira via de narração da urbanidade, aquela que surge no interstício entre produção audiovisual e discursos turísticos.

Se estes são os pressupostos teóricos que norteiam nossas discussões, a delimitação do objeto de estudo, o espaço concreto onde tudo será projetado e analisado, se encontra no subtítulo: “a representação da cidade de Tiradentes na minissérie Hilda Furacão da Rede Globo”.

Tiradentes é perpassada por três forças, o que a define como um interessante ambiente para aplicação de nossas reflexões. Primeiramente, ela é permeada pelo imaginário das vilas do ouro de Minas Gerais e que, após ser “descoberta” pelos modernistas e entrar para o rol de monumentos nacionais do SPHAN (atual IPHAN) em 1938, passou a integrar a cartografia imaginária da brasilidade. Em termos turísticos, Tiradentes possui equipamentos adequados e recebe viajantes que buscam vivenciar o

clima de século XVIII, em que a originalidade da malha e equipamentos urbanos se aproximam dos ambientes naturais – e tudo isto conjugado com o ideário das pequenas, bucólicas e pitorescas cidades do interior brasileiro; para tanto, com o intuito de alavancar o fluxo de visitantes, o município integra estratégias regionais de promoção, como Estrada Real, Circuito Turístico Trilha dos Inconfidentes e a Associação das Cidades Históricas de Minas Gerais. Já como pólo de produções audiovisuais, a cidade empresta sua malha urbana à diversas produções teledramatúrgicas da Rede Globo, em uma parceria que se iniciou nos anos de 1980 e que vem oferecendo ao município diversas camadas de imaginários diegéticos. Neste sentido, Tiradentes territorializa certas cidades ficcionais e midiáticas, possibilitando um diferencial narrativo aos turistas que a procuram.

Este é o caso da produção da minissérie *Hilda Furacão*, veiculada pela Rede Globo em 1998, e adaptada do romance homônimo de Roberto Drummond. A narrativa se concentra em torno da personagem-título, que decide largar a vida que levava nos seios de uma sociedade tradicional para se transformar na meretriz mais cobiçada de Belo Horizonte, nas décadas de 1950 e 1960. Tiradentes serviu como locação para a cidade de Santana dos Ferros, terra natal de Frei Malthus, o par romântico de Hilda, e onde diversos acontecimentos pitorescos se desenrolam, fazendo assim um contraponto com a trama que se processa na capital mineira.

Vale observar que outras minisséries e telenovelas, até mais recentes, foram também filmadas em Tiradentes. No entanto, privilegiamos *Hilda Furacão*, pois, além de ser uma minissérie comercializada, permitindo nosso acesso ao material, ela supre outro pré-requisito que estipulamos para nossa pesquisa: o tempo e o espaço da Santana dos Ferros encontram-se diluídos por toda a minissérie, diferentemente da *Diamantina* na minissérie *JK* (2006), que embora também tenha sido erguida em Tiradentes, está concentrada nos primeiros capítulos.

Para trabalhar estas reflexões, o presente estudo se divide em cinco capítulos.

No primeiro, nós nos focaremos na questão do território, para analisar o papel do espaço na narração da nacionalidade. Compreenderemos o conceito e o processo de construção da identidade nacional, bem como o papel que a televisão e o turismo desenvolvem como veiculadores e promotores de uma brasilidade presa à terra. No segundo capítulo, nós nos concentraremos nas discussões sobre a cidade-texto e, mais especificamente, apreenderemos alguns elementos urbanos constituintes da cartografia imaginária da nação, criando assim uma matriz de leitura para as cidades brasileiras e

mineiras. Tais categorias e reflexões serão, em seu devido tempo, utilizadas na análise de conteúdo da minissérie Hilda Furacão.

No terceiro capítulo, buscaremos analisar aqueles pontos de interseção capazes de gerar o turismo *de* teledramaturgia. Para tanto, elegeremos três elementos de diálogo entre estes dois fenômenos agora hibridizados: ambos são opções de lazer, também formam leitores do urbano e, finalmente, são produções culturais territorializadas.

Como formas de lazer, turismo e teledramaturgia se complementam na visão de cotidiano e anti-cotidiano defendida por Krippendorf (2000). Ambos são também vistos pela teoria crítica como participantes de uma indústria cultural ou, contrariamente, como formas de emancipação e contato com o outro, o estranho que nos constrói. Tais atividades, ao posicionarem os sujeitos em uma situação interpretativa, despertam olhares diversos sobre o espaço visto e vivenciado, às vezes complementares e outras divergentes. Finalmente, como produções culturais pautadas em narrativas, o espaço se transforma em um ponto importante de convergência, seja como locação ou destino turístico; é lá que os olhares de telespectador e turista se encontram e negociam a leitura da malha urbana, mas é também através desta ocupação do território pelo turismo e pela teledramaturgia que as cidades pretendem criar um imaginário que a diferencie das demais.

Todavia, como o turismo de teledramaturgia carece de estudos precedentes, nossas análises dialogarão com as pesquisas que relacionam cinema, literatura e viagens, construindo assim desvios e pontes teóricas para a conexão de nossos temas. Neste sentido, autores como Monteiro (2002) e Guadalupi *et* Manguel (2003) serão ativados para a discussão sobre cartografia e cidades imaginárias, enquanto Simões (2007), a partir de suas pesquisas sobre os leitores, será fundamental para pensarmos a transposição do olhar do telespectador para o do turista. Já as revistas e guias impressos de viagem, bem como o material e a cartilha produzidos pelo Ministério do Turismo (2007), denominado “Turismo Cinematográfico Brasileiro”, serão preciosas fontes de informação para realizarmos estas simbioses.

A partir de todas estas reflexões teóricas e exemplos que buscam captar as especificidades do nosso objeto de estudo, poderemos, finalmente, esboçar o significado e o conceito do turismo de teledramaturgia, mostrando os benefícios e também as problemáticas que ele traz aos agentes e municípios envolvidos no processo.

No quarto capítulo, nossos estudos se focarão na questão do regionalismo e seus envolvimento com a narração da identidade nacional. Delimitaremos nossas análises à

questão da contribuição da urbanidade mineira na formação do discurso da brasilidade, para com isto refletir sobre o papel desempenhado pela antiga vila de São José del Rei, atual Tiradentes, neste processo. Acreditando que turismo e teledramaturgia são construtores e divulgadores de uma ideologia sobre o nacional, veremos como que tais atividades se apropriam da malha urbana tiradentina, apresentando-nos um modelo de leitura urbana que, no final de tudo, nos fala também sobre o Brasil.

Finalmente, no último capítulo, e a partir desta apresentação de nosso objeto de estudo, inspiraremos-nos na metodologia de análise do conteúdo para compreendermos como a minissérie Hilda Furacão projetou e ergueu a fictícia cidade midiática de Santana dos Ferros na malha urbana tiradentina.

De acordo com Bardin (1997, p. 44), um dos grandes pesquisadores desta metodologia, a análise de conteúdo é “um conjunto de técnicas de análise das comunicações visando obter, por procedimentos sistemáticos e objectivos de descrição do conteúdo das mensagens, indicadores (quantitativos ou não) que permitam a inferência de conhecimentos relativos às condições de produção / recepção (variáveis inferidas) destas mensagens<sup>1</sup>”.

Esta técnica pretende compreender os textos – no sentido semiótico – para além de seus significados imediatos, enriquecendo a leitura do receptor normal através de desvios de olhar que permitem a descoberta de conteúdos e estruturas ocultas naquele primeiro momento. Por outro lado, para superar as incertezas da subjetividade e criar um rigor científico, busca ser objetiva, sistematizando quantitativamente o conteúdo das mensagens analisadas (BARDIN, 1997; FONSECA JÚNIOR *in* BARROS *et* DUARTE, 2008). Assim, “metodologicamente, confronta-se ou complementam-se duas orientações: a verificação prudente ou a interpretação brilhante” (BARDIN, 1997, p. 31).

Na nossa pesquisa, o formulário de codificação das mensagens será estruturado a partir das categorias narrativas: “enredo, personagens, tempo, espaço e narrador” (GANCHO, 2006, p. 06). Todavia, como a nossa prevalência de análise recairá sobre as cidades, a categoria espaço será privilegiada e desmembrada em subcategorias, alavancadas a partir dos estudos realizados no capítulo anterior sobre o imaginário urbano das cidades brasileiras e mineiras. Assim, teremos uma divisão espacial que obedece, no primeiro momento, as considerações de DaMatta (1997): casa, rua e outro mundo (mais especificamente as igrejas).

---

<sup>1</sup> Texto impresso em Portugal, conseqüentemente, obedecendo à ortografia vigente no país.

No entanto, a análise de conteúdo “é um método muito empírico”, e “os analistas já orientados à partida para uma problemática teórica poderão, no decorrer da investigação, ‘inventar’ novos instrumentos susceptíveis, por sua vez, de favorecer novas interpretações” (BARDIN, 1997, p. 32). E as leituras flutuantes, que visam “conhecer o texto, deixando-se invadir por impressões e orientações” (FONSECA JÚNIOR *in* BARROS *et* DUARTE, 2008, p. 290), nos permitirão fazer emergir uma nova categoria denominada “som diegético”, enquanto na subcategoria espacial acrescentaremos “transporte interurbano” (trem) e “instituições disciplinares” (escola).

O som diegético se faz importante, pois, a partir dele, conseguiremos captar as sutilezas das cenas: o sino da igreja que se ouve na casa e nas ruas e dita condutas; o barulho da rádio que condiciona as reações dos personagens que estão em Santana dos Ferros aos acontecimentos de Belo Horizonte, e assim vai. Por sua vez, o trem – estações, trilhos e vagões – caracteriza o portal de entrada e saída dos personagens que se deslocam entre as cidades. Já a escola é onde se processa a educação e se legitima a moral católica que orienta a vida dos moradores<sup>2</sup>.

A unidade de codificação será a cena, aqui definida como um tempo *continuum* de exibição em um espaço que esteja dentro das subcategorias anteriormente mencionadas. Mesmo que a narrativa se desloque e, em seguida, retorne ao espaço anteriormente analisado, entenderemos como uma nova cena, merecendo outra codificação, uma vez que o tempo de emissão foi interrompido e o espaço intercalado com outros locais. Enfim, cada corte de ambiente define o término e o início de uma cena.

Nosso *corpus* de pesquisa será pautado na regra da exaustividade, ou seja, serão codificadas *todas* as cenas que se passam nos espaços urbanos da cidade midiaticizada de Santana dos Ferros e que se encontram na minissérie Hilda Furacão. Aliás, foi exatamente pela possibilidade de desenvolver a pesquisa pelo critério da exaustividade que a minissérie foi privilegiada em detrimento das telenovelas: se ambas são formatos do gênero teledramatúrgico, aquela é exibida em média de 30 capítulos e, atualmente, vendida em DVDs, enquanto as novelas chegam a ter uma média de 160 capítulos (FIGUEIREDO, 2003) e não se encontram para a comercialização.

Para a análise, serão utilizados os DVDs da minissérie Hilda Furacão, comercializados pela Rede Globo e composto de três discos, totalizando um total de seis

---

<sup>2</sup> Em anexo, encontra-se o modelo do formulário desenvolvido e utilizado na nossa pesquisa.

capítulos e 12 horas de emissão. Além da minissérie, todos o conteúdo extra (*making of*, entrevistas, etc.) disponibilizados pelos DVDs serão, também, analisados.

Ainda nesta etapa, o livro *Hilda Furacão*, de Roberto Drummond, que serviu como suporte para a minissérie, também entrará em diálogo com nossas análises, para obtermos uma melhor compreensão das narrativas urbanas representadas pela produção midiática.

Após tal processo de codificação de Santana dos Ferros, para descrevermos o conteúdo das mensagens e permitirmos que nossos leitores se familiarizem com o contexto narrativo analisado, apresentaremos uma tabela com imagens do espaço dramático, acompanhado de informações sobre os locais de gravação, tempo e porcentagem de emissão, além dos enredos abordados nestes ambientes cênicos. Como se observa, estes enredos serão agrupados por paisagens, e não mais obedecerão a seqüência presente na minissérie. Portanto, as análises dos dados exigirão uma percepção espacial e geográfica de Tiradentes e, por isto, sugerimos lê-las acompanhado do mapa turístico da cidade, que integra este trabalho.

Embora a análise de conteúdo seja o eixo metodológico, também nos serviremos de algumas reflexões pautadas na análise do discurso, para melhor abarcamos os espaços a partir das falas dos personagens que eles absorvem. No mais, como propõe Gill (*in* BAUER *et* GASKELL, 2002, p. 247), “é proveitoso pensar a análise de discurso como tendo quatro temas principais: uma preocupação com o discurso em si mesmo; uma visão da linguagem como construtiva (criadora) e construída; uma ênfase no discurso como uma forma de ação; e uma convicção na organização retórica do discurso”.

A análise documental será também importante ao se fazer pesquisas em arquivos e na internet. Como técnica, a pesquisa documental “complementa outras formas de obtenção de dados, como a entrevista e o questionário. Na maioria das vezes é qualitativa: verifica o teor, o conteúdo do material selecionado para análise [...]. As fontes de análise documental freqüentemente são de origem secundária [...]: a mídia impressa e eletrônica, e relatórios técnicos” (MOREIRA *in* BARROS *et* DUARTE, 2008, p. 270).

E todas estas formas de coleta e análise de dados serão permeadas pela pesquisa bibliográfica, visando uma revisão da literatura sobre o tema estudado, para, posteriormente, articular os conhecimentos e analisá-los criticamente.

Para se inserir no contexto do objeto, algumas visitas turísticas e de cunho exploratório foram realizadas a Tiradentes (MG). Este “turismo de reconhecimento” visa “sentir” o local e travar contatos necessários à efetuação das pesquisas. Tal tipo de investigação caracteriza a pesquisa participante, definida por Peruzzo (*in* BARROS *et* DUARTE, 2008, p. 125) como aquele tipo de pesquisa que “consiste na *inserção* do pesquisador no *ambiente natural* de ocorrência do fenômeno e de sua *interação* com a situação investigada” [grifos da autora].

Com esta pesquisa, esperamos contribuir na construção desta ponte entre turismo e teledramaturgia, possibilitando um diferencial de segmento para as cidades e empresas envolvidas no processo, mas mais importante do que isto, compreendendo como estes dois fenômenos representam o urbano separadamente e, unidos, criam uma terceira via discursiva, bem aos moldes da cidade-texto.

Este estudo não deixa de ser uma ode às várias questões que me constroem: ser noveleiro e mestrando em comunicação; turismólogo e turista; mineiro de falar “uai” e “trem”; arquiteto e cenógrafo frustrado; “pé no chão” e preso às terras das cidades, mas também *flâneur* e “cabeça nas nuvens” quando o assunto são os imaginários urbanos; sistêmico e estruturalista que brinca de decodificar as narrativas do mundo; processual e interessado naquilo que está às margens dos estudos e produções culturais.

## **CAPÍTULO I: A TERRA NACIONAL COMO CONSTRUÇÃO NARRATIVA**

### **1.1. A construção discursiva da brasilidade**

De acordo com Bauman (2005), o discurso da identidade nacional começou a ocorrer a partir do Estado-Nação moderno, quando este buscou unificar as “comunidades da vida” – as diversas regiões que vinculavam grupos sociais a um território de origem – para criar um discurso nacional, ou seja, uma “comunidade de destino” – baseadas em questões ideológicas, sendo, por isto mesmo, ficcional.

Tal identidade ideológica precisou estipular medidas severas e coercitivas para diferenciar o “eu” do “outro”, fazendo com que os indivíduos desenvolvessem interesses e patriotismo para participar do movimento nacional. Para tanto, o Estado lançou mão das Instituições Disciplinares (FOUCAULT, 2007b) que controlavam os cidadãos a partir de uma política de enquadramento dos sujeitos às ordens sociais desejadas.

Assim, de ficcional, já que sobreposta às comunidades da vida, a nacionalidade passou a ser vista como essencial, como se fosse biológica, de nascença, o que permitiu que, diferentemente das outras identidades, se impusesse soberana, não admitindo competidores: todas as outras identidades, sempre secundárias à nacionalidade, eram permitidas, toleradas e oficializadas desde que não colidissem com seus interesses (BAUMAN, 2005). E isto se deveu primordialmente ao aparato simbólico que criou lealdade entre os membros que compartilhavam do mesmo discurso (HALL, 2006a).

Ortiz (2003) argumenta que a memória coletiva está vinculada à tradição e ao mito, devendo ser vivida enquanto prática cotidiana por um grupo social, pois ela se mantém através de sua constante atualização em rituais e manifestações. Assim, a memória coletiva é uma representação social que delimita fronteiras e une em torno de si elementos comuns a um grupo particular. E, devido à diversidade de grupos sociais, pode-se afirmar que existe uma pluralidade de memórias coletivas.

Por sua vez, a memória nacional é uma construção ideológica, pois transcende os indivíduos e busca unir os diferentes grupos em torno de uma universalidade. Para tanto, ela pretende se sobrepor às coletivas, transformando-se em única. Todavia, ao pertencer a todos e a ninguém ao mesmo tempo, sua existência é virtual, não podendo ser vivida no cotidiano:

A memória coletiva se aproxima do mito, e se manifesta portanto ritualmente. A memória nacional é da ordem da ideologia, ela é o produto de uma história social, não da ritualização da tradição. Enquanto história ela se projeta para o futuro e não se limita a uma reprodução do passado considerado sagrado. (ORTIZ, 2003, p. 135)

Observamos com isto que a memória coletiva se vincula às práticas concretas de uma comunidade real, a “comunidade da vida”. Por sua vez, a memória nacional é estruturada por intermédio de uma ideologia, a “comunidade de destino”.

Para Ortiz (2003), a ideologia do nacional busca unificar os diferentes mitos coletivos em torno de um discurso orgânico. Tal narrativa discursiva, que seleciona diferentes elementos das memórias locais, gera uma bricolagem capaz de abarcar uma identificação universal (comum a todos) sobre a nacionalidade.

Então, embora a nacionalidade se apresente aos seus membros como sendo naturalizada, não podemos nos esquecer que ela é um processo histórico sujeito às condições de uma época e, por isto mesmo, instável e mutável em seu conteúdo. Neste âmbito, se a nacionalidade é quase sempre inquestionável (sou brasileiro, porque nasci no Brasil), o nacionalismo é uma fonte de problemas (o que significa ser brasileiro?).

Weber (1982, p. 207) nos direciona a esta problemática ao mencionar que “uma nação é uma comunidade de sentimento, que se manifestaria adequadamente num Estado próprio; daí, uma nação é uma comunidade que normalmente tende a produzir um Estado próprio”. Por sua vez, Anderson (1989, p. 14) também suscita esta questão ao definir nação como “uma comunidade política imaginada – e imaginada como implicitamente limitada e soberana”.

Em suas definições, os autores unem a visão abstrata do nacionalismo (sentimento e imaginação) à objetividade da nacionalidade, expressa pelas preocupações de fronteiras – um limite físico (embora elástico) – e pelas políticas que fornecem a soberania nacional em relação às outras nações (ANDERSON, 1989). Enfim, à *nationness* (algo como sentimento de lugar) deve-se somar ao ideal de Estado político e organizado burocraticamente.

Se ambos os autores dialogam em suas visões sobre nação, é importante compreendermos o conceito de comunidade, que aparece nas duas definições.

Bauman (2003, p. 07) é taxativo quando afirma que a comunidade sempre significa “coisa boa”, pois é um ambiente que nos conforta enquanto o entorno está repleto de perigo à nossa espreita; é, então, uma delimitação espacial, onde todos aqueles que se encontram lá inseridos se entendem, se reconhecem. A comunidade é o

que distingue o “nós” dos “outros”, estipulando uma identidade pela diferença: eles são aquilo que não queremos ser.

Ora, esta observação sobre comunidades coloca, em um mesmo patamar, o sentimento de Weber (1982) e o imaginado de Anderson (1989). Como Weber (1982) menciona, existe um sentimento comum que une um grupo e o diferencia de outros, embora tais sentimentos sejam fluidos e imprecisos, impossíveis de serem definidos e fixados. E, como Anderson (1989, p. 15) complementa, as comunidades somente são distinguidas “pelo estilo em que são imaginadas”, o que nos permite dizer que não é uma diferenciação objetiva, mas subjetiva e móvel, dependente dos grupos que as constituem. Então, fica claro que é o fator sentimental (emocional e instável) que estrutura a imaginação dos habitantes de uma comunidade. Assim, *a nação é uma comunidade imaginada sentimentalmente* – e, uma vez que toda imaginação toca o sentimental, pecamos pela redundância para reforçar nossa concepção.

Enquanto construção social, a nação precisa legitimar um discurso que a narre: somente contando uma história – ficcional (BAUMAN, 2005), ideológica (ORTIZ, 2003), imaginada (ANDERSON, 1989), sentimental (WEBER, 1982) – sobre si, é que ela será capaz de ser compartilhada pela comunidade que se encontra sobre sua tutela.

Aliás, contar uma história significa “4. narrar, relatar. 5. ter esperanças de. 6. propor-se a, tencionar. 7. incluir num grupo, num total” (FERREIRA, 2000, p. 180a). É curioso notarmos que o ato de narrar / contar traz o movimento de se inserir em um grupo, e assim há a tensão no participar e a esperança de ser aceito por uma comunidade a partir da fala, do relato.

Nas palavras de D’Onofrio (2006, p.53) “entendemos por narrativa todo discurso que nos apresenta uma história imaginária como se fosse real, constituída por uma pluralidade de personagens, cujos episódios de vida se entrelaçam num tempo e num espaço determinados”. Assim, a narrativa é um texto que tece fios de trama, “sendo estruturada sobre cinco elementos principais: enredo, personagens, tempo, espaço, narrador” (GANCHO, 2006, p. 06). Acrescente, ainda, o papel desempenhado pelo leitor, já que a narrativa é sempre um discurso dirigido a alguém.

Em termos de enredo, toda nação busca estabelecer antecedes históricos em um passado mistificado e glorioso capaz de validar a identidade nacional desejada. Com isto, “[...] uma determinada comunidade busca recuperar a ‘verdade’ sobre seu passado na ‘unicidade’ de uma história e de uma cultura partilhadas que poderiam, então, ser representada, por exemplo, em uma forma cultural com o filme, para reforçar e

reafirmar a identidade” (WOODWARD *in* SILVA, 2000, p. 28). Não se compreende a História Nacional como um apanhado aleatório de elementos, mas sim como uma seleção de acontecimentos a serem reinterpretados a partir de interesses atuais.

Os personagens destes enredos são, normalmente, heróis nacionais que personificam eventos importantes na construção da nação. Tendo seu destino pessoal transformado em História Nacional, a vida de um herói é passada em revista para, assim, estabelecer uma biografia idealizada, ou seja, uma “ilusória unidade de uma identidade específica, aparentemente sem contradições, mas que não passa de uma máscara sob a qual se oculta uma miríade de fragmentos e versões” (GRAMMONT, 2008, p. 33). Outros são os cidadãos comuns, que freqüentam o cotidiano e representam o regionalismo capaz de situar, na “geografia imaginada” da nação, os “personagens imaginários” da brasilidade: gaúchos, índios, peões, vaqueiros, mineiros, sertanejos, etc.

Como a narrativa se constrói pelo passado mistificado, o tempo prevalecente é aquele da memória. Neste sentido, a “história oficial” de uma nação oferece uma gênese à pátria, uma origem que remonta a seus primórdios, chega aos nossos dias e insinua um futuro, pois se quer eterna. Isto permite Anderson (1989, p. 46) afirmar que a comunidade nacional é do tipo “horizontal-secular, transversal ao tempo” (ANDERSON, 1989, p. 46), ou seja, a nação apresenta uma evolução temporal (passado, presente e futuro), mas, ao mesmo tempo, sobrecarrega esta linearidade com a simultaneidade de eventos que ocorrem em um “tempo homogêneo e vazio”. Podemos propor que o “horizontal-secular” remete à memória nacional de Ortiz (2003), enquanto o “transversal ao tempo” faz menção à pluralidade de memórias coletivas e experiências individuais, de pessoas em um mesmo tempo mas dispersas em diferentes espaços.

Se as identidades nacionais são comunidades imaginadas, podemos propor também a existência de uma “geografia imaginária” (HALL, 2006a), ou seja, fronteiras físicas, embora delimitadas política e imagetivamente, que estipulam o término de um e o início de outro país, bem como o conteúdo interno deste espaço nacional. De fato, como vimos, Ortiz (2003) afirma que a memória e identidade nacional são discursos de segunda ordem que emergem das estruturas coletivas e populares:

[enquanto memórias coletivas, vinculadas à particularidade do mito] nada unifica um candomblé, um reisado, uma folia de reis, uma cavalhada, a não ser um discurso que se sobrepõe à realidade social. Memória nacional e identidade nacional são construções de segunda ordem que dissolvem a heterogeneidade da cultura popular na univocidade do discurso ideológico. A essência da brasilidade que buscava Corbisier é uma construção, e como tal não pode ser encontrada como realidade primeira da vida social. (ORTIZ, 2003, p. 138) [inserção nossa]

Se observarmos, veremos que o autor está de acordo com o discurso de Freyre (1996) e Oliven (2006), quando eles mencionam que o nacional passa antes pelo regional. Um passar que não significa união, mas seleção de diferentes narrativas regionais a serem projetadas em um discurso costurado nacionalmente.

Sendo assim, o espaço da narrativa nacional são as regiões que compõem a nação e, para Flores (*in* ZARUR, 2000), existem duas bases reflexivas para compreender tal conceito: (1) região como “parte de um todo”, com fronteiras e culturas fixas; (2) região como um território fundador de um povo, o que abarca a idéia de pertencimento e de surgimento mítico de uma comunidade.

Tais axiomas não se excluem, pois enquanto no primeiro caso a região é vista como parte de uma nação, na segunda situação ela passa a ser o epicentro do surgimento do Estado-nacional. Esta dualidade condiz com a idéia aqui aventada que nação e regiões são identidades que se constroem pelo complemento e pela diferença: por não estarem desvinculadas enquanto processos, a existência das regiões está sempre condicionada ao discurso do nacional, e vice-versa. Verificamos que as regiões participam a um todo maior, nacional, ao mesmo tempo em que geram uma identificação para aqueles que lhes habitam, possibilitando o surgimento de identidades regionais baseadas em mitos e culturas específicas de seu lugar de origem.

Assim, a grande conclusão é que “as nações modernas são, todas, híbridos culturais” (HALL, 2006b, p. 62) embora, normalmente, tente-se estabelecer um discurso de padronização, de “um único povo”, costurando as diferenças para criar uma única identidade. No entanto, nem tudo de todas as regiões podem emergir como referências nacionais, permitindo deduzir que a visão da identidade nacional como sendo unificada esconde, em si, questões mais complexas, pois sempre há um jogo de poder que subordina alguns elementos culturais em detrimento do outro. Neste contexto, há sempre um processo de supressão forçada de uma cultura em relação à outra, e somente o passar do tempo poderá fazer com que estas disputas sejam esquecidas (HALL, 2006b). E, algumas vezes, são tais supressões forçadas que buscam ressurgir, apoiando-se em elementos que lhes diferenciem do restante da nação.

Enfim, as regiões contribuem de forma não homogênea para a constituição e narração da identidade nacional, pois haverá espaços territoriais cujo imaginário se apresentará mais sintonizado com o discurso sobre o nacional do que outros.

Hall (2006a) afirma que o resgate deste passado a ser narrado nacionalmente obedece aos interesses do presente, o que nos permite dizer que existem forças atuais, e

portanto mutáveis, que fazem com que determinados elementos do passado sejam aceitos, alterados, esquecidos de acordo com as necessidades vigentes. Por isto, se compreendemos o nacional como narrativa, a busca de uma verdadeira identidade brasileira (essencializada) perde o seu valor.

Contrariamente, devemos descobrir quem são os *artífices* (narradores) desta nacionalidade, os agentes e suas épocas que selecionaram memórias coletivas e redigiram o discurso unificador. No caso da brasilidade, são os intelectuais (ORTIZ, 2003) e a elite (ZARUR, 2000; ARRUDA, 1999) que constroem este papel de “mediadores simbólicos” que descolam elementos das culturas populares e os colam em uma cultura nacional. Todavia, como são diversas as interpretações possíveis sobre o que é o nacional, a brasilidade será “o resultado do jogo das relações apreendidas por cada autor” (ORTIZ, 2003, p. 139).

Finalmente, os leitores desta narração nacional são aqueles considerados cidadãos, os “filhos da pátria”, e que receberão tais narrativas a partir de diversos meios de comunicação ou atividades. E, como existe o interesse em fazer com que a totalidade dos habitantes desta comunidade imaginada receba tais discursos para, assim, serem cooptados pela visão da nacionalidade, então será importante que se trave o ideário de democracia e da igualdade de direitos. A cidadania surge, então, como fator de integração à nacionalidade e, para tanto, deve ser desenvolvida uma estrutura de direitos que assegure um acesso massivo da população a tal discurso nacional. É, neste sentido, que diferentes estratégias serão utilizadas para fazer com que esta narrativa seja contada constantemente e por diversos meios, chegando até nós pela literatura, mídias, turismo e eventos: “[...] muitas são as possibilidades de narrar, oralmente ou por escrito, em prosa ou em verso, usando imagens ou não” (GANCHO, 2006, p. 07). Conseqüentemente, para participarmos da comunidade imaginada nacionalmente, devemos ser leitores, telespectadores, turistas – receptores cooptados pela indústria cultural, o que permitiu Canclini (1999) nos dizer que a cidadania passa pelo consumo.

Entre os diversos canais de comunicação da narrativa nacional, Anderson (1989) invoca o papel desempenhado pela imprensa e editoras. Sendo expressão do capitalismo, o objetivo da imprensa é de desenvolver livros e jornais que atinjam o maior número possível de pessoas, para assim maximizar o lucro. O acesso massivo a estes produtos culturais gera uma visão do conjunto, fomentando um laço de pertencimento a todos aqueles que lêem em uma mesma língua um mesmo impresso.

A comunidade imaginada, todavia, não busca somente distribuir a narrativa nacional, mas pretende também criar uma sincronia em sua leitura. Assim, os meios de comunicação tiveram (têm) um papel importante neste papel de distribuição e sincronização da recepção: se os livros permitiam que as pessoas tivessem acesso ao mesmo texto, ainda não era evidente que a leitura se processasse no mesmo horário para todos; por sua vez, os jornais diários começam a aproximar temporalmente os cidadãos, é a “cerimônia de massa – Hegel observa que os jornais são, para o homem moderno, um substituo das preces matinais” (ANDERSON, 1989, p. 44). Tal cerimônia é replicada, simultaneamente, por milhares de pessoas, em um mesmo dia, mais ou menos na mesma hora, e sendo repetida diariamente. Por sua vez, os meios audiovisuais (como rádios e televisões) estipulam dias e horários precisos, o que fortalece a comunhão ritualística entre os membros, a sensação de “estar juntos” (WOLTON, 1996).

O acesso ao mesmo texto, em um mesmo horário compartilhado por todos, sintoniza os rituais dos cidadãos em um tempo “historicamente cronometrado”, algo importante na construção de uma comunidade imaginada, já que “nem mesmo os membros das menores nações jamais conhecerão a maioria de seus compatriotas, nem os encontrarão, nem sequer ouvirão falar deles, embora na mente de cada um esteja viva a imagem de sua comunhão” (ANDERSON, 1989, p. 14).

Por outro lado, mesmo concordando com Anderson (1989) quando ele fala da impossibilidade de todos se encontrarem e se conhecerem, não devemos ignorar que a idéia de pertencimento nacional necessita também de estratégias que viabilizem o encontro físico (e não somente mediado) entre os cidadãos, para assim fortalecer o sentimento de pertencimento à comunidade imaginada através da sensação física de ver e estar com os outros que fazem parte do corpo nacional.

Sem rejeitarmos a importância dos rituais compartilhados midiaticamente, o calendário de festas e comemorações nacionais serve, também, para criar um evento sincronizado e que narre trechos da histórica nacional, sendo por isto capaz de aproximar os cidadãos a partir dos espaços públicos, rompendo com a esfera privada de consumo dos meios impressos e audiovisuais. E, dentro desta estratégia de aproximação física entre cidadãos, feriados e férias também são importantes, principalmente através da atividade turística, pois desloca a população para conhecer paisagens, enredos e personagens pertencentes ao imaginário nacional, ao mesmo tempo em que entra em contato com outros turistas, ou seja, leitores e/ou telespectadores vindos de diversas regiões que compõem a nação.

De acordo com Krippendorf (2000), o sujeito circula por dois espaços: o cotidiano e o anti-cotidiano. O primeiro se refere ao seu dia-a-dia e ao tempo de trabalho, moradia e lazer. Todavia, devido a influências ou motivações externas, tal sujeito é capaz de romper este espaço de lazer do cotidiano para vivenciá-lo de uma outra maneira, pautada na viagem, caracterizando o anti-cotidiano. É lá no anti-cotidiano que o turista pratica o “ritual da inversão”, comportando-se e agindo de forma completamente distinta (e muita das vezes inaceitável) daquele experimentado em seus locais de origem (OURIQUES, 2005). É também no anti-cotidiano, ainda de acordo com Krippendorf (2000), que o sujeito, agora no papel social de turista, tem a oportunidade de encontrar com o outro, experimentar novas sensações e, posteriormente, enriquecer o seu cotidiano com estas experiências novas (repercussões), quando de retorno ao lar (ao cotidiano).

Existe, assim, uma relação entre o cotidiano e o anti-cotidiano: um influencia o outro, pois as experiências produzidas no primeiro se repercutem no segundo, e vice-versa. Urry (2001) confirma tal análise ao mencionar que o olhar do turista é uma construção social que ocorre no dia a dia e que, posteriormente, deve ser colocado em comparação com o que ele presencia durante a sua viagem. Com isto, o olhar do turista é gerado em seu cotidiano:

Os lugares são escolhidos para ser contemplados porque existe uma expectativa, sobretudo através dos devaneios e da fantasia, em relação a prazeres intensos, seja em escala diferente, seja envolvendo sentidos diferentes daqueles com que habitualmente nos deparamos. Tal expectativa é construída e mantida por uma variedade de práticas não-turísticas, tais como o cinema, a televisão, a literatura, as revistas, os discos e os vídeos, que constroem e reforçam o olhar. (URRY, 2001, p. 18)

Viajar, em alguns casos, é o momento de confirmar aquilo que já se sabia, concretizar suas expectativas geradas em seu dia-a-dia. E, o papel da mídia na construção deste imaginário é primordial, pois direciona o fluxo turístico para determinadas regiões do país em detrimento de outras, estabelecendo (juntamente com as datas de férias e feriados) uma padronização entre épocas do ano e destinos turísticos.

Uma vez no destino turístico, o viajante está apto a se relacionar com os demais visitantes vindos de diferentes partes do país, o que lhe reforça a sensação de dimensão e diversidade do espaço nacional, ao mesmo tempo em que gera uma sensação de compartilhamento de uma mesma nacionalidade devido ao repertório comum que ambos possuem e que foi estabelecido pelos meios de comunicação: “[...] o leitor de jornal, vendo réplicas exatas de seu jornal sendo consumido por seus vizinhos do metrô, da barbearia ou de sua casa, sente-se permanentemente tranqüilo a respeito de que o

mundo imaginado está visivelmente enraizado na vida cotidiana” (ANDERSON, 1989, p. 44). Enquanto turistas, podem, então, se encontrar no anti-cotidiano (ponto de convergência) para discutir assuntos que lhes são apresentados pelos diversos meios de comunicação no cotidiano (ponto de divergência). É a sensação do “estar junto”.

Então, não é por acaso que o Governo Militar brasileiro, após 1964, visando uma unificação econômica e cultural do território, implementou um “busca incessante pela concretização de um Sistema Nacional de Cultura (o que não é conseguido) e a efetiva consolidação de um Sistema Nacional de Turismo em 1967, ou de um Sistema Nacional de Telecomunicações” (ORTIZ, 2003, p. 83). A Embratel (Empresa Brasileira de Telecomunicações) foi criada em 1965, já a Embratur (Empresa Brasileira de Turismo) é de 1966. Por sua vez, se o Ministério de Telecomunicações apareceu em 1967, o Ministério do Turismo só teve vez a partir de 2003 (EMBRATUR, 2006). Tais instituições serão, então, responsáveis por criar e implementar políticas que, entre outros objetivos, buscarão reforçar um imaginário nacional.

É também a partir da década de 1960, durante o regime militar, que se intensificam a criação das áreas naturais protegidas; e o mesmo ocorre com os patrimônios arquitetônicos nacionais, que adquirem interesses turísticos (SILVA, 2004). Em certo sentido, ao selecionar, classificar e proteger determinados espaços em detrimento de outros que são postos à margem, o governo acaba por desenvolver um discurso que sustenta a identidade nacional. Assim, tanto o turismo quanto as mídias gravitarão em torno destes elementos, buscando referenciá-los e legitimá-los a partir da visibilidade em escala nacional e internacional.

De fato, tanto a Era Vargas (1930 a 1945, posteriormente 1951 a 1954) quanto o Regime Militar (1964 a 1985) tinham, em comum, um interesse na criação de uma identidade nacional que passava, num primeiro momento, pelo tombamento de símbolos nacionais e, posteriormente, pela sua divulgação (pelas mídias) e incentivo à visitação (turismo). Também faz parte desta estratégia de geração do imaginário nacional o desenvolvimento de manifestações culturais e de um calendário pátrio, a ser festejado e transmitido pelos meios de comunicação; ao mesmo tempo em que os feriados derivados destas datas passaram a incentivar o deslocamento turístico à determinadas regiões tidas como epicentros comemorativo.

O Estado passa a ser, então, o centro irradiador de uma política cultural e de diferentes estratégias (como as de turismo e de telecomunicações) que pretendem a criação de uma comunidade imaginária brasileira. Para tanto, a partir de 1964, “são

baixadas inúmeras leis, decretos-leis, portarias, que disciplinam e organizam os produtores, a produção e a distribuição dos bens culturais” (ORTIZ, 2003, p. 88). Assim, Embratur e Embratel serão articuladores de uma política cultural que pretende comercializar a cultura popular tida como representantes da identidade nacional. E, no caso específico das telecomunicações, vemos o controle estatal, no que diz respeito à concessão e ao conteúdo (censura), o que demonstra a centralização objetivada.

É oportuno pensarmos na priorização do governo para o desenvolvimento de uma estrutura turística e de telecomunicações em âmbito nacional. Na verdade, tanto as telecomunicações como as viagens são elementos que trabalham com fluxos, o que gera uma rede que atinge todos os recôncavos do território nacional. Atuando como vasos capilares, o turismo e as telecomunicações se infiltram, irradiando e divulgando o ideal de brasilidade proposto pelo governo.

Ao mesmo tempo em que criam o *aqui* e o *lá* na construção da identidade nacional, as telecomunicações e o turismo buscam romper com estas barreiras: atuando isoladamente, o turismo pretende levar os indivíduos até os elementos eleitos como símbolos nacionais, enquanto as telecomunicações trabalham à distância e trazem tais estruturas imaginárias aos seus lares. E, de forma conjunta, os telespectadores – que vêem a mesma coisa, no mesmo horário, mas dispersos pelo território –, quando se “transformam” em turistas, podem se cruzar num mesmo destino, e são capazes de discutir um mesmo assunto devido à influência exercida pela mídia – que, aliás, persiste em sua influência e não deixa de atuar no anti-cotidiano.

Neste âmbito, os meios de comunicação e o turismo promovem a ideologia nacional, transformando o que é “ficção” em experiência vivida, construindo uma memória afetiva e individual para aqueles textos eleitos como representantes de uma identidade nacional. Conseqüentemente, o discurso da brasilidade passa a ser experimentado e atualizado na memória de cada cidadão via democratização do acesso aos meios de comunicação de massa e aos destinos turísticos tidos como estratégicos na cartografia imaginária na nação.

Aqui, entre as diversas possibilidades oferecidas pelas mídias e pelo turismo na construção, divulgação e “experimentação” da brasilidade, podemos lançar mão de uma delimitação para, assim, melhor analisarmos suas influências. No caso das telecomunicações, focaremos as reflexões na televisão geralista e aberta, mais especificamente no gênero teledramaturgia e no formato minisséries desenvolvido pela Rede Globo, e direcionado para um público de telespectadores nacionais. Por sua vez,

para o turismo, nosso pensamento será delimitado, pelo lado da demanda, no segmento de turismo social e doméstico e, no lado da oferta, na regionalização de destinos turísticos.

## **1.2. Teledramaturgia: o Brasil se vê**

Como sugere Mattelart (1998), a latinidade das Américas tem, no melodrama, sua representação máxima. Tais narrativas melodramáticas transitam por diversos produtos audiovisuais, como o cinema, rádio e televisão, em especial nas telenovelas, emprestando a estes produtos características próprias que popularizam uma maneira de ver, sentir e compreender o mundo.

A matriz da teledramaturgia se encontra nos folhetins de imprensa, na França do século XIX, que recebeu uma estética que mesclou teatro e rádio com as *soap operas* norte-americanas (BORELLI *in* BOLAÑO *et* BRITTOS, 2005, p.193). O primeiro grande sucesso deste gênero foi *O Direito de Nascer* (TV TUPI, 1964), que surgiu “como a primeira gesta de integração latino-americana, do rádio para a televisão, de Cuba ‘para o mundo’” (MEYER, 1996, p. 386).

A teledramaturgia oferece uma literatura visual, e rompe com a leitura da escrita. Nada novo, no entanto, pois como já mencionou Simões (*in* REVISTA CULT, 2007, nº 115, p. 63b), o Brasil passou de uma cultura pré-literária a uma pós-literária. Somos um país das imagens e dos sons, e não da leitura. Com isto, as radionovelas e, mais tarde, as telenovelas, atendem a um gosto e às especificidades da sociedade nacional.

De acordo com Figueiredo (2003), a tendência do folhetim de imprensa surge no Brasil ainda no século XIX; mas os jornais, sendo privilégio da elite, não atingem a grande população analfabeta, ficando assim restrito à essa classe de gosto afrancesado. Somente no século XX, com a difusão da rádio e o surgimento da radionovela, os folhetins começaram a se popularizar. Finalmente, o nascimento da televisão e das telenovelas ampliou as possibilidades de sua popularização, unindo a imagem à oralidade já disponível na rádio. A teledramaturgia atualiza o gênero do folhetim para os modelos do audiovisual.

No Brasil, Mattelart (1998) aponta três etapas em sua consolidação. A primeira tem início em julho de 1963, com a novela *25499 Ocupado*, pela TV Excelsior, em programação diária. Nesta época, os roteiros eram importados de países como Cuba,

Argentina e México, com tramas que se passavam em terras e tempos distantes do cotidiano dos telespectadores.

O segundo momento se inicia em 1965, com *O Direito de Nascer*, também pela TV Tupi, e adaptado a partir de um roteiro importado. Neste momento, devido ao seu grande sucesso, diversas emissoras começaram a investir no gênero, “ao mesmo tempo que consolida sua posição na programação das emissoras, os autores nacionais começam a afirmar sua autonomia e afastar-se dos roteiros importados” (MATTELART, 1998, p. 29).

A terceira fase começa com a novela *Beto Rockefeller*, exibida pela TV Tupi a partir do dia 04 de novembro de 1968, sendo considerado um marco no abrazeiramento das teledramaturgias, pois rompeu com os padrões cubano-mexicanos de produção de melodramas, inserindo humor, realismo fantástico e aventuras na trama. A telenovela se aproxima das referências compartilhadas pelos brasileiros, e isto se deve, principalmente, à inserção de profissionais de esquerda na televisão – estes até então trabalhavam no rádio, jornal, cinema e teatro (MATTELART, 1998).

*Beto Rockefeller* será a primeira novela a ter o Brasil como ambiente narrativo (MELO, 1988), o que possibilitou a identificação do público e auxiliou na construção de um sentimento de pertencimento nacional, com um enredo que apresentava ambientes e personagens típicos do cotidiano brasileiro. É também nesta novela de referência da TV Tupi que o videoteipe será utilizado pela primeira vez, permitindo produzir “cenas fora dos estúdios, aproximando mais ainda o telespectador do seu referencial paisagístico” (MELO, 1988, p. 27). Assim, o videoteipe reformulou a maneira de se narrar a história e possibilitou que o teleteatro virasse telenovela, com uma estética do cinema (MATTELART, 1998).

A Rede Globo, que até 1969 mantinha suas produções com um ritmo narrativo próxima dos demais países da América Latina, com personagens e histórias se passando em épocas e países distantes, reformulou o seu sistema de produção, aproximando-se também das temáticas da realidade brasileira. *Ilusões Perdidas*, que estreou no dia 26 de abril de 1965 foi a primeira telenovela desta emissora carioca (MEMÓRIA GLOBO, 2009)<sup>3</sup>, todavia é a partir de *Irmãos Coragem*, de 1970, que suas “novelas passaram a ser transmitidas nacionalmente” (HAMBURGER, 2005, p. 33).

---

<sup>3</sup> MEMÓRIA GLOBO. **Ilusões Perdidas**. Disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0,27723,GYN0-5273-222881,00.html>. Acesso em: 10 de janeiro de 2009.

Hamburger (2005) também busca estruturar três grandes fases das telenovelas brasileiras: (1) pré-1968, em que o tom é dado pela fantasia e apropriação de obras de autores latino-americanos, principalmente cubanos e mexicanos; (2) “nacional-popular”, que se estende até 1990, quando a temática brasileira e a preocupação com a construção da nação passa a dominar as discussões dos folhetins eletrônicos; (3) a atual fase, que apresenta uma diversificação de conteúdo e formas, mas com um forte apelo para as intervenções sociais.

Atualmente, ainda se percebe uma aproximação com o estilo dos seriados americanos, com o esfacelamento das fronteiras entre o bem e o mau, e com uma rapidez no desenrolar da trama, onde cada capítulo deve apresentar um importante acontecimento. Tal interesse em acelerar o até então “desenrolar lento e repetitivo da trama” se faz necessário em um momento que a teledramaturgia vem perdendo telespectadores, principalmente devido à migração para a TV fechada e para a internet.

A partir de 1968, as telenovelas passaram a apresentar uma coloração brasileira em suas narrativas, afastando-se das suas irmãs dos demais países – como define um dos responsáveis pela Televisa (México), a Rede Globo desenvolve várias intrigas e histórias secundárias a partir da principal, enquanto os roteiros mexicanos são mais enxutos e com temáticas universais (MATTELART, 1998). Lopes (*in* BUONNANO *et* LOPES, 2005, p.265) dialoga com esta questão quando menciona que “a fusão do domínio público com o privado realizado pelas novelas [brasileiras] lhes permite sintetizar problemáticas amplas em figuras e tramas pontuais, e ao mesmo tempo, sugerir que tramas pessoais e pontuais podem vir a ter significado amplo” [inserção nossa]. Enfim, os telespectadores acompanham os acontecimentos nacionais a partir de suas repercussões nos núcleos familiares que estruturam a narrativa da telenovela.

A telenovela brasileira passou, então, a combinar convenções formais típicas de um documentário com o melodrama necessário do folhetim: “é isso que, ao nosso ver, mais tipifica a telenovela brasileira e constituiu o paradoxo de se identificar o Brasil mais numa narrativa ficcional do que no telejornal” (LOPES *in* BUONNANO *et* LOPES, 2005, p.262). Com isto, ela utiliza de uma estrutura folhetinesca, mas atualiza seus melodramas ao contexto nacional, já que cada novela deve trazer uma novidade que a diferencie da anterior: uma nova polêmica que gere discussões e consumo de produtos derivados. Enfim, a teledramaturgia se atualiza constantemente no contexto social, o que a transforma em uma expressão de época.

No mais, enquanto “obra aberta<sup>4</sup>”, a novela circula pela sociedade, gerando debates e uma *agenda setting*, fazendo com que ela seja “tão vista quanto falada”. Este fórum de debate nacional suscitado permitiu que a telenovela se tornasse “uma forma de narrativa sobre a nação e um modo de participar dessa nação imaginada” (LOPES *in* BUONNANO *et* LOPES, 2005, p.267).

E, ao adotar este estilo mais “realista”, na expressão da “vida como ela é”, incorporando na trama discussões vigentes no país, “essa produção local fechou o mercado às concorrentes, tidas como de qualidade inferior, apelativas e feitas para chorar. Em contraste, o produto brasileiro incorporou o humor, a ironia, o sarcasmo; apresentou figurinos da moda e maior densidade nas tramas que assimilaram a crítica de costumes” (HAMBURGER, 2005, p. 85).

Como Capparelli e Santos (*in* BOLAÑO *et* BRITTOS, 2005, p. 78) também mencionam, o imaginário coletivo brasileiro também sofre baixa influência das produções internacionais devido à grade semanal de programação da Rede Globo que, no horário nobre, é totalmente ocupada pelas produções nacionais, realizadas pela própria emissora. A exceção fica a cargo da Tela Quente (segunda-feira, 22h20min) que, normalmente, exhibe filmes norte-americanos. Este fica sendo o único momento em que uma produção estrangeira ocupa a programação do horário nobre da Rede Globo, o que, de certa forma, pode ser considerado um fator positivo, já que o diálogo do horário de maior audiência na televisão ocorre com as realidades e necessidades brasileiras.

Em sua programação diária, a Rede Globo apresenta três produções de telenovelas que ocupam quase todo o horário nobre. A emissora carioca já alcançou um patamar superior à 300 telenovelas produzidas durante seus mais de 40 anos de existência (MEMÓRIA GLOBO, 2009<sup>5</sup>). É, de fato, este produto um dos responsáveis por divulgar e estruturar um imaginário sobre o Brasil. E, juntamente com o telejornal e os programas de variedade, ela forma o tripé que orienta a televisão brasileira.

Como vimos, na Rede Globo, a telenovela está no ar desde 1965, consolidando um modelo de horário nobre que articula “novela das sete – telejornal (Jornal Nacional) – novela das oito”, ou seja, uma proposta de ilha de realidade cercada de ficção por

---

<sup>4</sup> Wolton (1998, p. 163) comenta que a televisão brasileira é “a primeira televisão de massa interativa do mundo”, devido ao processo de circulação das telenovelas: estas são lançadas pelas emissoras; por sua vez, passam a ser tema de conversa cotidiana na vida da população brasileira; finalmente, devido às pesquisas realizadas, em especial pela Rede Globo, a produção recupera estas opiniões e debates sociais para incorporá-los à trama.

<sup>5</sup> MEMÓRIA GLOBO. **Memória Globo**. Disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com>. Acesso em: 06 de janeiro de 2009.

todos os lados (embora se saiba que um gênero contamina o outro, com o telejornal sendo dramatizado e as telenovelas absorvendo as realidades cotidianas): “o público em geral, mesmo que dividido por interesses variados, acompanha a primeira telenovela enquanto espera o telejornal e assiste ao telejornal enquanto aguarda a próxima novela” (BORELLI *in* BOLAÑO *et* BRITTOS, 2005, p. 188).

É este formato que gerará um hábito coletivo, reunindo a população brasileira entorno de uma “comunidade imaginada” que se encontra todas as noites na tela da Globo. Ou seja, propõe-se a criação de um universo cultural compartilhado por todos brasileiros, uma vez que tal produto televisivo não conhece fronteiras de classe ou demais divisões sociais, sendo um lazer democrático, ainda que exista uma ligeira dominância da classe D e E (HAMBURGER, 2005, p. 73). Assim, na união da suposta democracia de acesso com a qualidade das produções televisuais que retratam o cotidiano da sociedade brasileira, a televisão aberta e nacional consegue promover elementos da cultura popular por meio da indústria cultural (HAMBURGER, 2005).

Esta suposta democracia da televisão e o gosto popular pelas telenovelas foram estruturados principalmente durante o regime militar, quando a Rede Globo se beneficiou da infra-estrutura da Rede Nacional de Telecomunicações, implementada pelos militares em 1967, para levar ao ar o Jornal Nacional (1969), “primeiro programa da televisão brasileira em rede nacional, que inauguraria o padrão de televisão vigente até os dias de hoje” (MATTOS *et* SIMÕES *in* BOLAÑO *et* BRITTOS, 2005, p. 42).

Neste sentido, a Globo se firmou no cenário nacional a partir da parceria com os militares: estes forneceram a infra-estrutura de comunicação para a distribuição de uma programação única, em massa e em rede por todo o território; enquanto aquela realizou tais programações (principalmente os telejornais e as teledramaturgias) que atenderam aos interesses ideológicos e de integração nacional:

A Rede Globo é apontada como o principal grupo beneficiado por essa política de integração nacional. Era uma relação de parceria, enquanto o Estado investia em infra-estrutura para possibilitar a distribuição massiva de programação, a Rede Globo tornou-se uma espécie de porta-voz do regime militar. (CAPPARELLI *et* SANTOS *in* BOLAÑO *et* BRITTOS, 2005, p. 79)

A parceria público-privada desenvolvida durante o regime militar beneficiou a Rede Globo, que surgiu como um oligopólio, concentrando em torno de si toda uma referência de indústria nacional de comunicação. Benevenuto Jr. (*in* BOLAÑO *et* BRITTOS, 2005) comenta que, durante o Regime Militar, devido aos mecanismos

vigentes, a emissora centrou as suas transmissões em assuntos de interesses nacionais, dando pouca voz (ou nenhuma) para as regiões e suas especificidades.

Todavia, a partir da década de 1980, com a abertura política, a empresa possibilitou paulatinamente que as questões regionais freqüentassem suas emissões, principalmente a partir dos telejornais. Nestes noticiários, por meio das suas afiliadas, a Rede Globo passou a servir como um parlatório da comunidade, que reivindicava questões sociais (saúde, educação, moradia, etc.). Assim, as produções regionais ficam reservadas ao telejornalismo, com reportagens produzidas por suas emissoras associadas dispersas em todo o território nacional.

Por outro lado, em suas obras ficcionais, a emissora não desenvolveu uma política de regionalização de suas produções; e o que há são ações isoladas de certas teledramaturgias e séries que buscam escapar de narrativas urbanas centradas no eixo Rio-São Paulo (HAMBURGER, 2005).

Vale pensarmos na relação entre telenovelas e minisséries, e o papel que elas desempenham nesta articulação no nacional e local: enquanto aquelas são, atualmente, urbanas e centradas no sudeste industrializado, estas estão mais próximas dos discursos literários e históricos (FIGUEIREDO, 2003), e por isto buscam no regional mitos fundadores do discurso nacional – ou seja, as minisséries são mais freqüentes em narrar assuntos locais, mas desde que estes legitimem elementos da identidade brasileira, mostrando a contribuição do regional na construção do nacional.

A minissérie, “com origem no telerromance, é como uma telenovela curta, uma obra fechada, pois ela está completamente escrita quando começam as gravações. Isso implica uma unidade” (FIGUEIREDO, 2003, p. 38). Elas surgem, também, como alternativas para um possível esgotamento do formato das telenovelas. Por isso mesmo, é um espaço de experimentos, onde novas técnicas são testadas, aproximando-se de uma produção artesanal e com qualidade de produção cinematográfica (MELO, 1988).

No mais, por possuir uma dimensão social, normalmente a minissérie resgata a história do país, atualizando o passado para as necessidades presentes, construindo um enredo que mescla a realidade (informação e educação) e a ficção (entretenimento). Assim, elas atuam no “refazimento da memória” (FIGUEIREDO, 2003), pois normalmente transpõem obras literárias de autores consagrados para à teledramaturgia ou realizam pesquisas históricas, buscando narrar trechos da História Nacional. A Rede Globo inaugurou este formato de teledramaturgia com a história de *Lampião e Maria*

*Bonita*, em 1982 e, até o momento, contabilizando *Maysa* (2009), conta com um total de 64 produções já realizadas (MEMÓRIA GLOBO, 2009<sup>6</sup>).

Em uma sociedade das novelas (HAMBURGER, 2005), a televisão – compreendida como meio para educação, informação e entretenimento (WOLTON, 1996) – atua na construção e divulgação de um imaginário nacional. Neste sentido, as telenovelas apresentam à população uma matriz de discussões e de compreensão sobre o cotidiano nacional; já nas minisséries, a brasilidade é resgatada através da memória, buscando narrar trechos da História Nacional, seja através da adaptação de obras literárias ou de pesquisas históricas.

### **2.3. Turismo Doméstico Social e Regionalização: o Brasil se visita**

A palavra turismo surgiu no início do século XIX, como uma derivação da palavra *tornare* (do latim) e *tour* (do francês) para significar uma viagem em circuito, ou seja, um deslocamento de ida e volta, em um movimento circular (URBAIN, 2002). Todavia, enquanto fenômeno, expandiu-se de forma notável a partir do final da Segunda Guerra Mundial (OURIQUES, 2005). Para Glucksmann (*apud* DIAS, 2005, p.13), turismo é “a soma das relações existentes entre viajantes que se detêm em um lugar, as pessoas que ali não têm seu domicílio e os habitantes dessa região”.

Enquanto atividade que necessita de deslocamento, pode ser dividida em três grandes zonas geográficas: a emissora (lar), a de fluxo (transporte) e a receptor (destino turístico). O turismo promove a movimentação de pessoas tanto para o interior (turismo doméstico/interno) quanto para o exterior do país (turismo internacional).

Refletindo sobre o papel desempenhado pela viagem na constituição de um imaginário nacional, devemos então delimitar as reflexões ao turismo doméstico, ou seja, “aquele realizado por visitantes que viajam dentro de seu próprio país” (DIAS, 2005, p. 22). Assim, acreditamos que o deslocamento de cidadãos pelo interior de seu país auxilia na identificação e formação de um sentimento de pertencimento nacional.

Todavia, como atividade presa às exigências de mercado, não podemos dizer que todos terão acesso de forma igualitária às viagens, pois sempre existirá aqueles que terão melhores possibilidade financeira e física para o deslocamento do que outros. Por isto mesmo, devemos também pensar no turismo social, enquanto uma maneira de

---

<sup>6</sup> *Ibidem*, MEMÓRIA GLOBO. **Memória Globo**.

democratização do acesso às viagens. De acordo com o Ministério do Turismo (MTUR, 2006, p. 05), “sob a ótica do turista, o interesse social concentra-se no cidadão como viajante pertencente a determinadas classes consumidoras com renda insuficiente para usufruir da experiência turística de qualidade, ou a grupos em situação de exclusão que, por motivos diversos, têm suas possibilidades de lazer limitadas”.

Se o turismo surge como uma fonte de construção e promoção do imaginário nacional, é de importância primordial que ele seja democratizado, possibilitando o maior acesso possível de cidadãos de uma nação às viagens para dentro do país. Enfim, devemos pensar no desenvolvimento do *turismo doméstico social*.

A inclusão social, e por extensão o turismo doméstico social, deve ser pensada através das ações de um governo à favor de seu povo, o que caracteriza estratégias direcionada para o interior do Estado, ou seja, uma intervenção governamental em grandes proporções em que o lucro não seja a principal orientação das atividades (BENI, 2001). Assim, o Ministério do Turismo Brasileiro lançou o “Plano Nacional de Turismo: uma viagem de inclusão” (PNT 2007/2010), cujo objetivo é de coordenar as políticas e estratégias de desenvolvimento da atividade: “é um instrumento de planejamento e gestão que coloca o turismo como indutor do desenvolvimento e da geração de emprego e renda no País” (MTUR, 2007a, p. 11). Para tal, ele busca pensar o turismo a partir de ações internas (turismo doméstico) e internacionais.

No macroprograma “Promoção e apoio à comercialização”, desenvolvido pelo PNT 2007/2010, são definidas as bases para as campanhas e programas sociais que disponibilizem produtos turísticos, “particularmente aos jovens, trabalhadores e idosos, fortalecendo o turismo social no Brasil” (MTUR, 2007a, p. 78). De fato, no turismo social, os três principais segmentos a serem considerados são os jovens, os idosos, os portadores de necessidades especiais e os trabalhadores que tem uma renda mensal de até cinco salários mínimos (BENI, 2001).

A mensagem do Presidente da República, Luiz Inácio Lula da Silva, para introduzir o PNT 2008/2010 caracteriza esta proposta de valorização do turismo interno a partir de novos sujeitos sociais:

Meu desejo, nos próximos anos, é multiplicar as oportunidades para que milhões de brasileiros possam ampliar seu olhar para dentro do Brasil. Sem descuidar da divulgação das nossas belezas naturais no exterior, trata-se agora de colocar o lazer turístico na cesta de consumo da família brasileira e, com isso, fortalecer o turismo interno. Esse é o objetivo, por exemplo, da inclusão de aposentados na cadeia do turismo interno, com acesso a roteiros e pacotes financiados em condições facilitadas e mais em conta. Homens e mulheres que deram tudo, a vida toda pela família e pelo Brasil, terão assim o direito de desfrutar um pouco mais o País que ajudaram a construir. A alegria de conhecer ao vivo

lugares que povoaram seu imaginário na infância e na juventude contribuirá também para elevar as taxas de ocupação da rede hoteleira nacional, além de garantir maior estabilidade aos trabalhadores do setor de serviços, mesmo fora da alta temporada. (MTUR, 2007a, p. 05)

Ao abordar estes três potenciais turistas (aposentados, trabalhadores e estudantes), o PNT 2007/2010 busca abarcar toda a faixa etária social. Por sua vez, o turismo social é uma maneira de buscar soluções que contradigam Bauman (2005), quando ele afirma que, para a maioria da população, o multiculturalismo só é vivido artificialmente, pelas mídias: “à multidão de pessoas que teve negado o acesso à versão real, a mídia fornece uma ‘extraterritorialidade virtual’, ‘substituta’ ou ‘imaginada’”.

Podemos também sugerir que a vinculação de educação e turismo social atinge a todos os sujeitos turísticos, pois “quem viaja busca lazer, mas também conhecimento e cultura. O turismo tem um importante papel na educação e na formação cultural da sociedade” (MTUR, 2007a, p. 08).

Compreendemos, pois, como o turismo social, que atinge novos sujeitos até então excluídos do lazer serve, também, para proporcionar uma educação que valoriza a cultura nacional e, conseqüentemente, reforça os laços identitários da brasilidade. Existe, de fato, um repertório que se complementa: turismo interno deve ser uma ação democrática capaz de ampliar a cidadania àqueles até então excluídos e, conseqüentemente, ser cidadão é participar de um imaginário nacional.

Tudo isto está expresso no PNT 2007/2010, através de frases como: “o turismo deve construir caminhos para que possa ser, efetivamente, um direito de todos, independentemente de condição social, política, religiosa, cultural e sexual, respeitando as diferenças, sob a perspectiva da valorização do ser humano e de seu ambiente.” (MTUR, 2007a, 15). E mais: “conhecer melhor a brasilidade que nos explica e nos desafia é um direito democrático [...]. Não se trata apenas de incentivar um negócio, mas de transformar em cidadania o direito de conhecer o nosso país e a nossa identidade” (MTUR, 2007a, p. 05).

Enfim, turismo interno e social participa na construção da identidade nacional a partir da popularização da movimentação de brasileiros dentro de seu próprio país. Ao mesmo tempo, amplia o mercado interno de consumo, inserindo no sistema econômico sujeitos até então colocados à margem do processo. E, a partir destes dois axiomas, podemos sugerir que a identidade nacional construída pelo turismo doméstico e social passa, então, pela criação de um cidadão consumidor.

Todavia, o turismo social deve ser pensado não somente a partir da demanda, mas também da oferta. Incentivar que novas territorialidades se apresentem como turísticas significa ampliar o olhar sobre a brasilidade e expandir o repertório que constitui a cartografia imaginária da nação.

O PNT 2007/2010 também deve propor a inclusão a partir da estruturação de outras territorialidades turísticas, fomentando novos destinos além daqueles já fortalecidos, o que promoverá uma melhor dispersão da atividade pelo território nacional e, conseqüentemente, uma maior distribuição da renda, podendo beneficiar comunidades que, até então, não viam na atividade turística um fator de auxílio ao seu desenvolvimento socioeconômico.

Nesta política de inclusão social que perpassa a valorização do território, o macroprograma “Regionalização do turismo” é de suma importância, já que visa estruturar outras territorialidades nacionais, possibilitando a “[...] desconcentração da oferta turística brasileira, localizada predominantemente no litoral, propiciando a interiorização da atividade e a inclusão de novos destinos nos roteiros comercializados no mercado interno e externo” (MTUR, 2007a, p. 25). A regionalização pode ser compreendida com a união de diversos municípios fronteiriços que apresentam *afinidades* culturais, sociais, econômicas e naturais, permitindo-lhes assim desenvolver um perfil turístico que, conseqüentemente, consolida a identidade regional<sup>7</sup>.

Ao apoiar a interiorização da atividade, contribuindo para a diminuição da desigualdade, a regionalização promove a sua desconcentração em certas áreas, o que auxilia no aumento e diversificação de produtos turísticos, fragmentando e transformando em plural a cultura e a brasilidade.

Com isto, a proposta de regionalização do turismo se estrutura na segmentação “tendo em vista a concepção de produtos, roteiros e destinos que reflitam as características de peculiaridade e especificidade de cada região” (MTUR, 2007a, p. 67). Entre os vários segmentos possíveis que um território é capaz de desenvolver a partir de suas características, “insere-se transversalmente o Turismo Social, como uma forma inclusiva de conduzir e praticar a atividade turística com vistas à melhor distribuição de benefícios” (MTUR, 2007a, p. 68).

---

<sup>7</sup> Sendo o referencial territorial para o desenvolvimento do turismo nacional, atualmente, “o mapa da regionalização no País apresenta 200 regiões turísticas que contemplam 3.819 municípios em todas as Unidades da Federação. Desse universo, destacam-se 149 regiões que produziram 396 roteiros perpassando 1.027 municípios” (MTUR, 2007a, p. 67).

Podemos observar que as características do destino direcionam a segmentação da oferta turística, o que nos permite falar de uma pluralidade de segmentos a partir de uma diversidade (natural, cultural, econômica e social) regional. Por sua vez, o turismo social, ao perpassar toda a territorialidade, caracteriza de fato uma tentativa de se construir uma democracia da viagem através da visitação das especificidades regionais.

De certa forma, o que o discurso do PNT 2007/2010 nos diz, é: as identidades regionais devem estar subjugadas ao bem maior, ou seja, aos interesses sociais e à identidade nacional. Tal ação é condizente com Bauman (2005), quando ele nos diz que a nacionalidade não aceita competição.

Podemos, então, pensar que o desenvolvimento, pelo Governo Nacional, de um turismo social pautado tanto na oferta quanto na demanda, e levando em conta a união destes destinos e turistas pelo meio de transporte, corrobora para o fortalecimento do laço de pertença nacional via “descoberta” e “vivência” do país: a identidade brasileira se fortalece pelo turismo social que, pelo lado da oferta, estrutura novos destinos (o que amplia a cartografia da brasilidade) e, pela demanda, envia estes cidadãos à tais territorialidades nacionais (gerando o espírito de comunidade, pelo ato de estar junto).

Percebemos que a teledramaturgia e o turismo são *meios e formatos* na narração da identidade nacional.

E, se tal comunidade se pauta no discurso de democratização, então acreditamos que as teledramaturgias reduzem as paisagens de representação nacional, já que suas produções se concentram normalmente no eixo Rio - São Paulo, e somente alguma vezes, principalmente nas minisséries, conseguem extrapolar a região sudeste, mas mesmo assim para se concentrar preferencialmente nas regiões sul e nordeste. Todavia, elas são democráticas no que tange à população, já que a televisão está virtualmente presente na casa de todos, e ser telespectador é uma atividade diária (WOLTON, 1996).

Por sua vez, o turismo, exatamente pela necessidade de deslocamento, não transforma todos os cidadãos em viajantes, mas auxilia na democratização das referências territoriais, ao distribuir pelo espaço nacional destinos a serem visitados, pautando para tal no exotismo e diferencial de cada uma das cinco regiões brasileiras.

E, a criação de novas estéticas e histórias teledramatúrgicas, bem como a inclusão de novos cidadãos e destinos no turismo, comprovam a fluidez do imaginário nacional, que está constantemente gerando novos referenciais para a brasilidade.

Percebemos que teledramaturgia e turismo são estratégias que legitimam nas experiências individuais aquela ideologia nacional, trazendo o distante (e artificial) para uma proximidade afetiva. E esta *comunidade imaginada sentimentalmente* está, inclusive, presente em slogans, como aquele célebre da Rede Globo: “A gente se vê por aqui”; também aparecendo nas campanhas turísticas da Embratur e Ministério do Turismo: “Solte sua imaginação: passeie, viaje e conheça o Brasil” (1972), “Brasil , turismo e você” (1972), “Brasil, mostra tua cara” (1990), "Brasil, quanto mais a gente conhece, mais a gente gosta" (2001), “Viaja, Brasil!” (2003), “Brasil: emocione-se” (2008).

## CAPÍTULO II: LEITURAS DOS ESPAÇOS E TEMPOS URBANOS

### 2.1. A cidade como texto:

Se existe uma frase que melhor exprima o espaço urbano, é aquela de Gomes (2008, p. 23), quando ele menciona que “a cidade é o símbolo capaz de exprimir a tensão entre a racionalidade geométrica [espaço euclidiano] e o emaranhado das experiências humanas” [inserção nossa].

É a partir desta afirmativa que compreendemos as cidades como relações entre as objetividades presentes nas matérias que as constituem e as subjetividades expressas pelos sujeitos e também pelos produtos culturais que criam múltiplos imaginários para um mesmo local. Dentro deste sentido, entramos em uma compreensão semiótica, em que o conceito cidade e urbanismo se tensionam, com aquele indicando a “realidade imediata”, e o segundo sugerindo “realidade social”, o urbano como cidade imaginada, construída e acumulada no pensamento de seus usuários (GASTAL, 2006, p. 61).

Nesta visão semiótica, a *urbes* emerge como texto, um código, em que a cidade se aproxima de um conceito, enquanto o urbano são suas imagens, múltiplas e dependentes dos leitores – usuários citadinos. Assim, a matriz de leitura do urbano dependente de um contexto sócio-cultural, o que nos permite falar de “contexto enunciativo compartilhado”, com o *locus* do sentido circulando pelo autor, no texto e pelo leitor, em uma produção conjunta, logo, plural e múltipla (GASTAL, 2006, p. 46).

Se a racionalidade pretende prender a *urbes* em uma leitura única, os humanos e seus produtos culturais fragmentam a interpretação. E estas tensões estão, inclusive, expressas em diversos livros de registro da cidade, nos textos (documentos, mapas, literatura, fotos, produtos midiáticos, inventários, roteiros turísticos, etc.) que a narram e a constroem discursivamente. Tais narrativas são, em suma, estratégias que apreendem o espaço e o tempo, oferecendo algumas soluções estéticas e artísticas possíveis para esta necessidade humana de abarcar o todo, completo e fechado.

Todavia, como Gomes (2008) demonstra, tais soluções estéticas são interessantes no que elas têm de artísticas, mas são, por um lado, a visão de um autor e da sua sociedade e, por outro, estão dependentes das múltiplas interpretações dos leitores – aqui, seus comentários tangenciam, além da semiótica, os estudos de recepção. Isto vale dizer que os registros urbanos são, contrariamente ao que pretendem, somente uma entre as várias leituras possíveis e, ao invés de unir, provocarão ainda

mais a fragmentação da cidade. No entanto, são textos importantes que fixam uma *memória e o imaginário* urbano de uma época e de um determinado autor.

Com isto, o estudo dos mapas urbanos, por exemplo, é capaz de nos fornecer informações valiosas sobre a sociedade que habita uma cidade. Como ilustração, no caso da sociedade brasileira, é significativo o fato que as ruas tenham nomes específicos, que relatam os acontecimentos lá ocorridos ou o grupo social que as habitavam ou freqüentavam: Rua da Alfândega, da Quitanda, dos Ourives, Direita, etc. As ruas passam a ter suas histórias e identidades gravadas em seus nomes (DAMATTA, 1997). Como menciona Muricy (*in* GOMES *et* MARGATO, 2008, p. 22), se, para Walter Benjamin, “toda cidade é bela”, então também podemos dizer que “toda cidade é idéia”, ou melhor, “toda cidade é nomes”; e, para descobri-la, basta o mapa de suas ruas; como a Paris benjaminiana, em que “[...] bairros inteiros revelam o seu segredo nos nomes de suas ruas” (*apud* MURICY *in* GOMES *et* MARGATO, 2008, p. 20). A cidade construída por nomes e imaginada por seus leitores.

Os próprios livros, compreendidos de maneira genérica, podendo ser também documentos, roteiros e materiais midiáticos, são, então, parábolas do espaço urbano. Assim como as cidades, eles são dinâmicos: com o passar do tempo são rasurados, algumas partes se perdem e outras se fragmentam. Por outro lado, também são labirínticos: um texto remete a outros através das referências bibliográficas e da colagem de outras cidades presentes na memória do autor (GOMES, 2008).

Esta concepção da cidade representada por diversos meios e subjetividades nos permite perceber que o espaço urbano está sempre constituído por camadas de textos sobrepostos. Tal fato será percebido e discutido por Gomes (2008) a partir da tela do artista plástico Paul Klee, intitulada *Ein Blatt aus dem Städtebuch* (Uma folha do livro de registro da cidade), de 1928. Tal artista busca uma arqueologia urbana, compreendendo a cidade como um processo de escavação – a cidade em palimpsesto. No entanto, mesmo este suposto “marco zero” é indecifrável, não decodificado por inteiro, já que partes foram perdidas, e a única coisa constante no quadro é o astro misterioso (Sol? Natureza?) que se projeta sobre as diversas camadas urbanas.

Ainda tangenciando a semiótica, o que está em análise é a intertextualidade urbana, o entrelaçamento de textos “sem que se destruam mutuamente: é a presença de um significante em outro, mas também a passagem de um significante a outro”. Assim, “a intertextualidade é uma relação por repetição na forma de imitação, de paródia [...], de citação, de montagem, de plágio ou outras, em que o já dito apresenta-se não como

velho, mas como uma nova posição no texto” (GASTAL, 2006, p. 47). Por conseguinte, o sentido do urbano se encontra nesta interseção de textos.

Enfim, a cidade é sempre construída – e representada – a partir de escombros e reaproveitamentos de materiais e de experiências das cidades anteriores, daquela que a antecedeu ou de outras que se encontram além: não existe a cidade “virgem”, primeira, mas vários “cacos, fragmentos, rasuras e vazios” das diversas camadas em convivência e conflito (GOMES, 2008). As cidades se acumulam em narrativas.

Tais textos urbanos, para narrar as cidades, se servem de diversas metáforas visuais que apresentam, em certo sentido, uma evolução: da cidade natureza (mar, floresta), passando pela orgânica (o corpo humano, a colméia ou o vegetal), diagramada (átomos, satélites, *arrondissements*), arqueológica (camadas e memórias) até chegar à bíblica (apocalíptica e ilegível). Parte-se de imagens concretas e visuais (cristal) para se chegar a um discurso amórfico e caótico (chama):

Este modo de perceber [a cidade] torna-se, entretanto, cada vez mais opaco à medida que o progresso vai se acelerando e com ele o crescimento problemático da cidade, cuja representação não mais se ancora em referenciais previamente dados. A produção do sentido fica, agora, a cargo do leitor. (GOMES, 2008, p. 82)

A interpretação do urbano vai progressivamente passando do autor para o leitor, pois se torna impossível representar estruturas urbanas que são cada vez mais rarefeitas e efêmeras. Surge a cidade compreendida pela semiótica, não mais a cidade posta, mas aquela plural e dependente dos significantes gerados pelos seus leitores-usuários.

Conseqüentemente, quando a interpretação do urbano não está mais presa ao autor, entra na discussão o papel desempenhado pela memória do leitor. E, assim, as cidades deixam de ser diferentes e passam a se complementarem, uma vez que as leituras sobre diversos espaços urbanos, representados em diferentes textos, se interpenetram: a experiência acumulada através das cidades já visitadas (lidas, ouvidas, vistas) nos auxilia a compreender aquelas que estamos percorrendo. Por sua vez, em uma relação dialética, o próprio ato de percorrer (lendo, ouvindo, vendo) uma cidade nos permite rever nossas concepções sobre aquelas outras que já visitamos – a distância coloca as experiências anteriores em perspectiva. É por isto que o turista, ao viajar, e o telespectador, ao ver uma paisagem, consegue melhor compreender o seu cotidiano.

De fato, nunca lemos somente um livro, mas vários textos vêm se juntar a este. E, assim, o ato de leitura nunca pode ser neutro, pois está “contaminado” por outros livros da nossa biblioteca particular. No mais, esta leitura também não é linear, pois está

repleta de retrocessos, pausas, avanços, uma ida ao fim e um retorno às primeiras páginas. A leitura e interpretação é sempre uma construção caótica (BAYARD, 2007).

Se é impossível lermos *A cidade*, tentamos interpretá-la a partir daquelas outras que já visitamos e que, agora, participam da nossa cartografia urbana imaginária. Como os livros se contextualizam em uma biblioteca, as cidades devem também encontrar seu lugar no nosso mapa particular; e, assim como é complexo o ato de leitura de um texto, o mesmo serve para a interpretação do urbano, cheio de idas e vindas, avanços e retrocessos de percurso. No mais, sumário, referências bibliográficas, resenhas e publicidades nos ajudam a ter uma visão do conjunto da obra, o que também ocorre com as cidades, através de suas propagandas, listas telefônicas, monumentos e símbolos locais.

Na verdade, intermediando a interpretação do urbano, o ponto de comparação será, sempre, nossa cidade-lar, nossa cidade de origem, “o signo primeiro”, que fornece a memória e a compreensão de base sobre o que é um espaço urbano. A cidade de origem é aquela que ocupa o centro do nosso mapa particular, onde todas as demais devem se posicionar ao entorno, gravitando em órbitas estabelecidas por diversos processos. É, de certa forma, aquela territorialidade moldada pela comunidade da vida de Bauman (2005), pois toda identidade é também constituída pela presença de lugares que “pretendem (pretendem-nos) identitários, relacionais e históricos [já que] nascer é nascer num lugar, ser designado à residência. Nesse sentido, o lugar de nascimento é constitutivo da identidade individual” (AUGÉ, 1994, p. 52) [inserção nossa].

Por exemplo, para Marco Pólo, no livro “As cidades invisíveis” (CALVINO, 1990), esta cidade implícita nas outras é a Veneza, sua terra: é nela que ele ancora todas as outras visitadas. A cidade invisível é, então, a cidade de origem que se fantasiará na memória e na narrativa de outras terras visitadas:

[...] o poder da imaginação para inventar um mundo outro está ancorado em um corpo que nasceu em um lugar, num momento particular do tempo, mas toda a sua liberdade, nem por isso, deve ser condicionada por esses fatos da vida. Deste modo, à cidade visível (mas silenciada no explícito do texto) somam-se as incontáveis cidades invisíveis. (GOMES, 2008, p. 63)

Para Marco Pólo, a memória de sua cidade natal serve como “modelo de cidade preenchida pelas cidades particulares, ponto de partida, começo, que sirva de planta baixa, alicerce, para sua legibilidade [...]” (GOMES, 2008, p. 64). Enfim, a cidade é duplicada (embora nem sempre simétricas): a real – de origem, e a ficcional – visitada, narrada e, por isto, transformada. É uma relação entre “as palavras e as coisas”

(FOUCAULT, 2007a), “pois o discurso preenche os vazios do retículo ou armadura que é a cidade” (GOMES, 2008, p. 54).

Por conseguinte, a construção de uma cidade imaginária emerge a partir da comparação entre diversos textos já lidos e a memória que temos da nossa cidade-lar. Estamos sempre em negociação entre a visita ao desconhecido e a comparação com as nossas referências sobre o que consideramos ser o urbano.

Nestas concepções, é como se a cidade emergisse do urbano, em que o significado – conceito – fica dependente dos significantes – representação acústica ou gráfica daquele – e, por isto, múltiplos e em intertextos. Continua, claro, existindo o signo, mas não há mais um equilíbrio entre seus dois elementos: a balança, no caso da *urbes*, pende para os significantes que procuram produzir o significado. Todavia, é daí que surgem os conflitos entre os dois termos, pois se o urbanismo é imagético, um estado dos possíveis, a cidade é a realização, que nem sempre aceita o ideal proposto pelo urbano e, mais ainda, sofre pressão da multiplicidade interpretativa inerente ao conceito de significantes.

Todavia, esta hegemonia do urbano, dos significantes, não é total, pois a textura da cidade exige certa coerência e coesão que lhes dão uma unidade interna. Ou seja, a construção do imaginário urbano não é aleatória, pois cada cidade oferece uma margem de manobra em sua interpretação – algumas ligações são possíveis, enquanto outras são neutralizadas: “mesmo na ambigüidade, a interpretação deve ater-se àquelas possibilidades que o texto autoriza” (GASTAL, 2006, p. 46).

Não podemos dizer que o urbano suscitado por uma leitura seja sempre aleatório e subjetivo, pois os textos mantêm certa fixação em torno dos símbolos que caracterizam um local – ou seja, existe uma objetividade nos textos, o que permite ao leitor ter um referencial concreto que funciona como ponto de partida e autoriza certas interpretações: “a cidade se transforma, assustadoramente, em imagem construída pela mídia e conservada, em clichê, nos cartões postais” (SOUZA *in* GOMES, 2008, p. 14).

Com isto, a partir da construção de estereótipos e fixação de símbolos que diferenciam esta daquelas cidades, a geografia imaginária e subjetiva – do autor e do leitor – deve coexistir com referências reais e específicas do local narrado.

## 2.2. Representações transversais do espaço urbano:

Na leitura da cidade, parece-nos, em sentido macro, que seus espaços são sempre interpretados através de estruturas binárias, complementares e dialéticas. É, assim, a partir da distribuição de seus imaginários entre os espaços públicos e privados que a cidade se constrói e se propõe como texto. E, por sua vez, tais espaços são freqüentados a partir de dois estilos, naquilo que Deleuze e Guattari (1997) definiram como espaços lisos e estriados.

Na intertextualidade urbana, o que nos guia é, muita das vezes, as múltiplas combinações possíveis entre os espaços lisos e estriados, públicos e privados, sendo que estes dois primeiros se sobrepõem a estes últimos, caracterizando maneiras e possibilidades de lhes vivenciar.

Deleuze e Guattari (1997) discutem o espaço social, acreditando que este pode ser dividido em dois estilos: o espaço estriado, aquele sedentário, vinculado ao Estado e à concepção de progresso, ou seja, pautado na ordem, no poder e nas regras; e o espaço liso, nômade, onde ocorrem as revoluções, inovações e a desordem, estando próximo do espaço de guerra: “talvez seja preciso dizer que todo progresso se faz por e no espaço estriado, mas é no espaço liso que se produz todo devir” (DELEUZE *et* GUATTARI, 1997, p. 195). Todavia, desde o início da discussão, os autores deixam claro que estes espaços, embora pareçam binômios são, mais precisamente, dialéticos; e, assim como as identidades, as espacialidades não são essencializadas em uma ou outra característica, pois estão sempre em tradução, rearranjando suas características à partir das forças – hegemônicas e de resistências – que atuam sobre elas.

O mar é o espaço liso por excelência. No entanto, ele também foi o primeiro a se estriar através das conquistas marítimas. Inicialmente, as navegações nômades traçavam somente as rotas (vetores direcionais); posteriormente, pouco a pouco, o espaço marítimo foi se constituindo em pontos, com a elaboração de mapas e seus traços de latitude e longitude a esquadrihá-lo: “é como se o mar tivesse sido não apenas o arquétipo de todos os espaços lisos, mas o primeiro desses espaços a sofrer uma estriagem que o tomava progressivamente, e o esquadrihava aqui e ali, de um lado, depois do outro” (DELEUZE *et* GUATTARI, 1997, p. 186). O mar foi dominado, e gerou o modelo dimensional de estriagem de todos os outros lugares: desertos, céu, universo, etc. Atualmente, inclusive, tecnologias como os GPS (Sistema de Posicionamento Global) permitem que qualquer espaço seja mapeado por coordenadas.

Para tais autores, o espaço estriado se assemelha a um tecido: panos, tecelagem, tapeçaria e cestos (balaies). Estes materiais, em sua confecção, (1) são constituídos por dois elementos, sendo uns paralelos e outros verticais, e ambos se cruzam perpendicularmente, formando pontos de interseções que caracterizam os nós destes cruzamentos; (2) entre estes dois elementos, existem uns que são fixos (trama, vertical) e outros móveis (urdidura, horizontal); (3) a união destes dois elementos forma “sólidos flexíveis” delimitados em, ao menos, um lado, o que faz com que a figura formada pareça apresentar um avesso e um direito, bem como um ponto de equilíbrio.

Por sua vez, existem os anti-tecidos, mais precisamente o feltro, que caracterizam os espaços lisos que se opõem àquele outro em todos os seus aspectos: são ilimitados e sem centro, não possuem tramas nem urdiduras, não sabemos distinguir a frente e o verso.

Em termos musicais, o espaço-tempo estriado é contável, já que possui intervalos de repetições que *podem* aparecer regularmente, ou seja, apresenta compasso (x/y), melodia e harmonia rítmica, sendo dimensional. Por sua vez, o espaço-tempo liso é incontável, indivisível em cadências. Sem intervalos, não pode ser cortado em seqüências rítmicas do compasso, fazendo com que a parte valha pelo todo (DELEUZE *et* GUATTARI, 1997).

Matematicamente, a diferença entre espaço estriado e liso é que, no primeiro, existe uma métrica capaz de proporcionar comparações quantificáveis numericamente, enquanto, no segundo caso, a falta de métrica só nos permite comparações de forma indireta e qualitativa, dizendo se um espaço liso, em relação ao outro, é maior ou menor, forte ou fraco. Enquanto volume, estes espaços estriados têm dimensões de grandeza quantitativa que evoluem em uma direção, não mudam de natureza ao serem divididos ou multiplicados. Por sua vez, os espaços lisos trabalham com vetores de intensidade e duração, sendo qualitativos e mutáveis quando se operam com eles.

Com isto, observamos que ser liso ou estriado são características que definem não somente um espaço, mas também a maneira como o frequentamos, seja por vontade própria ou imposição alheia. Por exemplo, a cidade, “espaço estriado por excelência” (DELEUZE *et* GUATTARI, 1997, p. 188), possui seus ambientes lisos, seja naquilo que foi denominado pelos autores como liso retroativo – as zonas urbanas que estão à margem do sistema – ou através do pensamento – sendo um nômade urbano através da maneira de ser e estar no espaço que percorremos. Nunca totalmente lisa ou estriada, a

vivência da cidade – e de qualquer outro ambiente – se dá pelo diálogo entre ambos, em suas interseções e transmutações.

Para Caiafa (2007, p.21) as cidades expressam os interesses que os humanos apresentam em compartilhar momentos. Cada qual a seu modo, todas surgem a partir de um povoamento, de uma necessidade coletiva, construindo espaços públicos e de encontros com a alteridade: “cria-se um espaço de contágio com outros e estranhos onde há uma imprevisibilidade que o confinamento familiar não permite, onde há mesmo ou pode haver criatividade maior dos processos subjetivos”.

Já Gastal (2006, p. 62) cita Virilio (1984) para nos dizer que a cidade surge devido às guerras, “significando a barreira ao movimento e à velocidade, ou seja, a parada”. Todavia, a autora deixa claro que a maioria dos autores prefere ver a cidade como emergindo dos interesses econômicos. De certa forma, ambas as visões tem em comum o fato de pensar a *urbes* como espaço do coletivo: na primeira, a parada de encontro, reabastecimento e descanso da tropa, no segundo, a cidade como mercado onde as trocas materiais e simbólicas ocorrem.

De qualquer modo, a cidade se baseia em um imaginário europeu, principalmente em Atenas e seu conceito de *polis*, cuja expressão da democracia e da coletividade se materializa na presença da praça como local dos encontros – religiosos, de trocas, do saber e de festas (GASTAL, 2006). Por sua vez, Caiafa (2007) não se contenta em pensar o espaço democrático como sendo exclusividade das praças, pois, para ela, é nas ruas, em seu sentido amplo e como local de percurso, que a cidade acontece e passa a existir, ou seja, nestes espaços públicos de interação *forçada* com outros que nos são *verdadeiramente* estranhos.

Diferentemente dos espaços privados, onde as relações são reduzidas a um grupo (familiar) relativamente homogêneo em sua percepção de mundo, os espaços públicos nos oferecem a exterioridade, com diferentes visões e opções de vidas: nos espaços abertos das aglomerações urbanas – “diferentemente dos meios familiares onde estamos entre conhecidos e parentes –, acentua-se essa experiência de margem que mostra outros mundos” (CAIAFA, 2007, p. 120). Assim, o que o espaço privado essencializa e define como “certo” ou “errado”, os espaços coletivos tendem à desconstruir, fazendo-nos tomar consciência do outro e, com isto, re-significando e introduzindo variações em nossas percepções. Neste sentido, o espaço público é abastecido pelas subjetividades privadas, transformando a rua em um “local do contágio” (CAIAFA, 2007), o “local da

cultura” (BHABHA, 1998), onde vamos “até a borda de nós mesmos” para transbordarmos e nos conectarmos com os outros.

Para reforçar a sua concepção de que a cidade é coletiva, Caiafa (2007) demonstrará que os atuais meios de comunicação e transportes privados estão, pouco a pouco, reduzindo a vida urbana aos ambientes fechados dos lares e, com isto, criando uma segregação. A partir disto, a cidade se fecha em segmentos cujas relações ocorrem entre iguais, gerando um esvaziando das ruas e, por fim, impossibilitando o encontro da diversidade, responsável pela construção do devir urbano.

Por conseguinte, os automóveis particulares privatizam os espaços públicos. Cria-se a cidade de fluxos, feita para o trânsito e não para os pedestres<sup>8</sup>, tornando o espaço coletivo “em um mero intervalo de tempo entre a partida e a chegada com tendência a se eclipsar” (CAIAFA, 2007): a cidade do tráfego, dividida e planejada entre zona estéril (partida) e zona não-estéril (chegada) (VIRILIO, 1993). Aliás, Virilio (1993) também menciona os automóveis, para nos dizer que estes se tornaram o nosso lar nômade, inclusive *duplicando* os elementos arquitetônicos tradicionais de uma casa. Enfim, o espaço privado vira nômade e transita pelo público, ocupando-o para fins individuais, e não mais coletivos.

Se os meios de transportes são mais privados do que coletivos, se as tecnologias de comunicação trazem o mundo até a casa dos usuários, então, os espaços públicos, aqueles da misturas e encontros, estão pouco a pouco sendo desativados, com a cidade se dispersando em bairros autônomos e condomínios independentes do entorno.

Aliás, o próprio surgimento de comunidades urbanas, como grupos de Igrejas, os núcleos familiares, as associações, clubes e certos movimentos sociais, não caracterizam ambientes de alteridade, já que “nesses espaços predominam o reconhecimento e a previsibilidade. São encontros previsíveis entre conhecidos e a rigor o coletivo não se produz. Trata-se de uma solução que acompanha a organização da comunicação *mass-midiática*” (CAIAFA, 2007, p. 25). Assim como as novas tecnologias de comunicação, tais comunidades urbanas são falsas alteridades, pois existe somente uma margem de manobra para seus participantes / usuários. Como afirma Bauman (2003), cada vez mais

---

<sup>8</sup> Aliás, podemos pensar que mesmo os pedestres participam deste sistema de privatização do espaço público: a utilização de celulares e tocadores portáteis de música tendem a separar os indivíduos e isolá-los dos ambientes por onde passam. Assim como os automóveis, os pedestres e seus equipamentos eletrônicos vivem a cidade em pontos de chegada e partida, sem espaços públicos no meio. E, por sua vez, computadores portáteis, utilizados em cafês, bares e restaurantes também atuam neste processo de eliminar o aqui para nos conectar com um lá.

estamos nos fechando em segmentos e em nossos mundos privados, onde tudo está previsto ou mais ou menos controlado, garantindo a sensação de conforto e segurança.

Caiafa (2007) ainda menciona que a vivência das ruas ocorre através de suportes coletivos, em uma rede cuja segurança está na garantia da presença do outro. Assim, é no compartilhamento do ambiente que nos sentimos seguros e confortados. Mas, a partir do momento em que nos fechamos em comunidades (segmentadas e segregadas), que passamos a utilizar meios de transportes individuais e tecnologias de comunicação que nos aprisionam no espaço familiar, então, teremos um esvaziamento das ruas, abandono e marginalização do público, tornando-os ambientes inóspitos e perigosos.

Com isto, as tecnologias de comunicação (transportes inclusos) perpassam as cidades, ajudando a moldar as estruturas urbanas, tanto em termos físicos quanto sociais. E, assim como as cidades do mundo estão interligadas em rede, com nós (núcleos urbanos) em diferentes estágios e importância neste sistema global (CASTELLS, 2000), podemos também presumir que “[...] as cidades se encontram hoje em diversos momentos da história da mídia” (CAIAFA, 2007, p.19). Neste sentido, somos capazes de analisar as estruturas urbanas e os comportamentos de seus habitantes a partir do seu estágio de envolvimento com os meios de comunicação:

Nova York continua a ser a cidade da época do cinema. Tóquio já é uma cidade da televisão e Moscou ainda uma cidade do século da pintura. Sua população (as filas de passantes que se alongam infinitamente sobre os paralelepípedos de pedra) não cessa de *faire tableau*. É um mundo de antes da mídia.<sup>9</sup> (DANEY *apud* CAIAFA, 2007, p. 19)  
[tradução da autora]

Cada meio de comunicação tem suas especificidades que moldam as estruturas urbanas. Nesta relação entre mídia e cidade, Caiafa (2007) defenderá que as cidades do cinema são aquelas das artes e direcionadas para o espaço público, o que possibilita o encontro transformador com a alteridade; por sua vez, as da televisão são comerciais e do espetáculo, fechando-se no mundo privado e dificultando as relações inter-pessoais<sup>10</sup>.

Em cidades do cinema, o transporte coletivo forma os nós urbanos, ou seja, fortalece os espaços públicos de encontro, mesclando a diversidade. Tais transportes possibilitam uma rede urbana de circulação e circuito que faz a população convergir

---

<sup>9</sup> Embora o autor se restrinja a pensar as cidades a partir do cinema, televisão e pintura, podemos também avançar e levar em consideração que existem cidades cujas estruturas foram moldadas e / ou são representadas pelo teatro, Internet, telefones (fixos e celulares), etc.

<sup>10</sup> Um estudo interessante é aquele realizado por Milanesi (1978) em seu livro “O Paraíso Via Embratel”. O autor analisa como a chegada da televisão na cidade de Ibitinga, interior de São Paulo, na década de 1960, alterou os hábitos da população, fazendo com que as atividades coletivas e públicas fossem, pouco a pouco, se direcionando para o núcleo familiar, no ritual privado de assisti-la. Também observa como o espaço público passou a ser moldado pela sociedade de consumo que a televisão transmite como padrão nacional.

para marcos da memória, como monumentos, praças, etc. É pelo transporte coletivo que a cidade se transforma em espaço denso, misturando desconhecidos em um mesmo espaço compartilhado (CAIAFA, 2007).

Todavia, tal visão deve ser relativizada, pois nem sempre o centro e os monumentos de uma cidade do cinema significam um espaço de encontro e de processos culturais. Ainda que Paris possua um transporte público exemplar, White (2001) nos diz que seu centro urbano foi, pouco a pouco, cedendo seus ambientes às grandes butiques, restaurantes e atrativos turísticos. Com isto, o centro parisiense, que era ocupado pelos moradores e servia como epicentro das grandes vanguardas mundiais, hoje está *gentrificado*<sup>11</sup>, reduzido ao comércio e freqüentado por turistas. Para White (2001), se ainda existe um local que possa manter Paris na vanguarda dos movimentos sociais e culturais, este são os subúrbios, onde a população de imigrantes ainda consegue dinamizar a vida urbana, hibridizando-se e traduzindo culturas. São nos subúrbios de imigrantes que o espaço público parisiense ainda é nômade e os contágios ainda ocorrem, e não mais no centro histórico, que se sedentarizou e fixou uma identidade mercadológica e turística. Aliás, este é o caso de diversos centros urbanos brasileiros que se turistificaram e se gentrificaram, transformando-se em centros comerciais, devido ao apelo histórico que eles suscitam (SILVA, 2004).

Por sua vez, nas cidades da televisão, os automóveis privados dispersam a cidade em subúrbios e em áreas residenciais afastadas e segregadas dos núcleos urbanos, criando as autovias e isolando as populações em torno de uma vida conectada somente pelos carros e meios de comunicação. Com a classe alta e média migrando para bairros específicos, os núcleos urbanos passam a ser ocupado pela classe menos privilegiada, havendo uma segregação do espaço e a geração de fronteiras sociais, com delimitações de zonas de vivência e de contato com os outros – a cidade se fecha entre iguais, “as pessoas não se cruzam, os destinos não se cruzam” (CAIFA, 2007, p. 34).

Para Caiafa (2007), um exemplo da cidade de cinema é a Nova York, enquanto Los Angeles se aproxima da estrutura urbana televisiva. No caso brasileiro, a autora cita a Barra da Tijuca, no Rio de Janeiro, que recria um *american way of life*.

Há, então, nos estudos de Caiafa (2007), uma evolução semelhante com aqueles relatos de viagens de Marco Pólo, presentes no livro de Calvino (1990) e interpretados por Gomes (2008): das cidades euclidianas, binárias, do cinema e dos encontros, cujos

---

<sup>11</sup> *Gentry* (= nobre). “Gentrificar quer dizer ‘desenvolver’ a região para que se torne atrativa para a classe média” (CAIAFA, 2007, p. 32).

traçados eram legíveis, chegamos às cidades labirínticas, em fluxo, da televisão e da individualidade, sendo ilegíveis. Estas últimas,

É a megalópole sem começo nem fim, sem exterior, policentrada, labiríntica, difícil de ser reconhecida e recordada. Dela não há uma margem branca, virgem, vazia: ela não se define em relação ao deserto; é um tecido (um texto) de diferenças de forças sem nenhum centro de referência presente. Sua margem não é um “fora” (*dehors*) em oposição a um dentro (*dedans*). O limite é violentado, rasura-se, perde-se. A perda é o encontro [...]. O fora e o dentro se reescrevem e não se separam. (GOMES, 2008, p. 60)

Falando assim, parece que as megalópoles estão representadas pelos espaços lisos, do nomadismo e dos processos criativos. Todavia, uma análise mais apurada demonstrará que elas representam um “falso liso”: um espaço estriado, constituído por linhas paralelas e verticais que se cruzam e formam nós, podem levar à criação de um espaço liso, dependendo da proximidade destes pontos de contato – quanto mais próximos estiverem, mais se unirão em uma seqüência ininterrupta, constituindo um plano formado de pontos.

Quanto mais regular é o entrecruzamento, tanto mais cerrada é a estriagem, mais o espaço tende a tornar-se homogêneo: é nesse sentido que a homogeneidade nos pareceu ser, desde o início, não o caráter do espaço liso, mas exatamente o contrário, o resultado final da estriagem, ou a forma-limite de um espaço estriado por toda parte, em todas as direções. E se o liso e o homogêneo aparentemente se comunicam, é somente porque o estriado não chega a seu ideal de homogeneidade perfeita sem que esteja prestes a produzir novamente o liso, seguindo um movimento que se superpõe àquele do homogêneo, mas permanece inteiramente diferente dele. (DELEUZE *et* GUATTARI, 1997, p.197)

O excesso de estriagem pode fazer com que o espaço retorne ao nomadismo. Porém, vale a indagação sobre até que ponto este é um verdadeiro ou falso espaço nômade: a estriagem ao seu limite não constitui uma “sociedade do controle” que se quer – finge – lisa?<sup>12</sup>

Esta sociedade do controle se estrutura, principalmente, a partir dos meios de comunicação e informação: basta comprarmos com cartão de crédito para se ter uma lista de nossas preferências; as câmaras de segurança estão dispersas pelas ruas e prédios; a internet tem *sites* com *webtrack*, enquanto e-mails e mensagens circulam pela rede; o celular informa nossa localização e as conversas podem ser interceptadas.

É o controle em rede, infiltrado no cotidiano, e não mais fechado em prédios como hospitais, hospícios, presídios, escolas, etc. Relativiza-se a necessidade de

<sup>12</sup> Assim, se existe alguma forma de inibir o liso formado através da estriagem, Deleuze e Guattari (1997, 199) nos dizem que um dos pólos do espaço deve ser declinado (ângulo mínimo) permitindo um escape pela curva. Enquanto isto, no outro pólo, o espaço liso deve gerar um turbilhão / espiral, que *bouleverse* a seqüência dos nós, não lhes deixando se aproximar e muito menos formarem uma seqüência que originará um plano: “o espaço liso é constituído pelo ângulo mínimo, que desvia da vertical, e pelo turbilhão, que extravasa a estriagem”.

instituições disciplinares foucaultianas, pois, agora, o controle é exercido “ao ar livre”, não para “curar”, mas para manter a ordem, vigiar para detectar e fazer com que não aconteça – de uma vigilância pontual, passamos a uma permanente, constante.

Por isto, devido a indiferença em relação ao entorno e à padronização dos processos sociais a partir dos modelos oferecidos pelas tecnologias de comunicação, todas as cidades modernas tendem a se tornar iguais, *A cidade*, que se distingue apenas em seus nomes estampados nas estradas e nos terminais de chegada e partida. E, neste discurso, há algo de Marc Augé (1994) e seus não-lugares: enquanto este autor aponta as rodovias e terminais como não-lugares, assépticos e iguais, mas que nos permitem perceber as cidades à distância, Gomes (2008) vê a própria cidade como um não-lugar devido à sua padronização.

Estas cidades fragmentadas e do fluxo, que rompem com o natural, estão, inevitavelmente, vinculadas às imagens apocalípticas. Assim, as cidades bíblicas passam a ser usadas para tentar compreender as *urbes* modernas: (1) *Enoch*, cidade fundada por Caim, no exílio, rompe com a ordem perfeita de Deus (o Paraíso, a natureza), pois é fruto de um fratricídio. Representa a cidade como espaço de culpa. (2) *Sodoma e Gomorra*, cidades dos vícios, cobiças e depravações, onde não existe ordem, tendo sido por isto destruída por Deus (GOMES, 2008).

Todavia, é Babel, com sua torre a imagem bíblica, que melhor representa as cidades modernas: caóticas e inacabadas, ela vivem em uma confusão expressa pela incomunicabilidade de seus habitantes:

O mito babélico envia à crítica da urbanidade mecânica, da rapidez, do gigantismo crescente. Ilustra, além da impossibilidade de comunicação, o tempo e o espaço esfacelado; um empreendimento ligado a um permanente recomeçar. Associa-se, portanto, em sua projeção na metrópole moderna, ao espetáculo disforme da cidade fragmentada, desse universo descontínuo marcado pela falta de medida. Aí não se percebem formas definidas, contempla-se uma contínua massa amorfa, a todo caótico. (GOMES, 2008, p. 88)

Ora, Babel apresenta todos os ingredientes de uma cidade moderna: individualismo, confusão e um constante construir-se e destruir-se expresso na ideologia do progresso: ““enquanto existirem os homens, existirá também o desejo de construir a torre até o fim”, intensificando a destreza, mas também a belicosidade, e reconhecendo o sem-sentido da construção” (GOMES, 2008, p. 95). Tudo isto deixa os seus habitantes em um estado de constante apreensão, pois assim como a Torre de Babel que à medida que ia crescendo aumentava a ira de Deus, a cidade moderna também está sempre à espera de uma catástrofe e/ou colapso – o castigo divino à espreita. Tal estado de tensão

é, de certa forma, a consciência do controle total e da sensação de que o olho de Deus foi substituído pelo Grande Irmão, como já previa George Orwell em seu livro, 1984.

É impossível não pensarmos nas relações entre espaços lisos (nômades) e estriados (sedentários), já discutidos por Deleuze e Gattari (1997), e que se combinam em arranjos instáveis dentro de um mesmo espaço urbano. A cidade se transforma em local de encontro e interações sociais, mas também passa a ser o espaço da individualização e solidão.

O urbano apresenta seus impulsos ordenadores e as pulsões destruidoras. Não há mais fronteiras entre a organização e o caos, tudo é instável – a cidade passa a se opor a ela mesma e não mais aos fatores externos (a natureza, o deserto, as tradições): ao mesmo tempo em que a cidade é a Babel (chama, lisa, nômade, humana e da televisão) ela também apresenta seus espaços e momentos de Jerusalém Celestial (cristal, estriada, sedentária, divina e do cinema).

### **2.3. Matrizes de leitura das cidades brasileiras:**

Como sugerimos, a cidade é um texto que se abre às diversas interpretações, gerando um urbano plural. Porém, quais são as matrizes que direcionam a leitura na construção dos imaginários urbanos? Em outras palavras, se a *urbes* só consegue se expressar a partir do rearranjo de seus objetos e equipamentos constituintes, quais são, de fato, estes elementos dispersos pela superfície, e capazes de serem agrupados em públicos e privados, que representam as características próprias de uma cidade, em oposição ao campo?

Gastal (2006) estabelece que a matriz do espaço urbano é constituída pela(o): praça, enquanto local de encontro e de trocas; igreja, em que o sagrado migra da natureza para a cultura; palco, caracterizando as ruas e as possibilidades de ver e ser visto; universidades (e escolas), como ambientes do saber; monumentos, que mesclam a arte com a concepção de um tempo linear e histórico; indústrias, em que a produção e poluição moldam as primeiras concepções negativas das cidades. Ainda de acordo com a autora, se as matrizes praça, igreja, palco e universidades caracterizam os espaços públicos, por sua vez, as indústrias representam o surgimento da individualidade e dos espaços privados.

A distribuição espacial destas matrizes marca a cidade, e são tais suportes de leitura que se mesclarão e se combinarão de diversos modos para criar os imaginários urbanos.

Por sua vez, ao se preocupar em descobrir como nossa sociedade se relaciona com os ambientes e as temporalidades da tríade casa/rua/outro mundo, DaMatta (1997) acaba por nos propor uma matriz para compreender o espaço urbano brasileiro.

Aliás, para este autor, mais do que binômia, a brasilidade é constituída por uma tríade, em que os primeiros elementos são opostos, enquanto o último pretende negociar e encontrar uma terceira via, traduzindo as outras duas: “céu/inferno/purgatório, preto/branco/mulato, preto/branco/índio, sim/não/mais ou menos, como se, ao lado da visão dualística, uma perspectiva triangular ou triádica corresse oculta, inconscientemente [...]” (DAMATTA, 1997, p. 100).

A rua, talvez por ter consciência de sua situação nômade, do fluxo, do contágio e também do perigo, busca se prender em pontos de referência, estriando certos trechos. Tenta-se elaborar uma narrativa linear e evolutiva para, assim, gerar uma memória pública para que as vidas privadas de seus moradores e visitantes girem ao redor, colocando-se em relação à ela. Estes monumentos urbanos materializam, então, as diversas camadas históricas que se sobrepõem, ou melhor, que se encontram em intertextos, na construção da história linear da cidade (GASTAL, 2006).

Mesmo sabendo que o passado é construído pelos interesses do presente e que, por isto mesmo, ele é um processo histórico que se quer aparentar como essencializado (POLLAK, 1992), a cidade insiste em legitimar um patrimônio coletivo através de políticas públicas que criam, preservam e tombam monumentos e espaços da memória. Neste sentido, as ruas, que servem como local da cultura e do contágio, passam a ser, também, o ambiente onde encontraremos os marcos que querem estancar, essencializar para narrar, uma história oficial da cidade que delimita e hierarquiza espaços fixos e imutáveis. A rua passa a ter os nós urbanos, que são espaços de “outro mundo”.

Tais espaços do “outro mundo”, tidos como eternos e como locais de confluência de tempos e grupos sociais contraditórios, são caracterizados por monumentos públicos, tais como: prefeitura, praças, museus, Igrejas e seus adros que funcionam como ponto de encontro entre um indivíduo (prefeito, padre...) e um povo, em que aquele transmite uma mensagem a este – são locais de poder que ordenam os valores condicionantes da vida social (DAMATTA, 1997).

Estes monumentos que formam o espaço do outro mundo são, então, ilhas imutáveis cercadas por ambientes transitórios, por regiões de conflito e contradições.

Nestes espaços de passagem, em que não nos fixamos, somos individualizados, temos medo de sermos um ninguém, de nos chamarem de povo e, pior, temos pavor da idéia de morremos como indigentes. Lá, nossa identidade construída em família se perde, somos apenas mais um, tratados pelas referências do movimento e anonimato. A rua é, então, o ponto crítico da sociedade brasileira, quando o isolamento (a individualização) impossibilita que nos definamos por meio de nossas relações com outras pessoas, instituições, atividades e objetos (DAMATTA, 1997). Ela é um labirinto sem orientações e com múltiplas escolhas de caminhos a seguir – o que gera hesitações e inseguranças.

Em oposição à rua, temos a casa, que inibe a individualidade, já que a vida é construída coletivamente pelo núcleo familiar. Este espaço interno é demarcado por fronteiras de sexo e ambientes: comportamentos adequados para cada peça da casa, em que se espera que o quarto seja o local de dormir, a sala para almoçar, e, em especial no Brasil, a necessidade da “sala de visita” para receber e purificar o estrangeiro, que veio da rua e trouxe ameaças externas, antes de permitir seu acesso aos outros cômodos sagrados: “o ritual de receber uma visita tinha (e ainda tem) requintes quase barrocos, pois significava abrir o espaço da casa para um estranho” (DAMATTA, 1997, p.52). Aliás, ao analisar a obra Grande Sertão Veredas, de Guimarães Rosas, Ávila (2008, p. 108) parece corroborar com tal discurso de DaMatta (1997), pois argumenta que “o estrangeiro participa de forma complexa do imaginário brasileiro”, sendo muitas das vezes representado como a figura do diabo, que causa ao mesmo tempo atração e resistência; o forasteiro então é o mau, sempre extrínseco e contrário à brasilidade.

A casa é o ambiente coletivo das famílias, cujas condutas já estão postas e essencializadas, sendo o tempo de duração cíclica. Por sua vez, a rua é o ambiente da individualidade e dos conflitos, onde o tempo é linear e histórico, impessoal e irreversível. Já o espaço “do outro mundo” serve como intermediário entre aqueles outros dois, buscando uma terceira via – híbrida – para a conduta humana.

Assim como no processo de leitura, a cidade constitui “um campo de relações de espaços e tempos compostos por ritmos cíclicos e durações lineares” (GASTAL, 2006, p. 61), em que a repetição remete à casa, enquanto a linearidade está na rua e em seus monumentos que expressam este tempo que não volta mais.

Enfim, se a casa é o ambiente da paz e da concórdia familiar, a rua é o espaço da malandragem, “é um local perigoso” (DAMATTA, 1997, p. 57) – Caiafa (2007) definiria como “local de contágio” –, da fluidez, em que impera o individualismo, “cada um por si, e Deus por todos”. Este Deus que está no espaço do outro mundo, buscando reger os outros dois.

Cada um destes três espaços apresenta suas próprias éticas e modelos de comportamento que devem ser seguidos:

Embora existam muitos brasileiros que falam uma mesma coisa em todos os espaços sociais, o normal - o esperado e o legitimado - é que casa, rua e outro mundo demarquem fortemente mudanças de atitudes, gestos, roupas, assuntos, papéis sociais e quadro de avaliação da existência em todos os membros de nossa sociedade. O comportamento esperado não é uma conduta única nos três espaços, mas diferenciado de acordo com o ponto de vista de cada uma dessas esferas de significação. Nessa perspectiva, as diferenciações que se podem encontrar são complementares, jamais exclusivas ou paralelas. (DAMATTA, 1997, p. 48)

Frisamos que a conduta diferenciada para estes três espaços é complementar – pautarmos somente no espaço da casa nos dá uma visão parcial, pois a nossa sociedade espera que sejamos contraditórios e nos adaptemos aos ambientes freqüentados. Porém, embora complementares, é possível que cada um destes três códigos busque se impor aos outros e legitimar seu discurso.

Se o *ethos* do outro mundo busca negociar e surgir como um híbrido entre a casa e a rua, então podemos sugerir que estes dois últimos são “inimigos”, ou melhor, apresentam uma contradição-complementar. Quando mencionamos que são contraditórios, isto significa a existência de éticas e comportamentos diferentes que moldam estes ambientes – o que se faz e fala em casa, não é permitido na rua, e vice-versa. Mas, é exatamente este sistema de oposição que gera a complementaridade e, conseqüentemente, a identidade do espaço da casa sendo gerida pela sua diferença em relação à rua.

Para a sociedade brasileira, DaMatta (1997) nos diz que a ligação entre estes dois ambientes é sempre “dramática”, estando associada ao rompimento quando o movimento é de sair à rua, e à purificação, quando o processo é de retorno ao lar. Ao sairmos, nos individualizamos e entramos no espaço dos conflitos e discórdias; porém, quando voltamos, retornamos ao grupo e evitamos as discórdias e as contradições, que devem ser banidas através de uma hierarquização da ordem do discurso familiar.

Percebemos que Caiafa (2007) e DaMatta (1997) associam a rua com o momento de encontro com o outro, estranho a nós. Todavia, os autores traçam vias diferentes para compreender estas relações do âmbito público: para a autora, tais

ambientes da rua é o espaço da coletividade, do ver, estranhar, compreender a diversidade e se transformar; por sua vez, para o autor, quando ele pensa estritamente no espaço brasileiro, parece nos dizer que nossa sociedade vê a rua como o local da individualidade, pois nos fechamos aos outros que encontramos e que fogem aos nossos modelos familiares aos quais estamos habituados. De certa forma, são visões diferentes sobre o comportamento humano: enquanto ela é otimista e acredita que estamos sempre abertos às novas experiências, ele parece ser descrente e prefere seguir uma linha em que o outro é sempre perigoso.

No entanto, quando o assunto é o lar, DaMatta (1997) e Caiafa (2007) parecem corroborar com a mesma idéia: lá é o ambiente da harmonia, em que os confrontos são evitados e, por isto mesmo, existe uma forma de compreender o mundo fixado e já dado, em que os fatores externos, a rua com suas visões diversas e perigosas, têm poucas chances de invadir o ninho, para influenciar e alterar o comportamento familiar.

Com isto, a rua é o espaço liso, no que ela apresenta de incertezas e perigo (DAMATTA, 1997) ou de diversidade e tradução (CAIAFA, 2007). Por sua vez, a casa é o estriado, que nos dá segurança, mas também fixa padrões de comportamento.

Enquanto os tecidos – casa – caracterizam os espaços sedentários, privados e com direção de deslocamento, os anti-tecidos – ruas – são nômades, públicos e cujos trajetos são possíveis em qualquer sentido:

Com efeito, no sedentário, o tecido-vestimenta e o tecido-tapeçaria tendem a anexar à casa imóvel ora o corpo, ora o espaço exterior; o tecido integra o corpo e o exterior a um espaço fechado. Ao contrário, o nômade, ao tecer, ajusta a vestimenta e a própria casa ao espaço exterior, ao espaço liso aberto onde o corpo se move. (DELEUZE *et* GUATTARI, 1997, p. 181)

O tecido adapta o exterior à casa, enquadrando-o ao núcleo familiar, enquanto o anti-tecido propõe o contrário, que o espaço privado se abra aos múltiplos percursos e possibilidades da rua. Porém, a transição entre tais ambientes é sempre problemática, pois não podemos misturar casa e rua impunemente, e a reversão de valores (fazer o que é próprio de casa na rua, ou vice-versa) deve obedecer a regras e rituais já estabelecidos. Aqui, então, surge a dialética: como dissemos, elas são “inimigas”, mas que se complementam e se recriam através de zonas híbridas que fazem a intermediação entre ambas, buscando amortecer os impactos da transição.

A rua pode ser o espaço da malandragem, mas ela também pode ser estriada por seus moradores, freqüentadores e grupos sociais que a transformam em ambiente de lar. Por sua vez, a casa tem suas desordens, quando o exterior invade o interior através das

zonas de mediações como as janelas, varandas, entradas de serviço, cozinha, dependência de empregada, sala de visita e quintais. Nestes ambientes do lar, algumas atitudes de rua são permitidas e negociadas com comportamentos da casa; enfim, são zonas híbridas, em que o espaço estriado se aproxima do liso.

Porém, não são somente estas zonas intermediárias que negociam os espaços da rua e da casa, pois as temporalidades programadas também participam destas hibridizações. E, assim como o espaço é sempre uma construção social, o tempo também o é, e o que importa é a consciência de que ambos são invenções humanas: cada sociedade tem sua forma de *construir e ser construída* pelo *cronotopos*, o que vale dizer que os ambientes públicos e privados sofrem interferências da temporalidade e, mais precisamente, das memórias que ela estabelece com os espaços.

Na verdade, o mundo ocidental e capitalista padronizou o tempo em escala universal: o ponteiro do relógio, os dias da semana, os calendários anuais. Com isto, a temporalidade também foi estriada, padronizada e individualizada, de maneira a ser comparada e consumida em sistema de trocas. Nas sociedades modernas, as horas são formas artificiais de dividir o tempo entre o trabalho e o lazer, estabelecendo uma sincronia e uma grade de atividades dispersas por um cronograma, o que acaba por estriar o espaço de maneira quase perfeita.

A nossa percepção do tempo e de seu “caminhar evolutivo” se dá através de atividades pontuais que realizamos em espaços demarcados. Conseguimos diferenciar o tempo porque o entendemos a partir de um espaço para sua ocorrência: somente referenciamos um passado a partir da memória que temos de um acontecimento em uma determinada época e lugar; e o mesmo vale para o presente, que está vinculado ao aqui e agora; e o futuro, em que avançamos no tempo para projetá-lo em um ambiente – noite em casa, férias na praia, dias da semana no escritório.

Percebemos, portanto, que o tempo e o espaço se associam, e somente conseguimos senti-los concretamente através de contraste entre as atividades – a duração – que nos permitem transitamos por ambientes diferentes. Este sistema de contraste consegue organizar nossa vida em uma seqüência de acontecimentos, o que cria a memória e as projeções para o futuro.

Para a criação destes contrastes, DaMatta (1997) nos diz que a temporalidade é articulada em duas formas de atividades, ou seja, a das rotinas e aquelas das horas extraordinárias, embora normalmente já se encontrem previamente agendadas, como os

rituais e festas. Ou seja, aquilo que Krippendorf (2000) já definiu como cotidiano e anti-cotidiano, sendo este previsível em um calendário.

Como DaMatta (1997) sugere, o tempo da rotina é individual e do espaço privado, mas os das cerimônias e rituais do anti-cotidiano é sempre coletivo: é o tempo do espaço público, com as individualidades se unindo para se tornar torcida, partido, fiéis, povo e multidão. De fato, uma sociedade que só tem rotinas, não consegue articular as memórias e planejar o futuro, pois tudo já está posto. Portanto, os dias e a disposição temporal do calendário servem para romper a continuidade, projetando a sociedade para fora de si, permitindo-lhe se colocar em perspectiva.

Estas celebrações coletivas do anti-cotidiano são, normalmente, previamente controladas, o que permite e assegura o posterior retorno à rotina – todos nós sabemos quando e onde vamos festejar o Natal, o Ano Novo, a Festa da Independência, etc., e também sabemos quais os grupos sociais serão o foco dos rituais. Porém, existem os eventos imprevisíveis, e estes são verdadeiramente capazes de alterar o percurso de uma sociedade, injetando o inusitado e o novo, desenvolvendo a criatividade, já que depende da nossa sensibilidade em lidarmos com acontecimentos em que não temos o controle prévio. São estes eventos inesperados que trazem mudanças duradouras e importantes para uma sociedade (DAMATTA, 1997).

As atividades realizadas por estas temporalidades do anti-cotidiano geram uma compreensão diferenciada do conceito de duração e precisam de espaços específicos para ocorrer. Como ilustra DaMatta (1997), durante a rotina existe um equilíbrio já pré-estabelecido com determinados espaços sociais e a hora padronizada, porém, na anti-rotina – programada ou imprevista –, o *cronotopos* se embaralha, permitindo-nos frequentar diferentes espaços e tempos a partir da brincadeira e da imaginação.

Assim, se o tempo do cotidiano delimita os espaços da casa, rua e outro mundo, os rituais do anti-cotidiano tenderão a fluidificar estas fronteiras, recriando uma narrativa que proponha uma unidade interpretativa destes três espaços distintos.

Ainda para DaMatta (1997), existem três focos de festividades que pretendem unir estes espaços: (1) aqueles que emergem das Igrejas ou “do outro mundo”, como as procissões e missas, em que a sociedade estabelece a união a partir do apelo pela renúncia do mundano; (2) outros que surgem pelo espaço da rua, podendo servir como suporte para as comemorações oficiais do Estado, reforçando um tempo e memória nacional (comícios e paradas, por exemplo) ou como ambiente das festas populares, costurando os três espaços pela subversão e sincretismo (carnaval, como ilustração); (3)

finalmente, há os rituais que surgem do lar para invadir as ruas e o “outro mundo”, como o nascimento, casamento, aniversários, velórios, em que os estranhos circulam pela casa (velórios e “penetras” de festas) ou o núcleo familiar ocupa as ruas e dialoga com a transcendência (batismo e enterros).

O sistema passa, então, a ser unido por estes rituais – da ordem, da desordem e das cerimônias “neutras” das religiões –, buscando uma totalidade na compreensão dos espaços e comportamentos: “para usar uma expressão de Weber, os ritos seriam aqui espaços para criar uma ética única em sistemas divididos por éticas dúplices ou tríplexes” (DAMATTA, 1997, p. 63).

Por sua vez, estas três categorias de rituais estão em relação com as memórias, que podem ser individuais ou coletivas.

Para Gomes (2008), no tempo da memória individual ocorre um retorno à infância e a construção de um espaço urbano afetivo: a cidade, que nunca é total, neste caso é construída por uma narrativa nostálgica que não estará somente vinculado à fatos concretos do passado, mas também à sonhos e fantasias já perdidas. Todavia, este percorrer o labirinto urbano preso às memórias individual como guia, nos faz ter uma visão crítica e destrutiva do presente: o passado entra em perspectiva e começa-se a perceber o quanto que a cidade é transitória em suas relações, pois “tudo que é sólido desmancha no ar” (BERMAN, 1986).

No caso da cidade nostálgica da memória privada, o que se presencia são experiências passadas que vão se sobrepondo em camadas urbanas, com seqüências de rupturas e descontinuidades: ninguém se lembra de tudo sobre o seu passado, mas são pequenas memórias dispersas e vinculadas a determinados espaços que nos inundam a mente de forma às vezes simultânea e em *flashes*. A linguagem é cinematográfica, pois opera “por cortes seletivos”, desmontando e remontando cenas (GOMES, 2008, p. 34).

O fio de Ariadne a nos guiar por este labirinto moderno só pode ser a memória que nos salva ao particularizar o homogêneo.

Por sua vez, a memória coletiva está ligada às manifestações de tradição em simbiose com a natureza, gerando *points de repères* espaciais e garantindo a permanência, já que tanto o ambiente natural e as tradições populares são interpretados como contínuos e permanentes: o passado mitificado se projeta em zonas urbanas estanques (patrimônios: ilhas estáticas em meio a uma cidade dinâmica), que ficam à margem do progresso que tudo transforma (GOMES, 2008).

Para Gomes (2008), existe a memória individual e a coletiva que são, na verdade, complementares, pois enquanto a primeira narra fragmentos da *afetividade e da nostalgia*, as manifestações culturais promovem um *discurso da permanência e totalizante*. A memória individual realiza uma personalização do espaço público, enquanto a coletiva é a vinculação do público às referências pessoais. No primeiro caso, a casa invade a rua; já na segunda situação é a rua (pelas manifestações culturais) e o “outro mundo” (nos rituais e monumentos) que fixam espaços e dialogam com o lar.

Através destas memórias e rituais, podemos compreender, então, que a cidade não pode ser imaginada somente a partir da relação entre os espaços, pois a vida é também organizada pelo tempo, que delimita ou fluidifica as fronteiras das atividades.

Assim, parece-nos que a cidade, enquanto significante, está posta através de uma matriz de distribuição espacial; já o urbano, enquanto significado, encontra-se associado à temporalidade das leituras. Com isto, ao discutir a casa, rua e espaços de outros mundos na construção da sociedade brasileira, o que DaMatta (1997) propõe é uma matriz das cidades brasileiras. Ao mesmo tempo, quando apresenta a forma de relacionamento entre três espaços, através dos rituais, memórias e temporalidades, o que ele promove é uma análise de como nós, brasileiros, unimos estes objetos e criamos um imaginário urbano, enfim, como estruturamos os significantes das *urbes* brasileiras. Como diz Gastal (2006, p. 73), o espaço

só ganha expressão em estruturas de relacionamento significantes, e não na simples distribuição de objetos – casa, edifícios, ruas, praças, monumentos – na sua superfície. Daí o urbano e, de muitas formas, também a cidade, serem o resultado da rede de tessitura entre o que é fixo no espaço e o que flui na forma de deslocamento de pessoas, bens materiais e simbólicos, comportamentos e culturas, para os quais contribuem as percepções presentes, assim como a memória e as utopias. A cidade é um texto; se texto, escrita, um sistema de significação alimentado por códigos. O mesmo se dá com o urbano.

Se o urbano surge como uma forma de percorrer e ler a cidade, podemos pensar como um roteiro turístico, ou o processo de assistir a televisão – e a teledramaturgia –, nos fornece uma seqüência para estes elementos dispersos pela superfície da cidade, estabelecendo uma leitura e, por conseguinte, um imaginário urbano.

Como textos que registram a cidade, as visitas orientadas, sejam midiáticas ou turísticas, nos fornecem uma combinação, entre as várias possíveis, de leitura. O rearranjo de seus elementos constituintes, de suas matrizes, em uma seqüência que já nos é dada do exterior, embora não exclua a subjetividade do leitor, fornece algumas margens de interpretação, que direciona o olhar e seleciona mais ou menos o que deve ser lido e também neutralizado para a geração do imaginário urbano.

## CAPÍTULO III: TURISMO (D)E TELEDRAMATURGIA

### 3.1. Turismo e Televisão como opções de lazer:

Podemos pensar tanto a televisão – e por inferência a teledramaturgia – quanto o turismo como elementos constituintes do lazer. O Dicionário de Filosofia apresenta a definição de lazer elaborada por Dumazedier (*apud* RUSS, 1994, p. 162):

[...] um conjunto de ocupações às quais o indivíduo pode entregar-se de plena vontade, seja para repousar, seja para divertir-se, seja para desenvolver sua informação ou sua formação desinteressada, sua participação voluntária ou sua livre capacidade criadora, depois de ter-se desembaraçado de suas obrigações profissionais, familiares e sociais.

Observamos que deve haver a liberdade do indivíduo em escolher voluntariamente a atividade que deseja desenvolver durante o seu tempo livre – o que nos faz compreender que, para a existência do lazer, é necessário que haja um contraponto ocupacional, de obrigações. Com isto, o lazer aparece como oposição ao tempo dedicado às formalidades do cotidiano.

Marcellino (2007, p. 10) diz que o lazer deve ser levado em conta como sendo “a cultura vivenciada no tempo disponível das obrigações profissionais, escolares, familiares e sociais, combinando os aspectos tempo e atitude”.

Nestas considerações, observamos que Marcellino (2007), ao considerá-lo como cultura, aproxima-o da idéia de dinâmica social, como espaço de fronteira entre mundos, o local da cultura (BHABHA, 1998), entendida como processo em constante transformação e em comunicação com o ambiente. Com isto, as atividades do tempo livre contextualizam uma época, sendo reflexo e ao mesmo tempo questionador de uma determinada sociedade, quando contribui para mudar a ordem e o sistema dominante: a vivência do lazer “[...] pode se dar numa perspectiva de reprodução da estrutura vigente, ou da sua denúncia e anúncio – pela vivência dos valores dominantes – imaginar e querer viver uma sociedade diferente” (MARCELLINO, 2007, p. 11).

No primeiro caso, de reprodução de uma ordem vigente, o tempo livre é compreendido como uma exigência do capitalismo e, na tríade dumazediana que o compõe – entretenimento, descanso e desenvolvimento social e pessoal (MARCELLINO, 2007, p. 14) –, a ênfase recai no primeiro, no divertimento, próximo do lazer-espetáculo de Débord (1997). O lazer que aliena e prepara o homem para o sistema produtivo; o tempo da mercadoria e do consumo. Tal compreensão, próxima das vertentes marxistas, vê o tempo livre cooptado pela Indústria Cultural adorniana, que visa somente manter o *status quo* das classes e interesses dominantes: “o sistema da

indústria cultural reorienta as massas, não permite quase a evasão e impõe sem cessar os esquemas de seu comportamento” (ADORNO *in* COHN, 1978, p. 293). Além do mais, os sujeitos do lazer são passivos na receptividade das ideologias que emanam da indústria cultural que os aprisiona, e “o conformismo substitui a consciência” (ADORNO *in* COHN, 1978, p. 293).

Por sua vez, o lazer emancipatório é aquele em que o ser humano busca suprir a tríade dumazediana, em um tempo disponível e desinteressado, ou seja, sem buscar recompensas fora da atividade recreativa. Nesta concepção, ele é o momento do encontro, o que lhe aproxima da hospitalidade da vertente francesa. De acordo com Baptista (*in* DIAS, 2002, p.157):

A hospitalidade surge justificada como um dos traços fundamentais da subjetividade humana, na medida em que representa a disponibilidade da consciência para colher a realidade do fora de si. Quando esta realidade se refere às coisas do mundo, à natureza ou aos objetos, a abertura da consciência pode se traduzir em conhecimento, alimentação ou posse. Mas, quando se refere à exterioridade, testemunhada por outra pessoa, a abertura da consciência só pode afirmar-se como hospitalidade.

Então, a hospitalidade se vincula ao encontro de subjetividades. Com isto, estamos sempre na possibilidade do encontro entre mundos diferentes e, assim, os *conflitos* surgem como necessários à toda forma de lazer, quando os sujeitos se constroem e saem modificados do processo. Portanto, tal conflito (hostilidade, ou melhor, *hostipitalidade*) não deve ser compreendido como um ato de subtração e negação, mas como a possibilita de troca, o encontro transformador:

A soleira da porta é o limiar, o limite entre dois mundos, o interno e o externo, que irão se apresentar, irão se chocar, se conhecer. É aqui, na entrada do **meu lar** que é entregue o **meu lugar**; onde eu-anfitrião sou invasor e, ao mesmo tempo, invadido pelo outro-convidado, é o **passo a mais** (*pas de trop*), a transgressão de Derrida (2003), que em outro momento foi definida pelo filósofo como a *hostipitalidade*. (FERREIRA, FOIS-BRAGA *et* PAÇO-CUNHA, 2004, p. 09) [grifos dos autores]

É na soleira que ocorre o choque cultural capaz de gerar a hibridização necessária para a própria sobrevivência das culturas. É nesta fronteira proporcionada pelo lazer que a dinâmica da hospitalidade acontece, onde há o encontro entre anfitrião e hóspede, não importando quem estes sejam:

Digamos sim ao que chega, antes de toda determinação, antes de toda antecipação, antes de toda identificação, quer se trate ou não de um estrangeiro, de um imigrado, de um convidado ou de um visitante inesperado, quer o que chega seja ou não cidadão de um outro país, um ser humano, animal ou divino, um vivo ou um morto, masculino ou feminino. (DERRIDA, 2003, p. 69)

Nesse sentido, hóspede e anfitrião são mundos em contato, onde os papéis sociais não podem ser compreendidos de forma binária, não havendo a possibilidade de construção da identidade a partir somente das diferenças, já que quem “invade” é,

também, “invadido” (FERREIRA, FOIS-BRAGA *et* PAÇO-CUNHA, 2004, p. 09); ou seja, na dinâmica não existiria uma posição social de destaque. Tal ambigüidade identitária é comprovada pela própria definição francesa do que vem a ser hospiteiro: “1. Hóspede S.m. (lat *hospes*). 1. Pessoa *que é recebida (qui est reçue)* por alguém; convidado. [...]. 2. Pessoa *que recebe (qui reçoit)* alguém, que lhe oferece hospitalidade” (DICTIONNAIRE LE PETIT LAROUSSE ILLUSTRÉ, 2005, p. 553a) [tradução nossa].

A entrega ao desconhecido (ao outro) é a parte propulsora do conflito presente nos encontros, e é neste sentido que o lazer emancipatório é fenomenológico e interacionista. E, exatamente por isto, os sujeitos envolvidos nas atividades devem ser agentes ativos no processo, sendo capazes de criar mundos através do ritual de inversão do cotidiano, o que os descentrará, provocando questionamentos e transformações pessoais e sociais.

Independentemente da forma como é compreendido, o lazer não existe em si, mas somente através de seus “conteúdos culturais”, ou seja, atividades que trazem uma promessa de satisfação e realização a seus participantes. E a partir da predominância, toda a atividade de tempo livre pode ser agrupada em seis áreas: “os interesses artísticos, os intelectuais, os físicos, os manuais, os sociais e os turísticos” (MARCELLINO, 2007, p. 14).

Cada uma destas áreas corresponde a um conteúdo cultural a ser atendido pelo lazer. Obviamente, as fronteiras entre tais categorias não são estanques, e o ideal mesmo é que o indivíduo participe de diversas atividades que abarquem todos estas possibilidades. Para tanto, como vimos, é necessário que haja opções: o indivíduo deve possuir alternativas.

Então, como dissemos, se o lazer é “um componente da cultura historicamente situada” (MARCELLINO, 2007, p. 12), isto nos faz pensar que as opções de atividades são reflexos de uma época. E, conseqüentemente, a televisão e as viagens, aquela com predominância na categoria dos interesses artísticos (domínio do imaginário) e estas no dos interesses turísticos, são atividades de lazer que representam a sociedade contemporânea urbano-industrial.

E, sendo assim, tanto o turismo quanto a televisão (e por inferência seus produtos culturais como a teledramaturgia) jogam com a concepção de alienação (espetáculo) ou emancipação (arte) pelo lazer.

Especificamente para a teledramaturgia, como produto de consumo televisivo, Hamburger (2005) menciona que ela integra a lógica do mercado publicitário, pois serve como vitrine para a venda de produtos e serviços de diversas empresas, através das quotas de patrocínio disponibilizadas pelas emissoras, ao mesmo tempo em que é capaz de lançar suas próprias mercadorias de consumo, influenciando a moda e produtos derivados, como CD's, revistas, livros e, inclusive, as viagens. Na realidade, “novelas tornaram-se um espaço poderoso para a propaganda e fazem parte de um sistema de criação, exibição e ajuste do consumo” (HAMBURGER, 2005, p. 72), havendo uma “educação dos telespectadores como consumidores”.

Nesta visão, as obras ficcionais televisionadas aparecem mais como um fator do espetáculo do que artístico, pois educa para o consumo através de suas narrativas e de suas empresas anunciantes, que inclusive extrapolam o intervalo comercial e buscam inserir seus produtos e serviços reais no universo diegético da teledramaturgia – realizando o que se denomina *merchandising*. Assim, a inserção da publicidade na própria trama narrativa aparece como uma opção para se garantir uma maior visibilidade aos produtos. Todavia, tal estratégia deve ser usada de maneira dosada, para que estes “comerciais camuflados” tenham uma efetiva coerência com a trama<sup>13</sup>.

A teledramaturgia vende moda, música e outros produtos, embora seja provável que as telenovelas exerçam maior influência no consumo dos telespectadores do que as minisséries. Esta diferenciação deve-se, principalmente, às questões da periodicidade entre ambas – as telenovelas, com uma média de 160 capítulos (FIGUEIREDO, 2003) se infiltram com maior intensidade no cotidiano dos telespectadores; já as minisséries, que possuem em média trinta capítulos, possuem menor tendência a influenciar o consumo, até porque, normalmente, tal formato de teledramaturgia se baseia em obras literárias ou no resgate de alguma fase histórica do país, o que dificulta a inserção do mercado no universo narrativo.

Tal fato faz com que a Rede Globo venha dando prioridade para “enredos que se desenrolam na atualidade, dado há, em telenovelas [e minisséries] *de época*, uma evidente dificuldade de localização do *merchandising* no interior da trama” (BORELLI in BOLAÑO et BRITTOS, 2005, p. 193). Todavia, quando ocorre de uma empresa associar a sua marca a um período histórico, e assim fazer-se presente nestas narrativas

---

<sup>13</sup> O *merchandising* aparece como vantajosa, pois o próprio Departamento de Comercialização da Rede Globo realiza pesquisas para detectar possibilidades de inserção de produtos na trama, captando clientes interessados nesta estratégia de marketing. No mais, basta observar que uma inserção de *merchandising* costuma ser 30% mais cara que os comerciais (BORELLI in BOLAÑO et BRITTOS, 2005).

de época e de momentos decisivos na história nacional, seus produtos e sua marca passam a apresentar um forte valor agregado, pois serão associados com a tradição e vistos como protagonistas na construção da nação.

Assim, as emissoras preferem investir nas telenovelas do que nas minisséries, já que aquelas dão maior audiência e retorno financeiro: “toda a produção de uma novela que fique no ar por seis meses é paga nos três primeiros meses de exibição, [depois disto] a emissora só recolhe lucros” (MELO, 1988, p. 34 *et* 35) [inserção nossa].

No que diz respeito à teledramaturgia como espetáculo emocional, Figueiredo (2003), ao analisar telenovelas e minisséries, acredita que aquelas são produzidas de forma industrializada, enquanto estas (as minisséries) possuem uma maior liberdade artística. Todavia, não se deve criar uma dicotomia, pois ambas são capazes de conter os elementos do espetáculo e da arte. Enquanto arte, produzem reflexões e a subjetivação; e como espetáculo, as duas estão presas a uma sociedade regida pela lógica do mercado, aqui expressa pela audiência que motiva o investimento financeiro dos patrocinadores.

Esta visão da teledramaturgia enquanto espetáculo e da necessidade da audiência fica explícita na argumentação de Calza (1996), quando a autora menciona que o principal objetivo do roteirista é “vencer” o telespectador que tem o poder de *zappar*, mudar de canal, em um simples apertar de controle remoto. E se ele *zappa*, leva consigo a audiência, acarretando a perda de patrocinadores. Consequentemente, a teledramaturgia apenas repete padrões comportamentais dos telespectadores, para que estes se vejam representados e se identifiquem com a narrativa. É este o motivo que justifica o “padrão Globo de qualidade” desenvolvido pela Rede Globo, que busca monitorar o desenrolar das teledramaturgias através das pesquisas de opinião e audiência, além dos grupos de discussão, aproximando assim a trama de um tipo ideal que o telespectador-consumidor quer ver representado na televisão (HAMBURGER, 2005; MATTELART, 1998). A telenovela se transforma em um espelho da sociedade.

Em um aparente paradoxo, é também por causa destas pesquisas de mercado que a produção de uma telenovela deve ser entendida como um processo artístico, já que traz como consequência a necessidade de improvisação: “autores de novelas são especialistas na arte de improvisar soluções para impasses criados por interferências, na maior parte das vezes externas. Talvez seja possível inferir que novelas e autores de sucessos são aqueles que assimilam o inesperado” (HAMBURGER, 2005, p. 44). Na telenovela, o imprevisto surge como possibilidade artística, já que tal forma de

teledramaturgia é aberta, produzida e assistida simultaneamente, havendo intervenção dos telespectadores, atores, empresas e equipes no processo de criação da trama.

Já a minissérie, obra fechada e unitária, ou seja, produzida anteriormente à sua exibição, não apresenta esta interferência do telespectador. Tal fato é motivo de entusiasmo para os autores e diretores, “[...] pois nesse gênero eles encontram possibilidades de maior realização artística” (MELO, 1988, p. 3), devido ao maior controle que exercem sobre suas criações.

Observamos que o mesmo motivo faz com que uma telenovela ou uma minissérie seja considerada artística ou não: ser obra aberta ou fechada possibilita a criatividade do autor, seja devido à sua necessidade de adequação constante ao gosto do público, que lhe exige um diálogo intenso com o cotidiano (caso das novelas), seja porque sua capacidade de criação não sofre influência externa, o que lhe possibilita ousar, sem ter que adaptar-se à audiência e, conseqüentemente, aos patrocinadores (caso das minisséries).

Percebemos, pois, a relação de conflito e de negociação existente entre o diretor e a empresa produtora responsável pela veiculação dos folhetins eletrônicos; e o desafio destes diretores – e da televisão em geral – será saber oscilar entre o espetáculo das fórmulas prontas e a arte da revolução criativa.

Por sua vez, o ato de assistir as obras ficcionais televisionadas pode ser, também, um momento de criação (e conseqüentemente artístico), desde que o telespectador se aproprie da narrativa, gerando novas realidades e visões de mundo, “subjativizando” um universo ficcional que, por sua vez, também já se encontrava impregnado pela visão particular de mundo do diretor e de sua equipe. Tal compreensão do telespectador como um agente ativo no processo de comunicação encontra-se presente nas teorias de Martin-Barbero (2006) e também nas argumentações de Hamburger (2005, p. 79) sobre as teledramaturgias: “como a maior parte dos textos de mídia, as novelas permitem diferentes leituras: seus textos estão permeados de subtextos. Cada novela permite uma gama diferenciada de interpretações”, e no universo das obras ficcionais televisivas, cada um busca elementos que pertençam ao seu próprio universo pessoal. Já no caso específico das minisséries, por atuar com a reconstituição de um passado nacional, “ela traz para a audiência, através da ficção, uma outra realidade, que pode gerar sobre um tempo histórico, de forma a conduzir o telespectador a pensar a sua própria realidade” (FIGUEIREDO, 2003, p. 52).

São através destas discussões que unem telespectadores, produtoras, patrocinadores e diretores, que podemos compreender a teledramaturgia brasileira como expressão do lazer em nossa sociedade, com um teor de verossimilhança que não exclui, todavia, o apelo melodramático das narrativas, os impulsos criativos e as exigências estéticas de um espetáculo comercial.

Por sua vez, o turismo, também como atividade de lazer que representa a nossa sociedade, oscila igualmente entre alienação e produção, de um lado, e emancipação e arte, do outro.

No desenvolvimento turístico, o consumo pode ser encontrado nas próprias definições da atividade e também na terminologia “indústria do turismo”, que busca respaldo na concepção adorniana de indústria cultural, remetendo à distribuição e reprodução mecânica.

Em padrões econômicos, o turismo se estrutura a partir de uma oferta primária (os atrativos locais), responsável pela identidade turística do destino: “os atrativos culturais compõem a cor local e diferenciam a localidade de outros destinos turísticos” (CARDOZO, 2006, p. 147a). A essa oferta, deve-se agregar aquela considerada secundária, que normalmente não representa o principal motivo do deslocamento, mas que sem ela a atividade turística não poderia ser exercida, tais como: hotéis, restaurantes, serviços, transporte, etc. A união da oferta de base e da secundária define aquilo que chamamos de produto turístico, com caráter comercial e operacional que é oferecido à demanda – aos turistas (DIAS, 2005).

Ainda de acordo com a visão do turismo enquanto atividade econômica, Debord (1997, p. 112) esboça o seguinte comentário:

Subproduto da circulação das mercadorias, a circulação humana considerada como um consumo, o turismo, reduz-se fundamentalmente à distração de ir ver o que se tornou banal. A ordenação econômica da freqüentação de lugares diferentes é já por si mesma a garantia da sua equivalência. A mesma modernização que retirou da viagem o tempo, retirou-lhe também a realidade do espaço.

De maneira contrária ao que Débord (1997) preconiza como uma padronização e assepsia dos lugares, o que se vislumbra na atualidade é uma busca incessante pela diferenciação, pelo querer ser único. Uma vontade e uma necessidade de se criar fronteiras identitárias que coloquem em evidência os contrastes territoriais, estabelecendo discursos de autenticidade e de exclusividade. E, dentro desse discurso de diferenciação, surge o que Siqueira (2007) definiu como *turiscentrismo*, ou seja, práticas e discursos que possibilitam certas localidades e atrativos turísticos ocuparem

um lugar privilegiado em detrimento de outros que são varridos às margens do que merece ser admirado, respeitado, visitado e conhecido.

Assim, existe no turismo o discurso sobre os atrativos convertidos em não-lugares ou fetichizados para o consumo (OURIQUES, 2005): se, na sociedade industrial, tudo pode ser apropriado pelo espetáculo, isto justificaria a turistificação de comunidades pobres e locais de sofrimento, como os passeios pelas favelas cariocas e as visitas aos locais de tortura, violência e morte no holocausto, na Europa do Leste.

No mais, a reconfiguração de ambientes, que os transforma em “mundo do faz de conta no turismo” (BARBOSA, 2001, p. 55), possibilita que a aparência simule uma falsa essência, como é o caso do Pelourinho (Bahia) que, para se transformar em atrativo aos visitantes, foi *gentrificado*, ocasionando o deslocamento das populações que até então o freqüentavam e o habitavam. Esta é, de certa forma, a realidade da restauração de diversos centros antigos das capitais nordestinas, que perderam o seu valor social para se transformarem em lugares de consumo, em não-lugares, ou seja, “o espaço dos outros sem a presença dos outros, o espaço constituído em espetáculo” (AUGÉ *apud* BARBOSA, 2001, p. 64).

Esta necessidade de se estabelecer identidades territoriais e definir símbolos locais que geram fronteiras e diferenciações perante o outro, é, no marketing, compreendida como estratégia de posicionamento dos lugares (KOTLER, 2006). Ou seja, o valor econômico do turismo continua atuando, não só através da padronização dos destinos como sugeriu Débord (1997), mas, também, de suas diferenciações.

A maximização do tempo, que transforma o turismo em um sistema logístico de transporte, visitas, hospedagem e alimentações, tão caro aos sistemas industriais, tem a sua realização máxima nas programações de viagens, expressas nos roteiros turísticos: “o roteiro é um possibilitador de aproveitamento racional de um determinado espaço geográfico, interagindo bens e serviços turísticos, condicionado à distância-tempo e custos, sob uma temática direcionada” (BAHL, 2004, p. 55).

Um roteiro turístico elabora diretrizes para desencadear a circulação. Para tal, determina trajetos, cria fluxo e gera um aproveitamento racional dos atrativos a serem visitados. Por outro lado, esta racionalização da descoberta do destino possibilita que, em um possível retorno ao local, o visitante já possua algum conhecimento prévio da realidade e da distribuição sócio-cultural do espaço, promovendo a acumulação progressiva de conhecimento e uma maximização do tempo.

Em relação aos roteiros e excursões turísticas, Urbain (2002, p. 52) narra a impressão que um cônsul britânico teve dos seus compatriotas, durante uma visita à Itália, em 1865: “eles não se separam nunca, e você chega a ver quarenta deles desfilando pelas ruas com um chefe de fila – que seja na frente ou atrás, gira em torno deles como um cão de guarda, parecendo querer vigiá-los” [tradução nossa]. O cão que orienta e protege os visitantes é o guia turístico da excursão.

Aliás, se existe uma diferenciação na “arte de viajar” (BOTTON, 2003), que a aproxima ora do consumo e ora da emancipação, isto se deve mais ao comportamento dos visitantes. É comum colocar turistas e viajantes em lados opostos, aproximando aqueles da lógica do consumo e estes da vivência do ambiente visitado:

Então, por que este antagonismo entre turista e viajante? O que repreende o segundo em relação ao primeiro, fazendo-lhe de anti-herói de suas narrativas? O motivo é que o “turista de cama” [aquele que fica em seu lar lendo os relatos dos que viajam] finalmente decidiu sair de sua casa para também viajar! Na verdade, das críticas que o viajante dirige ao turista, existe uma fundamental, que subentende todas as demais: o viajante reprova a banalização do mundo provocada pelo turista. (URBAIN, 2002, p. 80) [tradução e inserção nossa; grifo do autor]

Observamos que o viajante define pejorativamente o turista, pois este ocupa o seu espaço de direito, retira-lhe o status de único capaz de ir e voltar para narrar suas aventuras. E se o viajante perde o privilégio da partida, ele vai buscar se diferenciar dos demais a partir do conteúdo e qualidade de suas viagens: ele será o antropólogo, que não se preocupa com horários e que fica o tempo que for necessário no espaço visitado, interagindo com a população que lá habita; por sua vez, o turista passa a adquirir conotações que o associa com o mercado de consumo, introduzindo nesta atividade de lazer a racionalização do tempo e do espaço, bem como o ato de compra (de souvenirs, cartões postais, etc.), transformando as tradições em mercadorias e as práticas vitais em esporte e jogo (URBAIN, 2002). Enfim, o turista banaliza o mundo através da consumação e da padronização das viagens, transformando todo deslocamento em repetição. É um jogo de construção da identidade pela diferença: o turista é aquilo que o viajante não quer ser.

Porém, mesmo entre os próprios turistas, existe uma forma de diferenciação proposta por Plog a partir de um modelo cognitivo-normativo: (1) aloccêntricos: próximo dos viajantes, são aventureiros e buscam lugares ainda não conhecidos, interagindo com a população local; (2) messocêntricos: viajam individualmente e travam uma relação comercial com os habitantes dos destinos turísticos que, por sua vez, são escolhidos por já serem conhecidos e reputados; (3) psicocêntricos: turistas que preferem viagens em

grupo e por pacotes, e esperam que o destino turístico seja um espelho do lar, o que lhes conforta e assegura (BARRETTO, 1995).

Podemos então observar que o turismo, no que diz respeito à demanda, pode ser tanto um reflexo do espetáculo quanto um momento de descoberta do outro e de nós mesmos, tudo dependendo das predisposições e motivações dos viajantes, bem como da forma como eles interagem com o espaço visitado.

Já pelo lado da oferta, o turismo é encarado como um ambiente de atuação do capitalismo. Todavia, em contraposição à esta concepção, podemos pensar que roteiros, como aqueles de visita às favelas, também servem para aproximar visitantes de moradores, sendo uma alternativa de renda para estes e, conseqüentemente, melhorando à condição de vida.

O que para alguns pode ser fetichismo, para outro pode soar como turismo social que, pelo lado da oferta, busca inserir comunidades e grupos marginalizados no sistema turístico, oferecendo-lhes oportunidades não somente financeiras, mas também sociais e comunicacionais, fazendo com que suas vozes possam ser ouvidas pela sociedade. Conseqüentemente, o turismo pode ser uma ferramenta de “direito à comunicação” para os grupos e movimentos sociais, participando de uma estratégia de comunicação comunitária:

No que concerne ao entendimento do que vem a ser direito à comunicação, tradicionalmente as abordagens teóricas tendem a enfocá-lo sob o ângulo do direito ao acesso à informação ou como direito à liberdade de informação e de expressão [...]. A nosso ver, tal concepção vem sendo renovada ao incluir a dimensão do direito à comunicação enquanto acesso ao poder de comunicar. As liberdades de informação e de expressão postas em questão na atualidade não dizem respeito apenas ao acesso da pessoa à informação como receptor, ao acesso à informação de qualidade irrefutável, nem apenas no direito de expressar-se por “quaisquer meios” – o que soa vago, mas de assegurar o direito de acesso do cidadão e de suas organizações coletivas aos meios de comunicação social na condição de emissores-produtores e difusores – de conteúdos. Trata-se, pois, de democratizar o poder de comunicar. (PERUZZO, junho 2007, p. 11)

E, por sua vez, a visita aos locais de sofrimento, como os ambientes de guerra e os ex-campos de concentração de Auschwitz-Birkenau, localizados no sul da Polônia, permite que haja um resgate da memória e um processo simbólico que não deixa a barbárie cair no esquecimento e, conseqüentemente, sujeita à repetição – é uma educação que conscientiza através do narrar para não esquecer o terror, gerando uma memória de grupo (POLLAK, 1992).

Se a televisão (especificamente a teledramaturgia) e o turismo são expressões do lazer de uma determinada sociedade, então ambos podem ser pensados enquanto processos fenomenológico e/ou marxista. Todavia, como demonstramos, propomos não

ficarmos presos em rótulos pré-concebidos, e assim poderemos compreender as atividades de tempo livre como sendo dialéticas, em que as duas visões se contrapõem e se complementam.

Aqui, indo mais além, podemos também propor que acompanhar o desenrolar de uma teledramaturgia e viajar para conhecer novas terras são duas opções de lazer capazes de se inter-relacionarem, gerando o que definimos como *turismo de teledramaturgia*, em que o sujeito telespectador cede espaço a um turista cuja motivação para a viagem e o olhar sofreram influências dos folhetins eletrônicos assistidos em seu lar.

E, o ponto de partida para esta compreensão é o território – local narrado pelas mídias e susceptíveis de serem visitados. Nestes lugares, o imaginário turístico sofre interferências das produções culturais audiovisuais que lá se enraizaram.

### **3.2. Produções culturais territorializadas e o turismo:**

Os meios de comunicação, cada qual com suas especificidades, sempre foram capazes de inspirar um imaginário para os espaços que narram e, assim, criar um interesse nos telespectadores (leitores, ouvintes...) em visitar tais ambientes. Ao mesmo tempo, uma vez que turismo e audiovisuais trazem a idéia de ultrapassar fronteiras e experimentar o novo (MTUR, 2007b), temos, de um lado, as empresas midiáticas que buscam novas estéticas e ambientes para suas narrativas ficcionais e, do outro, há os empresários e órgãos governamentais interessados em transformar seus territórios em locações para tais produções, com o intuito de criar um diferencial estratégico que atraia investimentos e visitantes (KOTLER, 2006).

Na relação entre mídias e desenvolvimento do turismo, os Estados Unidos da América surgem como um exemplo clássico, devido às indústrias do entretenimento e do lazer lá desenvolvidos e que servem de modelo para um padrão internacional. Sendo assim, Los Angeles e Nova York são dois casos que rompem com esta fronteira entre real e ficção quando o assunto é promover um turismo pautado no imaginário midiático.

Los Angeles, situada na costa oeste norte-americana e sede das grandes indústrias cinematográficas, faz com que a Califórnia seja reconhecida como sendo dois estados em um: “o geográfico e o do reino da fantasia” (GUIA VISUAL FOLHA DE SÃO PAULO – CALIFÓRNIA, 2006, p. 13). É lá que os filmes, seriados e demais programas de televisão são, em grande parte, gravados. É lá também que se encontra

grande parte das celebridades envolvidas nestes processos midiáticos, bem como toda a estrutura urbana derivada desta atmosfera de “fábrica de ilusões”.

Os guias de viagens<sup>14</sup>, então, apresentam roteiros e sugestões de visitas que sustentam tal imaginário, buscando levar os visitantes àqueles mundos e a seus bastidores, vistos nas telas de cinema e televisão, ou lidos em revistas e jornais.

Sendo assim, regiões da grande Los Angeles, como *Hollywood, Beverly Hills e Burbank*, trazem atrativos turísticos que decolam dos equipamentos urbanos e dos imaginários midiáticos. É possível ver a época áurea de Hollywood através da visita a museus (*Hollywood Studio Museum, Museum of Television and Radio, Hollywood Entertainment Museum*, etc.); assistir a lançamento de filmes nas diversas salas de cinema da cidade (*Mann’s Chinese Theatre, El Capitan Theatre*, etc.); conhecer a história das celebridades (*Hollywood Max Museum, Hollywood Memorial Park*, etc.).

Para aqueles visitantes que não querem pagar para visitar museus, cinemas, teatros e cemitérios, o simples ato de *flanar* pelas ruas de Los Angeles é capaz de sustentar a atmosfera e as expectativas que envolvem a indústria cinematográfica. O grande letreiro, símbolo de Hollywood, embora difícil de ser visto, está lá, e o “só olhar” é de graça; a *Sunset Boulevard*, rua em Hollywood que ligava as casas dos artistas aos grandes estúdios (*20th. Century, Fox, RKO, Warner Bros., Paramount e United Artists*), está repleta de marcos referentes à época áurea do cinema: cartazes em três dimensões que promovem os principais lançamentos e *nightclubs* como o *Rox* e *Trocadero*. No *Hollywood Boulevard*, há a Calçada da Fama (*Walk of Fame*) com mais de 2000 estrelas que imortalizaram, através de assinaturas e marcas de mãos e pés, as principais celebridades da indústria do entretenimento. Já em *Beverly Hills*, endereço das principais personalidades ligadas ao entretenimento, é possível comprar um mapa que apresenta aos visitantes um roteiro para conhecer “as casas das estrelas”. Quem quiser simplesmente passear pelas ruas, na esperança de “esbarrar” em alguém famoso, *Rodeo Drive* é o centro de consumo de luxo, onde frequentemente artistas são vistos em compras ou à passeio. Já para aqueles que querem assegurar que verão e tirarão fotos com as celebridades, basta ir à Los Angeles na época da Cerimônia do Oscar, e ficar em frente ao *Kodak Theatre*, na *Hollywood Boulevard*, aguardando as estrelas que desfilam

---

<sup>14</sup> Importante mencionar que os guias de viagens, como o Guia Visual Folha de São Paulo – Califórnia (2006), que está sendo utilizado para a apresentação destas análises, não restringem seus roteiros a um turismo pautado pelo universo midiático, pois também apresentam outros atrativos baseados na história, no multiculturalismo e no ambiente natural do Estado, com ênfase para as praias e reservas florestais. Todavia, como nos interessa o turismo e suas relações com a mídia, nossas apresentações serão delimitadas por este aspecto.

pelo tapete vermelho. E, além disto tudo, há ainda a possibilidade de presenciar a gravação de algum filme pelas ruas da cidade:

além dos cenários construídos nos terrenos das maiores companhias em 1940 e 1950, os cineastas hoje utilizam regularmente os lugares típicos de Los Angeles para rodar seus filmes – quase sempre fazendo parecer que ficam em outra cidade. Por isso, muitos desses locais se tornaram familiares para o público do cinema em todo o mundo. (GUIA VISUAL FOLHA DE SÃO PAULO – CALIFÓRNIA, 2006, p. 64)

Os grandes estúdios cinematográficos de Los Angeles também abrem suas portas para as visitas de turistas ou para aqueles que querem participar das gravações de programas com platéia. *Paramount Studios*, em *Hollywood*, realiza visitas de duas horas, onde apresenta a história da empresa e os bastidores dos programas de televisão e filmes que estejam sendo produzidos. *Warner Bros.* e *NBC*, em *Burbank*, também realizam visitas guiadas pelos cenários e estúdios de seriados e filmes; e os visitantes podem também fazer reservas para participar das gravações de programas com platéias. Já a *Universal Studios*, também em *Burbank*, ocupa 168 hectares, sendo “o maior estúdio de cinema, televisão e parque temático em operação no mundo. O complexo tem três áreas: o *Entertainment Center*, os Estúdios e as áreas de filmagens externas” (GUIA VISUAL FOLHA DE SÃO PAULO – CALIFÓRNIA, 2006, p. 142). Os visitantes podem conhecer os *sets* de gravações, ver filmagens e se divertir nos inúmeros equipamentos de lazer que remetem às produções lá realizadas: “o Tour passa uma agradável sensação de *déjà vu* a cada convidado, pois eles de certo modo visitaram muitas das locações dos filmes por meio da magia do cinema” (GUIA VISUAL FOLHA DE SÃO PAULO – CALIFÓRNIA, 2006, p. 143). Obviamente, tais visitas são pagas e os estúdios ainda disponibilizam espaços de compra, onde os visitantes podem levar *souvenirs* dos seus filmes e personagens preferidos para casa.

Já Nova York, na costa leste dos Estados Unidos, também desenvolve um turismo pautado na indústria cultural lá presente, principalmente através do teatro (*Broadway*, por exemplo), das gravações de programas de auditório e visitas aos estúdios (como o realizado pela *NBC* e o *Studio 8H*, onde é gravado o *Saturday Night Live*<sup>15</sup>). E, para aqueles turistas que querem conhecer o imaginário cinematográfico que permeia a cidade, existe a agência de turismo receptivo, a *On Location Tours*<sup>16</sup>, que leva os visitantes aos principais pontos de Nova York onde foram gravados cenas de filmes ou seriados.

---

<sup>15</sup> Programa humorístico, com platéia, transmitido pelo canal NBC todos os sábados à noite.

<sup>16</sup> ON LOCATION TOURS. **On Location Tour**. Disponível em : <http://www.screenstours.com/>. Acesso em: 12 de janeiro de 2009.

De fato, em Nova York, “[...] não só o consumo como a própria produção do entretenimento tornou-se uma atração turística” (SILVA, 2004, p. 44). E o mesmo podemos afirmar para Los Angeles.

Do outro lado do Oceano Atlântico, países europeus, como a França, também buscam construir um imaginário turístico a partir das imagens veiculadas pelos produtos audiovisuais e através da realização de grandes eventos relacionados com a indústria cinematográfica, como o *Festival de Cannes*. Assim, como ilustração, Paris e sua geografia do cinema estão no livro *Paris au Cinéma: la vie rêvée de la capitale de Méliès à Amélie Poulain* (BINH, 2005), que analisa as diversas representações da Cidade Luz e de seus habitantes nas produções da sétima arte.

Esta Paris do imaginário cinematográfico, e que se sobrepõe à real, pode ser também visitada, como é o caso do roteiro turístico inspirado no livro e filme *O Código da Vinci* (2006). Caine (2005), fundador da agência de turismo receptivo *Paris Walks*<sup>17</sup>, escreveu o guia turístico *Sur les pas du Code da Vinci* (CAINE, 2005), que apresenta um roteiro de descoberta da cidade a partir dos mitos suscitados pela obra, passando também pelos locais narrados no livro e utilizados como locação para as filmagens; indo além, ele ainda sugere visita aos atrativos a partir das características dos personagens – o que Robert Langdon, fictício professor de Simbologia Religiosa na Universidade de Harvard, gostaria de visitar em Paris? De fato, várias agências de viagens na capital francesa e na inglesa aproveitam para desenvolver roteiros que sigam os passos de Robert Langdon e Sophie Neveu, personagens principais da obra.

Por sua vez, diversos atrativos turísticos narrados no livro oferecem ainda conferências, visitas específicas em horários adaptados, além de outros serviços e produtos derivados: são os atrativos e monumentos locais buscando se beneficiar da projeção que lhes foi conferida pelo livro e filme. Por exemplo, a Igreja de Saint-Sulpice negociou visitas com as agências de viagens de modo a não incomodar os rituais religiosos, e o padre instalou uma placa explicativa, refutando a tese apresentada no livro de *Dan Brown*; por sua vez, o Museu do Louvre oferece um áudio-guia intitulado *Da Vinci Code Soundwalk*, cujo conceito é: “esta viagem sonora inédita te projeta para o outro lado da tela – você está dentro do filme e será você quem conduzirá a busca através das salas do museu” (BONNIN *et* MARTINEAU, fevereiro 2007, p. 15b) [tradução nossa].

---

<sup>17</sup> PARIS WALKS. **Paris Walks**. Disponível em: <http://www.paris-walks.com/>. Acesso em: 12 de janeiro de 2009.

Passeios realizados em *Montmartre*, em Paris, também narram a região a partir do filme *O Fabuloso Destino de Amélie Poulain* (2001).

Ambos os filmes têm em comum a narrativa construída a partir dos jogos de pistas – caças ao tesouro –, o que facilita a implantação de um roteiro turístico interativo (BONNIN *et* MARTINEAU, fevereiro 2007): é uma nova forma de ver e interpretar a cidade, que oferece uma leitura lúdica dos atrativos já estereotipados. Assim, estes roteiros servem para desnaturalizar os ambientes visitados, mostrando que não existe a História, mas histórias, múltiplas e diversificadas, que os narram.

Atualmente, *Bollywood*, a indústria cinematográfica situada na cidade indiana de Bombaim (ou Mumbai), supera Hollywood com uma produção anual de 800 filmes para um mercado potencial de um bilhão de consumidores (população da Índia), fazendo com que vários países busquem atrair suas filmagens para, conseqüentemente, transformar os espectadores em turistas (MTUR, 2007b).

A partir da captação de produções de *Bollywood*, a Suíça se promoveu perante o público indiano, com um incremento de 22,8% de turistas oriundos daquele país asiático: “para se ter uma ideia, entre 2003 e 2004, 32 filmes indianos foram realizados na Suíça e, nos últimos anos, 15 a 18 filmes foram filmados em território suíço” (MTUR, 2007b, p. 69).

O “Estudo de Sinergia e Desenvolvimento entre as Indústrias do Turismo e Audiovisual Brasileiras”, elaborado pelo Instituto Dharma para o Ministério do Turismo (MTUR, 2007b), traça um panorama da inserção e posicionamento do país no circuito internacional de captação e produção de filmes, com a conseqüente promoção turística internacional decorrente de tal processo.

Em um primeiro momento, o documento exemplifica e analisa vários casos internacionais em que o cinema auxiliou no desenvolvimento turístico dos países que utilizou como locação: África do Sul, Argentina, Austrália, Canadá, Estados Unidos, França, Irlanda, Nova Zelândia, Reino Unido, dentre outros.

Posteriormente, ele realiza uma pesquisa baseada em entrevistas, cuja amostra constituía-se “de pessoas com experiência direta na realização de produções transnacionais no Brasil: produtores de cinema e publicidade, empresários do setor de infra-estrutura e equipamentos para locação, acadêmicos e representantes das *film commissions* atuantes no país” (MTUR, 2007b, p. 34), o que gerou uma análise SWOT e um diagnóstico da situação brasileira.

Como conclusão que possa contribuir ao desenvolvimento desta atividade no Brasil, o estudo argumenta que para se ter uma sinergia entre produção cinematográfica e turismo, é importante que haja um planejamento estratégico que passe por todas as esferas governamentais em diálogo com as entidades privadas, para, assim, “gerar um pacote de incentivos simples, direto e focado nas necessidades da indústria transnacional” (MTUR, 2007b, p. 32). Sendo assim, o sucesso de um país na captação de produções “se deve a três grupos de fatores: 1 - aspectos econômicos (incentivos fiscais e custos relativos); 2 - infra-estrutura (parque instalado e serviços especializados); 3 – geografia” (MTUR, 2007b, p. 32).

Conclui-se que o nosso país é privilegiado, já que apresenta um ambiente natural e cultural diversificado, com múltiplas paisagens e manifestações a serem transmitidas pelas telas do audiovisual, bem como um ambiente social e econômico estável que facilita as produções cinematográficas (MTUR, 2007b, p. 54). Todavia, falta uma organização governamental em parceria com as empresas do setor, a fim de se gerar um programa único e eficaz para o desenvolvimento da atividade. Como consequência, o Brasil deve investir em itens como: geração de um pacote de atrativos que unifique incentivos fiscais; suporte governamental ao desenvolvimento dos *film commissions*<sup>18</sup>; maior divulgação da cultura e paisagens brasileira em escala internacional; incentivo à melhoria da infra-estrutura; investimento em qualificação de profissionais (MTUR, 2007b, p. 54).

Atualmente, inclusive, várias escalas territoriais se associam para fundar um *Film Commission*. Assim, o *Minas Film Commission* visa divulgar a imagem de Minas Gerais através dos filmes aqui rodados e, para tal, oferece os seguintes cenários: os centros urbanos, as cidades históricas, estâncias hidrominerais, Estrada Real, lagoas rios e lagos, paisagens rurais, grutas e minerações, gastronomia (MINAS FILM COMMISSION, 2009<sup>19</sup>). De certa forma, estes espaços eleitos para a divulgação são aqueles que a *Minas Film Commission* julgam como representantes da mineiridade e que merecem ser promovidos.

---

<sup>18</sup> “As *film commissions* são órgãos públicos, privados ou criados a partir de parcerias público-privadas, estruturados regional e/ou nacionalmente para fomentar e facilitar a produção e o desenvolvimento do audiovisual das regiões que representam. Geralmente estas entidades atuam buscando atrair produções audiovisuais, promovendo as vantagens competitivas regionais e organizando os serviços de apoio e de negociações com a burocracia governamental” (MTUR, 2007b, p. 16). Normalmente, os *film commissions* buscam negociar facilidades, como incentivos fiscais e apoio logístico e de serviços para as produções audiovisuais.

<sup>19</sup> MINAS FILM COMMISSION. **Minas, o grande set de filmagens**. Disponível em: <http://www.minasfilmcommission.mg.gov.br/>. Acesso em: 13 de janeiro de 2009.

Porém, para o documento do Ministério do Turismo, a integração entre produção cinematográfica e turismo, no Brasil, passa mesmo é pelo fortalecimento da “Economia Criativa Brasileira” (MTUR, 2007b, p. 54), ou seja, a geração de

uma rede híbrida e interdependente de negócios, conectando diversos setores da economia nacional: audiovisual, turismo, música, esportes, artes cênicas, moda, gastronomia, artesanato, tecnologia da informação e novas mídias; mitos, lendas e festas populares etc.; que possa abranger investimentos e esforços entre empreendedores de pequeno, médio e grande portes, ou mesmo em um ambiente de parcerias público-privadas; para empreendimentos de oportunidade, sejam eles sazonais ou fixos. (MTUR, 2007b, p. 55)

Esta Economia Criativa Brasileira pretende gerar pacotes que vendam as regiões à partir das características locais, agrupando diversas entidades públicas e privadas com o intuito de formatar um produto criativo (para o audiovisual e para o turismo) que demonstre a expressividade e as especificidades do lugar.

Além de apresentar diagnósticos e estratégias de ação para o desenvolvimento do turismo cinematográfico, o documento ainda apresenta uma cartilha educativa, “[...] visando a sensibilização e a capacitação do *trade turístico* e de autoridades, para as oportunidades e especificidades de captação e operação do turismo cinematográfico” (MTUR, 2007b, p. 65).

Esta cartilha se consolida como uma ferramenta de grande valia na preparação das autoridades das três esferas do turismo (nacional, estadual e municipal) e dos agentes do *trade turístico* (empresários, empreendedores autônomos, entre outros) para a lida com produtores audiovisuais, pois trata, de forma educativa e didática, das formas como o turismo pode se beneficiar das produções audiovisuais na divulgação de suas riquezas e dos potenciais da região que representam. Foram abordados temas como o impacto do turismo cinematográfico numa região, itens levados em consideração por produtores de locação na hora de escolher a sede de suas filmagens, como preparar a comunidade e fórmulas para atrair produções de cinema e TV, além de dicas para negociar e tirar o melhor proveito da realização audiovisual, maximizando oportunidades antes da filmagem, durante o lançamento e depois de tudo concluído. Além disso, foi incorporado um guia sobre procedimentos oficiais de filmagem, ilustrativos sobre o processo cinematográfico e os bastidores para leigos, demonstrando a hierarquia das funções; finalizando com um dicionário técnico contendo os jargões para facilitar o diálogo com os profissionais do audiovisual. (MTUR, 2007b, p. 15)

Ainda como ações futuras, o documento elaborado visa: (1) “Oficinas regionais do conhecimento”, para sensibilizar as regiões brasileiras e seus agentes à proposta do turismo cinematográfico; (2) “Montagem do catálogo brasileiro de locação”, com o intuito de gerar um banco de imagens dos possíveis cenários nacionais a serem convertidos em locações para filmagens; (3) “Projeto Mitos e Lendas do Brasil”, que consiste na pesquisa sobre lendas, mitos e heróis nacionais que permeiam o imaginário brasileiro e que possam servir como elo entre a produção audiovisual e o território de filmagem; (4) “Integração do Projeto para promoção do Brasil no exterior”, com criação

de portal na Internet, mobilização de mídias para repercussão em reportagens, propagandas e *merchandisings* internacionais (MTUR, 2007b, p. 65 à 67).

O documento se foca na estratégia de atração de produções cinematográficas, principalmente as que entram no circuito internacional, a fim de dar visibilidade global aos locais de locação. Todavia, a pesquisa se esquece das especificidades do audiovisual brasileiro, como é o caso das produções de teledramaturgia, capazes de desenvolver um turismo interno e, a partir de suas exportações, também promover um imaginário internacional sobre a brasilidade.

Em nossa “sociedade da novela” (HAMBURGER, 2005), de acordo com Figueiredo (2003, p. 20), foi o videoteipe que possibilitou à produção teledramatúrgica “sair do estúdio para gravações externas, trazendo mais verossimilhança para a história”.

O videoteipe, que consiste em uma fita bastante fina e de material plástico, permitiu que os programas fossem gravados previamente, o que eliminou a necessidade de uma programação que estava sempre no “ao vivo”. Assim, a câmera poderia captar imagens em diferentes ambientes para, depois, serem ordenadas por um processo de decupagem, estruturando então a seqüência de cenas e planos da narrativa.

Com o avançar da tecnologia, o videoteipe cedeu espaço para os meios digitais de gravação; por sua vez, as câmeras, cada vez mais leves, vão influenciando na mobilidade da equipe de produção, permitindo captar cenas em ambientes e situações remotas ou complexas. Mas, tecnicamente, foi o videoteipe o primeiro a possibilitar o encontro entre teledramaturgia e turismo, gerando um imaginário para os espaços:

passam a filmar o “mundo lá fora”; essas imagens criam novas atmosferas e propiciam às tramas não ficar circunscritas apenas aos cenários “artificiais” dos estúdios e incorporem um tom mais “realista” e “natural”, “realismo” e “naturalismo” favorecidos pela ampliação do espaço reservado às “cenas externas”, cujos protagonistas são as grandes metrópoles e outras capitais do país; cenários urbanos em que ruas e ladeiras inscrevem-se no imaginário dos receptores, como cartões-postais que divulgam uma cara, uma “identidade” brasileira; são também protagonistas as personagens de ficção que se misturam às pessoas comuns e circulam com elas pela cidade. (BORELLI in BOLAÑO et BRITTOS, 2005, p.195)

O videoteipe, então, liberta a teledramaturgia do modelo teatral, e a conseqüente independência dos estúdios permite que as narrativas ganhem as ruas, registrando paisagens ou fotografando grupos humanos, aproximando-se da linguagem do cinema (MELO, 1988). Desta maneira, tais imagens externas captam os espaços da nação, ajudando a construir a identidade nacional pela narração das terras brasileiras.

As imagens do cotidiano brasileiro começam a invadir a teledramaturgia ainda a partir da década de 1960, sendo *Beto Rockefeller* (TV TUPI, 1968) a primeira produção a se servir desta tecnologia do videoteipe.

Na Rede Globo, alguns marcos relacionados com a utilização do videoteipe remontam às novelas *A Rainha Louca*, de 1967, e *Irmãos Coragem*, 1970.

*A Rainha Louca*, da autora cubana Gloria Magadán, teve, pela primeira vez, cenas gravadas em outro país (MEMÓRIA GLOBO, 2009<sup>20</sup>): atores e produção foram até o México “para ambientar com mais veracidade a estória da imperatriz e do imperador francês naquele país” (REBOUÇAS *in* BOLAÑO *et* BRITTOS, 2005, p.161). Já em *Irmãos Coragem*, a fictícia cidade de Coroadó, que ficava no interior de Goiás, foi a primeira cidade cenográfica da Rede Globo: “o cenógrafo Mário Monteiro foi o responsável pela construção do cenário numa área de 5.000 m<sup>2</sup>, na Barra da Tijuca. A cidade tinha oito ruas, praças, prefeitura, delegacia, igreja, pensão, farmácia, bares e mercearia. Esse foi o maior empreendimento cenográfico da televisão brasileira realizado até então” (MEMÓRIA GLOBO, 2009<sup>21</sup>). Por sua vez, as cenas de garimpo desta mesma novela eram gravadas, em sua maioria, na serra de Teresópolis, no Rio de Janeiro (MEMÓRIA GLOBO, 2009<sup>22</sup>).

Todavia, embora haja esta possibilidade de filmar e narrar regiões brasileiras – seja através de cidades cenográficas ou imagens captadas *in loco* –, autores como Hamburger (2005) e Mattelart (1998) dizem que as filmagens ficaram concentradas no eixo Rio de Janeiro – São Paulo.

Hamburger (2005) menciona que o repertório das telenovelas está concentrado na classe média alta do Rio de Janeiro, sendo interpretado por outras classes e regiões do país como o padrão socialmente aceito de brasilidade. Mattelart (1998, p. 113), sendo mais preciso na localização deste padrão, nos diz que o modelo vigente nas novelas da Rede Globo é aquele do “eixo das praias Ipanema – Zona Sul, o setor burguês da cidade, em violento contraste com aquele Rio – Zona Norte, focalizado em 1957 pelo cineasta Nelson Pereira dos Santos”. E, atualmente, ainda vemos a migração das filmagens das telenovelas em direção à Barra da Tijuca, o novo bairro rico carioca.

<sup>20</sup> MEMÓRIA GLOBO. **A Rainha Louca**. Disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0,27723.GYN0-5273-223569,00.html>. Acesso em: 10 de janeiro de 2009.

<sup>21</sup> MEMÓRIA GLOBO. **Irmãos Coragem**. Disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0,27723.GYN0-5273-223586,00.html>. Acesso em: 10 de janeiro de 2009.

<sup>22</sup> *Ibidem*, MEMÓRIA GLOBO. **Irmãos Coragem**.

Esta centralização do espaço imaginário nacional se deve, provavelmente, à concentração técnico-profissional que ocorre nestas duas cidades do sudeste, o que facilita as produções. No mais, basta dizer que a sede das principais empresas televisivas se encontra neste eixo. Tais motivos, conseqüentemente, barateiam a produção teledramatúrgica.

É de se esperar, então, que o Rio de Janeiro, além de todos os seus atrativos histórico-culturais e naturais, também veja no desenvolvimento desta indústria televisiva um novo imaginário a ser transportado para o turismo. Paiva *et Sodré* (2004) discutem tal fato no livro “Cidade dos Artistas: cenografia da televisão e da fama no Rio de Janeiro”, onde entendem que existe um * thos* que organiza o espaço social a partir do imaginário midiático. A produ o cultural que l  se desenvolve é capaz de gerar uma cartografia carioca pautada em símbolos emersos das grandes empresas de entretenimento e de seus artistas, sendo a Rede Globo o principal pilar desta estrutura. Os autores argumentam ainda que a preocupa o com a imagem permeia todos os projetos urbanísticos e arquitetônicos que o Rio de Janeiro implementou durante o século XX. Sendo assim, a televisão somente participa deste processo, através da reconstitu o cenográfica de bairros e favelas a serem incorporados na teledramaturgia, com a periferia renascendo nos folhetins eletrônicos como um espaço *gentrificado*.

E, assim como em Los Angeles, o Rio de Janeiro possui seus enclaves freqüentados e habitados pelos artistas, o que torna bairros como Copacabana, Ipanema, Leblon e Barra da Tijuca regiões onde visitantes e celebridades se encontram nas ruas, nas praias ou nos centros comerciais: “Ipanema divide, com o Leblon, o título informal de ‘bairro das celebridades’. Não   difícil dar de cara com gente famosa na praia [...] ou nas lojas e restaurante [...]” (GUIA QUATRO RODAS 2007, 2007, p. 717). Além dos atrativos históricos e naturais, a esperança de encontrar “alguém famoso”, ou de presenciar a filmagem de uma cena para as telenovelas, transforma a Zona Sul carioca e a Barra da Tijuca em espaços que unem imaginário teledramatúrgico e turismo.

Por sua vez, o Projac (Projeto Jacarepaguá), complexo de produ o da Rede Globo, inaugurado em 1995, na cidade do Rio de Janeiro, e que concentra os estúdios e cidades cenográficas da empresa, não está aberto às visitas turísticas, como as empresas norte-americanas anteriormente mencionadas. O que existe na Rede Globo são visitas técnicas direcionada para alunos e professores de cursos de gradua o que tenham

interesse em conhecer a produção dos telejornais e teledramaturgias da emissora (GLOBO UNIVERSIDADE, 2009<sup>23</sup>).

Todavia, embora ainda não possamos afirmar como sendo uma tendência, o que se vislumbra é que a Rede Globo, para a gravação de suas minisséries e telenovelas, começa a expandir os muros da sua central de produção e, algumas vezes, ultrapassa o próprio eixo Rio – São Paulo, para assim construir cidades / arenas cenográficas em vários pontos do território brasileiro, deixando um “legado Global” a ser, posteriormente, reapropriado pela comunidade e transformado em atrativo turístico. Como exemplos, têm-se: Curalinho (MG) que se adaptou, através da construção de algumas casas cenográficas, para “viver” a cidade de Coroadó na gravação do *remake* da novela *Irmãos Coragem* (REDE GLOBO, 1995); a criação da cidade cenográfica para a novela *Porto dos Milagres* (REDE GLOBO, 2004) na Ilha de Comandatuba (BA), no espaço do Hotel Transamérica; a minissérie *Amazônia – de Galvês a Chico Mendes* (REDE GLOBO, 2007), com a construção do “ProjAcre” em Rio Branco (AC); a minissérie *A Pedra do Reino* (REDE GLOBO, 2007), que construiu uma arena cenográfica na cidade de Taperoá (PB).

Tais exemplificações condizem com o comentário realizado por Melo (1988, p. 28) sobre as produções da Rede Globo que se iniciaram na década de 1970, a partir dos avanços tecnológicos nas filmagens:

Em vez de permanecer limitada a temáticas geograficamente localizadas no Rio de Janeiro, tornou-se viável produzir histórias ambientadas em outras regiões do país, assegurando assim que telespectadores de uma determinada região pudessem identificar-se com as suas paisagens e valores culturais e que os de outras regiões viessem a conhecer de perto o grande arquipélago cultural que é o Brasil. Dessa maneira, a telenovela foi cumprindo um papel de integradora nacional e de desvendamento de realidades até então desconhecidas pela maioria da nossa população. Houve, portanto, uma estratégia de ambientar uma telenovela no Sul, a seguinte no Nordeste e a próxima no Centro-Oeste, com cenas gravadas em cada local, permanecendo, porém, a ação principal encenada e filmada na ‘cidade cenográfica’ construída principalmente em pequenas cidades próximas do Rio de Janeiro, de modo a reproduzir os símbolos peculiares no habitat onde se desenvolve a história.

Ainda em relação às gravações d’*A Pedra do Reino*, vale mencionar que a arena cenográfica montada em Taperoá (PB) foi transformada em equipamento público, através de uma parceria da Prefeitura Municipal e do Sebrae / PB, criando um teatro de arena para as manifestações culturais da região do Cariri. Durante o período em que a minissérie estava sendo produzida e após a sua exibição, o município também se

<sup>23</sup> GLOBO UNIVERSIDADE. **Quem somos.** Disponível em: <http://globouniversidade.globo.com/GloboUniversidade/0,,8736,00.html>. Acesso em: 12 de janeiro de 2009.

beneficiou do desenvolvimento turístico: “desde janeiro [de 2007], mais de 1,2 mil pessoas visitaram a cidade e todos os dias a prefeitura recebe telefonemas de interessados nas atrações do lugar. ‘A história de Taperoá se divide em dois momentos: antes e depois dessa minissérie’, enfatiza o prefeito” (TAPEROÁ PARAIBA, 2007<sup>24</sup>) [inserção nossa].

Já a cidade de Cabaceiras, também na região do Cariri paraibano, é famosa pela festa de São João e pela ovinocaprinocultura, o que possibilitou o surgimento da Festa do “Bode Rei”, que entre comidas, bebidas, danças, músicas e artesanatos derivados da tradição local, apresenta ainda o concurso que elege o “bode rei” do evento (FESTA DO BODE REI, 2007<sup>25</sup>).

Devido ao seu baixo índice pluviométrico, normalmente é escolhida como locação para gravações de filmes e seriados que tenham o nordeste como espaço narrativo. Sendo assim, Cabaceiras se autodenomina “A Roliúde Nordestina”, já que mais de 21 filmes foram lá gravados (FESTA DO BODE REI, 2007<sup>26</sup>), dentre eles *Madame Satã* (2002), *Cinema, Aspirinas e Urubus* (2005), *Romance* (2007); além de minisséries como *O Auto da Compadecida* (REDE GLOBO, 1999).

O projeto “Roliúde Nordestina”, que conta com o apoio do programa cultural do Banco do Nordeste, visa “preservar, estudar e divulgar as produções cinematográficas que foram realizadas em Cabaceiras” (FESTA DO BODE REI, 2008<sup>27</sup>). Tal projeto já implementou o letreiro “Roliúde Nordestina”, nos moldes daquele de Los Angeles (EUA) e, atualmente, desenvolve o “Memorial Cinematográfico”, que propõe preservar a história das produções realizadas no município e, também, oferecer à população cursos relacionados com a indústria do audiovisual. Ainda está previsto a “Calçada da Fama” que, “diferentemente da norte-americana, quem vai deixar a sua marca será o bode vencedor da festa tradicional ‘Bode Rei’, que ocorre todo ano em Cabaceiras” (FOLHA ONLINE, 2007<sup>28</sup>).

---

<sup>24</sup> TAPEROA PARAIBA. **Inauguração da casa de cultura em Taperoá: A cidade que viu o escritor crescer será o palco das comemorações aos seus 80 anos.** Disponível em: [http://www.taperoa.com/index.php?option=com\\_content&task=view&id=381&Itemid=32](http://www.taperoa.com/index.php?option=com_content&task=view&id=381&Itemid=32). Acesso em: 11 de novembro de 2007.

<sup>25</sup> FESTA DO BODE REI. **A festa – história.** Disponível em: <http://www.festadoboderei.com.br/afesta.php>. Acesso em: 28 de novembro de 2008.

<sup>26</sup> FESTA DO BODE REI. **A cidade – atrações turísticas.** Disponível em: <http://www.festadoboderei.com.br/acidade.php>. Acesso em: 28 de novembro de 2008.

<sup>27</sup> FESTA DO BODE REI. **A cidade – Roliúde Nordestina.** Disponível em: <http://www.festadoboderei.com.br/acidade.php>. Acesso em: 28 de novembro de 2008.

<sup>28</sup> FOLHA ONLINE. **Nordeste tem “Roliúde” Brasileira.** Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2705200715.htm>. Acesso em: 28 de novembro de 2008.

Observamos que Cabaceiras, ao escrever “Roliúde” e substituir, na “Calçada da Fama”, as estrelas da indústria cultural pelos bodes, soube adaptar as referências norte-americanas ao contexto sócio-cultural nordestino e brasileiro. De fato, se Bhabha (1998) sustenta que a cultura é um processo, e se Hall (2006a) menciona que as culturas modernas são híbridas, podemos dizer que, para o desenvolvimento do turismo a partir do imaginário cinematográfico e teledramatúrgico, Cabaceiras pautou-se na tradução cultural, mesclando indústrias, tradição e referências globais.

Através do imaginário que desenvolve para os espaços narrados nas telas, pudemos observar que as produções midiáticas – aqui mais especificamente os filmes e a teledramaturgia – se enraízam em um território susceptível de ser assimilado e experimentado (visitado turisticamente) pelos telespectadores.

Como menciona Gravari-Barbas e Violier (2003, p. 12), se a prática de consumo pode ser global, a produção é sempre local, ou seja, “a produção dos filmes e o mercado cinematográfico estão concentrando em certos lugares, bem identificados globalmente, pois são nestes locais que as interseções são maximizadas” [tradução nossa]. Quando se instala um sistema de produção industrial – que no nosso estudo é cultural – falamos então de uma identificação para o local e legível do exterior: “uma produção cultural específica pode, então, contribuir para a diferenciação de um lugar, visto e identificado do exterior como local desta ou daquela produção” (GRAVARI-BARBAR *et* VIOLIER, 2003, p. 12) [tradução nossa].

Esta produção cultural que identifica um território pode emergir a partir do que já existe no ambiente ou ser trazida do exterior para lá se desenvolver. E, aqui, não há juízo de valor sobre originalidade ou falsificação, pois uma produção cultural antiga, já com uma legitimidade histórica, tem a sua “tradição” constantemente reinventada pelos inúmeros agentes que atuam no lugar; e, por sua vez, as “novas” produções culturais, que chegam para se implantar, devem se submeter à lógica do lugar. Assim, podemos ver que a relação entre produção cultural e lugar é dinâmica e processual: de uma parte, tais produções são influenciadas pelos lugares, o que faz com que seus produtos adquiram uma aura enraizada nestes espaços; de outro lado, elas também marcam simbólica e materialmente os lugares nos quais se desenvolvem, podendo assim alterar a utilização e a percepção destes espaços (GRAVARI-BARBAR *et* VIOLIER, 2003).

A produção cultural, conseqüentemente, diferencia e distingue um lugar, e termina por gerar uma “cidade-empresa-cultural” (PAIVA *et* SODRÉ, 2004, p. 95),

“[...] em que a cultura perpassa de modo predominante a maior parte dos processos sociais, inclusive a economia”.

As cidades-empresas-manufatureiras, ou simplesmente cidades-empresas (PIQUET, 1998), são aqueles lugares que surgem a partir da instalação de um centro produtivo, que faz emergir cidades e bairros, modelando a vida social e urbana da população que lá reside. A cidade-empresa tem a sua produção retida na mão de poucos, que exclui aqueles que não são estratégicos no processo. Por sua vez, a cidade-empresa-cultural foca-se nas especificidades locais para gerar um produto simbólico, o que faz com que as organizações tenham maior dependência da dinâmica populacional; com isto, a produção cultural e o lugar se relacionam dialeticamente, com a população capaz de se inserir no processo através de ações isoladas (GRAVARI-BARBAR, 2003; PAIVA *et* SODRÉ, 2004; PIQUET, 1998).

Para a gravação de produtos culturais como teledramaturgias e filmes, as empresas que se instalam *provisoriamente* em um território trazem influências simbólicas e materiais que impregnarão o lugar; ao mesmo tempo, tais produções terão em si uma aura que remete a estes locais de filmagens.

Muitas das vezes, é exatamente esta aura que o lugar empresta às produções que faz com que as empresas decidam filmar neste ou naquele espaço. Por sua vez, é o conteúdo imaginário oferecido a um território que faz com que municípios vejam tais produções como uma forma interessante de se diferenciar dos demais e, assim, criar um atrativo turístico. No mais, tal imaginário local derivado da produção cultural é, dentro dos preceitos da cidade-empresa-cultural, *e até certo ponto*, livre e democrático – qualquer um pode se apropriar de seus elementos para criar algo derivado e que remeta a ele, já que, enquanto processo, a cultura circula pela sociedade.

Todavia, é importante termos em mente que, como representante de uma sociedade do espetáculo, a produção cultural de uma teledramaturgia (ou mesmo de um filme) que ocorre num determinado ambiente não é, por si só, capaz de construir e afirmar um imaginário turístico: “acaba a novela, tudo fica como antes. O culturalismo não cria nada de substancial, tudo se desmancha na imagem” (PAIVA *et* SODRÉ, 2004, p. 97). Com o decorrer dos anos, é provável que o efeito de atração de visitantes, proporcionado pela produção, acabe por perder sua força – o turista talvez não encontre mais, nas filmagens, um motivo para se deslocar até determinado destino. No entanto, não estamos dizendo que não haverá turistas nestas localidades; e estes municípios, em busca de um diferencial no seu posicionamento perante os outros destinos turísticos,

talvez tenham interesse em continuar narrando aos visitantes que chegam os acontecimentos midiáticos lá ocorridos. Então, a efemeridade do imaginário desenvolvido pelas produções midiáticas está mais próxima dos telespectadores do que dos municípios e empreendimentos que serviram de palco para tais gravações, já que estes continuarão a ver no processo um diferencial em relação aos demais.

A atração de produções midiáticas, através de um bom planejamento estratégico, permite que um ciclo se inicie com a chegada de investimentos e turistas, retroalimentando as produções ficcionais no local devido à construção e consolidação de uma cadeia produtiva de audiovisuais. Pouco a pouco, a sinergia entre ambas “indústrias” transforma o território em um centro de produção cultural midiática e turística (MTUR, 2007b): para que o receptor (turista e telespectador) consolide um imaginário pautado nas produções culturais, é importante que os municípios tenham um fluxo constante de filmagens ocorrendo em seu território, transformando-se em espaço associada à indústria cultural da teledramaturgia ou do cinema, como é o caso do Rio de Janeiro, Cabaceiras, Tiradentes, Nova York, Los Angeles e Paris.

### **3.3. Por um Turismo Midiático e de Teledramaturgia:**

Se as empresas estão em relação dialética com o território, seria interessante poder pensá-las como atrativos dentro de um destino turístico. Mas, como poderia tais organizações (que na maioria das vezes não possuem seu foco em atividades turísticas) participarem de uma dinâmica de turistificação territorial?

Podemos, assim, sugerir as visitas de empresas, também conhecida como *open days*, que visam abrir as portas das organizações para receber visitantes, focando sempre em um determinado segmento de público. No entanto, quando estas ações começam a atrair uma quantidade significativa de visitantes, promovendo o deslocamento e caracterizando a principal motivação de uma viagem, dizemos que este *open day* é capaz de se transformar em um novo produto da empresa, sendo definido, no turismo, como “turismo industrial” ou “turismo de descoberta econômica”<sup>29</sup>.

---

<sup>29</sup> Para alguns autores, como Hameau (2000), o termo “turismo de descoberta econômica” seria o mais adequado, pois engloba todos os setores econômicos característicos desta oferta: empresas produtivas, laboratórios, serviços, agricultura, artesanato, indústrias. Além disso, não exclui as empresas desativadas e que participam do patrimônio. Todavia, o termo “turismo industrial” é o mais utilizado, e se a gente considera a etimologia da palavra “indústria”, que significa “atividade” e, em consequência, “habilidade”, esta definição também parece pertinente (COUSIN, 1998). Para este trabalho, “turismo de descoberta econômica” e “turismo industrial” serão utilizados como sinônimos.

E, aqui, propomos a seguinte definição para turismo industrial:

O tipo de atividade turística que possibilita às empresas demonstrar ao público o seu "savoir-faire", o seu processo de produção e de interação com o meio. Assim, busca-se apresentar a cultura e identidade de uma organização através da "turistificação" dos seus espaços produtivos. Neste segmento turístico, estão presentes não somente empresas do setor industrial, mas também empresas administrativas, comerciais, agrícolas, artesanais e de serviço, em uma linha temporal que apresenta o passado (empresas desativadas), o presente (organizações em atividade) e o futuro (empresas de alta tecnologia e de pesquisas) do setor econômico, mas sem negligenciar suas interfaces com os demais setores sociais, ecológicos e culturais de uma localidade. (FOIS-BRAGA, 2007, p. 05)

De acordo com Dias (2005), o turismo é atraente porque é capaz de incorporar em sua atividade "coisas" que, em um primeiro momento, não tinham possibilidade de contribuir economicamente ao desenvolvimento comunitário. Com isto, a atividade turística incorpora ao mercado estes elementos que não tinham significado para a sociedade, o que acarreta uma tomada de consciência de sua existência e, conseqüentemente, apelo à sua preservação.

Assim, nesta visão que se comunica com a lógica capitalista da Sociedade do Espetáculo (DÉBORD, 1997) onde tudo se transforma em mercadoria em estado de fetiche, o turismo industrial é caracterizado pela transformação em atrativo turístico das empresas locais que, sendo geradoras de mercadorias, se transformam, elas também, em produto. Todavia, em uma visão otimista de não-alienação pelo lazer, esta forma de turismo permite apresentar a cultura local e as identidades presentes a partir da ótica das empresas, consideradas como um dos agentes responsáveis pelos conflitos locais e pela estruturação do espaço físico e sócio-cultural de uma comunidade. De fato, o turismo industrial pode ser visto como ações do turismo cultural, pois complementa o conhecimento que o visitante tem de uma determinada localidade à partir das produções que lá se desenvolvem (SÁNCHEZ, 2007).

Importante compreender que, caso uma empresa decida implementar a visitação, a atividade turística não deverá ser convertida em sua atividade fim, ou seja, a produção principal continuará sendo aquela que originou a organização e, assim, as visitas participam como uma estratégia prioritariamente de relações públicas e promoção de vendas (FOIS-BRAGA, 2005).

Por relações públicas, entendemos "uma variedade de programas desenvolvidos para promover ou proteger a imagem de uma empresa ou de seus produtos em particular" (KOTLER, 2000, p. 624). Já a promoção de vendas "consiste em um conjunto diversificado de ferramentas de incentivo, a maioria de curto prazo, projetadas

para estimular a compra mais rápida ou em maior quantidade de produtos ou serviços específicos, pelo consumidor ou pelo comércio” (KOTLER, 2000, p. 616).

De fato, muitas das vezes, os visitantes do turismo industrial são consumidores (diretos ou indiretos), em seus lares, dos produtos cujo processo de fabricação estão descobrindo. Neste âmbito, o cotidiano e o anti-cotidiano do turista (KRIPPENDORF, 2000) estão interligados pelo produto: consome-se o produto no cotidiano (e por que não também no anti-cotidiano?), aprende-se sobre ele através da visita ao seu local de produção, que se situa no destino visitado (turismo industrial) e, posteriormente, esta visita pode gerar repercussões (KRIPPENDORF, 2000) no processo de consumo, quando o turista retorna ao lar.

Se levarmos em consideração que a visita de turistas a locais que serviram como ambiente de produção cultural, tais como filmes e teledramaturgias, tem como motivação a busca por aquilo que, enquanto telespectador, impregnou seu imaginário, então, podemos entender que o turismo midiático é uma expressão do turismo industrial.

Primeiramente, o turismo midiático quer apresentar ao telespectador um *savoir faire* relacionado com a uma produção cultural, funcionando como *making of*<sup>30</sup>, ao mesmo tempo em que pretende inserir o telespectador (agora turista) no ambiente ficcional narrado nas telas. Tal atividade também atua como relações públicas e promoção de venda para a empresa produtora e para o município que a acolheu. Finalmente, o turismo midiático é regido pela lógica do lazer de uma indústria cultural, já que é a apresentação de algo que, originalmente, não existia no território – um universo ficcional que foi criado para as telas; mas é também um lazer emancipatório que permite ao turista pensar e recriar seu cotidiano enquanto telespectador – ao lhe apresentar a dialética ocorrida entre produção e território, este passa (in)conscientemente a compreender a cultura como processo, relativizando o conceito de natural e artificial, problematizando aquilo que até então era compreendido como legítimo e dogmático, “já dado”.

Este turismo midiático, no entanto, contrariamente ao turismo industrial, não se restringe à visita das empresas e a seus espaços fechados de fabricação. A produção cultural está dispersa pelo território, e nesta cidade-empresa-cultural as visitas se estendem por espaços que, embora não ocupem todo o município, também não estão

---

<sup>30</sup> Jargão utilizado para designar os documentários que visam mostrar os bastidores das filmagens de um determinado produto audiovisual.

bem definidos: pode ser um bairro utilizado pra gravações, ou somente uma rua onde mora artistas ou um equipamento urbano que contém uma memória de tais produções. Enfim, no estilo do *turiscentrismo* (SIQUEIRA, 2007), o turismo midiático elegerá alguns pontos a serem visitados, enquanto outros serão varridos à margem do processo.

A partir das cidades supramencionadas, que desenvolvem um turismo pautado em produções culturais midiáticas, podemos sugerir cinco ambientes onde se desenvolvem o turismo midiático: (1) em estúdio: visita às empresas produtoras para que estas mostrem suas estruturas físicas e seu *savoir-faire* – aqui, estamos no turismo industrial *stricto sensu*; (2) em locações: quando o visitante conhece, em um município, os espaços públicos ou privados que serviram como *set* de filmagem; (3) em estruturas e equipamentos derivados: ambientes que não estão necessariamente ligados à um produto cultural específico, mas que remetem ao universo midiático, tais como calçadas da fama, teatros e cinemas célebres, placas, museus, parques de diversões, etc.; (4) em eventos: festivais relacionados com a mídia, como festas de lançamento de um novo produto cultural, premiações, concertos, etc.; (5) em espaços das celebridades: ocorre a partir do interesse na vida e história das pessoas envolvidas com as produções culturais midiáticas, ou seja, a vontade de vê-las, saber mais sobre suas vida e freqüentar espaços onde elas possivelmente também estarão.

Estes ambientes se interceptam, e podem estar todos, ou somente alguns, presentes em um mesmo local. Sendo assim, serão apresentados em um sistema de roteiro de visitação cuja temática é a mídia ou, contrariamente, estarão dispersos pelo território, ficando a cargo do turista em encontrá-los e decodificá-los. Para o nosso estudo, nós nos focaremos no turismo midiático e de teledramaturgia que ocorrem em estúdios e locações: se nem todos os municípios possuem empresas de audiovisual instaladas, todos são, no entanto, potenciais locais para *set* de filmagens.

Assim, o turismo de teledramaturgia, como sendo derivado do turismo midiático e industrial, pode ser definido como a visita aos locais que serviram como locação para as gravações de um produto televisivo ou que foram banhados pela aura destas produções; neste sentido, tais espaços serão visitados através da “reapropriação da apropriação”, ou seja, o que se torna atrativo são os símbolos e narrativas anteriormente presentes no território em diálogo com aqueles que emergiram do universo diegético, do imaginário televisivo. É neste tipo de turismo de teledramaturgia que se insere o telespectador, que por ter se deslocado ao território, passa a ser entendido como turista.

Tal turismo midiático, e por extensão o segmento de teledramaturgia, beneficia a diferentes agentes: a empresa produtora, as celebridades, os telespectadores e turistas, as empresas de turismo, os municípios que captaram tal produção cultural e, também, à academia.

A Rede Globo, como empresa produtora de teledramaturgia, além de participar de feiras internacionais em diversos continentes, como a MIP TV (*Marché International de Programmes de Télévision*), também utiliza de outras estratégias para atrair o interesse dos clientes internacionais, como “as visitas programadas de executivos de estações estrangeiras à sede da emissora, no Rio de Janeiro” (BRITTOS *in* BOLAÑO *et* BRITTOS, 2005, p. 136). Estudantes de ensino superior também podem realizar semelhante passeio, o que caracteriza uma visita técnica, servindo para aproximar a Rede Globo de uma população formadora de opinião e das universidades, geradora de pesquisas. Aqui, então, já se vislumbra o interesse da organização em se servir do conceito de visita de empresas e turismo industrial como forma de se promover perante seu público consumidor nacional e internacional.

Assim como já ocorre com as transmissões “ao vivo” e através de programas como “Video Show<sup>31</sup>” (REDE GLOBO), esta vontade de mostrar os bastidores e de se confessar é uma maneira de tornar familiar o processo de produção, aproximando ainda mais o telespectador da emissora – é a falsa idéia de intimidade que a televisão pretende criar: se anteriormente ela ocultava a marca do que estava sendo feito, somente apresentando o produto finalizado, atualmente ela atua no falso imprevisto e improvisado, em busca de uma espontaneidade que, na verdade, serve para se auto-referenciar – a televisão falando dela mesmo o tempo todo, ou seja, a televisão “como processo de produção e não só resultado” (SARLO, 2000, p.90).

Como menciona Sarlo (2000, p. 89): “a televisão só mostra sua cozinha quando leva o público aos estúdios ou o põe diante das câmeras. Seria, então, visitas guiadas, cuja função é aproximar mas não *interiorizar*. Já a auto-reflexividade é a forma pela qual a televisão interioriza seu público, mostrando a ele *como se faz a televisão*” [grifos da autora]. Neste sentido, a visita de estúdios é somente mais uma estratégia utilizada pela emissora para alcançar a intimidade com seus telespectadores, complementando e reafirmando com o turismo o que já ocorre diariamente em suas emissões, quando

---

<sup>31</sup> Programa de entretenimento da Rede Globo, transmitido às 14h30min, de segunda à sexta-feira, que visa mostrar os bastidores das produções da emissora, bem como apresenta entrevistas e interações com celebridades (artistas, cantores, diretores, escritores, esportistas, etc.). Em certo sentido, é a Rede Globo dedicando um programa para se falar dela mesmo, em uma auto-referenciação.

mostra bastidores de produção ou simula improvisações no “ao vivo” ou no conteúdo e estética da programação.

Já o telejornalismo da Rede Globo construiu, durante os anos, uma sensação de onipresença tanto no território nacional quanto internacional:

através de repórteres – organizados em redes de escritórios e afiliadas – a emissora se mostrava capaz de estar simultaneamente em diferentes regiões do país e do mundo. Isso tinha como efeito a produção de uma aura de eficiência e poder, que até hoje é uma das grandes marcas – e um dos maiores patrimônios – da emissora. (BARBOSA *et* RIBEIRO *in* BOLAÑO *et* BRITTOS, 2005, p. 217)

Ora, o que se defende é que as produções ficcionais também atuam neste jogo de onipresença da marca e do poder da Rede Globo pelo território. Ao gravar as primeiras cenas e capítulos de uma de suas teledramaturgias no exterior (como já vem ocorrendo há alguns anos), a Rede Globo busca não somente o cenário, mas também mostrar ao telespectador a sua capacidade nômade, de se movimentar globalmente para conseguir o que deseja. Também participa desta estratégia a própria produção dos folhetins eletrônicos que ocupam durante semanas ou meses uma cidade brasileira, pois é uma forma da empresa se fazer presente no imaginário nacional, através da ocupação do espaço público (durante as gravações e deixando posteriormente um imaginário para o turismo) e também do privado (chegando à casa de todos através da televisão).

Esta necessidade de onipresença não é uma estratégia nova e nem exclusiva de empresas midiáticas, pois como Klein (2004) menciona, as marcas estão pouco a pouco invadindo o espaço público, ocupando-o e privatizando-o: casa, corpo, ruas e animais passaram a ser suportes publicitários para certas empresas – “a marca se expande”, com a *Lacoste* patrocinando crocodilos em zoológico de Lisboa, *Yves Saint Laurent* financiando as luzes de natal das ruas de Londres e projetando nas calçadas a sigla YSL, ou a *Mattel* “que pintou uma rua inteira em Salford, na Inglaterra, com um rosa ‘cor de chiclete berrante’ – casas, pórticos, árvores, rua, calçada, cães e carros, todos foram acessórios nas comemorações televisionadas do Mês Cor-de-rosa da Barbie” (KLEIN, 2004, p. 33).

Então, a Rede Globo somente acompanha esta tendência de “*branding* de paisagens urbanas”, com a busca de cenários autênticos que destaquem a sua marca das outras. Com isto, a emissora passa a ser um agente que significa sua marca ao fabricar os seus produtos em diferentes cidades: enquanto fábrica itinerante de teledramaturgia, mas ainda com fortes raízes no Projac, a Rede Globo realiza um *branding* de bairros e cidades inteiras, sendo uma conquista publicitária em três dimensões (3D).

De fato, o processo de gravação de uma teledramaturgia serve como onipresença ao distribuir símbolos “globais” (da Rede Globo) por vários pontos do território nacional e, também, como demonstração de seu poder ao mostrar sua capacidade de se deslocar para buscar aquilo que deseja. Por outro lado, tal estratégia também funciona como proposta de relações públicas, já que seus espólios de gravações em um município serão direcionados para uma narrativa turística que falará de própria empresa, em uma auto-referenciação. Assim, nesta visão de turismo midiático da Rede Globo, a emissora ocupa, através de seus produtos culturais, tanto o cotidiano (do telespectador, da televisão) quanto o anti-cotidiano (do turista, dos locais de gravação visitados).

Por sua vez, os municípios vêm na produção de audiovisuais duas possibilidades de desenvolvimento turístico:

O primeiro deles, tangível e de impacto direto, provêm da vinda e circulação de equipes de produção que filmam na região [...]. Mas o principal ponto de sinergia é o segundo, indireto e intangível, que provêm da exportação de cenários e valores culturais e históricos das locações ao mundo todo, através das telas de cinema, televisão, computadores e novas mídias, que tendem a atrair turistas às locações dos países expostos em filmagens, em curto, médio e longo prazo (MTUR, 2007b, p. 10).

Interessados em se diferenciar dos demais, os municípios compreendem o *branding* de ocupação do espaço realizado pela Rede Globo como uma oportunidade para se promoverem, estruturando um imaginário coletivo sobre a obra ficcional lá produzida e, conseqüentemente, gerando um atrativo a ser oferecido como oferta primária de um produto turístico.

Silva (2004, p. 38) argumenta que “a sustentabilidade econômica do turismo está na capacidade de gerar novas atrações, descobrir novas paisagens, exaltar qualidades ambientais, seja dos mesmos lugares, mediante a construção de artefatos diversos, ou pela exploração de lugares ‘virgens’ turisticamente, nos empreendimentos pioneiros”. Com isto, todo destino turístico deve-se reinventar, gerar novos imaginários que suscitem a ida e o retorno dos turistas. E, neste intuito, a gravação de uma telenovela funciona neste nível de reconfiguração do imaginário local, pois cada nova produção insere uma nova narrativa territorial a ser visitada / experimentada.

Kotler (2006, p. 76) realiza a mesma análise, quando menciona que “[...] os lugares precisam investir em atrações específicas”, para se diferenciarem dos demais. Por exemplo, “um filme alcança milhões de pessoas e tem o potencial de celebrar, definir, difamar ou até destruir um lugar. [...] as cidades em busca de uma vantagem perceberão que incentivar e atrair produtores e empresas de filmes e filmar em suas comunidades melhoram o seu perfil” (KOTLER, 2006, p. 208).

No mais, para se promoverem, os municípios brasileiros podem se servir dos mesmos canais de comunicação utilizados pelas produtoras para a divulgação de suas obras teledramatúrgicas: reportagens em revistas, *sites*, publicidade, propaganda, venda de produtos associados, etc.

Todavia, vale mencionar que um lugar midiaticizado (que serviu de locação para uma determinada filmagem) não se firma somente a partir deste imaginário do audiovisual, pois são vários os vetores atuantes na definição de uma imagem:

Definimos imagem de um lugar como um conjunto de atributos formado por crenças, idéias e impressões que as pessoas têm desse local. As imagens costumam representar a simplificação de inúmeras associações e fragmentos de informações e são o produto da mente tentando processar e enquadrar enormes quantidades de dados relacionados a um lugar. (KOTLER, 2006, p. 182)

Assim, a teledramaturgia apenas participa, mas não fixa a imagem que se tem de um destino. E sua participação na construção desse imaginário se dá, normalmente, a partir da reafirmação do discurso padrão que se tem sobre o território, inserindo em sua narrativa teledramatúrgica símbolos locais cuja identificação é rápida pelos telespectadores: as novelas ambientadas no Rio de Janeiro têm Cristo Redentor, assim como as de São Paulo não podem negligenciar a Avenida Paulista; e para ser Nordeste, ou se tem praias e imagens paradisíacas ou, se não, dirige-se para o sertão para filmar seca e paisagens áridas. Tal comentário é realizado também por Hamburger (2005, p.119) sobre a novela *Vale Tudo* (REDE GLOBO, 1988 a 1989):

Aqui, como em outras novelas, *tomadas aéreas de paisagens específicas pontuam a narrativa, situando o drama em locais facilmente identificáveis*. Essa convenção narrativa realiza a vocação da televisão em estender o olhar do telespectador a lugares distantes, acrescentando um *motivo turístico* que vai consolidando imagens de locais e associando-os a determinados modos de conduta na vida cotidiana. Mas também reforça o senso de pertencimento a uma comunidade imaginária, que se torna menos abstrata e mais familiar na exibição de paisagens visuais. [grifo nosso]

Por sua vez, para a população, a gravação de um produto midiático serve, em alguns momentos, como forma de diversificar e ampliar a renda familiar, já que gastos serão realizados pelas empresas no local; ao mesmo tempo, tais produções podem deixar um legado imagético capaz de ser apropriado pelos habitantes que queiram empreender alguma atividade que remeta às obras lá gravadas.

Tais produtos midiáticos servem, também, para ajudar à população a pensar o local onde habitam – ao se verem narrados nas telas, talvez adquiram o distanciamento necessário para compreender como são vistos e representados. Por exemplo, o documentário *Cabaceiras* (2007) busca mostrar como as produções que ocorreram em tal cidade paraibana serviram, na verdade, para reforçar os estereótipos que se tem do

nordeste brasileiro: as produções midiáticas que lá se realizam somente se interessam em retratar a seca (na zona rural) e os casarios antigos (na área urbana). Com isto, o cenário da pobreza se repete, e o olhar do telespectador (depois turista), passa a ser moldado por tais imagens: “a indústria do cinema retratando a indústria da seca para tirar benefícios, obter benefícios” (*in* CABACEIRAS, 2007, 09’20’’).

Para alguns, as produções servem também para os “15 minutos de fama”, já que poderão atuar em pequenos papéis ou como figurantes. Todavia, é ainda no mesmo documentário (CABACEIRAS, 2007) que encontramos críticas a esta relação entre equipe e população, mostrando que estes supostos atores locais são executores e não críticos da atividade que lá se desenvolve; enfim, há uma alienação, já que não compreendem o processo produtivo como um todo, mas somente as partes fragmentadas em que devem atuar.

Para manterem o patamar de celebridades, os olímpianos (MORIN, 1997) devem se apresentar como humanos, mortais e acessíveis, ao mesmo tempo em que criam o distanciamento que lhes dão o ar de divindades, imortais e inalcançáveis. Neste sentido, o turismo de teledramaturgia supre esta dupla necessidade das celebridades: os olímpianos são aproximados dos telespectadores através das narrativas dos fatos ocorridos durante as gravações – a sensação de freqüentar o mesmo espaço onde eles estiveram e conversar com gente que os conheceu; mas também são distanciados destes turistas, pois, uma vez as gravações terminadas, vão embora e deixam somente as lembranças de sua passagem pelo local.

Para as empresas turísticas, em especial as agências de viagens, o desenvolvimento deste segmento possibilita que novos produtos sejam constantemente lançados no mercado, já que para cada novela, filme ou minissérie, um novo espaço e imaginário aparece para ser trabalhado e comercializado.

O turismo de teledramaturgia, para os telespectadores, serve para aproximá-los do universo ficcional que lhe foi narrado; e, aos turistas, convida-lhes a realizar uma nova leitura sobre o território visitado, oferecendo-lhes uma maneira diferente de compreender o lugar.

Finalmente, para o meio acadêmico, o turismo de teledramaturgia possibilita avançar nos estudos de recepção, que aqui devem expandir suas análises para o processo de codificação e decodificação dos territórios, focando suas atenções na representação social dos espaços narrados midiaticamente. Já nos estudos turísticos, a preocupação recai na compreensão de como um território é apropriado pelas produções midiáticas e,

posteriormente, como o legado simbólico e material deixado é reapropriado pelos discursos turísticos.

Nestas novas possibilidades de pesquisas que se abrem a partir do turismo de teledramaturgia, os estudos de recepção, de um lado, e as análises dos discursos turísticos, do outro, criam uma ponte entre cotidiano e anti-cotidiano que, por sua vez, se unem através do olhar do telespectador e do turista – mesmo sujeito em espaços sociais distintos, embora construindo narrativas urbanas para um mesmo território: a cidade midiática para aquele e a cidade-locação, para este.

Enfim, ambos os fenômenos se encontram no território e no olhar de um mesmo sujeito – de fato, tanto os meios audiovisuais quanto as viagens são atividades essencialmente visuais (MTUR, 2007b). E, para o nosso turismo de teledramaturgia, dois campos importantes de pesquisa e compreensão se destacam.

Primeiramente, telespectadores e turistas são papéis sociais que emergem de um mesmo indivíduo e, sendo assim, embora cada representação social traga consigo uma forma de olhar e compreender o mundo (GOFFMAN, 2005; BERGER *et* LUCKMANN, 2005), não podemos ignorar que um sujeito que frequenta diferentes papéis sociais acabará por acumular interpretações e olhares diversos que se contaminarão e se enriquecerão mutuamente. Em um segundo momento, se turismo e teledramaturgia se encontram na narração espacial, então cabe a nós propormos uma compreensão de como a produção ocupa o local e, posteriormente, como o turismo vai se reapropriar desta atmosfera produtiva que fica como lastro – ou seja, quais são os ambientes do turismo de teledramaturgia que emergem no território.

### **3.4. Telespectadores e Turistas: entre o lar-ver e o lá-ser**

De acordo com Urry (2001), o olhar do turista é influenciado e gerado em seu cotidiano, através de diversos suportes midiáticos. Ou seja, a mídia – dentre elas a televisão e a teledramaturgia – desenvolve uma predisposição em seus receptores, influenciando as posteriores visitas que estes realizam aos locais narrados. Com isto, podemos inferir que existe a possibilidade de fazer com que os telespectadores da teledramaturgia saiam do sofá de suas casas para vivenciar o encontro com o outro. Daí dizermos que o sujeito foi deslocado do seu papel social de telespectador para ocupar aquele de turista.

Antes de mais nada, devemos compreender como o telespectador se relaciona com suas mídias no cotidiano, como que estes olhares que influenciarão o turista são construídos e moldados. É fato que telespectadores diferentes terão também compreensões diversificadas sobre um mesmo território narrado midiaticamente, impedindo-nos de falar de uma hegemonia interpretativa, pois as experiências de vida influenciam nestas decodificações.

Hall (2006b) busca compreender o processo de comunicação como um campo de poder, havendo ideologias dominantes e atitudes de resistência a elas. Para este autor, a articulação entre codificação e decodificação passa pelas experiências sociais dos indivíduos, e então pode existir: (1) posição hegemônica: quando o código é decifrado exatamente da forma pré-determinada; (2) código negociado: sendo a articulação mais comum, ocorre quando a codificação é reinterpretada pelo sujeito dentro de alguns parâmetros pré-estimulados, mesclando os interesses dominantes da mensagem com as experiências culturais e de resistência do indivíduo que as decifra; (3) código de oposição: quando a decodificação ocorre “globalmente” contrária às possibilidades propostas pela mensagem codificada.

Hamburger (2005), para o caso específicos das telenovelas brasileiras, apresenta-nos as experiências de recepção com duas mulheres pertencentes à classes sociais distintas, e chega, com isto, à conclusão de que ambas buscam nas narrativas elementos que estejam de acordo com o universo em que cada uma habita; assim, elas lêem de maneira privada o repertório comum disponibilizados pelos textos midiáticos – na busca de uma legitimação de suas visões de mundo, elas inserem suas histórias na narrativa ficcional e pública. Enfim, um texto e várias leituras.

Por sua vez, Almeida (2003) realiza uma revisão dos estudos de recepção das telenovelas no Brasil para, em seguida, desenvolver uma pesquisa “etnográfica interdisciplinar” sobre o impacto da novela *O Rei do Gado* (REDE GLOBO, 1996) em alguns núcleos familiares da cidade de Montes Claros (MG). A autora parte da premissa de que telespectadores e mídia dialogam, não havendo a passividade do receptor nem uma aceitação total dos discursos dominantes que a Rede Globo propõe a partir da “realidade social da classe média carioca” (ALMEIDA, 2003, p. 39).

Assim, compreendemos que os estudos de recepção das telenovelas podem contribuir nas análises da transposição de um telespectador ao papel social de turista, pois o processo de decodificação influenciará o comportamento turístico.

Se Krippendorf (2000) estrutura as atividades de lazer através de uma espacialização e temporalidade (cotidiano e anti-cotidiano), e se Urry (2001) une os sujeitos do lazer (turista e telespectador) através do olhar, então propomos uma análise das duas representações sociais que emergem a partir destas discussões: o *turista-telespectador* e o *telespectador-turista*.

Tais propostas derivam das análises de Simões (2002)<sup>32</sup>, que diferencia o leitor-turista do turista-leitor. Para esta autora, o primeiro condiz com as viagens realizadas no ato da própria leitura do texto, o segundo é aquele que se desloca fisicamente para confrontar seu imaginário de leitor com a “realidade” do território: enquanto o leitor-turista passeia por uma cidade feita de palavras e impressa nas folhas do livro, o turista-leitor é aquele que viaja para experimentar, re-conhecer ou estranhar a cidade real lida e freqüentada na ficção da escrita.

A percepção tempo-espacial de um sujeito é moldada pelo ambiente cultural ao qual está inserido. Tal estrutura, que se encontra interiorizada no leitor, deverá ser negociada com aquela outra, externa a ele e narrada por uma outra subjetividade, a do escritor: “à noção de realidade geográfica, juntar-se-ia aquela outra, antropológica do imaginário” (MONTEIRO, 2002, p. 14).

Sendo assim, o leitor-turista existe enquanto papel social no momento da leitura de um livro, já que a leitura é também o momento de criação de um imaginário sobre a trama que se desenrola no texto. De fato, neste sentido, como diz o ditado, “quem lê, viaja”, pois é toda uma cartografia imaginária que se desenvolve a partir de uma obra.

Todavia, é de se indagar sobre o turista-leitor, cuja premissa e principal motivação para a sua viagem foi ter sido, antes, um leitor-turista. Como os estudos argumentam, raramente um turista apresenta uma motivação única para a sua viagem:

É muito provável que nenhum turista vá se influenciar por uma única motivação. É mais provável que ele seja afetado sempre por um conjunto de motivações em um dado momento [...]. As férias da maior parte das pessoas remetem a um compromisso entre suas diversas motivações. Uma motivação pode tornar-se dominante, ou as férias podem garantir que todas as motivações sejam satisfeitas pelo menos em parte. (HORNER *et al.*, 2002, p. 88)

Assim como são várias as fontes de geração da imagem de um destino, também são múltiplas as motivações para o deslocamento turístico; além de existirem outras motivações que se desenvolvem não como premissa para a partida, mas como curiosidades durante a própria atividade de lazer. Com isto, o turista-leitor não deve ser

---

<sup>32</sup> SIMÕES, Maria de Lourdes Netto. **De leitor a turista na Ilhéus de Jorge Amado**. Disponível em: <http://www.uesc.br/icer/artigos/deleitoraturista.htm>. Acesso em: 03 de agosto de 2007.

compreendido como ser uno que viaja; preferencialmente deve ser entendido como uma forma de olhar o ambiente que se apresenta durante o seu ato de descoberta do território.

É claro que um leitor pode viajar por causa de um livro, e traçar seus roteiros a partir das temáticas que se desenvolvem dentro e no entorno da leitura realizada. Mas, provavelmente, o leitor-turista e o turista-leitor não são papéis sociais que ocorrem com a mesma intensidade e na mesma zona de lazer, pois é possível que o primeiro exista no cotidiano, enquanto o segundo (turista-leitor), sendo uma identidade mais fluida, somente se manifeste no anti-cotidiano, mais como um exercício do ver (MARTIN-BARBERO, 2001) do que de predeterminação para a viagem. Com isto, tem-se, na zona emissora, o leitor, enquanto que na receptora este mesmo sujeito é definido como turista: o que não o impede de, mesmo no destino, continuar atuando como leitor e, assim, interagir com os livros e guias impressos que narram o espaço visitado.

Tais reflexões são válidas quando se insere o telespectador no lugar do leitor. Em outras palavras: quando o telespectador entra *fisicamente* na realidade midiática da teledramaturgia, isto se dá a partir de sua transformação em turista – e assim ele “salta” de uma bio-midiática (SODRÉ, 2002) para uma narrativa turística.

No caso da teledramaturgia, podemos nos apropriar das terminologias e conceitos de Simões (2002)<sup>33</sup> para propormos que o *telespectador-turista* é aquele que, em sua residência, busca interagir e viajar nas imagens que lhe são apresentadas pela tela da televisão.

De fato, Buonanno (*in* LOPES, 2004) compreende o ato de assistir televisão como sendo uma forma de viagem, onde o deslocamento não é corpóreo, mas de material simbólico, capaz de deslocar as nossas referências culturais essencializadas, colocando o nosso mundo em diálogo mediado com outros. Assim, esta “viagem sem partida, uma migração sem abandono do lugar de origem” (BUONANNO *in* LOPES, 2004, p. 336), só se torna possível caso haja, por um lado, um telespectador ativo no processo de recepção e, do outro, uma televisão com oferta de produtos culturais variados, capaz de abordar a multiplicidade de existências e situações de mundo. É esta televisão plural em sua programação que possibilitará o “turismo imaginário”, a experiência mediada do outro, colocando-nos em contato com situações que extrapolam nossa territorialidade cotidiana e nossas capacidades de experiências vividas. Enfim, as narrativas ficcionais, ao serem expressões sociais e representações dos outros

---

<sup>33</sup> *Ibidem*, SIMÕES, Maria de Lourdes Netto. **De leitor a turista na Ilhéus de Jorge Amado.**

(KELLNER, 2001; BUONANNO *in* LOPES, 2004), nos possibilitam uma experimentação mediada de ambientes, situações sociais e existenciais que seriam impossíveis de vivermos diretamente.

Por isto, estas produções ficcionais, ou seja, estas “narrativas de viagem – séries americanas, *cartoons* japoneses, telenovelas latinas – que tínhamos estigmatizados como ameaças, podem ser reconsideradas como recurso para o acesso a uma pluralidade de mundos imaginários” (BUONANNO *in* LOPES, 2004, p. 357), sendo capazes de nos deslocar para outras sociedades, apresentando-nos um multiculturalismo e novas territorialidades.

Esta ampliação das vivências cotidianas através dos produtos ficcionais televisionados é o que caracteriza o “turismo imaginário”, “a viagem sem partida” (BUONANNO *in* LOPES, 2004), cujo sujeito é o nosso telespectador-turista.

Por sua vez, o *turista-telespectador* é aquele viajante cujo olhar foi moldado por tais mídias. Buonanno (*in* LOPES, 2004, p. 342) menciona que a televisão permite uma “[...] mobilidade virtual ao indivíduo / espectador estável e o coloca em condições de autênticas viagens e deslocamentos materiais”. Sendo assim, a autora confirma que o “turismo imaginário” desenvolvido no ato de ver e interagir com a programação televisiva, pode, sim, influenciar o deslocamento corpóreo, o turismo de fato.

Assim, se a literatura é *um dos* vetores constituintes da motivação ao deslocamento, as mídias eletrônicas também participam deste fenômeno – aliás, existe mesmo um segmento turístico, ainda incipiente, que denomina viajantes motivados pelos audiovisuais como sendo os *set-jetters* (MTUR, 2007b); todavia, por coerência discursiva, utilizaremos o termo telespectador-turista para se referir a estes.

Naquela mesma linha de pensamento sobre a literatura, mesmo se a teledramaturgia não se torne o principal fator motivacional para o deslocamento de um grupo representativo de viajantes, talvez possa ocorrer uma reapropriação de tais obras ficcionais por estes mesmos turistas quando em uma viagem, por qualquer outro motivo, ao local de filmagem: neste momento, a memória construída para o local, enquanto telespectador-turista, ressurge e negocia sua legitimidade com o ambiente visitado, gerando o turista-telespectador.

Conseqüentemente, inferimos que o turista-telespectador é apenas um dos olhares possíveis para um visitante, surgindo em diferentes momentos de acordo com os locais e os espaços visitados do destino. Assim, o turista passa por vários tempos e espaços, pois a paisagem midiática e o próprio visitante se mesclam ao território,

gerando uma narrativa que busca ser una, mas é sempre fragmentada, permitindo múltiplas leituras.

Porém, acreditamos que haja uma diferença entre o leitor-turista e o telespectador-turista, já que a teledramaturgia oferece uma literatura sonora e visual, com imagens que rompem com a leitura escrita. Conseqüentemente, há uma maior promoção da obra literária quando esta é adaptada à teledramaturgia, já que o hábito de assistir à televisão abrange todas as classes sociais (HAMBURGER, 2005).

É possível propormos que a obra literária adaptada à teledramaturgia seja mais propensa a incentivar o desenvolvimento turístico do que a sua leitura impressa. E, na transposição de textos escritos para a televisão, surgem as distinções entre leitor e telespectador:

O leitor de um texto impresso utiliza, prioritariamente, um único sentido – a visão – e basicamente em uma direção – a linearidade da linha impressa. O telespectador utiliza simultaneamente a audição e a visão e cada uma delas em uma multiplicidade de sentidos e direções [...]; a primeira forma de apreensão tende a ser mais concentrada e a segunda mais dispersa; a primeira mais reflexiva e a segunda mais emotiva. (REIMÃO, 2004, p. 109).

O leitor-turista, que possua somente a escrita como referência, talvez tenha uma maior liberdade na criação de um imaginário representativo do local narrado no livro, o que faz com que múltiplos sejam os olhares a interagir com o território visitado, tornando o espaço mais fluido nas interpretações. Por sua vez, um telespectador-turista, devido ao apelo da imagem e do som, produz um imaginário para o local mais susceptível de estar em sintonia com aquele idealizado por seus pares. Neste caso, o olhar se padroniza e se direciona em discursos como: “e ‘aqui foi filmado isso, ali foi gravado aquilo’” (PAIVA *et* SODRE, 2004, p.57).

Ao propormos que a televisão elabora um imaginário coletivo e nacional (WOLTON, 1996; HAMBURGER, 2005; MATTELART, 1998), inferimos que o olhar do turista buscará os elementos simbólicos que autenticam o olhar do telespectador, para confirmar aquilo que ele já pré-concebia como sendo o local; todavia, não se exclui a descoberta do novo que, por sua vez, deverá entrar em conflito e negociar experiências e aceitações. Casanova (2002) traça este mesmo comentário, ao analisar o escritor Octavio Paz que, em seu livro *Vislumbres da Índia*, relata sua sensação de leitor transformado em turista na Paris da década de 1940. Para ele, a visita da capital francesa era um processo de materialização daquilo que tinha sido, até então, literário; a Paris dos livros se sobrepunha àquela real, pois a memória e imaginação literária eram *reconhecidas e reconstruídas* durante o passeio.

É também o que menciona Simões (2002)<sup>34</sup> a partir da relação entre o leitor da obra *Gabriela, Cravo e Canela* (de Jorge Amado) e a cidade de Ilhéus (BA), local onde se passa a narrativa literária: a cidade e seus personagens narrados nunca existiram ou já não estão mais todos lá, da forma como o escritor apresentou ao mundo através de sua obra. Tal fato gera estranhamento aos visitantes de Ilhéus, que muitas vezes querem reconhecer aquela cidade imaginada através da leitura, não discernindo a fronteira entre o ficcional da obra literária e a realidade atual da cidade.

Conseqüentemente, o telespectador transformado em turista também prova das mesmas sensações, buscando autenticar *in lócus* uma visão do espaço que foi construído pela produção teledramatúrgica e pelo processo de recepção. Por exemplo, a reportagem *Los Angeles: a cidade-cinema*, da Revista Viagem e Turismo (outubro, 1998), comenta que o turista que percorre a cidade é constantemente invadido pela sensação de *déjà vu*, já que vários filmes foram gravadas em suas ruas; todavia, estas partes conhecidas nas telas, quando se unem pela vivência turística, formam um todo inédito, com o telespectador convertido em visitante se confrontando com o inesperado, já que nem tudo é como parecia ser: “o que causa perplexidade em Los Angeles, contudo é o quanto seus ícones podem decepcionar. E também o quanto suas facetas menos divulgadas são justamente as mais charmosas e capazes de encantar quem visita” (REVISTA VIAGEM E TURISMO, outubro de 1998, p. 48a).

Outro exemplo foi a gravação do *remake* da novela “Irmãos Coragem” (REDE GLOBO, 1995), em Curalinhos (distrito de Diamantina, MG), que se transformou na cidade de Coroadó (GO). Como parte do cenário foi mantida após o término das gravações (placa da prefeitura e da delegacia da cidade fictícia de Coroadó e a estátua do coronel Pedro Barros), o visitante se confunde na interpretação da espacialidade, tendo uma dificuldade inicial em discernir a realidade local do universo diegético. Como diz a turista entrevistada: “Eu confundi. Eu perguntei: Ué, Isso aqui não chama Curalinho? É Coroadó? Não entendi nada. Aí me explicaram que foi por causa da novela Irmãos Coragem<sup>35</sup>”.

Com isto, o olhar do telespectador pode divergir, confundir e/ou enriquecer aquele do turista durante a interpretação do espaço visitado. As experiências midiáticas e de vivência direta deverão, por conseguinte, estarem sempre em negociações.

<sup>34</sup> *Ibidem*, SIMÕES, Maria de Lourdes Netto. **De leitor a turista na Ilhéus de Jorge Amado.**

<sup>35</sup> TERRA DE MINAS. **Curalinho já foi cenário de novela.** Disponível em: <http://terrademinas.globo.com/GMinas/0,23716,VMA0-3408-261416,00.html>. Acesso em: 09 de fevereiro de 2007.

Estes turistas-telespectadores tenderão a interagir de três maneiras, não divergentes e preferencialmente complementares, com o território narrado midiaticamente e, agora, visitado:

- *Ver*: aquilo que lhe foi mostrado pela televisão, assim como os bastidores das produções, que muitas das vezes se apresenta oculto no cotidiano (embora exista *making of* e programas especializados em demonstrar o processo de criação).
- *Ser*: existe, de fato, uma necessidade dos turistas-telespectadores em interagir ou interpretar personagens do universo ficcional durante a visita. Neste sentido, as fotos e os relatos de viagem muito nos dizem sobre tal fenômeno, quando visitantes “montam” situações para serem fotografados ou simplesmente para atuarem momentaneamente “iguais aos personagens da televisão, naquela cena”.
- *Ter*: conseqüência do ver e do ser. Como resultado da visita, o turista-telespectador negocia com novas memórias e experiências que serão transferidas para o seu cotidiano, sejam através da compra de souvenirs, das lembranças ou das fotografias.

Esta participação dos turistas, que representam personagens inspirados em obras ficcionais midiáticas, é condizente com as novas tendências, “em que a viagem se transforma em uma interpretação. Na verdade, sempre foi assim, mas agora o viajante passa a ter consciência disto” (URBAIN, março 2007, p. 21) [tradução nossa].

Assim, nós podemos ser o que quisermos, inclusive aqueles personagens que visitaram a tela de nossa televisão durante meses de exibição de uma teledramaturgia. E, do mesmo modo que ocorre com a recepção midiática, em que o telespectador projeta as narrativas coletivas das tramas teledramatúrgicas em sua vida privada, o turista não vive uma história alheia, mas ‘sua própria história’ vista do interior, projetada no destino visitado e sustentada por sensações, decorações e artefatos:

Atualmente, mais do que um modelo de uso, é uma interpretação que está sendo proposta no turismo. Seja da ordem natural ou cultural, o turismo hoje é cada vez mais ultrapassado por um turismo de simulação, mais forte do que o de simulacro. Com o simulacro, brincamos de faz de conta. Com a simulação, entramos em um forte processo de identificação. Não é somente interpretação, é uma terapia pela identificação com um modelo que nos faz esquecermos-nos de nós mesmos, para melhor retornarmos, posteriormente, ao lar. (URBAIN, março 2007, p.22a) [tradução nossa].

Este turismo de simulações e de interpretações dialoga com o turismo midiático desenvolvido, em Paris a partir de roteiros “caça aos tesouros” inspirados na estrutura narrativa de filmes como *O Código da Vinci* e *O Fabuloso Destino de Amélie Poulain*.

Neste sentido, o turismo de teledramaturgia também é uma forma de fazer com que o telespectador, quando imerso em um território de filmagem, não apenas *veja*, mas também *seja* o personagem das narrativas ficcionais televisionadas, o que provocará a vontade de perpetuar esta sensação quando de retorno ao lar, ou seja, *tê-la* como repercussão no cotidiano.

Em resumo, temos que o olhar de telespectador influenciará o do turista. Inicialmente, o sujeito constrói um imaginário a partir das suas vivências midiáticas: o telespectador está fora do território midiaticizado, preso a ele durante o tempo de exibição da telenovela e somente durante algumas cenas desta. Posteriormente, este imaginário será conflitado com as vivências turísticas: enquanto turista, o sujeito agora encontra-se dentro do território midiaticizado, sendo capaz de dialogar com o entorno que enquadra e dá sentido aos símbolos locais.

As paisagens distintas que o telespectador experimenta enquanto uma realidade diegética, o turista as une no território, mas não em forma pura, pois a negociação das sensações midiáticas e turísticas faz emergir uma terceira via decodificadora do local, uma experiência pessoal e um novo discurso sobre o espaço vivido e interpretado. Surge a experiência turística, com repercussões quando de retorno ao lar.

No mais, ser um turista-telespectador não exige que o visitante tenha, antes, assistido à produção midiática: não existe esta relação causal entre telespectador e turista. O que se quer dizer é que, independentemente se eles foram antes telespectadores, o território se interessa em narrar aos viajantes o universo diegético presente enquanto atrativo turístico; assim, pode ocorrer que o sujeito seja um turista-telespectador antes de ter sido telespectador. Neste sentido, é todo um novo imaginário que se desenvolve, pois, sem as referências midiáticas, o visitante tende a se sentir deslocado em relação às informações apresentadas, desvinculando-se das padronizações do olhar midiático para, com isto, interpretar o espaço e gerar o seu próprio imaginário para a narrativa diegética. Neste sentido, é o olhar do turista-telespectador quem cria o do telespectador-turista, podendo mesmo suscitar o interesse em assistir à produção midiática posteriormente.

### 3.5. As múltiplas leituras territoriais:

Se os indivíduos estão sujeitos a oferecer informações diversas e às vezes contraditórias sobre um mesmo fato, muita das vezes isto se deve às questões subjetivas e de contexto sócio-cultural que orientam a codificação e decodificação de textos.

Tais considerações compreendidas pelos estudos de recepção também encontram respaldos nas considerações de Berger e Luckmann (2005) sobre a construção social da realidade.

Nas concepções de tais autores, a interpretação constrói o mundo e as realidades, múltiplas e infinitas – conseqüentemente, não apreendemos um objeto em si, mas somente através da leitura que fazemos dele. Com isto, a forma como nos apropriamos dos acontecimentos e artefatos é o que caracterizará a nossa realidade, em oposição à de outros que foram pautadas em necessidades e experiências de vida diferentes das nossas – a construção da realidade é dependente dos processos culturais e subjetivos de cada leitor: o mundo das “coisas” só existe quando passa por nós para ser filtrado, interpretado, codificado e decodificado.

Entre os diversos eventos e “coisas” que nos cercam e são constantemente filtrados por nossas percepções, existe o território, nosso e alheio. Nestes espaços físicos onde ocorrem as trocas simbólicas, desenvolvem-se dinâmicas que constantemente os significam, permitindo-nos dizer que, embora haja uma História essencializada e legitimada sobre sua origem e percurso, esta naturalização dos fatos está constantemente sendo ultrapassada e problematizada por diversas histórias das pessoas que vivem ou freqüentam tais lugares.

Assim, no caso da produção de uma teledramaturgia em um território, a leitura que o diretor dará para o espaço será apenas mais uma, entre as múltiplas possíveis. Por exemplo, no caso específico das teledramaturgias inspiradas em obras literárias ou em pesquisas históricas, o território interpretado pelo universo da televisão será aquele que, anteriormente, já havia sido *lido* e *escrito* por autores e/ ou pesquisadores.

No caso da obras literárias, compreendemos que um livro parte sempre de uma visão de mundo particular, forçosamente carregada da subjetividade do autor, que é transmitida ao leitor:

[...] um livro não é um aerolito ou a produção de um « eu escondido ». O livro é geralmente, e tudo simplesmente, o prolongamento da pessoa que nós conhecemos (à condição evidente de ser possível conhecê-la) e é possível de se ter uma opinião da obra pelo simples fato de se conhecer o autor. (BAYARD, 2007, p. 109)  
[tradução nossa]

Nestes termos, é de se esperar que *escritores regionalistas* possibilitem a compreensão do mundo simbólico ao qual se inserem, sendo suas obras literárias uma chave para a leitura das questões locais. Simões (2002)<sup>36</sup> ilustra tal fato a partir da literatura de Jorge Amado e suas referências locais: “valendo-se da sua memória e das vivências do menino grapiúna que foi, Jorge Amado pintou o seu universo, deu perfil e ambientou os seus personagens, fazendo o contraponto com a História da Região”.

Assim, seja através de obras regionalistas que retratam um ambiente real, ou romances históricos que dialogam fatos reais e ficcionais para compor uma narrativa mista de pesquisa documental e criatividade romanesca (BASTOS, 2007), ou, ainda, a partir de literatura que inventa mundos fantásticos, importa-nos pensar que toda obra literária carrega em si uma cartografia imaginária que se processa a partir de sua leitura: é preciso imaginar Macombo do *Cem Anos de Solidão*, viajar pelo Condado dos Hobbits e as Terras Médias de *O Senhor dos Anéis*, visitar *As Cidades Invisíveis*, construir a cidade sem nome de *Todos os Nomes*, discernir (ou não) a verdade da ficção na *História do Cerco de Lisboa*, reconstruir a Ilhéus da década de 1920 de *Gabriela, Cravo e Canela*, desvendar o imenso sertão do *Grande Sertão, Veredas: o Diabo dentro do Redemoinho*.

Cidades reais ou imaginadas que ocupam um passado, o presente ou o futuro – não importa! A escrita e a leitura exigem a construção de um imaginário para as casas, ruas, cidades, países e mundo narrados.

Tal discussão é tão cara a alguns geógrafos, que certos pesquisadores se dedicam a analisar espaços e lugares que aparecem nas obras ficcionais, para compreender como o que é narrado se assemelha com o ambiente real que serviu de inspiração literária. Este é, por exemplo, o caso de Monteiro (2002) que analisa a geografia literária do Rio de Janeiro de Machado de Assis e de Aluísio de Azevedo, bem como o sertão de Guimarães Rosas e Euclides da Cunha.

A geografia literária de Monteiro (2002) se baseia em lugares que existem de fato, em que a subjetividade do olhar dos escritores transformou as paisagens, inserindo nelas personagens e acontecimentos nem sempre reais.

Por sua vez, Guadalupi e Manguel (2003) elaboraram um verdadeiro guia turístico das cidades imaginadas por diversas obras literárias. O Dicionário de Lugares

---

<sup>36</sup> *Ibidem*, SIMÕES, Maria de Lourdes Netto. **De leitor a turista na Ilhéus de Jorge Amado.**

Imaginários (2003) compila uma lista de espaços que, embora só existam na imaginação do autor e do leitor, gostaríamos de visitar:

Concordamos que nossa abordagem teria de ser cuidadosamente equilibrada entre o prático e o fantástico. Tomaríamos por suposto que a ficção era realidade e trataríamos os textos escolhidos com a mesma seriedade com que se encaram os relatos de um explorador ou cronista, utilizando apenas as informações fornecidas pela fonte original, sem “invenção” de nossa parte. Incluiríamos comentários pessoais somente se a descrição os exigisse, e apenas na medida em que fossem esperados de um guia normal. Com essa intenção, baseamos o projeto de nosso livro em um dicionário geográfico do século XIX – relíquia de uma época em que viajar pelo mundo real era ainda uma aventura apaixonante. (GUADALUPI *et* MANGUEL, 2003, p. VII)

Lugares como Sangri-La, Oz, Antares, Terra do Nunca e País das Maravilhas são verbetes que se apresentam como destinos turísticos, prontos a serem visitados – aliás, quando possível, mapas e ilustrações acompanham as informações práticas do guia-dicionário de Guadalupi e Manguel (2003).

Como podemos notar pela citação, os autores somente inserem no comentário sobre o espaço aquilo que a obra mencionou, tentando fugir, assim, do processo de leitura e de re-significação que a acompanha – este positivismo pretende ignorar a recepção e negociações que ocorrem no ato da leitura. Nos moldes de um guia de viagem e dos exploradores que escreviam relatos, ainda no século XIX, Gaudalupi e Manguel (2003) tentam interferir o mínimo possível no ambiente visitado pela leitura – algo impossível, pois o simples fato de olhar já é interpretar e re-significar, como vimos pelos comentários dos estudos de recepção.

Como os autores deixam claro, o dicionário permite aos leitores, que já leram alguma das obras apresentadas, terem a oportunidade de reviver tais ambientes e compará-los com as representações que foram feitas à priori por outras imaginações e meios. Neste sentido, podemos sugerir que o mundo de uma obra literária tem seus espaços representados em três situações diferentes: pelo autor, pelo leitor e através dos produtos culturais e midiáticos que os narram, como o cinema, a telenovela e o teatro.

O processo de transposição de uma obra literária à teledramaturgia recebe o nome de “adaptação” (REIMÃO, 2004). Luiz Fernando Carvalho, cineasta e diretor de televisão, prefere nomear tal processo como sendo uma “reação criativa”, pois compreende que transposição de obras literárias à televisão não deve ser vista como uma simples reapropriação passiva de elementos da obra escrita, mas sim como uma nova forma de diálogo entre autor e diretor, texto e roteiro. É, pelo ou menos, esta a visão do diretor, quando afirma que: “recuso a idéia de adaptação. Ela me parece sempre redutora. Nos melhores momentos, seja trabalhando para a TV ou para o

cinema, talvez tenha alcançado uma espécie de resposta aos textos, ou, no meu modo de sentir, um diálogo, uma reação criativa à literatura” (CARVALHO, 2007, p.10). A gestão de uma narrativa audiovisual conta com desafios que uma obra escrita não possui, por isto que a adaptação é reação, tradução, enfim, recepção ativa.

Enfim, cada diretor e autor trás consigo uma forma peculiar de adaptar, traduzir, ou criar uma história a ser contada através da teledramaturgia: os temas e características dos personagens identificam os autores; assim, no lançamento de uma telenovela, seus nomes aparecem em destaque, para que o telespectador já comece a se identificar com o universo ficcional e a estética narrativa (LOPES *in* BUONNANO *et* LOPES, 2005).

Assim, um livro, ao ser transposto para o universo da teledramaturgia ou dos filmes, carrega consigo a necessidade da criação tri-dimensional destes espaços imaginados pelos autores das obras, o que faz emergir as cidades cenográficas, as locações, os estúdios e os efeitos especiais. Da literatura à produção midiática, o território narrado ganha dimensões e passa a ser acessado pelas imagens televisionadas.

Esta, talvez, seja a diferença entre uma obra literária e a sua adaptação aos folhetins eletrônicos: o escritor se inspira no meio para criar a sua literatura, enquanto o diretor das adaptações à teledramaturgia é capaz de interferir concretamente neste espaço, ambientando-o e impondo-lhe símbolos para recriar o universo imaginário. Enfim, o escritor se inspira, enquanto o diretor cria e recria uma realidade, ou porque este universo literário nunca esteve presente (sendo obra da imaginação do escritor), ou porque aquela “cidade real, inspiradora daquela ficcionalidade” (SIMÕES, 2002)<sup>37</sup> literária evoluiu a partir de uma dinâmica sócio-espacial.

Assim, a mídia não é somente o “espaço da narrativa do real, mas da construção do real” (VIEIRA, 1992, p. 119a), e a cenarização de espaços de locação atende às exigências da produção da teledramaturgia que deseja criar um universo ficcional a ser projetado no imaginário do telespectador.

A produção de um audiovisual pode ser atraída para uma localidade devido a três fatores: (1) ao contexto / roteiro: quando o filme usa como locação o mesmo local narrado na história ficcional; (2) cenário: a locação simula o espaço da narrativa ficcional; (3) incentivo econômico: a opção pela filmagem em um território se deve aos incentivos fiscais, logísticos e de serviços oferecidos, sem se preocupar com a coerência entre locação e espaço narrativo (MTUR, 2007b, p. 15).

---

<sup>37</sup> *Ibidem*, SIMÕES, Maria de Lourdes Netto. **De leitor a turista na Ilhéus de Jorge Amado.**

Vogel (2008) define quatro classes de ocupação de um território pela produção de um filme. Tipo I: os filmes pautados em uma história verdadeira, mas filmados em um local distinto daquele onde tal fato real ocorreu; tipo II: filmes ficcionais que gravam em um lugar para representar um outro; tipo III: filmes ficcionais que inventam um nome também fictício para o local usado em locação; tipo IV: filmes de ficção ou baseados em fatos reais, mas que através de cortes e edições misturam diversas territorialidades para formar um único espaço narrativo.

Observamos que a teledramaturgia é capaz de narrar o território tal qual ele é – o espaço de produção é o mesmo do ficcional. Porém, nada impede que a locação trabalhe um imaginário a partir de um “cenário construído do passado” ou, ainda, de um “cenário transposto de lugar” (SILVA, 2004), em que este local deslocado passa a significar: (1) projeção de uma cidade real em outra; (2) transposição de cidades imaginárias para uma real. Em ambos os casos, a cidade-locação é fetichizada para ser narrada como outra.

No primeiro caso, como ilustração, temos Tiradentes (MG) que se transformou em Diamantina (MG) para a gravação da minissérie *JK* (REDE GLOBO, 2006) e em Santana dos Ferros (MG) para *Hilda Furacão* (REDE GLOBO, 1998). Também é o caso de Cabaceiras (PB), que se adaptou para viver a vizinha Taperoá (PB) na minissérie *O Auto da Compadecida* (REDE GLOBO, 1999), baseada no livro homônimo de Ariano Suassuna.

Já para a segunda situação, quando o espaço narrado na teledramaturgia não existe, a produção adquire uma maior liberdade na escolha e caracterização da cidade-locação. Como exemplos, podemos mencionar a minissérie *Memorial de Maria Moura* (REDE GLOBO, 1994), cujas vilas fictícias se sobrepuseram à Tiradentes (MG) para as gravações. Assim, tal cidade mineira “se transformou” nos vilarejos de Vargem da Cruz (GO) e de Bom Jesus das Almas (GO), para a transposição da obra de Raquel de Queiroz à televisão.

De acordo com Vogel (2008, p.11), este processo de filmagem que ocupa um território para representar outro (real ou ficcional), promove a *geopirataria*, compreendida como “a falsa atribuição geográfica, *sem* uma devida justificativa, nas artes visuais” [tradução nossa; grifo do autor]. Pautando-se em uma visão essencializada e naturalizada dos fatos, o autor sugere que o território tem sua identidade violada e roubada, chegando a dizer que “o prejuízo maior causado pela *geopirataria* é psicológico: a erosão nefasta da identidade e cultura que subjaz qualquer gestão comunitária dos recursos (VOGEL, 2008, p.02) [tradução nossa].

A geopirataria também traria conseqüências diversas, principalmente no desenvolvimento turístico das localidades, pois tais filmes “enganam cinicamente suas audiências” (VOGEL, 2008, p.06), e certos visitantes, “analfabetos geográficos” que não se deram conta que o filme foi gravado em um outro lugar, “se sentem desanimados ao comprovarem que a paisagem que vêem não corresponde as tomadas panorâmicas [que viram no cinema/televisão]<sup>38</sup>” (VOGEL, 2008, p. 07) [tradução e inserção nossas]. Em sua visão, um território pode ser saqueado tanto em sua imagem quanto em seus recursos genéticos, e por isto, a geopirataria se equipara à biopirataria, pois ambas afligem direitos de propriedade intelectual de índice geográfico.

Vogel (2008) ainda discute as justificativas que os produtores de filmes oferecem para tais processos de geopirataria. Para eles, os filmes não são usurpadores da identidade local, pois as informações e agradecimento aos órgãos que apoiaram a produção aparecem nos créditos finais. Porém, contra-argumentando, o autor lança algumas perguntas: quais espectadores que vêem e lêem todos os créditos? Quais filmes projetam até o final todos os créditos, e em qual velocidade e tamanho de letra?

No mais, diversos produtores tentam justificar a assimetria entre espaço narrativo e de locação através de situações externas, como se a culpa fosse dos territórios e ambientes preteridos. Os principais argumentos são: (1) proibições legais ou regulamentares: quando é proibido filmar dentro ou em um local; (2) censura dos fatos: ocorre quando o local de filmagem é contra a ideologia transmitida pelo filme; (3) sátira: quando momentos do filme podem ofender as sensibilidades dos telespectadores ou dos moradores dos locais de gravação; (4) pressão: quando o local verdadeiro está descaracterizado, inviabilizando a retratação de uma época específica; (5) imprudência temerária: quando a preocupação recai na segurança de filmagem, pensando no bem-estar e integridade física e moral da equipe e dos atores; (6) fantasia: quando os filmes de realismo fantástico não podem realizar uma atribuição fiel para os espaços narrados.

Sem desmerecer tais justificativas, que ele admite serem contratemplos poderosos, legítimos e atípicos, Vogel (2008, p. 11) as pondera, dizendo que o argumento mais banal usado pela geopirataria é a questão do lucro: “é mais barato não filmar no lugar citado no roteiro, e os diretores agem impunemente desta maneira, já

---

<sup>38</sup> O autor parte da hipótese que a quantidade de turistas que visitam uma localidade é proporcional à audiência de um filme. Todavia, parece esquecer-se que diversas são as motivações para um deslocamento.

que os terceiros que sofrem prejuízos carecem de coordenação para ação<sup>39</sup>” [tradução nossa].

Nesta visão que clama por uma identidade naturalizada, com a geopirataria representando o roubo de uma essência, o autor foge da corrente sobre construção social da realidade, em que o mundo – e os lugares que o constituem – se fazem narrando, em um processo discursivo, nunca fechado e completo.

Com isto, pela visão de Vogel (2008), é o caso de insinuar que a interferência promovida pela mídia, através da criação e transposição de espaços imaginários e reais a um território de locação, gere os não-lugares ou a geopirataria. Todavia, devemos relativizar tal visão, pois estes novos símbolos e espaços diegéticos concretizados no território serão reapropriados pela comunidade, revestindo-os com novos significados e valores de uso; assim, estes não-lugares emergem como espaços sociais re-significados. No mais, enquanto produção cultural, nós não podemos esquecer que a construção de cenários em uma cidade obedece, em certo sentido, a uma lógica sócio-cultural do ambiente – a locação não é aleatória, o que vale dizer que a cenarização não é criada sem razão, e haverá sempre uma lógica que a enraíza ao território.

Em resumo, observa-se que tudo faz parte de um processo de apropriação e reapropriação (exteriorização, objetivação e interiorização) que, no caso da transposição de uma obra literária à teledramaturgia, poderá se expressar em três tempos: histórico, literário e midiático.

O histórico remete aos símbolos e culturas dinamizadores das identidades regionais sendo, de certa maneira, as realidades do mundo exterior ao escritor, mas que participaram de sua socialização – é a História essencializada do lugar. Ao se apropriar subjetivamente deste mundo, o autor se serve dos símbolos que se apresentam como históricos, mas impõe-lhes uma leitura e narrativa particular, sua história de vida, modificando o próprio meio de onde eles emergiram, gerando a sua visão literária. Finalmente, a teledramaturgia se reapropria das narrativas literárias desenvolvidas pela subjetividade do escritor, transformando-a em um produto cultural midiático.

Todavia, como vimos, não devemos negligenciar o telespectador enquanto agente ativo no processo (MARTIN-BARBERO, 2006). Com isto, a História é acessada pela literatura (escritor) e ambas são reapropriadas pela mídia (diretor e produção).

---

<sup>39</sup> Na verdade, Vogel (2008) realiza todo este comentário, pois visa lançar o Projeto Geopirataria, capaz de disponibilizar na internet, através da ferramenta *wiki*, um site-enciclopédia, onde um mapa-múndi interativo catalogaria informações sobre todos os filmes e locações, esclarecendo, à audiência e aos internautas, estas diferenças entre locação e espaços representados nos filmes.

Finalmente, todo este universo é oferecido e subjetivado pelos telespectadores e, posteriormente, pelos turistas.

Para o turismo, podemos inferir uma relação entre todas estas fases: histórica, literária e midiática.

O turismo histórico seria a possibilidade de se conhecer os símbolos e manifestações que retratam um período específico, uma “realidade” eleita como a oficial: é uma forma de conhecer “tudo que foi, e hoje não é mais” (BARBOSA, 2001, p.72), embora as narrativas e os símbolos representativos destas épocas passadas perdurem no território. Para Beni (2001, p. 425), o turismo histórico, associado à etnicidade e à cultura,

Refere-se ao fluxo de turistas nacionais e internacionais que se deslocam centrados na motivação de suas origens étnicas locais e regionais, e também no legado histórico-cultural de sua ascendência comum. Incluem-se aí ainda aqueles que se deslocam com objetivos eminentemente antropológicos para conhecer *in loco* as características étnico-culturais daqueles povos que constituem o interesse de sua observação.

Já o turismo literário se estabelece pela visita aos locais que serviram de inspiração a um determinado escritor. Este tipo de viagem não elimina a anterior, o turismo histórico, mas acrescenta-lhe elementos pertencentes ao universo ficcional da obra literária. Como menciona Simões (2002)<sup>40</sup>, “muitos textos literários são tomados como verdadeiros guias turísticos”. E, aqui, este tipo de turismo tende a ocorrer com as obras de escritores que narram paisagens reais, estando mais próximo das pesquisas de geografia literária de Monteiro (2002) do que dos lugares imaginados de Guadalupi e Manguel (2003).

Por sua vez, como já analisamos anteriormente, o turismo midiático e de teledramaturgia se relacionam com a visita aos locais que serviram como locação para as gravações de uma obra ficcional televisiva; neste sentido, tais espaços serão visitados através da “reapropriação da apropriação”, ou seja, o que se torna atrativo são as sobreposições dos símbolos e narrativas presentes no território, acrescentando-lhe o universo diégético e de sua produção.

Todavia, é importante que esta “reapropriação da apropriação” esteja especificada nos contratos firmados entre municípios e produtoras. Em termos legais, assim com a empresa produtora deve pagar pelo direito de utilização das imagens de um território, o local também deve negociar os *royalties* para a reapropriação turística do imaginário ficcional, tais como: utilização de cenários, jogos temáticos, lançamento de

---

<sup>40</sup> *Ibidem*, SIMÕES, Maria de Lourdes Netto. **De leitor a turista na Ilhéus de Jorge Amado.**

*souvenires*, realização de eventos e exposições. Tudo que apareça a marca ou a temática narrativa lá gravada deve ter sua utilização negociada anteriormente às gravações (MTUR, 2007c).

No entanto, devemos levar em consideração que, em termos de turismo midiático e de teledramaturgia, assim como o território vê as filmagens como um processo de divulgação, as empresas produtoras também compreendem as reapropriações do imaginário ficcional como uma forma de promoção de sua marca e seus produtos. Com isto, se os órgãos públicos e privados locais oferecem incentivos para as produções de audiovisual, então é provável que estas negociações de *royalties* e direito à veiculação de imagens possam ser compreendidas como trocas de benefícios.

No mais, como normalmente a reapropriação pública é sempre um processo de economia criativa e tradução, em que produção cultural e território se hibridizam, então fica difícil sabermos até que ponto certos produtos comercializados devem pagar os direitos autorais ou, contrariamente, já se tornaram bens públicos uma vez que foram mesclados com as especificidades locais.

### **3.6. Espaços territoriais ocupados pelo turismo de teledramaturgia:**

A partir do momento que a produção escolhe um determinado lugar para servir de locação para a teledramaturgia, então podemos sugerir um diálogo entre tal produto midiático e as memórias locais. Como já especificamos ao tratarmos das produções culturais territorializadas, um produto cultural sofre e projeta interferências do (no) lugar em que é processado, já que este local é matéria prima para sua realização.

A produção midiática, visando à construção de um universo ficcional, é capaz de criar elementos fictícios e de inseri-los no espaço de gravação. Por sua vez, é de se esperar que o local se hibridize e se reaproprie de tais elementos e narrativas trazidos de fora, colocando-os em relação com os símbolos e imaginários já existentes. Neste âmbito, acredita-se que a produção cultural da “bio-midiática” (SODRÉ, 2002) transbordou e se reapropriou da realidade sócio-histórica, gerando símbolos e dialogando com várias esferas do cotidiano da localidade que serviu como locação para as gravações.

Morin (1997), fala de “colonização horizontal” para designar as colonizações territoriais, de espaço, que ocorrem até o início do século XX. Posteriormente, com o surgimento da cultura global que “penetra na grande reserva da alma humana”

(MORIN, 1997, p. 13), tem-se a “colonização vertical”. Assim, enquanto a primeira forma de colonização se aplica à ocupação territorial, a segunda se refere à dominação do imaginário, gerando novas narrativas identitárias.

Baseando-se nestes termos, e fazendo um paralelo com as produções de universos diegéticos, podemos propor duas formas de apropriação do espaço local pelas teledramaturgias: *apropriação horizontal* e *apropriação vertical*.

Entendemos como *apropriação horizontal* aquela que se baseia nas imagens tomadas do local, normalmente como enquadramento cênico do enredo, em que a essência do símbolo apropriado não se encontra negociado com o universo diegético, ou seja, o símbolo territorial é projetado tal como ele é pelo meio midiático.

Por sua vez, a *apropriação vertical* poderia ocorrer de duas maneiras distintas: adaptativa ou construtivista. No primeiro caso, de *apropriação vertical adaptativa*, o que se tem são as utilizações de espaços e ambientes já existentes no território, mas dando-lhes uma re-significação condizente com as necessidades do universo ficcional. Já no caso da *apropriação vertical construtivista*, ocorre a construção física de novos símbolos locais que atendam às exigências das produções midiáticas.

Como ilustração, imaginemos as tomadas de paisagens como uma apropriação horizontal. Por sua vez, a utilização de um prédio como moradia de um personagem, estar-se-á no caso da apropriação vertical adaptativa. Finalmente, a vertical construtivista ocorreria no caso da construção cenográfica de cidades / arenas / casas.

Observa-se que quaisquer umas destas formas apropriativas dizem respeito à *interação* ou à *criação* de símbolos locais. E assim como existe um contraste entre as zonas turistas e aquelas dos moradores, também podemos pensar que, para a gravação de uma teledramaturgia,

bairros inteiros ou pedaços da cidade são construídos para os turistas [e, nosso caso, para atender às exigências da produção folhetinesca], desviando a atenção, e não raras vezes camuflando, a porção da cidade ‘comum’, sem atrativos para o turista-padrão [para as produções e telespectadores], onde as pessoas moram, trabalham e também têm o seu lazer. (SILVA, 2004, p. 22) [inserções nossas]

Ou seja, as apropriações horizontais e verticais que buscam mapear, selecionar e construir espaços que aparecerão no vídeo estão, na verdade, elegendo algumas áreas e ocultando outras, legitimando alguns espaços que devem ser vistos pelos telespectadores enquanto outros ficarão às margens da narrativa ficcional.

Fica evidente que, para o caso da apropriação horizontal, existe uma subjetividade dos responsáveis pelas captações de imagens e pelo roteiro que

direcionará o “olhar” das câmeras, ainda que o símbolo sempre esteja presente no território, embora a leitura destes possa ser tendenciosa. No caso da apropriação vertical, trabalha-se com a idéia de re-significação dos signos (quando estes já estão lá, mas devem se adaptar ao universo ficcional) e de criação de novas referências simbólicas (a interferência objetiva da produção no ambiente de gravação).

No mais, estas possibilidades de apropriação dizem respeito à cena, ou seja, ao que o telespectador presencia como resultado final da produção. No entanto, não se pode ignorar a *apropriação de bastidores*, aquela que se insinua durante o ato de produção das obras ficcionais e que serve como base de ação da equipe, atores e demais agentes envolvidos na produção televisiva.

Tais apropriações de bastidores serão consideradas como temporárias, somente ocorrendo durante o ato em si de produção, desfazendo-se juntamente com o término de atuação da equipe no território: locais de ensaio, camarins, almoxarifados, salas das equipes de criação, etc.

Finalmente, outro espaço de encontro entre produção e a população será definido como *zona de vivência cotidiana*, onde ocorrem as manobras das necessidades da equipe de produção e os atores se subjetivam e encontram a vida local. Tal zona se caracteriza pela utilização e adaptação dos equipamentos e serviços locais às necessidades da equipe (hotéis, restaurantes, bares, etc.) ou pelo compartilhamento com a população de serviços comuns, tais como: banco, áreas de lazer e eventos locais.

Obviamente, estas zonas de vivência cotidiana e os espaços utilizados como bastidores podem, ainda, se revestirem de novos significados a partir do momento em que se banham naquela aura de espetáculo que transformou o território durante a fase de produção. No mais, tanto a de vivência cotidiana quanto a de bastidores podem se sobrepor às de cenas.

Tais propostas aqui apresentadas a partir de uma adaptação de Morin (1997) também se relacionam com os trabalhos de Goffman (2005) que estrutura suas idéias de interação social na metáfora da dramaturgia (ação cênica). Assim, em sua obra, a vida social constitui um cenário (local onde as interpretações ocorrem), com seus atores (indivíduos representando personagens), seu público (indivíduos que atuam como platéia) e seus bastidores (espaço onde as cenas são preparadas e os atores podem contradizer a impressão transmitida na representação, descansando, momentaneamente, do personagem). E, apresentando alguns outros conceitos complementares, Goffman (2005) define como “fachada” os diferentes elementos que sustentam a interpretação de

um ator: cenário, decoração e a fachada pessoal (sinais distintivos, vestuário, gestos, sexo, linguagem, expressões faciais, etc.).

Com isto, o *cenário* diz respeito às apropriações horizontal e vertical (adaptativa e construtivista). Os *bastidores* de Goffman (2005) representariam, neste caso, a “apropriação de bastidores” e a “zona de vivência cotidiana”, locais onde os atores se contradizem. Os *atores* e *público* deste processo são caracterizados pela equipe de produção, os próprios atores e seus personagens, a população local, os telespectadores e os turistas, além de todos os demais agentes que se envolvem no processo.

As *fachadas* se relacionam com o cenário, ou seja: os objetos cênicos, os fenômenos naturais e artificiais, efeitos especiais, as manifestações culturais (tradições locais) e a interpretação dos atores que trarão para a cena uma atuação enraizada através dos gestos, sotaque, postura, etc. Assim, é de se presumir que os elementos de fachada se encontram contextualizadas com o imaginário dos espaços de cena; todavia, enquanto elementos móveis, algumas vezes transitam pelas zonas de bastidores.

Referente aos objetos cênicos constituintes da fachada, ainda se faz necessário argumentar que nem todos são elaborados pela equipe de criação, pois a busca pelo local pode fazer com que a produção se sirva de adereços, vestiários e objetos pessoais da comunidade para dar-lhes uma nova contextualização no universo ficcional, aproximando-se, assim, da “superfície da região”. Com isto, tais objetos emprestados e que possuem tempo de uso, ou seja, memória, terão suas histórias de vida expandidas por meio de suas *atuações* e *atualizações* neste universo da teledramaturgia.

Finalmente, um último espaço de interação entre território e produção teledramatúrgica será definido como *estúdio*. Esta zona é composta por diferentes elementos, sobrepondo-se ou complementando os demais espaços já discutidos ou, então, afastando-se dele, constituindo um ambiente à parte da locação.

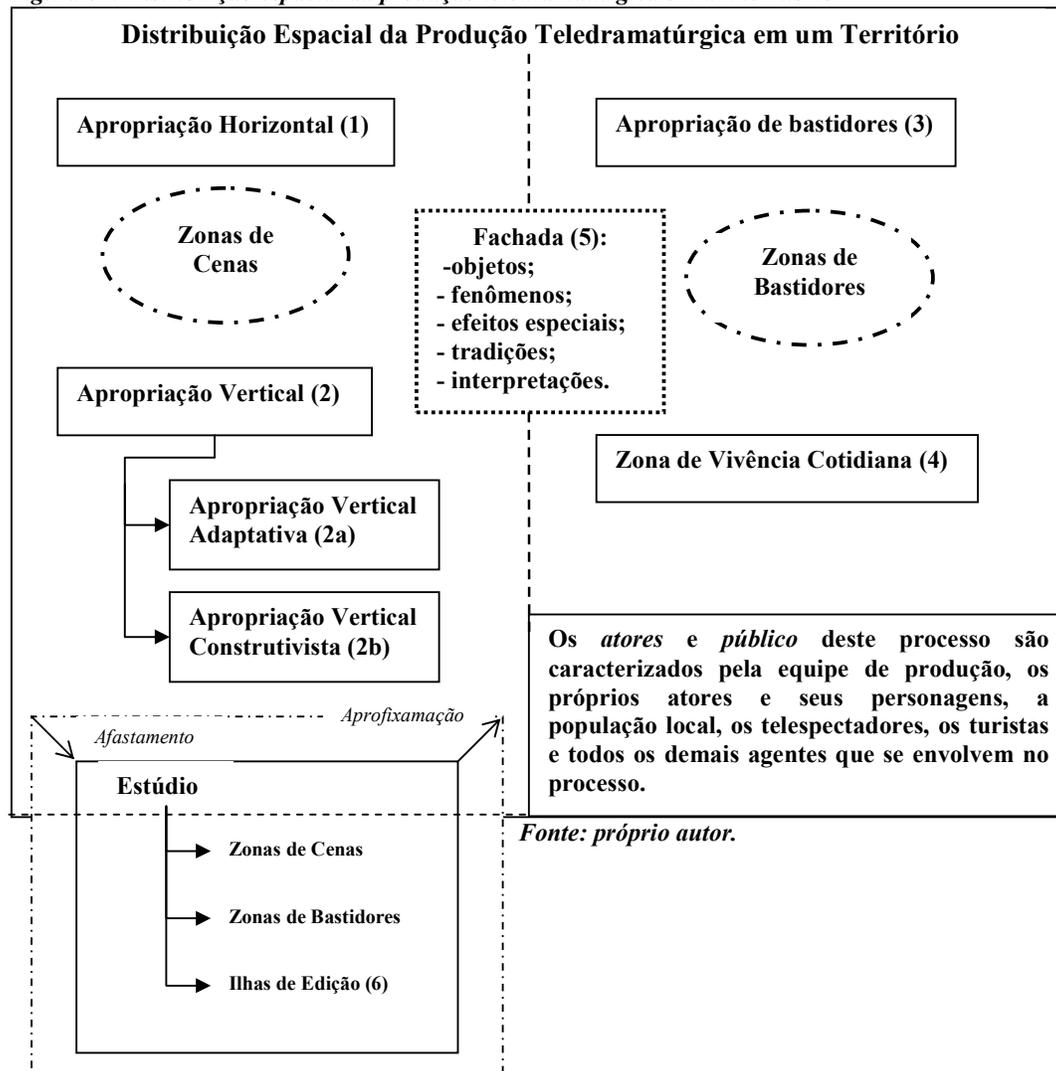
Tal estúdio é o ambiente fechado e privado da empresa produtora, a central de produção. No caso da Rede Globo, é o próprio Projac, situado no Rio de Janeiro, onde trabalha mais de 3600 pessoas, concentrando os estúdios, cidades cenográficas, departamentos de produção, centro de documentação, etc.

O estúdio possui duas formas de se relacionar com as locações: (1) *estúdio independente da locação*, quando toda a produção ocorre no Projac – o território construído artificialmente dentro da central de produção, não existindo a cidade-locação; (2) *estúdio dependente da locação*, quando há cenas gravadas ou operações repartidas entre Projac e cidade-locação.

Como a produção teledramatúrgica apresenta uma “rotina organizada, fragmentada em etapas, lembrando a tradição fordista de linha de produção” (HAMBURGER, 2005, p. 43), é provável que a segunda opção seja a mais comum de ocorrer, ou porque existe tal divisão de captação de imagens ou porque tudo é gravado em um território, mas a organização da narrativa se faz na central de produção.

Embora a Rede Globo tenha centralizado e facilitado a logística das telenovelas, o processo se mantém dividido, com cenas gravadas no Projac e outras além de seus muros. Por exemplo, as externas podem ser feitas em determinado território, e as gravações de ambientes internos na central de produção; ou contrariamente, quando cidades cenográficas são construídas dentro dos espaços da Rede Globo, enquanto casas e ambientes internos são reapropriados das locações.

**Figura 01: Distribuição espacial da produção teledramatúrgica em um território**

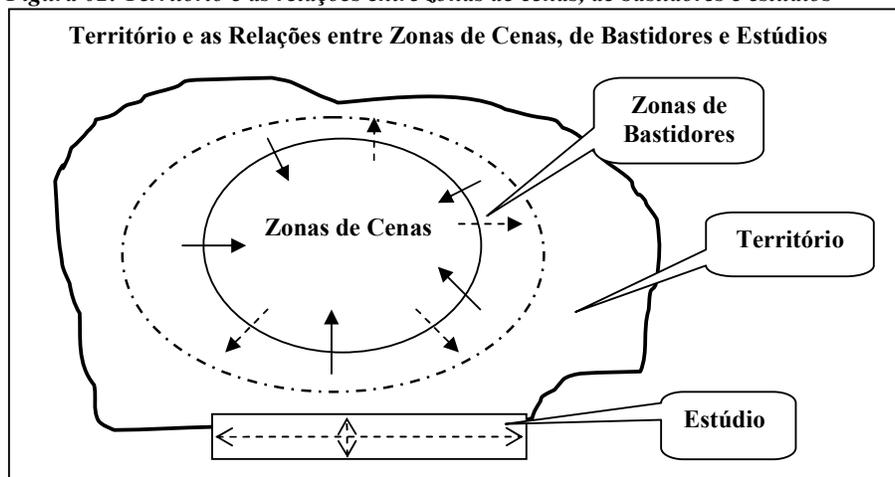


A figura anterior resgata e esquematiza nossa discussão, propondo uma estrutura de mapeamento do território a partir da produção midiática .

É de se supor que tais espaços aqui definidos sejam, na verdade, fluidos. Não se pode considerar a existência de fronteiras bem delimitadas, e é mais provável que tais áreas se sobreponham ou, pelo ou menos, se interceptem e se encontrem, havendo mesmo uma relação de interdependência.

Em todas estas situações e espaços mencionados, ocorrem interações entre equipe de produção e comunidade, fazendo com que surjam novas realidades e narrativas que passam a impregnar o local: cada morador constrói sua própria experiência de encontros que passam a estruturar um mundo coletivo.

**Figura 02: Território e as relações entre zonas de cenas, de bastidores e estúdios**



*Fonte: próprio autor.*

No mais, através da Figura 02, observamos que também existe uma relação entre as zonas de cena e de bastidores. Assim, as setas contínuas indicam que os bastidores convergem para a realização das cenas, ou seja, é a sinergia dos esforços dos primeiros que culminam com o surgimento do universo ficcional. Por sua vez, as setas tracejadas sugerem que as zonas de cenas reabastecem os bastidores, retornando-lhe os elementos residuais do sistema. Esta transição entre ambas as zonas ocorre, como se observa na Figura 01, através principalmente dos atores e dos elementos da fachada, mas também pelo processo de construção arquitetônica das apropriações verticais. Note-se também que os círculos não são concêntricos, pois é provável que existam subzonas dos bastidores e das cenas que se aproximam mais entre si do que de outras.

Podemos concluir, então, que o território necessita do intermediário (bastidores) para lançar suas contribuições ao universo diegético. Assim, enquanto as zonas de cena

são espaços ficcionais bem definidos (e de fácil identificação, pois é o que aparece no vídeo), as zonas de bastidores são compostas de camadas que vão das mais “concretas” (próximas das zonas de cenas, as *apropriações de bastidores*) às mais fluidas (próximas do território, a *zona de vivência cotidiana*). Por isto que a relação entre zona de bastidores e território apresenta-se tracejada, já que chega um momento em que as dinâmicas dos bastidores se diluem no próprio cotidiano da comunidade.

Finalmente, o estúdio está representando sobre a fronteira do território, o que indica que ele pode estar em diálogo (estúdio dependente) ou isolado (estúdio independente). O tracejado interno representa exatamente a possibilidade de aproximação ou afastamento do estúdio em relação às locações.

Esta estruturação e esquematização do local ocupado pela teledramaturgia possibilitam reflexões sobre as relações que tais espaços banhados pela produção midiática desenvolvem com o imaginário e fluxo turísticos. Com isto, pode-se dizer que o turismo midiático e de teledramaturgia ocorrem no cenário (com as suas apropriações horizontal e vertical adaptativa e construtivista), nos bastidores (na apropriação de bastidores e zona de vivência cotidiana) e, também, nos estúdios.

Nos cenários, o turista-telespectador procura o universo diegético das obras ficcionais. Em suma: ele quer confirmar aquilo que foi visto na televisão, sobrepondo a imagem midiaticizada àquela que ele presencia “em direto”, na experiência turística.

Por sua vez, nos bastidores, o turista-telespectador compreende o processo de produção dos folhetins eletrônicos – são áreas ocultas ao telespectador, normalmente somente descobertas durante a atividade turística, mas que se reveste de uma aura midiaticizada por participarem das produções como espaços de preparação para a cena.

Já o estúdio, por não se situar no território de locação, caracteriza as propostas de visitas que constituem o turismo industrial, ou seja, no caso da Rede Globo, seriam as visitas ao Projac (Rio de Janeiro), onde o turista poderá conhecer as cidades cenográficas, os cenários, as ilhas de edição, enfim, a sede da empresa.

No território de locação, quando o turismo ocorre após as gravações, os espaços midiaticizados já não mais contarão com a dinâmica produtiva que caracterizou o processo de filmagem e o resultado final visto na televisão. Serão ambientes com a aura das produções teledramatúrgicas, mas com uma narrativa turística que é, na verdade, uma reapropriação do passado de gravação. Esta mesma visão é compartilhada por

Simões (2002)<sup>41</sup>, para o caso do turismo literário em Ilhéus (BA) a partir das obras de Jorge Amado: “um outro lado da expectativa do turista-leitor é encontrar naquela cidade pacata, aquela dos olhos de Jorge Amado, como que parada no tempo [...]. Tudo mudou. O tempo é outro. Não somente porque a ótica é diferente, também porque o lugar-tempo do olhar está deslocado”

Provavelmente, a equipe da empresa midiática e os atores não mais se encontrarão no território, e o turista-telespectador terá seu encontro somente com a população, algumas vezes agentes ativos e outras vezes passivos no cotidiano de gravação, e que ficarão encarregados de narrar os acontecimentos e os processos de produção das teledramaturgias: o habitante local passa a estabelecer “‘pontes’ entre o imaginado e o real” (SIMÕES, 2002)<sup>42</sup>. Com isto, as narrativas apresentadas aos turistas serão multifacetadas, dependendo de quem eles encontram e de como cada um destes habitantes experimentou e interpretou o cotidiano das produções: “desconfiguram-se alguns traços identitários. Reconfiguram-se outros” (SIMÕES, 2002)<sup>43</sup>.

Finalmente, se o turista-telespectador busca vivenciar as produções televisivas por meio dos cenários e bastidores, zonas fisicamente estáticas, estes também poderão ter acesso aos elementos da fachada que, neste momento de visita turística, já não mais precisam estar vinculados ao cenário, podendo estar disperso pelo território ou concentrado numa área específica, um museu, um espaço de recordação do que foi.

Assim, o telespectador experimentou, em seu lar, a união entre fachada e cenário. Todavia, enquanto turista, não necessariamente tal relação estará presente no destino: as fachadas podem ter sido eliminadas do cenário, por questões diversas, podendo alguns destes elementos terem sido perdidos, enquanto outros foram revestidos de uma aura midiaticizada, transformados em símbolos que passam a ocupar um local de destaque em um museu ou outro tipo de espaço dedicado à consagração da obra ficcional lá gravada. Criam-se referências à uma narrativa do passado.

Quando tais elementos de fachada são de confecção local, características de artesanato, é de se esperar que exista uma produção em série de tais símbolos, a fim de serem vendidos como souvenirs, podendo ser consumidos pelos turistas e levados para o cotidiano (o lar) como recordações do destino e da teledramaturgia.

---

<sup>41</sup> *Ibidem*, SIMÕES, Maria de Lourdes Netto. **De leitor a turista na Ilhéus de Jorge Amado.**

<sup>42</sup> *Ibidem*, SIMÕES, Maria de Lourdes Netto. **De leitor a turista na Ilhéus de Jorge Amado.**

<sup>43</sup> *Ibidem*, SIMÕES, Maria de Lourdes Netto. **De leitor a turista na Ilhéus de Jorge Amado.**

Com isto, o universo ficcional se infiltra no cotidiano local, seja através dos souvenirs, dos serviços turísticos ou dos nomes de estabelecimentos e produtos. Por exemplo, é comum que hotéis, padarias, farmácias, restaurantes e bares se reapropriem de nomes de personagens ou qualquer outra coisa que remeta à obra ficcional para, assim, nomear seus empreendimentos, atividades e produtos. Neste sentido, o universo da teledramaturgia se transforma em uma marca de diferenciação.

Como toda cultura é processual, tal imaginário e símbolos teledramatúrgicos que persistem no território, e aqui esquematizados e categorizados, podem sofrer diversas interferências com o passar do tempo: uns serão mantidos, alguns abandonados e esquecidos, enquanto outros serão re-significados e, finalmente, haverá aqueles que serão transportados para fora do seu contexto de origem. Conseqüentemente, a paisagem midiática se encontrará emaranhada com a trama do território, e por isso estará sempre na iminência de ser descoberta e interpretada pelo visitante, independentemente se ele tenha sido telespectador ou se irá descobrir *sur place* a produção ficcional. Ou seja, provavelmente, não haverá uma leitura retilínea do território midiático, mas somente traços dispersos a serem interpretados.

Conseqüentemente, com o passar do tempo, aquele roteiro turístico midiático anteriormente mencionado, do ““aqui foi filmado isso, ali foi gravado aquilo”” (PAIVA *et* SODRÉ, 2004, p.57), se apresentará menos linear e mais fragmentário enquanto discurso, expressando vários elementos simbólicos do destino em uma seqüência que não é, necessariamente, regida por valores midiáticos da descoberta, embora esses estejam mesclados no itinerário. Isto equivale a dizer que os atrativos do território, que fujam do universo da teledramaturgia, não serão desprezados por um roteiro turístico.

## CAPÍTULO IV: REGIONALISMO E BRASILIDADE – O URBANO MINEIRO NARRADO PELO TURISMO (D)E TELEDRAMATURGIA EM TIRADENTES

### 4.1. Contribuições regionais à cartografia imaginária brasileira:

A construção e preservação de uma memória e identidade nacional necessitam de vir acompanhadas por um aparato de divulgação. Com isto, ações como aquelas do IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional –, que selecionam, legitimam e conservam elementos dispersos pelo território e que são considerados como patrimônios culturais da nação, repercutem no turismo e nas mídias, que os vêem como potenciais atrativos a serem apresentados e levados ao grande público brasileiro.

Turismo e mídia – televisão em particular; teledramaturgia e minisséries mais precisamente – atuam *também*, mas não somente, como suportes de divulgação e promoção de tais elementos culturais legitimados nacionalmente: a teledramaturgia apresentando-os aos telespectadores em suas casas, e o turismo levando os viajantes até estes pontos territoriais onde tais elementos emergiram. Enfim, telespectador e/ou turista são papéis sociais que contribuem na construção da sensação de pertencimento a esta *comunidade imaginada sentimentalmente*, a nação.

Também observamos que estes patrimônios surgem regionalmente e, posteriormente, são alavancados ao reconhecimento nacional, em um discurso que costura fragmentos dispersos pelo território<sup>44</sup>. Por isto, sugerimos que as regiões são a base do nacional, e estas podem ser compreendidas como delimitadas pelos estados (OLIVEN, 2006) ou ultrapassando-os, sem obedecer às suas fronteiras político-administrativas (DIEGUES JUNIOR, 1960).

Neste segundo caso, Diégues Júnior (1960), ao mencionar que as regiões culturais são alheias às fronteiras estaduais, propõe uma nova forma de se pensar a brasilidade: mais do que os estados em oposições entre si, devemos refletir sobre as diversas identidades culturais que os perpassam e que se apresentam sob a tutela do Estado nacional.

Em sua análise, as regiões culturais brasileiras representam “relações geralmente diversificadas, tendo em vista as peculiaridades do meio ambiente a proporcionar

---

<sup>44</sup> Na verdade, a identidade nacional é construída a partir de um duplo movimento: um externo, que coloca a nação em oposição às demais, em um jogo de “identidade pela diferença” (HALL, 2006a); e um interno, que pretende unificar as peculiaridades regionais, costurando-as em uma narrativa supostamente coerente (ZARUR, 2000). Nosso estudo se pauta neste segundo caso.

riquezas diferentes, atraindo de maneira igualmente diferente a adaptação do colonizador” (DIÉGUES JÚNIOR, 1960, p. 14). Ou seja, são resultados das diferentes combinações entre Geografia e Economia desenvolvidas pelos homens, embora apresentem um lastro comum caracterizado pela influência portuguesa<sup>45</sup>.

Todavia, como as interações são constantes, o autor não espera que as fronteiras destas regiões delimitadas culturalmente sejam fixas, acreditando que elementos como comunicação e transportes – e aqui podemos supor televisão e turismo – colocam em contato os habitantes destas diversas zonas, o que acarreta novas hibridizações e um deslocar de tais limites regionais.

Para Diégues Júnio (1960), as regiões culturais do Brasil são:

1. Nordeste Agrário do Litoral: abrange quase todo o litoral leste do Nordeste, tendo o mulato como povo representativo. A economia é açucareira, o que define uma sociedade com fortes características agrária, patriarcal e aristocrática. Aqui, a vida social ocorre em torno do engenho e, mais recentemente, das usinas.
2. Nordeste Mediterrâneo: cobrindo o litoral norte do Nordeste e todo o sertão, corresponde à imigração das populações litorâneas. É um povo que tem sua referência no vaqueiro, por isto os currais e fazendas são os centros aglutinadores da sociedade. Etnicamente, é caracterizado pelos mamelucos.
3. Amazônia: ocupando todo o Norte e parte da região Centro-Oeste, tem forte presença da floresta e de águas, o que acarreta uma baixa ocupação demográfica; e a população existente é basicamente indígena. A economia é apoiada no extrativismo de drogas, borracha, madeira e castanhas. O *focal point* é o seringal, que desenvolveu um modo de vida que foi, posteriormente, irradiado.
4. Mineração no Planalto: com uma vida social intensa, localiza-se no centro e norte de Minas estendendo-se pelo interior da Bahia e leste de Goiás. A mineração e seus sítios são as áreas onde acontece a vida social, e hoje vem sofrendo modificações

---

<sup>45</sup> A teoria de Diégues Júnio (1960) tem teores marxistas no que tange às discussões de infra-estrutura (base material) e superestrutura (ideologias). Assim, a economia (infra-estrutura), que se desenvolve em um dado ambiente e tempo, gera uma forma de se pensar e viver, ou seja, faz emergir uma cultura (superestrutura).

com a inserção da metalurgia. A população é composta por mamelucos, mulatos, judeus, paulistas e nordestinos.

5. Centro-Oeste: ocupando o Planalto Central e Pantanal, a região teve um rápido esplendor com a mineração. Atualmente, suas principais atividades econômicas são a extração de erva-mate, o gado, a agricultura. O povoamento é caracterizado por portugueses mestiçados com índios, mas se sente a forte influência cultural dos países vizinhos na zona de fronteira.
6. Extremo Sul: ocupando os estados do Sul, é povoado por correntes de nordestinos, fluminenses, ilhéus e paulistas; também sofre influencia cultural dos países hispânicos que fazem fronteira. A pecuária é a principal atividade, tendo a estância como seu núcleo principal de socialização. As figuras do gaúcho e do cavalo são representantes desta região.
7. Colonização Estrangeira: área encravada no interior dos estados do Sul e partes do Sudeste, corresponde às correntes imigratórias européia e, posteriormente, asiática. São marcantes pelas características culturais que fogem do padrão português e luso-brasileiro.
8. Café: ocupa a área corresponde à São Paulo, Rio de Janeiro, Espírito Santo, sul e zona da mata de Minas Gerais e interior do Paraná. A ocupação econômica nos cafezais teve dois momentos: o dos trabalhos escravos e, posteriormente, dos imigrantes europeus. A fazenda é o núcleo social principal, sendo os barões de café os grandes influentes da política brasileira, ocupando cargos importantes no governo nacional. Posteriormente, a área também foi ocupada pela criação de gado e, atualmente, apresenta uma grande industrialização.

Além destas regiões definidas, Diégues Júnior (1960) visualizava o surgimento de mais três, que ainda estavam em processo de definição de suas fronteiras culturais: a do cacau (sul da Bahia), sal (trechos do litoral do Rio Grande do Norte e do Rio de Janeiro), e pesca (por todo o litoral brasileiro onde se apresenta população pesqueira)<sup>46</sup>.

---

<sup>46</sup> Vale pensar na atual validade destas regiões culturais, que estavam em gestação na década de 1960, e que se apoiavam em atividades econômicas embrionárias. Atualmente, podemos ver que o cacau não se

Importante salientar, também, que o autor não vê uma região como uma massa cultural compacta, ou seja, ele admite a presença de desvios internos, e as características listadas são aquelas que mais predominam em cada caso.

Como conclusão, compreendemos que o discurso da unidade nacional é uma construção que não representa as reais relações de poder; ou seja, não há uma homogeneidade, pois as regiões disputam entre si em torno de diferentes questões, e mais: as próprias regiões apresentam suas discrepâncias internas, em que o regionalismo é também uma construção em torno de conflitos simbólicos:

Um dos usos que pode ser feito da reivindicação regionalista é o de procurar opor regiões entre si, pressupondo que cada uma delas é internamente homogênea e, portanto, portadora de interesses comuns, e escamoteando assim suas clivagens de natureza social, econômica e cultural. O regionalismo aponta para as diferenças que existem entre regiões e utiliza essas diferenças na construção de identidades próprias. Mas, assim como o nacionalismo, o regionalismo também abarca diferentes facetas, expressando freqüentemente posições de grupo bastante distintos, contendo desde reivindicações populares até os interesses disfarçados das classes dominantes. (OLIVEN, 2006, p. 22)

As regiões, ao mesmo tempo em que são elementos constituintes de uma nação (as partes de um todo), são também microcosmos desta, pois enquanto Estados embrionários elas sofrem em seu interior (nas escalas municipais e microrregionais) as mesmas disputas pelo direito de significar e representar que ocorrem na escala nacional.

**Figura 03: Regiões Culturais do Brasil**



Fonte: Diégues Júnio (1960, encarte).

sobressai como antes, o que inibe o processo de surgimento desta região; por outro lado, temos a emergência de outras atividades, como as petrolíferas no litoral fluminense.

Ao observarmos o mapa proposto por Diégues Júnior (1960), compreendemos que o autor extrapola as fronteiras administrativas, mostrando-nos que certos estados são perpassado por mais de uma região cultural. Este é o caso de Minas Gerais, que foi definido a partir de três regiões – Mineração, Café e Nordeste Pastoril –, e do Rio Grande Sul, formado por duas regiões – Colonização Estrangeira e Extremo Sul.

Então, devemos compreender qual das regiões culturais se legitima como representante de um determinado estado. Assim, podemos nos perguntar: onde se encontra a terra mítica que determina a confecção da identidade estadual? E mais: qual a região cultural que perpassa esta terra mítica e que se projeta como referência estadual? Ao respondermos a tais indagações, conseguimos compreender a origem das elites e o que elas levarão para o cenário nacional como elementos a serem narrados enquanto representantes do estado e, algumas vezes, da brasilidade.

O Rio Grande do Sul terá sua identidade regional apoiada mais na região cultural do Extremo Sul do que naquela de Colonização Estrangeira. É Oliven (2006) quem fornece tal afirmação, ao dizer que os mitos fundadores da identidade gaúcha se encontram na Metade Sul, e que a Metade Norte, correspondente à região cultural de Colonização Estrangeira, somente duplica o ideário gaúcho da outra extremidade. Na verdade, para o autor, ser imigrante nunca foi um fator de orgulho para os colonos. Estes assimilaram o padrão ideal de tradição “calcada no campo, mais especificamente da Campanha (localizada no sudoeste do Rio Grande do Sul e fazendo fronteira com a Argentina e o Uruguai) e na figura do gaúcho, homem livre e errante que vagueia soberano sobre seu cavalo, tendo como interlocutor privilegiado a natureza [...]” (OLIVEN, 2006, p. 97). É a territorialidade do pampa, das bombachas e do chimarrão.

Como menciona Oliven (2006, p. 154), “trata-se de uma construção de identidade que exclui mais do que inclui, deixando fora a metade do território sul-rio-grandense e grande parte de grupos sociais”; confirmando-nos que os próprios estados possuem as suas relações de poder e disputas pelo direito de significar.

Por sua vez, Minas Gerais, embora perpassada por três regiões culturais, aquela vinculada à Mineração sobressairá às outras como representante da mineiridade, devido a fatores históricos e de concentração da elite. Assim, referindo-se a esta região aurífera do século XVIII, “Gilberto Freyre [...] atribui qualidades como telúrico e tradicional aos ‘mineiros das zonas mais antigas’” (ORTIZ, 2003, p. 102).

Conseqüentemente, para estes dois estados, serão as elites da região cultural do Extremo Sul do território sul-rio-grandense e aquelas da Mineração das Minas Gerais

que se sobressairão no cenário nacional, buscando inserir seus imaginários regionais à identidade brasileira.

Notamos que a suposta coerência na construção da memória nacional passa por uma questão discursiva, desenvolvendo relações de poder (FOUCAULT, 2007b). Cada região sob a tutela do Estado contribui de forma diferenciada, com “peso” e imaginários discrepantes, para a construção deste grande discurso nacional. É uma relação em escala nacional entre os *artífices* (narradores e mediadores simbólicos), ou seja, os intelectuais (ORTIZ, 2003) e a elite (ZARUR, 2000; ARRUDA, 1999) regionais.

Zarur (*in* ZARUR, 2000) corrobora com tal visão ao defender que a unidade nacional brasileira só foi possível devido à coesão interna de sua elite<sup>47</sup>, que compartilhava de um mesmo universo simbólico formado a partir de estudos na Universidade de Coimbra (Portugal), atuações militares e burocráticas e, também, pela necessidade de controle da grande massa de escravos. Geograficamente,

Essa elite, na visão de Vianna, conforme o argumento desenvolvido em seu livro *Populações Meridionais do Brasil*, teria seu eixo na classe proprietária rural do Centro-Sul do Brasil, especialmente São Paulo, Minas Gerais e Rio de Janeiro. As populações do Sul e do Norte-Nordeste seria um desvio, interno a um padrão nacional único, tipificado por essas populações meridionais. (ZARUR *in* ZARUR, 2000, p. 46)

O autor também deixa claro que a elite, para impor a sua ordem e estabelecer o discurso da brasilidade, utiliza de duas atitudes políticas complementares: a *coesão* interna de grupo e a *ordem* externa, visando disciplinar os demais grupos sociais. E a *conciliação*, embora apareça como um caráter mistificado da brasilidade é, na verdade, um elemento de gestão da coesão interna desta mesma elite.

Neste contexto, Arruda (1999) menciona que as Minas Gerais se sobressai, pois independentemente das situações, os políticos mineiros são vistos como moderadores das disputas, prezando pela sensatez e pelo equilíbrio, fatores importantes nos acordos:

Gestou-se em Minas Gerais uma cultura política própria que ganha relevo nos momentos de transição no Brasil, visível no chamado fenômeno de conciliação [...]. Os representantes mineiros sempre foram parceiros poderosos. Nessas ocasiões surge muitas vezes o reconhecimento de que a subcultura de Minas, frequentemente denominada “mineiridade”, conteria os princípios do “entendimento nacional”. Reconhecem-se nos mineiros qualidades essenciais de bom senso, de moderação e equilíbrio, virtudes estas consideradas essenciais à urdidura do acordo. (ARRUDA, 1999, p. 14)

---

<sup>47</sup> Embora se apóie nesta premissa, o autor deixa claro a existência de outra corrente que acredita que a unidade nacional foi conquistada via desenvolvimento de um mercado consumidor interno, impulsionado pelos ciclos econômicos brasileiros (açúcar, ouro, borracha, café...). Diégues Júnior (1960, p. 10) comenta este fato ao analisar a classificação regional proposta por Silvio Romero, que definiu “zonas sociais” usando como critério as seguintes atividades econômicas que ocorrem (ou ocorreram) em diferentes partes do território nacional: pecuária; extração de borracha; pesca fluvial; produção de açúcar; cultivo do algodão, fumo e banana; mineração; cultivo do mate; plantação de cereais.

Se é a elite a responsável por formatar uma ideologia de identidade nacional, e se esta elite conciliadora se encontra em Minas Gerais, logo, será este o estado responsável por fornecer vários dos principais arquétipos e eixos que constituem a brasilidade: “profundamente entretecido na sua história, o ‘espírito de Minas’ visita e hospeda a história brasileira” (ARRUDA, 1999, p. 87). Daí que “as características do regionalismo mineiro serem diferentes das de outros estados” (ARRUDA, 1999, p. 101), pois sempre se buscou nas Gerais a visão do todo e da integração (tanto interna quanto em âmbito nacional), o que difere do “regionalismo gaúcho que se mostrou mais isolacionista, enquanto o mineiro se afirma na integração” (ARRUDA, 1999, p. 102).

Assim, se Minas contribui com um ideário de coesão brasileira, Rio Grande do Sul, por sua vez, trabalha com a idéia de fronteiras e da ameaça da fragmentação nacional, expressa em movimentos como a Revolução Farroupilha (1835 a 1845), fazendo com que a identidade gaúcha participe do nacional a partir da diferença, da iminência do separatismo.

Minas é a expressão da brasilidade, pois,

os mineiros sacrificariam os seus interesses ‘imediatos e concretos’ para cultivar o conjunto, diferentemente de São Paulo, que se voltou à realização de sua vontade particular. Os mineiros, por isso, são homens talhados para a prática política generosa, desenvolvendo verdadeira vocação para os problemas políticos. (ARRUDA, 1999, p. 119)

Enfim, se Zarur (*in* ZARUR, 2000, p. 46) nos diz que a nacionalidade emergiu das elites pertencentes à região Centro-Sul, Arruda (1999) vai além e encontra o epicentro deste fenômeno em Minas Gerais, na elite culta que surgiu na região aurífera.

Esta análise pode ser, inclusive, sustentada a partir das pesquisas realizadas por Rubino (1996). Tal autora nos demonstra que as ideologias que permeavam o SPHAN – Serviço de Patrimônio Histórico Nacional, atual IPHAN – desde a sua fundação, em 1937, até a aposentadoria de seu primeiro presidente, Rodrigo Melo Franco de Andrade, em 1967, gerou uma nação imaginária a partir do tombamento de 689 bens culturais.

Tais ações criaram um espaço imaginário que se concentrava em Minas Gerais (165 tombamentos, correspondendo a 23,90% do total), acompanhado pelo Rio de Janeiro (140 – 20,30%), Bahia (131 – 19,90%) e Pernambuco (56 – 8,10%), sendo os demais 197 tombamentos (27,80%) dispersos pelos outros dezenove estados. E, ainda de acordo com a pesquisadora, o tempo imaginário da nação ficou concentrado no século XVIII, já que 377 (54,70%) destes monumentos tombados são representantes desta época; seguido do XIX, com 124 bens (18%); do XVII com 101 patrimônios

(14,70%); XVI com 45 (6,5%); sem data precisa com 36 (5,2%); século XX com 6 monumentos (0,9%).

Em Minas, do total de 165 monumentos, o que se sobressai como referência é aqueles vinculados à religiosidade católica, que corresponde a 103 tombamentos, sendo que, destes, 96 se situam no século XVIII. Como analisa Rubino (1996), existe uma distribuição desigual dos tombamentos realizados pelo SPHAN, e a geografia e a temporalidade imaginárias brasileiras ficaram concentradas em regiões de ciclo econômico, *com prevalência das referências ao imaginário urbano das cidades coloniais mineiras e à sua religiosidade setecentista*. Neste “momento mágico de classificação”,

o conjunto eleito revela o desejo por um país passado, com quatro séculos de história, extremamente católico, guardado por canhões, patriarcal, latifundiário, ordenado por intendências e casas de câmara e cadeia, e habitado por personagens ilustres, que caminham entre pontes e chafarizes. (RUBINO, 1996, p. 98)

Com isto, as Minas Gerais da região cultural da mineração emerge como um dos tempos e espaços brasileiros, com sua importância legitimada pelos tombamentos do SPHAN: Ouro Preto<sup>48</sup> foi declarado monumento nacional em 1933<sup>49</sup>; São João Del Rei, em 1945; Tiradentes, Mariana, Serro e Diamantina foram cidades tombadas em 1938; Congonhas em 1939; e Sabará em 1965. Aliás, Albano (*in* ALBANO *et* MURTA, 2002, p. 273) nos diz que estas vilas mineiras do ciclo do ouro representaram “a primeira sociedade urbana do Brasil colônia”.

Para Arruda (1999), tal região foi o centro de convergência da colônia portuguesa no século XVIII, com o ouro se firmando como a base de todas as questões mineiras, e ainda estruturando outros fenômenos que se projetaram nacionalmente: o barroco (não como expressão somente religiosa, mas condizente com as necessidades sociais); a Inconfidência (ideal de liberdade que se propagou através de uma mescla entre ações populares e de intelectuais, elevando Tiradentes como ideário de cidadão brasileiro – e os mineiros sendo descendentes diretos destes “mártires”); a alta cultura (no

<sup>48</sup> Ouro Preto, não há dúvidas, ocupa um papel de destaque no imaginário nacional e internacional sobre as cidades mineiras do ciclo do ouro. Elevada ao posto de vila em 1711, com a denominação de Vila Rica, já em 1823 transformou-se na capital da província de Minas Gerais, mantendo tal posto até 1897, quando Belo Horizonte assumiu o status de capital do estado. Em 12 de junho de 1933 foi tombada como Monumento Nacional, sendo um dos primeiros atos de proteção ao patrimônio nacional. E, em 02 de setembro de 1980, a UNESCO a declarou Monumento Histórico Mundial, passando a integrar o Patrimônio Cultural da Humanidade.

<sup>49</sup> Observamos que a data de tombamento de Ouro Preto é anterior à fundação do SPHAN, quando ainda atuava a Inspeção de Monumentos Nacionais, vinculada ao Museu Histórico Nacional. De qualquer maneira, identificamos que as iniciativas de preservação e legitimação dos elementos nacionais começaram durante a Era Vargas (1930 a 1945, posteriormente 1951 a 1954), cujo período era de preocupação na formação de um espírito nacional.

sentido de educação refinada) que se apresentava como necessidade dos mineiros para assim se afastarem de suas origens rústicas (cultura que proporcionou a difusão de músicas, poemas, peças teatrais, esculturas, etc., tendo Aleijadinho como gênio artístico da nação). No mais, as montanhas mineiras também passaram a definir seus habitantes que prezam pela tradição e constância, o que lhes fazem recusar o mar pela sua instabilidade, construindo uma identidade pela diferenciação do litoral:

Com essa massa e dentro do isolamento que a montanha proporcionou, o mineiro forjou seu espírito conservador, criou o sentido da tradição, impregnou-se da consciência de liberdade. Isolando ou separando de outros grupos, a montanha une os que nela permanecem. E, unindo-os, cria o espírito de liberdade, o ideal de conservar-se livre. Justamente essa liberdade constitui uma das afirmações do espírito mineiro, observado por Gilberto Freire; outra, a ordem. (DIÉGUES JÚNIOR, 1960, p. 269)

Enfim, Minas é a territorialidade mítica dos Inconfidentes, da religiosidade, das cidades históricas e do barroco mineiro; de personagens e heróis nacionais como Tiradentes e Aleijadinho. É também aquela do trem e do espírito montanhês, em que a montanha isolava seus habitantes do resto do mundo e, por isto mesmo, os unia em uma convivência de proximidade, principalmente nas Minas setecentista. Como diz o poeta mineiro, Carlos Drummond de Andrade, em seu poema “A Palavra Minas”: “Minas não é palavra montanhosa, é palavra abissal. Minas é dentro, é fundo. As montanhas escondem o que é Minas [...].Ninguém sabe Minas [...]. Só mineiros sabem, e não dizem nem a si mesmos, o irrelatável segredo chamado Minas”.

#### **4.2. O urbanismo das vilas do ouro de Minas Gerais:**

Relativo às cidades mineiras do período colonial e do ciclo do ouro, elas surgiram a partir do interesse da Coroa portuguesa, que ainda no século XVIII, no auge do mercantilismo, buscava aumentar suas riquezas e saldar suas dívidas externas a partir da exploração de suas colônias.

Minas Gerais, de acordo com algumas estimativas, ainda que imprecisas, “gerou” um total de 43.500 a 47.500 arrobas de ouro, a partir de técnicas rústicas e empregando mais de 365 mil escravos (PELLEGRINI FILHO, 2000). Neste âmbito, a riqueza mineira escorria pelas Estradas Reais, hoje roteiros turísticos, indo embarcar nos portos do Rio de Janeiro e de Parati com destino à Portugal; e, de lá, era levada à Inglaterra para saldar as dívidas portuguesas com “a nação amiga”. Com isto, o ouro mineiro foi injustamente repartido: de um lado, expressiva soma se destinou à Inglaterra, inclusive ajudando-a a se estruturar para a Revolução Industrial que mais

tarde ocorreria; uma pequena parte ficou em Portugal, enquanto o mínimo permaneceu nas terras brasileiras<sup>50</sup>.

Com o apoio da Coroa portuguesa, bandeiras paulistas penetraram no sertão<sup>51</sup> em busca de ouro e pedras preciosas, convencidos da existência do Eldorado disseminado em diversas lendas e narrativas indígenas. Para Pellegrini Filho (2000, p. 21), o impulso paulista em desbravar o sertão se deu por causa da dificuldade que estes tinham em se relacionar com o litoral:

a demora e as dificuldades para contatos com Portugal e com outras vilas – incluindo-se a muralha representada pelo desnível de cerca de 700 metros da serra do Mar, “por onde se sobe em gatinho”, no dizer do Padre Anchieta – impunha aos paulistas a criação de soluções desconhecidas dos litorâneos e, mais ainda, de portugueses de tão distante Europa.

São Paulo apresentou um “um certo sentido de mobilidade” (DIÉGUES JÚNIOR, 1960, p. 235) capaz de gerar estes primeiros desbravadores, os bandeirantes – viajantes tipicamente brasileiros –, que se embrenharam pelas regiões hoje consideradas como parte do território de Minas Gerais. Porém, o início não foi fácil, e embora encontrassem as pedras preciosas, de nada lhes valiam quando o assunto era salvar a vida em locais inóspitos, sem infra-estrutura e correndo rico devido às doenças e fome.

Buscando suprir estes problemas logísticos, os tropeiros – mais um típico viajante do imaginário nacional –, surge como suporte para os bandeirantes. Era a expedição tropeira que

levava mantimentos e outros recursos, tendo por objetivo facilitar a fixação humana em áreas recém-conquistadas para o garimpo do ouro. Eram expedições que “plantavam cidades”, isto é, ponto de apoio para o fluxo de necessárias viagens, a partir das cidades já consolidadas para as catas de ouro. (PELLEGRINI FILHO, 2000, p. 23)

<sup>50</sup> Em termos tributários, os proprietários de centros de extração aurífera pagavam um quinto de todo o ouro das minas à Coroa Portuguesa, o que gerou expressões correntes até hoje, como “vá para o quinto dos infernos”. O quinto, correspondente a 20% do ouro em pó extraído das minas, era recolhido nas casas de fundição, transformados em barras e encaminhados para a Metrópole.

Todavia, com a queda da produção, em meados do século XVIII, Portugal começou a exigir que a colônia enviasse 100 arrobas (em média, 1500kg) de ouro anualmente; caso contrário, tal metal era tomado à força ou bens e propriedades eram confiscados até que os mineradores cumprissem suas cotas no pagamento – era a derrama que, mais tarde, influenciaria a Inconfidência Mineira (1789).

<sup>51</sup> Almeida (*in* ALMEIDA *et* RATTS, 2003, p. 74) nos explica o imaginário sobre o sertão que vigorava nestas épocas: “de fonte etimológica duvidosa, a crença geral é a de que essa palavra foi uma invenção dos portugueses para definir o ‘desertão’ africano, por onde se aventuravam antes das navegações. O termo seria, portanto, uma corruptela de grande deserto, deserto... sertão. No período colonial, assim como no momento da Independência, a grande extensão de terra, correspondente ao interior do país, permanecia alheia aos acontecimentos litorâneos, desintegrada da efervescência dos núcleos urbanos, das atividades econômicas e sociais do litoral. Para o Brasil litorâneo, o interior era o lugar deserto, a solidão, vazio que não faz sentido enquanto lugar de freqüentação, passagem, e que assume todo o seu significado somente através da massa humana (SZTURM, 1995)”.

E, em seguida, outros viajantes – desbravadores, funcionários públicos e clericais – começaram a chegar, constituindo, progressivamente, uma identidade para o urbano mineiro. Acrescente-se, ainda, a presença dos comerciantes, que abasteciam tais aglomerados populacionais com as mercadorias mais diversas, vindo tanto das regiões do Sul quanto do Nordeste, chegando estes pelos caminhos do Rio São Francisco.

Pelo intermédio destes bandeirantes, tropeiros e demais viajantes, as aglomerações humanas – ranchos, arraiais, povoados e vilas – se multiplicaram a partir da descoberta dos veios de ouro e a instalação de catas e minerações. Estas vilas surgiram tanto em torno dos locais de extração quanto ao redor dos equipamentos de suporte às viagens que se encontravam dispersos pelas estradas: pousadas, roças, ranchos, vendas, enfim, estruturas de alimentação e hospedagem para os viajantes e seus animais foram também fomentadores de núcleos urbanos ao longo das Estradas Reais.

Na realidade, Albino (200?) comenta que a característica das cidades mineiras do ciclo do ouro é, exatamente, a inexistência de uma relação cidade-campo, um modelo que somente se repetiria com as modernas cidades industriais e de serviço. Estas vilas mineiras se assentavam sobre sua base de extração aurífera e pouco se prestavam à produção agropastoril, que se encontrava reduzida no território, o que lhes impunham uma comunicação intensa com o restante da colônia, que as abastecia com produtos de subsistência, e com a Metrópole portuguesa, que lhes enviava os artigos de luxo: “com a abundância do ouro pouco importava não haver produtos locais; tudo se comprava, vindo de fora” (DIÉGUES JÚNIOR, 1960, p. 248). Tal fato, de acordo com Arruda (1999), se reverterá quando, posteriormente, já no final do século XVIII, ocorre a decadência da extração aurífera, e a capitania entra na fase agrícola e se direciona para o campo e fazendas, inserindo a ruralidade no imaginário mineiro.

Neste período aurífero, a população brasileira, entre os anos de 1690 e 1798, aumentou quase onze vezes, e a Capitania das Minas era uma das mais populosas. Albino (200?, p. 19b) menciona que “em 1780 já se encontrava na região, anteriormente vazia, um população de 319.769 ‘almas católicas’, dedicada, em sua quase totalidade, à extração do ouro”. O deslocamento em direção às Minas, de pessoas vindas da metrópole e de outros pontos da colônia, foi tão intenso que diversas Cartas Régias tiveram de ser emitidas pela Coroa, a fim de coibir estes fluxos migratórios, como aqueles do Nordeste, onde ainda ocorria o ciclo do açúcar, e os da Província do Minho, em Portugal, cuja população deixava o cultivo do Reino em busca dos garimpos mineiros (PELLEGRINI FILHO, 2000; ALBINO, 200?).

É neste sentido que, para alguns pesquisadores, como Arruda (1999) e Diégues Júnior (1960), Minas Gerais representou o primeiro pólo de civilização brasileira, formando os protótipos de núcleos urbanos que se disseminariam por todo o país. No mais, as terras das alterosas, enquanto ponto de convergência de pessoas de diversas regiões da então colônia portuguesa, possibilitaram encontros, traduzindo uma proposta de mineiridade que, quando dispersa, caracterizou a brasilidade.

Inclusive, Albino (200?) considera que as Minas Gerais emergiu a partir de “regiões vazias”, e a transposição das culturas européias, indígenas e africanas tiveram que se traduzir para se adaptar às necessidades extrativistas e à geografia local, o que gerou uma hibridização expressa no “barroco mineiro” e na concepção dos espaços rurais e urbanos: “a lição mineira de absorção das culturas transplantadas” (ALBINO, 200?, p. 21b). De certa forma, o autor retoma as considerações de Diégues Júnior (1960), principalmente quando menciona que as vilas e cidades mineiras é uma relação entre “chão + gente + cultura”.

Por isto que, como sustenta Arruda (1999), Minas foi uma invenção coletiva e auxiliou na construção da brasilidade a partir do século XVIII, trazendo de fato o imaginário do mineiro como moderadores nacionais, uma vez que, desde o início, tiveram que articular as diferentes populações que para aqui convergiam. Minas hibridizou as populações, gerou uma matriz urbana que, finalmente, se dispersou pelo território nacional e estabeleceu um estilo não somente arquitetônico, mas de vida, pautado no barroco mineiro, agora brasileiro.

Estes primeiros núcleos urbanos estruturados a partir da mineração desenvolveram um conceito de cidade brasileira, ao articular diversos espaços simbólicos e gerar as primeiras gerações de elites letradas.

Por estarem próximas dos locais de extração, quase sempre tais vilas se situavam em morros e/ou em vales de rios, o que topograficamente condicionava a localização e a estrutura de certos equipamentos que, posteriormente, participariam do imaginário mineiro: as igrejas nos pontos mais elevados, destacando-se na malha urbana; as pontes de pedra unindo as duas margens do rio; as estreitas vias públicas para a passagem de pessoas e animais de carga, com calçamento irregular de paralelepípedos.

Como se vê, em vez de ligar-se ao chão-agrícola e afirmar-se como núcleo prestador de serviços, as vilas mineiras ligaram-se inicialmente ao chão-do-ouro e sobre ele se edificaram. Os “arruados” acompanharam as grupiarias, pelas encostas dos montes, ou se plantaram às margens dos ribeiros, pelos vales. (ALBINO, 200?, p. 13a).

As vilas se instalavam onde houvesse ouro, independente das dificuldades topográficas ou climatológicas<sup>52</sup>, gerando uma espacialização urbana em torno dos poderes econômicos, políticos e religiosos. Estes serão, inclusive, os fatores que servirão para nomear as vias: “Rua da Quitanda” para o comércio, “Rua Direita” para indicar a principal via que interligava os pontos mais importantes, geralmente os religiosos; “Rua da Câmara” para o local onde se situava o poder político, “Rua de Cima”, “de Baixo” ou “Detrás”, em relação à algum ponto de destaque situado em um nível elevado (PELLEGRINI FILHO, 2000). As ruas, como já sugeriu DaMatta (1997), passam a sustentar histórias e identidades dos grupos que as freqüentam, além de possuírem uma posição individualizada na malha urbana.

No mais, devido ao processo da expansão das suas áreas de ocupação, diversos arraiais, que se encontravam próximos uns dos outros, entrelaçaram-se para constituírem uma só vila (ALBINO, 200?; DIÉGUES JÚNIOR, 1960).

Este foi o caso da Vila Rica (atual Ouro Preto), que era constituída por “alguns arraiais dispersos, separados por montes de mata cerrada” (BANDEIRA, 1983, p. 22). E, dentre estes diversos núcleos populacionais, que ficavam a meia légua uns dos outros, o de Antonio Dias e o de Ouro Preto foram os principais da Vila Rica, declarada como tal em 1711, pelo então governador das capitanias de Minas e São Paulo, Albuquerque Coelho de Carvalho<sup>53</sup>.

No núcleo de Antonio Dias se centravam os paulistas, que erigiram a Matriz de Nossa Senhora da Conceição de Antônio Dias, enquanto no núcleo de Ouro Preto (conhecido atualmente como Pilar), fundado por portugueses, a representatividade religiosa ficava à cargo da Matriz Nossa Senhora do Pilar. Foi a rivalidade e a união destes dois núcleos que possibilitaram a ocorrência de fatos curiosos, como a existência de duas matrizes em uma única cidade. Junte-se a isso a ausência de uma igreja central, uma vez que a Praça Tiradentes servia somente como passagem na ligação entre estes

---

<sup>52</sup> Ainda é Albino (200?) quem diferencia o estilo da Coroa Portuguesa dos demais Impérios Europeus: em Minas Gerais, as cidades foram criadas a partir da extração do ouro, enquanto os espanhóis depredaram templos e monumentos indígenas, saqueando e roubando o ouro já fundido e trabalhado pela população nativa. O autor complementa dizendo que isto se deve, em certa medida, ao grau da relação dos indígenas com o metal precioso: Minas era vazia e pouco habitada por índios, e o ouro não apresentava valor de troca em suas civilizações, diferentemente dos habitantes da América espanhola. Neste sentido, a Coroa Portuguesa teve que “começar do zero”, extraindo e fundando cidades, enquanto a Espanha somente saqueou e reaproveitou as estruturas urbanas já existentes em suas colônias.

<sup>53</sup> Além destes dois, os outros arraiais que se uniram para formar a Vila Rica, foram: Padre Faria, Paulistas, Bom Sucesso, São João, Ouro Podre, Taquaral, Sant’Ana, Piedade e Caquende. Atualmente, vários bairros ouro-pretanos mantêm estes nomes, o que facilita a localização destes primeiros núcleos fundadores da cidade.

dois principais núcleos urbanos. Assim, o centro de Vila Rica não foi ocupado pela religião, pois esta se concentrava nos seus arraiais fundadores dispersos ao redor da Praça Tiradentes; porém, o vazio religioso do centro foi ocupado pelo poder civil, através da construção da Casa da Câmara e Cadeia (atual Museu da Inconfidência) e do Palácio dos Governadores (hoje, Escola de Minas da UFOP)<sup>54</sup>.

Na caracterização do urbano mineiro, o catolicismo participará de forma decisiva, penetrando-se, hibridizando-se e se afirmando não somente como fé, mas também como modelo de vida, arte e cultura de uma época. Afinal, como sustenta, Albano (*in* ALBANO *et* MURTA, 2002, p. 274), “a efervescência cultural e artística, a intensa religiosidade popular – que misturava às festas próprias da tradição católica os festejos profanos – e o caráter lúdico e delirante do chamado barroco mineiro criaram uma urbanidade singular, traço distintivo da cultura da região das Gerais”. É neste sentido que o barroco mineiro e a religião se mesclarão e constituirão as especificidades urbanas das Minas Gerais.

Como menciona Nadai e Neves (1996, p. 143 e 144), “durante a fase aurífera (séc. XVII, XVIII e XIX), a coroa portuguesa proibira a instalação de qualquer ordem religiosa ou convento na região das Minas Gerais, e só aceitava representantes do clero secular”. Devido à tal proibição, surgiram associações voluntárias – irmandades e confrarias – de fins piedosos ou caritativos, que assumiram muitos dos trabalhos sociais que seriam realizados pela Igreja e pelo Governo. Embora essas associações não fossem exclusivas a Minas Gerais, elas desempenharam um papel fundamental na sociedade mineira, servindo como local de convergência das elites e auxiliando na formação do sentimento de pertencimento a grupos sociais<sup>55</sup> (DIÉGUES JÚNIOR, 1960; NADAI *et* NEVES, 1996).

Normalmente, tais organizações se estruturavam em gênero ou a partir de linhas raciais: brancos, mulatos e negros. Inicialmente, os brancos pertenciam a Irmandade do Santíssimo, enquanto os negros eram da Irmandade do Rosário. Estas duas irmandades era aquelas consideradas “de base”, pois se instalavam e erigiam suas igrejas ainda nos primórdios da fundação dos arraiais; porém, com o desenvolvimento de tais núcleos, a

<sup>54</sup> Nos dias atuais, um viajante atento poderá observar que a antiga Casa da Câmara e Cadeia, hoje Museu da Inconfidência, representa uma Igreja no imaginário da Praça Tiradentes: ao relógio e ao seu sino que bate de hora em hora, e que estão presentes no alto do edifício, junta-se a tradição de alguns moradores que, ao passarem em frente ao monumento, fazem o sinal da cruz.

<sup>55</sup> Além das irmandades e confrarias, Diéguas Júnior (1960, p. 257) também menciona o papel desenvolvido pelas corporações de ofícios, trazidas de Portugal e que auxiliaram a definir as profissões exercidas nas vilas, acarretando, como consequência final, a “formação de uma classe média [urbana] de oficiais artífices” [inserção nossa].

sociedade se complexisava, fazendo surgir sub-grupos expressos em outras irmandades, confrarias e ordens terceiras, tais como: a do Santíssimo (para as autoridades), dos Passos (vinculada aos militares), de São Miguel e Almas (cristãos novos), do Carmo (mineradores e comerciantes), São Francisco (intelectuais brancos), Nossa Senhora do Rosário (escravos), Boa Morte (músicos negros), Mercês (alforriados), São Gonçalo Garcia (pardos). Estas ordens religiosas representavam a segregação social, e somente se uniam durante as procissões oficiais e litúrgicas, como a de Corpus Christi, mas mesmo assim com cada uma ocupando seu lugar definido por direitos de precedência.

Nadai e Neves (1996) ainda comentam que algumas destas irmandades e confrarias possuíam uma considerável riqueza, mantinham hospitais, emprestavam dinheiro e organizavam as festividades religiosas e cívicas das cidades mineiras. Elas também construíam diversos templos, criando um sistema de rivalidade e que culminou com a multiplicação de igrejas em uma mesma cidade, que competiam em imponência, riqueza decorativa e programação festiva. Contemporaneamente, tais obras de disputa representam um legado cultural único nas cidades históricas mineiras.

Tais associações, ao expressarem sua fé no financiamento de obras religiosas e cívicas, incorporaram características sociais e culturais de sua época. E o Barroco, estilo originado na Europa, foi uma das formas de expressão artística mais importante na primeira metade do século XVIII no Brasil, tendo sido aplicado na construção de casas, chafarizes, igrejas e edifícios públicos e influenciando também a música, a pintura e a escultura. Como menciona Montellato (2000, p. 140)

Muito ligado ao universo religioso católico brasileiro, o estilo barroco mostra uma excessiva preocupação com a forma, rompendo com os modelos geométricos fundamentais e salientando curvas, dobras e linhas retorcidas. Valoriza a emoção e concentra-se na busca do movimento, da vida e dos sentidos.

Porém, vale lembrar que o barroco que se processou no Brasil foi tardio em relação ao movimento europeu que teve início da Itália. No Velho Mundo, ele ocorreu durante os séculos XVI e XVII, enquanto em nossas terras foi um movimento do século XVIII. Na Europa, ele surgiu como arte da Contra-Reforma Católica e do Absolutismo, ao mesmo tempo em que era uma oposição aos padrões estéticos do Renascimento. Por isto, a arte barroca expressou o conflito e as tensões do duelo entre o espírito cristão e aquele secular, racionalista; buscando unir o poder profano e divino, ela rompeu o equilíbrio entre a razão e a fé, o que só poderia gerar uma estética emotiva, de oposições, contrastes e contradições (PROENÇA, 2006).

E, mais uma vez, Nadai e Neves (1996) complementam tais análises, mencionando que, na Europa, o Barroco associava o poder com a religião e a riqueza. Já no Brasil, “o Barroco brasileiro é claramente associado à religião católica” (PROENÇA, 2006, p. 196). Aliás, o viajante inglês, Richard Francis Burton, em sua visita à Matriz de Santo Antônio, em Tiradentes, ainda no século XIX, escreveu em seu diário: “[...] o estilo é barroco ou jesuítico antigo e lembra São Bento do Rio de Janeiro. É, portanto, mais primitivo, sem elegância e grotesco”. Burton chega mesmo a dizer que o estilo das construções eclesiais mineiras é “pesado e esquisito”, já que, nestas terras, “havia pedreiros, mas não arquitetos” instruídos, que ao pretender conciliar as linhas verticais góticas com as dimensões horizontais do estilo clássico, “fracassam notavelmente”. E concluiu: “os povos jovens, como as crianças, deviam aprender que o gênio começa pela imitação e termina pela criação. Quando o último processo precede precocemente o primeiro, os resultados estão fadados a ser sem gosto, desgraciosos e grotescos”. (BURTON *apud* ALBINO, 200?, p. 31a).

Albino (200?) relê estas passagens de viajantes europeus ao Brasil do século XIX, como Burton e Saint-Hilaire, para nos mostrar o olhar eurocêntrico que não identificava nas artes mineiras uma forma específica e traduzida daquela do Velho Mundo, preferindo enxergá-las como uma imitação grotesca do barroco europeu. Aos traços de eurocentrismo, Grammont (2008) acrescenta ainda a necessidade destes escritores do século XIX de afirmar a supremacia da cultura europeia, assegurando aos seus leitores do Velho Mundo, aqueles que nunca atravessariam o oceano em tais viagens, que tudo aquilo que eles possuíam em seus cotidianos e como arte, era melhor e superior ao que se encontraria no Brasil<sup>56</sup>.

Mais do que simplesmente “barroca”, Albino (200?) vê uma autonomia nas manifestações culturais aqui desenvolvidas, o que lhe faz denominá-las como “barroco mineiro”, sendo uma tradução das três culturas – europeia, indígena e africana – que se instalaram nestes núcleos urbanos e que se manifestaram nas associações religiosas. Grammont (2003) compreende que a diferenciação da arte barroca mineira ocorrerá a partir dos modernistas da década de 1920, que criaram um discurso da originalidade

---

<sup>56</sup> Nesta passagem, sem perceber, Grammont (2008) realiza um importante diálogo que comprova aquilo que Urbain (2002) já havia mencionado: os viajantes mantinham o status ao escrever para aqueles que nunca viajariam, que seriam leitores de suas aventuras, que, parafraseando o título da obra de Xavier de Maistre (2003), faziam “un voyage autour de sa chambre”. Por sua vez, quando estes leitores decidiram também empreender tais visitas, foram tachados de turistas, com forte conotação de desprezo que representava a vontade dos viajantes em manter seus status, agora não mais pela exclusividade das viagens e dos relatos, mas pelo modo de realizá-las e de viver os ambientes visitados.

artística brasileira para se contrapor àquela visão dos viajantes europeus do século XIX. Assim, a mestiçagem – e a tradução estilística – definiu a brasilidade, tendo o Manifesto Antropofágico (1928) de Mario de Andrade como emblema desta nova concepção.

Para Mario de Andrade, o brasileiro sempre praticou a antropofagia literal (expressa pelos rituais indígenas antropofágicos) e figurada (expressa pela ingestão e digestão criativa do que vem de fora de suas fronteiras nacionais). Com isto, a brasilidade se aproxima mais da tradução, típica dos povos diaspóricos, do que da tradição; ou seja, são culturas híbridas e suspensas, sempre em transição entre diferentes posições e retirando seus recursos de diversas tradições culturais. De acordo com Hall (2006a) estas culturas híbridas são fontes de problemas, pois exigem negociações e reposicionamento dos sujeitos. Todavia, podem ser também uma poderosa fonte criativa, já que propiciam o cruzamento de diferentes culturas, fazendo surgir novas possibilidades identitárias, e mais compatíveis com a modernidade tardia.

Enfim, o brasileiro é antropofágico já que é um povo diaspórico. E como toda nação colonizada, “nossos povos têm suas raízes nos – ou mais precisamente, podem traçar suas rotas a partir dos – quatro cantos do globo, desde a Europa, África, Ásia; foram forçados a se juntar no quarto canto, na ‘cena primária’ do Novo Mundo. Suas ‘rotas’ são tudo, menos ‘puras’” (HALL, 2006b, 30). Na verdade, no caso brasileiro, o que Mario de Andrade propõe é uma “tradição da tradução” como representativa da brasilidade, o que não deixa de ser também coerente com a máxima “unidade pela diversidade” de Diégues Júnior (1950, p. 20).

Neste sentido, o barroco mineiro, rejeitado pelos viajantes europeus, é ressignificado como característica da mineiridade e da identidade brasileira. E foi a riqueza aurífera e a rivalidade entre as irmandades e confrarias que possibilitaram a expansão desta arte em Minas Gerais, pois resolvia seus interesses de se afirmarem enquanto elites cultas e ricas que disputavam o poder, utilizando como “espaço de guerra” a religião católica<sup>57</sup>.

---

<sup>57</sup> Como toda arte precisa de seus artistas-ícones, com o barroco brasileiro não poderia ser diferente. É neste espaço cultural que surgem personagens como Antônio Francisco Lisboa (1730? – 1814) – o Aleijadinho – que nasceu em Ouro Preto, Minas Gerais, e o pintor Manuel da Costa Ataíde, que nasceu em 1762 em Mariana (MG) e morreu na mesma cidade em 1837 (GUSTAFSON, 1983; MONTELLATO, 2000). Todavia, como sugere Grammont (2008), o Aleijadinho é uma construção histórica, e suas obras foram, na verdade, a realização conjunta de diversos artífices do período, representando muito mais o movimento cultural de uma época do que a expressão artística de um só personagem. Nessa desconstrução do mito, mais do que enfraquecer a presença do Aleijadinho, a autora pensa nas possibilidades de enriquecer as pesquisas artísticas de Minas Gerais, revelando aqueles outros artífices que, até então, ficaram às margens e às sombras do mito.

Tais obras, atualmente definidas como “barroco mineiro/brasileiro” ou “arte colonial mineira/brasileira”, eram manifestações artísticas e dos interesses sociais dos diversos grupos urbanos que se aglomeravam em confrarias ou irmandades ao redor da religião católica. E, através destas associações, a moral e os preceitos religiosos transbordaram das igrejas para ocuparem e moldarem todo o espaço urbano mineiro, alastrando suas influências para as residências privadas e espaços públicos, como as casas de câmara e cadeia, os chafarizes e pontes, marcando toda a arquitetura da época com um espírito de ostentação da riqueza e da fé católica.

Conseqüentemente, além do religioso, outros espaços também caracterizam a urbanização mineira. Em nota de roda-pé, Pellegrini Filho (2000, p. 18) analisa os estudos de Reis Filhos (1973) e Marx (1999) para nos informar que o padrão arquitetônico colonial prezava por uma “uniformização dos lotes e dos partidos arquitetônicos, alinhamento com a via pública (ausência de jardim na frente), telhado em duas águas, técnica construtiva simples, baseada na abundância de mão-de-obra escrava”.

E, se a frente das casas e sobrados dava para a rua principal, não era raro a existência de becos e travessas que serviam como “entrada dos fundos e de serviços” (PELLEGRINI FILHO, 2000). Geralmente, tais residências eram também ocupadas por comércios instalados nos cômodos da frente ou no primeiro piso dos casarios, além de possuírem porões, que eram utilizados como depósito e morada dos escravos, e os quintais, “indispensáveis nas casas mineiras” (DIÉGUES JÚNIOR, 1960, p. 264). Os sobrados e solares eram construídos pelas classes altas, sendo ambientes onde a vida sócio-cultural de uma elite requintada da fase áurea ocorria; porém, nestes núcleos urbanos, o que realmente predominava eram as casas simples e pobres.

Para Diégues Júnior (1960), as vendas e lojas se transformaram em ambientes de socialização nestes vilarejos mineiros, pois além de venderem artigos de luxo e de necessidade básica, também serviam como ponto de encontro dos moradores, firmando-se como espaço onde as notícias eram divulgadas e comentadas.

Por sua vez, os monumentos cívicos serviam para a manutenção e o controle social destas cidades mineiras, onde existiam os chafarizes para o abastecimento d’água para a população; a Casa da Câmara e Cadeia que, normalmente ocupando um só prédio, atuava como órgão administrativo e carcerário; o Pelourinho, para a demonstração pública de punição e servindo como exemplo para os escravos; a Casa de Fundação, para a cobrança do quinto dos mineradores.

Enfim, durante o apogeu do ouro, os povoados mineiros apresentavam todas as condições necessárias para uma vida urbana:

sobre e em volta das ‘catas’, as ‘vendas’ garantiam o comércio de abastecimento e de negociação do ouro, as igrejas incubiam-se da agregação social nas manifestações da cultura imaterial, o sentido simples dos caminhos que se bifurca e que no trecho do urbano é a rua principal lhe imprimia a feição urbanística, as habitações na variedade que se eleva dos ‘ranchos’ de capim às casas baixas e aos sobrados definiam a estratificação social que se cristalizava nas ‘irmandades religiosas’ com a distribuição populacional por classes e status. (ALBINO, 200?, p. 47)

Estava, assim, constituída a estrutura dos povoados mineiros do período colonial, não muito distante do modelo discutido por DaMatta (1997) sobre o padrão urbanístico brasileiro, em que a praça articula um território do povo, e distribui ao seu redor o poder de Deus, presente na Igreja Matriz, e o poder do Estado, materializado na prefeitura e/ou no palácio do governo.

A malha colonial se estruturava, então, a partir dos espaços cívicos, religiosos, privados e de comércio, sendo todos banhados por um estilo colonial barroco e religioso de construção. No entanto, o forte controle exercido pela Coroa Portuguesa, que vigiava as fronteiras, a entrada de estrangeiros na região aurífera<sup>58</sup> e o deslocamento entre os povoados, permitiu que tais vilas desenvolvessem um espírito de autonomia e de individualidade, com variações no modelo urbano e no modo de vivê-lo:

Mais importante ainda é verificar como, homogeneizadas na atividade econômica do ouro, durante o primeiro século; de certo modo regionalizadas no período da atividade agrícola ou pecuária, e, logo a seguir, novamente homogeneizadas em “espaços descontínuos” no esforço de reconversão pela indústria, cada uma delas sempre conservou seu “caráter” próprio, que a diferenciou, de algum modo, das demais. Há um modo de “sentir” estas vilas e estas cidades, que pode parecer capricho de expressão ou ciúme de “iniciados” pretendendo estabelecer um certo hermetismo no seu conhecimento. Mas, nada disto. Se Ouro Preto foi sede do governo civil, sua arquitetura, suas ruas, suas travessas transcendem autoridade e comando. Se Mariana foi sede do governo religioso, seus templos, suas residências, apesar de um traçado mais aberto, mais arejado de suas ruas, exprimem misticismo e convidam a meditação. Nem poderia ser admitido confundir-se qualquer destas duas com Diamantina, em seu romantismo comunicativo, sua fisionomia alegre e destacada pelo gosto das cores claras de suas fachadas. Muito menos com o Serro, dependurada em declives, num estilo arquitetônico todo próprio, refletindo ao mesmo tempo autoridade e aventura, comunicação e saudades de terras distantes, incorporadas na figura dos tropeiros. Nem seria admissível a igualdade com Sabará, serpeando serena pelas margens do rio, ou com Caeté, clara, ampla, confiante na proteção dos contrafortes da Serra da Piedade. Transportemo-nos a qualquer delas, dos primeiros

---

<sup>58</sup> O medo dos contrabandos e das espionagens fez com que a Coroa Portuguesa impedisse a entrada de viajantes estrangeiros nas zonas auríferas e dos diamantes. Por isto, do século XVIII, o único relato de viagens à tais regiões é o do jesuíta italiano, Antonil – “Cultura e opulência do Brasil por suas Drogas e Minas” (1711); mas mesmo este livro “apesar de ter passado por todas as censuras civis e eclesiásticas, foi depois perseguido pelo governo português, só tendo divulgação na 2ª edição, de 1838” (BANDEIRA, 1983, p. 34). Assim, as regiões das minas e diamantes eram controladas, e os viajantes precisavam de autorização prévia, o que explica a raridade dos relatos anteriores ao século XIX, tendo sido John Mawe, geólogo inglês que escreveu o livro “*Travels in the Interior of Brazil*” (1812), “o primeiro estrangeiro, que no século XIX obteve licença para visitar a zona mineira e o distrito dos diamantes” (BANDEIRA, 1983, p. 34).

dias aos atuais, e veremos que se mantém, em cada uma delas, este espírito de autonomia que se estampa em sua face, em sua gente e em sua cultura. (ALBINO, 200?, p. 29b)

Existe uma relação complexa que se estrutura ao redor e através destas cidades: ao mesmo tempo em que se unem por intermédio de um imaginário aurífero e do diamante, elas pretendem atingir uma autonomia em suas representações, destacando-se das demais em suas peculiaridades. É uma identidade urbana construída pela diferença que se complementa no grupo.

Todavia, a partir do final do século XVIII, com o declínio da produção aurífera, as cidades mineiras do ciclo do ouro entraram em decadência, com a população migrando para as áreas rurais e direcionando suas atividades para a agropecuária. É a partir deste período que Minas deixou de atuar como força centrípeta na atração de colonos para agir em sentido contrário: em um primeiro momento, “expulsando” os habitantes das vilas para as regiões ainda inexploradas do estado, para viverem em zonas rurais – época em que a Zona da Mata passou a ser ocupada; e, em um segundo tempo, levando estes mineiros a migrem para outros estados em busca de novas fronteiras agropastoris (ALBINO 200?).

As vilas e cidades deste período perderam seu prestígio, servindo somente como base de apoio para as atividades que se realizavam no campo, nas fazendas e senzalas que se encontravam ao seu entorno. Eram prestadoras de serviços para as zonas rurais, onde as atividades econômicas e sociais passaram a ocorrer (ALBINO, 200?).

Com isto, a região encontrou-se dividida entre as “minas”, os mineradores e a mineração que constituiu a base de assentamento urbano, e os “gerais”, com os geralistas que desenvolviam as economias de subsistência em áreas rurais e em novas fronteiras agropastoris além das cidades, ainda que dentro da capitania/província. Minas e Gerais eram distinções de “fronteiras de atividade”, que se dispersavam pelo território, embora a queda da produção aurífera tenha dificultado o delineamento preciso destes limites, uma vez que o próprio espaço urbano se adaptou às novas funções agropecuárias (ALBINO, 200?).

Enfim, o nome do estado articula as duas principais atividades econômicas: a mineração e a agropecuária, o que definiu uma relação entre campo e urbano que se projetou no imaginário sobre a mineiridade. Neste âmbito, o próprio termo Minas Gerais resgata as propostas de Diégues Júnior (1960), quando o autor menciona que as regiões culturais são formadas pela relação entre economia e geografia, demonstrando a necessidade do homem em se adaptar ao meio. A mineiridade cooptou o campo, embora

ainda prevalecesse o imaginário das vilas do ouro, uma vez que, como já vimos, é este o espaço mítico, o de nascimento do estado, e foi a partir dele que houve a radiação e expansão das regiões culturais do café e das demais produções agropastoris.

Um novo imaginário rural e das fazendas começou a se delinear na mineiridade (ARRUDA, 1999): é a vez dos gerais (ALBINO, 200?). Neste momento, cidades como Tiradentes e Ouro Preto<sup>59</sup> entraram em um estado de letargia urbana, e “seus monumentos não sofreram as modificações e adaptações ao neoclássico”, o que serviu para preservar a malha urbana uniforme e com suas características coloniais intactas, que somente se mesclariam séculos depois com os estilos modernos e recentes (ALBINO, 200?, p. 32b).

Na verdade, o desaceleramento da economia nas cidades do ouro acarretou um duplo movimento: se, por um lado, auxiliou na preservação, por outro deixou os casarios e os monumentos adormecidos e sofrendo as intempéries, à mercê do tempo que, pouco a pouco, os arruinava e, não rara as vezes, desabavam devido ao descaso dos governantes e moradores.

Tal quadro tendeu a se reverter durante os anos de 1920, quando os intelectuais modernistas, ao pretenderem construir uma memória nacional, “descobriram” estas cidades coloniais, colocando-as no rol de patrimônio nacional do SPHAN<sup>60</sup>, revitalizando-as através de campanhas de restauração, preservação e de desenvolvimento turístico, decorrente das promoções realizadas pelos órgãos governamentais ou pelos próprios intelectuais, como o “Guia de Ouro Preto” (1938) de Manuel Bandeira.

Porém, foi ainda neste período de direcionamento das atividades às áreas rurais que as cidades receberam, ainda no final do século XIX e durante grande parte do século XX, um novo equipamento que se adaptou perfeitamente à malha urbana colonial, dialogando com este imaginário e, finalmente, entrando para o mito da mineiridade: o trem.

---

<sup>59</sup> Ouro Preto ainda teve o agravante de perder o posto de capital do estado de Minas Gerais, que foi transferida para a recém inaugurada Belo Horizonte, em 12 de dezembro de 1897. Tal fato contribuiu para a estagnação econômica do município, o abandono dos prédios, mas, também, para a preservação da malha urbana colonial, que sofreu baixa influência dos especuladores imobiliários que migraram para a nova capital mineira.

<sup>60</sup> Devemos recordar que o próprio SPHAN foi obra dos modernistas, como Mario de Andrade. No mais, como menciona Carpeaux (*apud* GONÇALVES, 1988, p. 71), “Ouro Preto foi três vezes descoberta: em 1668 pelos bandeirantes, em 1893 pelos intelectuais boêmios do Rio de Janeiro; e por volta de 1925, de 1929, pelos modernistas de São Paulo”, tais como Manuel Bandeira, Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Carlos Drummond de Andrade.

A primeira estrada de ferro do mundo foi construída entre Manchester e Liverpool, na Inglaterra, no ano de 1825. Esta inovação no meio de transporte e de comunicação não tardou a chegar ao Brasil, que inaugurou a sua primeira linha em 1854, com a Estrada de Ferro Mauá, seguida pela Estrada de Ferro Central do Brasil. Foi nesta época que Minas teve o seu território devastado por diversas linhas, em que as principais eram: Estrada de Ferro Oeste de Minas (EFOM), Rede Sul Mineira e a Companhia Estrada de Ferro Leopoldina que, inaugurada em 1874, cruzava a Zona da Mata mineira transportando o café cultivado na região (CAMINHOS DO TREM, 2008).

Em reportagem na revista Caminhos do Trem (2008), descobrimos que o apogeu das linhas férreas em Minas ocorreu durante a primeira metade do século XX, servindo para unir as suas diversas regiões pelos trilhos e auxiliando na formatação de uma identidade mineira, ao mesmo tempo em que colocava a população em contato com os demais estados, como Rio de Janeiro, São Paulo e Goiás. Embora não houvesse uma estratégia de distribuição da rede, que atendia aos interesses das elites regionais, a integração econômica, política e cultural em Minas Gerais passou, decisivamente, pelo desenvolvimento das linhas de trem que permitiu a movimentação dos mineiros para dentro – e também para fora – de seu estado.

No mais, em determinado momento, ao servir como escoadouro das produções agropastoris, as estradas de ferros e suas estações fizeram emergir novas cidades e contribuíram na revitalização dos antigos centros urbanos. Associada ao progresso e ao desenvolvimento, as cidades passaram a gravitar ao redor destas estações e linhas férreas que empregavam uma quantidade expressiva de mão de obra não especializada:

Numa área predominantemente rural, naquele momento, o emprego na ferrovia constituía quase que a única alternativa vantajosa. Em comparação com o trabalho na roça, baseado em relações paternalistas, a ferrovia oferecia maiores atrativos – segurança e estabilidade, ou seja, a garantia de não ter de procurar, no dia-a-dia, um serviço com o qual pudesse manter a si e a sua família. O fato de ser oferecido em maior quantidade e não exigir instrução escolar tornava a atividade na estrada de ferro mais acessível e, principalmente, transformava o trabalhador em sujeito de direitos [...].(CAMINHOS DO TREM, 2008, p. 32)

As ferrovias passaram a ser uma alternativa vantajosa para aqueles homens das áreas rurais que procuravam melhores condições de vida e emprego nas cidades. Atuando em grande parte na construção dos leitos, na manutenção ou no tráfego, eles construíram a rede de transporte e também uma consciência de classe, pois não eram raras as greves ou movimentações que exigiam melhorias salariais, de condições de trabalho, etc.

Era corrente que toda uma família trabalhasse sob a tutela das redes ferroviárias, pois os pais, desde cedo, colocavam seus filhos em contato com este universo para que eles aprendessem o ofício e tivessem uma garantia de emprego futuro. Na verdade, a empresa ferroviária “apresentava-se como uma mãe” pois, em seu estilo de gestão, também era um núcleo familiar, que punia e recompensava os seus funcionários, “procurando desenvolver em cada um o sentimento de amor em relação a ela e ao trabalho que deveria ser executado” (CAMINHOS DO TREM, 2008, p. 36). Obviamente, os funcionários respondiam à este apelo, e os sentimentos nutridos pelo emprego eram projetados também aos demais membros de sua família, levando seus filhos e esposa a adotarem um comportamento ativo em relação à cultura do trem. Com isto, os núcleos familiares sofriam a influência do trem, presente na vida de todos.

Mas, não eram somente os grupos familiares que tinham o cotidiano moldado pelas estradas de ferro, pois os próprios comerciantes das cidades e vilarejos também dependiam deste ambiente: com a maioria dos pais de família trabalhando para as empresas ferroviárias, o dinheiro movimentado na cidade provinha, inevitavelmente, deste meio de transporte. Neste sentido, o trem não representava apenas um local de trabalho, mas ao surgir como possibilidade de melhoria de vida e empregando uma grande parcela da população, ele criou uma rede de dependência urbana que passava pelas famílias, atingia o comércio e o governo local.

Não é de se estranhar, portanto, que a cultura ferroviária transbordasse e ocupasse o cotidiano, dialogando com a sociedade. O trem não estava mais restrito às estações e a seus trilhos, pois invadiu as casas e ruas das cidades mineiras<sup>61</sup>.

Tal meio de transporte inaugurou ou revitalizou cidades, impregnou-se no imaginário urbano mineiro, inclusive se adaptando perfeitamente à malha das cidades coloniais do ciclo do ouro. Observamos que Ouro Preto e Mariana, Tiradentes e São João del Rei possuem suas estações, que embora sejam originárias do final do século XIX, estão integradas ao imaginário colonial. Tais cidades, sempre aos pares, atualmente desenvolvem passeios turísticos que resgatam a tradição do trem, mesclando-os à roteiros de visitas à casarões e igrejas setecentistas.

---

<sup>61</sup> Aliás, para alguns, embora Bueno (2003) refute tal análise, a expressão “uai, sô”, típica dos mineiros, teria surgido durante a construção das linhas férreas e devido aos ingleses – responsáveis pelas obras – que utilizavam constantemente a expressão “why, so?” (por que, assim?). Ao ouvirem tal interjeição, os mineiros se reapropriaram e passaram também a utilizá-la, mas aportuguesando-a. No mais, basta também mencionarmos a palavra “trem” que, em Minas Gerais, nomeia tudo aquilo de que não se lembra o nome.

À guisa de conclusão, podemos sugerir que as cidades mineiras se articulam em dois tempos: no século XVIII, período colonial, do ciclo do ouro, em que os equipamentos urbanos obedeceram à um estilo barroco concretizado nas igrejas, casarios, chafarizes, casas de câmara e cadeia, largos e ruas. É a época em que a malha urbana foi moldada. Porém, com o declínio do ouro, Minas se direcionou às zonas rurais, abrindo novas fronteiras para o território, dispersando uma população que seria interligada posteriormente pelos trilhos. Assim, a cultura do trem emergiu já no final do século XIX e durante grande parte do XX: cidades surgiram, e aquelas coloniais que estavam adormecidas viram neste meio de transporte uma nova oportunidade de crescimento. O imaginário dos trilhos e estações se integrou perfeitamente à urbanidade mineira do período colonial.

Se Minas é do ouro e das cidades coloniais, e se Gerais é da produção agropastoril e das fazendas, devemos considerar que foram estas atividades rurais que trouxeram o trem, fazendo renascer o urbano mineiro: “Minas, pelas minas. Gerais, pelas ferrovias” (CAMINHOS DO TREM, 2008, p. 24) – um estado de montanhas.

#### **4.3. Tiradentes: cidade-personagem na história mineira**

Tiradentes, cidade do ciclo do ouro, apresenta características que a insere naquele modelo urbanístico que permeia a mineiridade comprometida com as vilas coloniais.

Localizada na mesorregião “Campo das Vertentes” de Minas Gerais, Tiradentes encontra-se a 196 km de Belo Horizonte, 333 km do Rio de Janeiro e 491 km de São Paulo, dentro daquele eixo Centro-Sul brasileiro que Zarur (*in* ZARUR, 2000) mencionou ser o espaço onde se estruturou a elite responsável pela formação da identidade nacional.

De acordo com o IBGE (2009<sup>62</sup>), o município apresenta uma área de 83,21km<sup>2</sup> e está a 887 metros de altitude (medida a partir da estação ferroviária). Na contagem da população realizada por tal instituição, em 2007, possuía 6.547 habitantes.

---

<sup>62</sup> IBGE – INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. **Cidades@ - Tiradentes**. Disponível em: <http://www.ibge.gov.br/cidadesat/default.php>. Acesso em: 15 de março de 2009.

**Figura 04: Localização de Tiradentes (MG) na Região Sudeste**



Fonte: ACESSA. **Na trilha da Minas**. Disponível em: <http://www.acesa.com/estacao/dicas/arquivo/2004/04/05-minas/localiza.apl>. Acesso em: 28 de março de 2009.

De clima temperado, pertencendo ao bioma da Mata Atlântica e com vegetação típica de cerrado, a cidade se localiza na bacia do Rio Grande, em um vale que tem a Serra de São José como um de seus limites. Tal serra é formada por grandes blocos de quartzito, denominados de pontões, com 500 metros em sua maior largura e em torno de 1.100 metros de altitude, com uma vegetação composta por orquídeas, bromélias e árvores (PELLEGRINI FILHO, 2000). Foram esta muralha rochosa e o Rio das Mortes que participaram como personagens na própria fundação e configuração urbana da antiga Vila de São José.

A história da cidade remonta ao ano de 1702. Os bandeirantes, liderados pelo taubateano João de Siqueira Afonso, ao passar pelo Caminho Velho, seguindo o fluxo daqueles outros que se dirigiam à região onde mais tarde emergiria Vila Rica, decidiram garimpar nas montanhas e bacia do Rio das Mortes, onde encontraram ouro e fundaram um arraial.

Estes primeiros povoadores, garimpeiros instalados no sopé da Serra de São José, fundaram o então Arraial de Santo Antônio do Rio das Mortes, que posteriormente ficou conhecido como Arraial Velho do Rio das Mortes, fazendo oposição ao Arraial Novo do Rio das Mortes (atual São João del Rei), que surgiu em 1704 (TIRADENTES DIGITAL, 2009<sup>63</sup>).

<sup>63</sup> TIRADENTES DIGITAL. **História**. Disponível em: <http://www.tiradentes.mg.gov.br/historia.html>. Acesso em: 15 de março de 2009.

A partir de 1705, com a descoberta dos principais veios de ouro nas serras são-joanenses, no Rio da Morte e no Riacho de Santo Antônio, intensificou-se a chegada de demais exploradores em busca de riqueza. O povoado foi se construindo e, em 19 de janeiro de 1718, a freguesia de Santo Antônio se transformou na Vila de São José, em homenagem ao Príncipe D. José – futuro Imperador e filho de Dom João V, Rei de Portugal. Esta é a data até hoje comemorada como a de fundação do município, quando o arraial se tornou vila e se emancipou de São João del Rei, estabelecendo o Rio das Mortes como limite geográfico<sup>64</sup>.

Por sua vez, a Vila de São João del Rei, antigo Arraial Novo do Rio das Mortes, já havia sido elevada à tal categoria de vila no dia 08 de dezembro de 1713, tendo em seu nome uma homenagem ao Rei D. João V. Já em 1714, tornou-se sede da Comarca do Rio das Mortes.

A aproximação das vilas de São José e São João é explicada por Albino (200?). Em suas pesquisas, o autor comenta que os primeiros povoados e arraiais foram alavancados pela Coroa Portuguesa ao status de vilas somente a partir de 1711. A preocupação com o controle administrativo e político dos centros de extração aurífera foi o responsável por esta aproximação de diferentes núcleos urbanos – mais do que um padrão de distância geográfica entre as sedes das vilas, o que prevalecia era o interesse em manter o rigor na fiscalização da extração do metal precioso<sup>65</sup>.

Por sua vez, Pellegrini Filho (2000), ao desenvolver um relato sobre a história de Tiradentes, nos apresenta indícios sobre a constituição da malha urbana de tal município.

Quando o Arraial Velho ainda se encontrava em formação, e seguindo uma tradição dos bandeirantes, uma pequena capela foi erguida, em homenagem a Santo Antônio do Canjica<sup>66</sup>, um santo franciscano português.

---

<sup>64</sup> As atuais cidades de Tiradentes e São João del Rei entrelaçam-se na história, e compartilham de um mesmo momento do ciclo do ouro. Ambas foram palco para o episódio que entrou para a História como Capão da Traição, que ocorreu durante a Guerra dos Emboabas (1707 a 1709). Em uma disputa pelo direito de explorar as minas de ouro, os paulistas, recuados pelos emboabas (portugueses e imigrantes das demais regiões brasileiras), concentraram-se na região dos arraiais de São José e São João, para um contra-ataque. Todavia, os emboabas reagiram à ofensiva, e o seu líder jurou pela Santíssima Trindade que pouparia a vida daqueles que se rendessem. Mas, não cumprindo sua palavra, massacrou todos aqueles paulistas que depositaram suas armas.

<sup>65</sup> Em ordem de fundação, têm-se as seguintes vilas: Vila do Carmo (1711), Vila Rica (Ouro Preto, 1711), Vila de Sabará (1711), Vila de São João del Rei (1713), Vila Nova da Rainha (Caeté, 1714), Vila do Príncipe (Serro, 1714), Vila do Infante de Nossa Senhora do Pitanguí (1715), Vila de São José del Rei (Tiradentes, 1718) (ALBINO, 200?, p. 50a *et* 51b).

<sup>66</sup> Canjica era o nome dado às pepitas de ouro do tamanho de um grão de milho, que eram encontradas em abundância na região (PELLEGRINI FILHO, 2000).

Uma vez que o garimpo se encontrava às margens do Rio das Mortes, em ambiente alagadiço, estes primeiros exploradores optaram por erguer uma outra igreja, situando-a em uma colina à cerca de 1 km do local de extração mineral. Já em 1710, tal igreja foi substituída pela Matriz de Santo Antônio.

Aliás, este processo de construção e reconstrução de templos é uma característica das vilas do ouro: durante o período de descoberta e fixação de bandeirantes e exploradores, uma das primeiras providências era a construção de uma igreja, normalmente de características modestas; posteriormente, com o estabelecimento da mineração e a melhoria da vida do povoado, estes templos eram reformados e transformados em símbolos de opulência e riqueza (DIÉGUES JUNIOR, 1960).

Foi, então, a partir desta Igreja no alto da colina que o núcleo urbano tiradentino se formatou:

Do ponto alto em que se situa a matriz de Santo Antônio, em um declive em direção à área onde se captava a água – na qual se construiria o Chafariz, em 1749 –, formou-se a rua da Câmara. Aí se implantaria um casarão avarandado (considerado por Burton “sem dúvida, a melhor das trezentas casas”) para abrigar o poder civil da vila, o Senado da Câmara, bem próximo da pequena área chamada largo do Pelourinho, onde deve ter sido instalado o Pelourinho, símbolo da justiça. (PELLEGRINI FILHO, 2000, p. 17)

A distribuição dos equipamentos e mobiliários urbanos ocorreu de forma espontânea, seguindo os interesses dos habitantes e das possibilidades naturais impostas pelo ambiente. Em Tiradentes, bem como nas demais cidades do ouro, “pontes, chafarizes e igrejas foram construídos nos largos e nos altos dos morros, acompanhando harmoniosamente os contornos da natureza” (ALBANO *in* ALBANO *et* MURTA, 2002, p. 273).

Tal transposição da antiga igreja, retirando-a da área de garimpo e a localizando em um ambiente ainda inexplorado, fez com que o arraial se dividisse em dois ambientes: (1) o espaço de produção – na parte baixa do povoado, próximo ao Rio das Mortes e ao Ribeirão Santo Antônio, que constituiu um pólo secundário de desenvolvimento urbano; (2) o espaço do poder – em um plano elevado, na colina, tendo como principais símbolos a Matriz de Santo Antônio, a Rua da Câmara, o prédio do Senado da Câmara e o Pelourinho. Esta rua em declive – que se iniciava com a Igreja no cume e terminava com o Chafariz de Santo Antonio, situado em um plano inferior, logo após a transposição do ribeirão de mesmo nome – passou a constituir o nó central da malha urbana da vila (PELLEGRINI FILHO, 2000).

A partir daí, e à leste da Rua da Câmara, que a Vila de São José se desenvolveu:

Principalmente em direção às atuais ruas do Padre Toledo (Rua do Sol), das Forras, Direita, da Praia (junto a trecho da margem direita do ribeiro Santo Antônio), além de transversais, em direção ao atual Largo das Forras (em cuja esquina com a Resende Costa se encontra a atual Prefeitura), às igrejas de irmandade Nossa Senhora do Rosário (construção atual de meados do século XVII [sic]), Nossa Senhora das Mercês (posterior a 1769), - São João Evangelista (cerca de 1769) – até alcançar a área de mineração ou o espaço de produção já referido. (PELLEGRINI FILHO, 2000, p. 17)

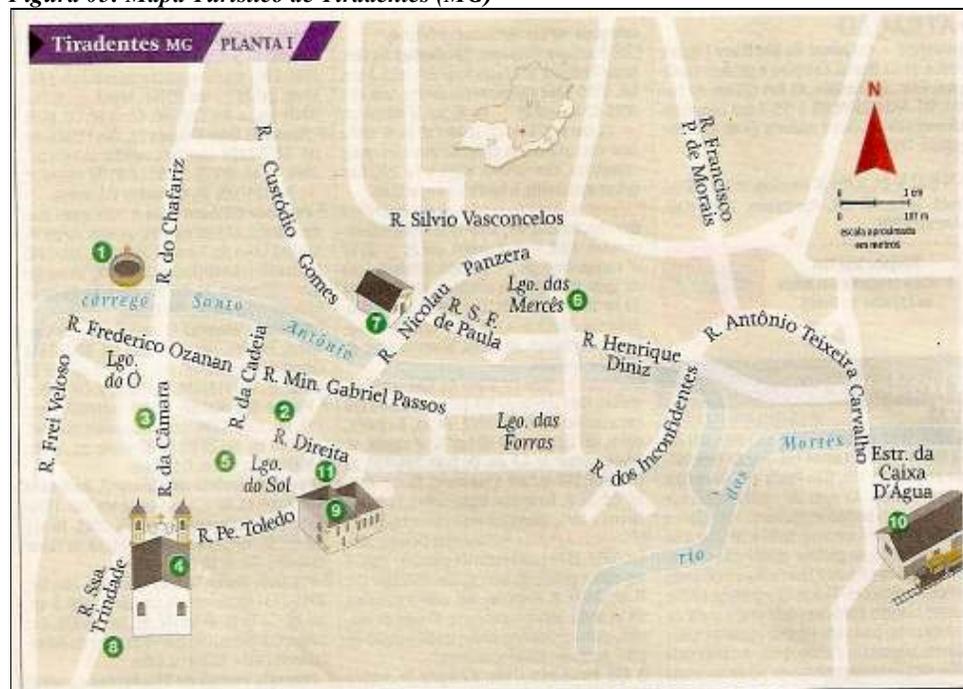
Então, a antiga Vila de São José ficou concentrada em um espaço que tinha como limites a Serra de São José, o Ribeirão de Santo Antônio e o Rio das Mortes: “é à margem do rio das Mortes e abaixo das montanhas de São José que está construída a vila que tem esse nome. Ela é pequena mas conta com casas muito bonitas, e fica-se admirado do tamanho da igreja paroquial, colocada sobre um ‘plateau’” (SAINT-HILAIRE *apud* PELLEGRINI FILHO, 2000, p. 28).

Mais precisamente, este núcleo histórico tiradentino é delimitado por um triângulo “que se delinea entre a praça principal (o largo da Forra), a subida pela rua Resende Costa para se ganhar a rua Padre Toledo até a matriz de Santo Antônio. De frente ao adro, descendo-se a rua da Câmara, chega-se à Rua Ministro Gabriel Passos, que conduz direto aos inicial largo da Forra” (PELLEGRINI FILHO, 2000, p. 143).

Assim, a vila se desenvolveu, e as casas coloniais foram ocupando os espaços em torno destes monumentos públicos e religiosos. Tais residências se alinhavam às vias e, embora apresentassem cerca de 6 metros de testada, elas poderiam chegar a ter até 70 metros de fundo, com grandes quintais onde animais domésticos eram criados soltos e dividindo espaço com plantações utilizadas na culinária e na medicina caseira. Estes quintais possibilitavam uma saída alternativa e de serviço, desembocando em becos estreitos. Por sua vez, não era raro que comércio e oficinas se instalassem nos cômodos da frente das casas, ou no primeiro piso dos sobrados. Outras vezes, prédios eram construídos para abrigar tais equipamentos. (PELEGRINI FILHO, 2000).

A vila cresceu rapidamente, seguindo o desenvolvimento da mineração: “em 1723, São José possuía 78 lojas e vendas, 3.801 escravos. Em 1729 já possuía 5.419 escravos; 106 vendas e 17 lojas [...]. Em 1795, a Freguesia de Santo Antônio desta vila somava 10.926 almas” (SANTOS FILHOS *apud* PELLEGRINI FILHO, 2000, p. 21).

**Figura 05: Mapa Turístico de Tiradentes (MG)**



#### LEGENDA

1-Chafariz de São José	2-Antiga Cadeia	3-Sobrado Ramalho
4-Matriz de Sto. Antônio	5-Igreja N.S. do Rosário	6. Igreja N.S. Mercês
7-Igreja S. Francisco de Paula	8-Santuário Santíssima Trindade	9-Museu Padre Toledo
10-Estação de Trem	11-Teatro de Marionetes	-

Fonte: Guia Quatro Rodas Brasil 2007 (2007, p. 926)

Embora considerado um importante centro de extração aurífera no século XVIII, já no século seguinte o metal precioso tornou-se escasso, e a então próspera vila entrou em seu período de decadência, com a população migrando para a área rural e se dedicando à agropecuária. Como resultado, “a comarca do Rio das Mortes sobreviveu quase que exclusivamente da agricultura e da criação de suínos que eram vendidos no Rio de Janeiro” (TIRADENTES DIGITAL, 2009<sup>67</sup>).

A situação se agravou quando, em 30 de setembro de 1848, o próprio município de São José foi suprimido pelo Império, recuperando o posto um ano mais tarde, em 20 de outubro de 1849. Já em 07 de outubro de 1860, o título de cidade lhe foi conferido, mantendo-se a denominação de São José del Rei. Porém, a proclamação da República fez com que o nome da cidade fosse alterado para Tiradentes, em 06 de dezembro de

<sup>67</sup> *Ibidem*, TIRADENTES DIGITAL. **História**.

1889, como uma homenagem ao herói nacional, que participou da construção da identidade brasileira, e que nasceu na região<sup>68</sup>. (IBGE, 2009<sup>69</sup>; PELLEGRINI FILHO, 2000; TIRADENTES DIGITAL, 2009<sup>70</sup>).

Durante o século XIX, a vila de São José perdeu uma expressiva parte de sua população, e a economia se direcionou às áreas rurais, sem benefícios para a sede municipal, uma vez que os agricultores negociavam diretamente com as demais localidades. Este estado de letargia urbana, no entanto, permitiu que a cidade preservasse a sua malha colonial, já que a população não possuía interesse e nem dinheiro para construir ou demolir os prédios, e “os de fora” também não investiam na localidade (PELLEGRINI FILHO, 2000).

A este respeito, Albano (*in* ALBANO *et* MURTA, 2002, p. 276) analisa o processo de expansão econômica em São João del Rei e Tiradentes, para verificar como a malha e os equipamentos urbanos das duas cidades se alteraram ao longo dos séculos.

O autor menciona que São João del Rei, contrariamente às outras cidades do ciclo do ouro, não conheceu uma decadência econômica durante o século XIX; ao contrário, “foi no século 19 que a cidade viveu seu apogeu econômico”. O pesquisador explica tal peculiaridade, mencionando que foi neste período que São João del Rei se transformou em um importante centro comercial, fundou a primeira casa bancária da região, recebeu um ramal da Estrada de Ferro Oeste de Minas e investiu em fábricas de tecidos, ao mesmo tempo em que fortaleceu a agricultura com a mão de obra de imigrantes. Conseqüentemente, a cidade absorveu estes acontecimentos sociais, adaptando seus espaços e edificações às exigências da época – “a coexistência de diferentes arquiteturas, justapostas e integradas no mesmo espaço, é a característica de São João del Rei”. É o “ecletismo do ambiente urbano” que atua como “atração turística” (ALBANO *in* ALBANO *et* MURTA, 2002, p. 276).

Contrariamente, no século XIX, a cidade vizinha, Tiradentes, viveu a época de decadência decorrida da queda da extração aurífera, obedecendo à tendência das demais

---

<sup>68</sup> O mártir da Inconfidência Mineira, Joaquim José da Silva Xavier, o Tiradentes, nasceu em 1746, na Fazenda do Pombal, tendo sido executado no dia 21 de abril de 1792, no Rio de Janeiro. Na realidade, a Fazenda do Pombal, na época de seu nascimento, estava localizada na vila de São João del Rei; porém, com as mudanças de jurisdição, passou a pertencer à vila de São José del Rei, legitimando-a como a terra natal deste “herói nacional”, expresso no próprio nome da cidade, Tiradentes. Todavia, deve-se ter em mente que o nascimento do inconfidente gera polêmicas: Pellegrini Filho (2000) menciona que a Fazenda do Pombal se encontrava à margem direita do Rio das Mortes, em território de São José, insinuando que ela nunca esteve sob a tutela da outra vila, ainda que o mártir tenha sido batizado na capela de São Sebastião do Rio Abaixo, pertencente à paróquia de São João del Rei.

<sup>69</sup> *Ibidem*, IBGE. **Cidades@ - Tiradentes**.

<sup>70</sup> *Ibidem*, TIRADENTES DIGITAL. **História**.

idades mineiras do ciclo do ouro. Com isto, a cidade preservou “a continuidade temporal da estrutura urbana”, levando Albano (*in* ALBANO *et* MURTA, 2002, p. 278) a realizar a seguinte consideração:

A harmonia do conjunto arquitetônico, emoldurado pela impactante muralha da Serra de São José, é a maior atração da cidade. Casas térreas e sobrados coloridos pelo verde dos quintais dão um ar rural ao espaço urbano. Ruas, largos e becos desenhados sobre uma topografia pouco acidentada convidam a caminhadas de descobertas.

Esta coerência da malha urbana, remetendo ao século XVIII, é, para o autor, o grande diferencial turístico de Tiradentes.

Aparentemente, o século XX também se inicia com Tiradentes ainda vivendo um período de letargia econômica, impossibilitando o crescimento e alteração de sua estrutura urbana. Aliás, o poeta Manuel Bandeira (1983, p. 43), em seu Guia de Ouro Preto, publicado originalmente em 1938, comentou: “não se pode dizer de Ouro Preto que seja uma cidade morta. *Morta é São José del Rei*. Ouro Preto é a cidade que não mudou, e nisso reside o seu incomparável encanto” [grifo nosso].

Nesta afirmação, o poeta reafirma o estado de sonolência que imperava na cidade. Todavia, neste mesmo ano de 1938, Tiradentes e seu entorno paisagístico foram tombados pelo SPHAN, naquele movimento de descoberta e de preservação dos elementos considerados como constituintes do caráter nacional.

Neste sentido, se a cidade não se alterou ao longo do século XIX e início do XX, o ano de 1938 reafirmou o século XVIII e inviabilizou qualquer proposta futura de interferência no núcleo histórico, uma vez que a “redescoberta” e o “despertar” da antiga Vila de São José tinha como premissa a cristalização daquela estrutura urbana intacta pelo tempo.

Atualmente, o IPHAN estabeleceu normas que regulamentam as intervenções naquelas áreas tidas como históricas, buscando com isto preservar a harmonia do núcleo setecentista. Para tanto, tal órgão governamental controla o crescimento da cidade, fazendo conviver os equipamentos modernos e antigos, atuando também no sentido de coibir as construções que imitem o estilo colonial e que realizam um pastiche da arquitetura característica do ciclo do ouro (PELLEGRINI FILHO, 2000).

Buscando o desenvolvimento econômico do município, durante as décadas de 1960/1970, houve uma tentativa de desenvolver atividades que se apoiassem no antigo imaginário da extração aurífera. Neste âmbito, diversas oficinas se dedicaram à produção artesanal de jóias de prata. Todavia, o aumento da oferta não acompanhou a demanda, e a decadência foi inevitável (PELLEGRINI FILHO, 2000).

O retorno à uma atividade econômica capaz de sustentar o município ocorreu com o desenvolvimento do turismo, já nos anos de 1990. Ao entrar para o rol das “cidades históricas mineiras”, os roteiros turísticos se apoiaram naquele imaginário valorizado e divulgado pelo SPHAN / IPHAN, que transformou as vilas do ciclo do ouro e do diamante em destinos de viagem, “reativando a economia local e introduzindo novos usos para o espaço. Museus, hotéis, pousadas, restaurantes, bares, galerias de arte e lojas de artesanato se multiplicam pelas ruas, largos e becos, adaptando edificações públicas e residenciais para estas novas funções” (ALBANO *in* ALBANO *et* MURTA, 2002, p. 274).

Nas duas últimas décadas, a cidade se tornou um dos pontos turísticos mais requisitados em Minas Gerais, e podemos observar o impacto econômico desta atividade quando analisamos o PIB – Produto Interno Bruto – do município.

De acordo com o IBGE (2009<sup>71</sup>), em pesquisa realizada em 2006, o PIB de Tiradentes é da ordem de R\$ 46.270,00, sendo que a maior contribuição vem da área de serviço (R\$ 27.769,00), seguido da indústria (R\$ 13.037,00), dos impostos sobre produtos líquidos e subsídios (R\$ 3.862,00) e da agropecuária (R\$ 1.601,00). Seu PIB per capita é de R\$ 6.979,00, enquanto o IDH municipal, em pesquisa de 2000, é de 0,773 (PNUD, 2009<sup>72</sup>). Pellegrini Filho (2000, p. 170) ainda comenta que, em Tiradentes “alguns mais, outros menos – todos sabem que a economia do município, em mais de 90%, depende do turismo!”.

Parece-nos necessário explicar e analisar como o turismo e as produções teledramatúrgicas se apropriam e se hibridizam com a malha urbana de Tiradentes, uma vez que o imaginário de ambas as atividades é construído a partir do discurso do SPHAN / IPHAN que seleciona, legitima e busca preservar aquilo que ele próprio julga como sendo a originalidade de uma vila colonial do século XVIII. Enfim, compreender como que o turismo e a teledramaturgia negociam suas existências com estes equipamentos e monumentos alavancados ao *status* de símbolo nacional, mineiro e tiradentino.

---

<sup>71</sup> *Ibidem*, IBGE. **Cidades@ - Tiradentes**.

<sup>72</sup> PNUD BRASIL – PROGRAMA DAS NAÇÕES UNIDAS PARA O DESENVOLVIMENTO. **Ranking do IDH-M dos municípios do Brasil**. Disponível em: <http://www.pnud.org.br/atlas/tabelas/index.php>. Acesso em: 15 de março de 2009.

#### 4.4. Turismo em Tiradentes:

Turisticamente, Tiradentes também se insere naquele triângulo que Silva (2004) definiu como sendo o principal espaço de movimentação de viagens domésticas brasileiras. Mais especificamente,

a maioria das cidades turísticas brasileiras, excetuando-se as capitais, encontra-se na região Sudeste, entre o triângulo formado pelas cidades de São Paulo, Rio de Janeiro e Belo Horizonte (fora deste circuito, destacam-se apenas a Bahia, Santa Catarina e Rio Grande do Sul) e estão, via de regra, localizadas em torno das capitais, perfazendo um anel envoltório que não excede a 200 quilômetros. (SILVA, 2004, p. 92)

O imaginário turístico brasileiro está pautado basicamente no eixo Sul – Sudeste – Nordeste, com prevalência desta segunda região. Então, o Sudeste que controla a economia, que fixa modelos de brasilidade e dita as estéticas midiáticas por ser a sede dos principais grupos de comunicação, também gera o imaginário turístico nacional.

Tiradentes, além de participar da constituição desta brasilidade, por estar localizado naquele eixo Rio – São Paulo – Belo Horizonte, também atende o comentário de Silva (2004), quando ela afirma que o movimento turístico pelo território nacional é, prioritariamente, inter-regional, ou seja: grande parte dos turistas viaja em seu próprio estado, caracterizando um turismo de curta permanência, de finais de semana e feriados.

Tal confirmação pode ser verificada a partir da pesquisa realizada por Pellegrini Filho (2000). Ao estudar a demanda turística em Tiradentes, ele concluiu serem os três principais estados do Sudeste que mais enviam visitantes à localidade, com uma prevalência de mineiros vindos da capital. O autor ainda identifica que grande parte destes turistas viaja sozinho ou em família, e utiliza como meio de transporte o próprio carro. A principal motivação é o lazer, seguido do interesse em participar de eventos.

Apoiando-se em fatores como o ambiente físico, os hábitos de lazer e os estilos arquitetônicos, Silva (2004, p. 64) identifica sete tipos distintos de destinos turísticos brasileiros<sup>73</sup>: cidades com temática européia, cidades históricas, praias urbanizadas, praias rústicas, cidades do interior, complexos turísticos e centros metropolitanos.

Em suas análises, identificamos que Minas Gerais participa, prioritariamente, através das cidades históricas<sup>74</sup>, podendo se apresentar em duas categorias: (1) as

<sup>73</sup> A autora realizou sua classificação a partir de uma análise de materiais publicitários veiculados em diversas mídias (Internet, jornais e revistas). Mais especificamente, buscou respaldos em análises do *Guia do Turista* (edições 1999 e 2000) e o *Guia Quatro Rodas Brasil* (edição 2001).

<sup>74</sup> Albino (200?) argumenta que vários são os autores que se debruçaram na questão e buscaram estabelecer uma tipificação para as vilas e cidades mineiras, o que acarretou múltiplas categorias

idades históricas propriamente ditas, ou seja, “as pequenas e mais pitorescas cidades remanescentes do período colonial e imperial brasileiro” (SILVA, 2004, p. 70). O destaque fica para as cidades mineiras, como Ouro Preto, Mariana, Diamantina e Serro, que “serviram de ‘modelo’ para a constituição do imaginário turístico em relação à cidade histórica brasileira” (SILVA, 2004, p. 70). (2) Os centros históricos das grandes cidades, principalmente nas capitais do Nordeste, tais como Recife (PE), São Luiz (MA), João Pessoa (PB). São espaços revitalizados e que obedecem uma estética influenciada pela reforma do Pelourinho (Salvador, BA), ou seja, fachadas coloridas que reproduzem “casas e até mesmo conjuntos coloniais, verdadeiras estruturas cenográficas” (SILVA, 2004, p. 73).

Dentro de tal classificação de cidades turísticas brasileiras, compreendemos que Tiradentes se aproxima daquele grupo constituído pelas vilas coloniais, em que

os elementos mais destacados da paisagem urbana são os morros encimados pelas igrejas de estilo barroco, um cartão-postal sempre presente na propaganda turística. A reduzida área urbana e as composições de espaços livres e construídos diferenciados, como ladeiras estreitas, praças e largos, compõem cenários extremamente atrativos para os turistas [...]. A cidade histórica caracteriza-se também por manifestações culturais, principalmente as que envolvem culinária, música, festas religiosas e populares. Esse conjunto reforça a idéia de autenticidade e acrescenta à paisagem urbana elementos pitorescos como restaurantes de culinária típica e lojas de artesanato. A autenticidade e a originalidade mesclam-se com a sensação de “volta ao passado”, aspectos explorados na decoração do interior de hotéis, bares e restaurantes. (SILVA, 2004, p. 70)

O comentário da autora nos desperta para a compreensão dos três elementos que constituem a cidade turística: (1) os monumentos e paisagens concretas; (2) as manifestações culturais e o cotidiano da população que servem como “liga” na relação entre tais elementos físicos constituintes da malha urbana; (3) os equipamentos turísticos propriamente ditos, tais como hotéis e restaurantes.

Em Tiradentes, observamos que os atrativos turísticos vinculados aos monumentos e paisagens seguem, em sua grande parte, aqueles bens tombados e legitimados pelo SPHAN / IPHAN e que possuem importante valor simbólico na identificação e representação da cidade.

Em seu inventariado turístico do município tiradentino, Pellegrini Filho (2000, p. 47) comenta que “os bens naturais são menos numerosos que os culturais” – o autor relaciona patrimônio cultural aos monumentos materiais e históricos da cidade, não incluindo nesta categoria as manifestações intangíveis.

---

classificatórias, embora em todas elas as “cidades do ouro” estejam presentes, ainda que com denominações diversas: “cidades barrocas”, “cidades históricas”, “cidades coloniais”, etc.

Alegando um sub-aproveitamento turístico destes recursos naturais, Pellegrini Filho (2000) sugere que as cidades que compõem a região deveriam se unir para elaborar trilhas interpretativas que resgatem o ambiente rural, com propostas de caminhadas por estradas de terra, seja à pé, de charrete, à cavalo, de jipe e/ou bicicleta. Ainda para tal autor, a Área de Proteção Ambiental da *Serra de José*, bem como o *Balneário de Águas Santas*, *Cachoeiras do Mangue*, *Bosque da Mãe-d'Água* e *Poço da Canjica* são espaços ricos no que concerne à aproximação com a natureza, sem negligenciar o fator histórico presente em construções e ruínas dispersos por estes ambientes. Dentre estes atrativos focados no turismo ecológico<sup>75</sup>, tem-se como destaque o *Beco da Matriz* que, diferentemente dos demais, está totalmente integrado à área urbana: “com cerca de 300 metros de comprimento e a média de 4 metros de largura, o beco é ladeado por vegetação e por traseiras de propriedades; o calçamento é em pé-de-moleque” (PELLEGRINI FILHO, 2000, p. 43).

Já referente aos bens culturais e materiais, identificamos todo aquele conjunto arquitetônico pertencente, em sua maior parte, aos séculos XVIII e XIX.

Nestas categorias, temos as Igrejas: do *Bom Jesus Agonizante / Jesus da Pobreza* (localizada no Largo das Forras); de *Nossa Senhora das Mercês dos Pretos Crioulos* (situada na Praça das Mercês, apresenta um cemitério na parte externa destino à irmandade); de *Nossa Senhora do Rosário dos Pretos* (Rua Direita – Praça Padre Lourival); *Santuário da Santíssima Trindade* (complexo que, além da igreja, possui sala dos milagres, loja para venda de souvenirs religiosos, sanitários, alojamentos para peregrinos e chafariz); de *Santo Antônio da Canjica* (encontra-se afastada do núcleo histórico); de *São Francisco de Paula* (situada no alto do Morro de São Francisco, apresenta uma ampla área gramada e vista panorâmica da cidade. Na frente da igreja, existe um cruzeiro de 4 metros de altura); de *São João Evangelista* (situado na Rua Padre Toledo); *Matriz de Santo Antônio* (construída no alto da colina e no final da Rua da Câmara, é a mais importante da cidade, destacando-se na paisagem e sendo um dos

---

<sup>75</sup> Beni (2001, p. 427) comenta que o turismo ecológico é a “denominação dada ao deslocamento de pessoas para espaços naturais, com ou sem equipamentos receptivos, motivados pelo desejo/necessidade de fruição da natureza, observação passiva da flora, fauna, da paisagem e dos aspectos cênicos do entorno – neste sentido, pode ser também chamado de turismo da natureza, turismo verde. Incluem-se aqui também aquelas que buscam uma observação participante e interativa com o meio natural, na prática de longas caminhadas, escaladas, desbravamentos e abertura de trilhas, *rafting*, outros esportes radicais em que a natureza é apenas o pano de fundo para o desafio de superar limites físicos de tolerância como *canyoning*, *of-road*, *rapel* (neste sentido, pode também confundir-se, segundo alguns autores, com o chamado turismo de aventura e inserir-se no desportivo como nos Jogos da Natureza). Somam-se a essas atividades o exercício eventual da caça e pesca, excursões programadas para pontos geográficos de interesse turístico: rios, ilhas, montanhas e chapadas, grutas e cavernas, minas e jazidas”.

equipamentos que norteou o desenvolvimento do núcleo urbano. Em seu adro, existe um relógio de sol de 1785 e uma cruz latina, de madeira. Já no lado esquerdo e no fundo da Matriz, há um cemitério. Seu interior é ricamente decorado com ouro e esculturas barrocas, com destaque para o altar, nave e sacristias. Na área superior do coro, o órgão é de valor histórico e foi instalado em 1788. Atualmente, no interior da Matriz, o conjunto artístico é valorizado através do Programa Som e Luz, que narra aos visitantes a história da igreja e dos santos).

Todos estes tempos religiosos são do século XVIII, com exceção da Igreja de São João Evangelista, que embora tenha sua construção iniciada naquele período, só foi concluída no século seguinte. Pellegrini Filho (2000) chama a atenção para a falta de conservação de tais espaços de culto, que são mantidos pelas irmandades. Estas, por sua vez, nem sempre possuem dinheiro para financiar as obras de manutenção e restauro<sup>76</sup>.

Ainda na categoria de turismo cultural<sup>77</sup>, outros monumentos que sobressaem à visitação são os casarios públicos e privados do setecentos, tais como: *Biblioteca do Ó* (instalada em um casario no Largo do Ó); *Cadeia Pública* (situada na Rua Direita e desvinculada do prédio da Câmara – algo raro para o padrão do época. Atualmente, é ocupada pelo Museu de Arte Sacra); *Câmara Municipal* (localizada na Rua da Câmara, o prédio possui larga varanda de frente, e seus cômodos são hoje ocupados pela Câmara Municipal de Tiradentes e pela Fundação Rodrigo Mello Franco de Andrade); *Casa Custódio Gomes / Casa dos Cinco Sentidos* (na Rua Padre Toledo, abriga uma loja de

---

<sup>76</sup> Em trabalho anterior sobre a Igreja Matriz Nossa Senhora do Pilar, em Ouro Preto, descobrimos que as principais fontes de renda para uma Igreja Histórica são: as doações dos fiéis (dízimos e ofertas de missas); o repasse da Arquidiocese; o pagamento de valor de entrada pelos turistas; a venda de materiais promocionais e souvenirs; a parceria com demais órgãos públicos e privados que custeiam as obras (no caso das empresas, existe leis de incentivo à cultura que permitem posteriores reduções nos impostos) (FOIS-BRAGA *et* OLIVEIRA, 2007).

<sup>77</sup> De acordo com Silva (2004, p. 55), “a característica predominante desse tipo de turismo é a valorização da identidade regional e da história”. E, “no Brasil, o turismo cultural mantém algumas características da exploração de exotismos e regionalismos (como o aspecto exuberante do carnaval carioca, o homem sertanejo como símbolo da resistência humana à natureza, a cidade barroca mineira que preserva tesouros seculares), guardando parentesco com mitos e fantasias que atraíram cientistas e artistas europeus no distante século XVII” (SILVA, 2004, p. 58). O Ministério do Turismo (MTUR, s/d, p.13) menciona que “o turismo cultural compreende às atividades turísticas relacionadas à vivência do conjunto de elementos significativos do patrimônio histórico e cultural e dos eventos culturais, valorizando e promovendo os bens materiais e imateriais da cultura”. Já Beni (2001, p. 422) nos diz que o turismo cultural “refere-se à afluência de turistas a núcleos receptores que oferecem como produto essencial o legado histórico do homem em distintas épocas, representado a partir do patrimônio e do acervo cultural, encontrado nas ruínas, nos monumentos, nos museus e nas obras de arte”.

Nas definições apresentadas, o turismo cultural se aproxima da concepção de uma identidade nacional, de visita aos símbolos e manifestações legitimados; com isto, há uma naturalização da cultura, o que é necessário quando se constrói um discurso da nacionalidade (HALL, 2006a; BAUMAN, 2005). Todavia, se pensarmos nas reflexões de autores como Bhabha (1998), que compreendem a cultura como processos sociais, então sugerimos que qualquer forma de turismo perpassa o cultural.

artesanato); *Centro Cultural Yves Alves* (na Rua Direita, ocupa um terreno correspondente à duas fachadas coloniais. Atualmente, é o principal local para eventos da cidade, contando com cafeteria, loja, salas, galerias, etc.); *Centro de Estudos da Fundação Rodrigo Mello Franco de Andrade* (inaugurado em 1973, tal centro de estudos está instalado em um casario do século XVIII, localizado na Rua Padre Toledo); *Museu Padre Toledo* (instalado na antiga residência do inconfidente Padre Carlos Corrêa de Toledo e Melo. Foi um espaço de reuniões secretas durante o período da Inconfidência Mineira; já no século XIX, os dois imperadores brasileiros lá se hospedaram. Hoje, ocupado pelo museu, abriga em seu acervo imagens sacras, quadros, mobiliário e utensílios do período colonial); *Prefeitura Municipal* (localizada no centro do núcleo histórico, no Largo das Forras esquina com Resende Costa, possui dois andares e é considerada a edificação mais alta da cidade); *Sobrado Ramalho* (situado na Rua da Câmara, abriga o IPHAN, o Instituto Histórico e Geográfico de Tiradentes, a Orquestra e Banda Ramalho, e o SAT – Sociedade Amigos de Tiradentes).

Todos estes monumentos listados são, bem como as Igrejas, construções do século XVIII, tendo seus espaços internos reconfigurados para atender às exigências modernas dos órgãos públicos e comércios que lá se instalaram.

Finalmente, como atrativo pautado nos bens materiais, temos o *Chafariz de São José* (construção de 1749, situado na Rua do Chafariz); *Estação Ferroviária*<sup>78</sup> (inaugurada em 1881 para atender à Companhia Estrada de Ferro Oeste de Minas, sendo posteriormente adquirido pela Rede Ferroviária Federal); *Ponte das Forras / Ponte da Pedra* (construídas em fins do século XVIII, está sobre o Ribeiro Santo Antônio, entre o Largo das Forras e a Praça das Mercês).

Tais equipamentos públicos, assim como as Igrejas, conservam suas funções iniciais, acrescentando-lhes o apelo turístico. O chafariz ainda funciona; a pequena estação de trem propõe passeios turísticos de “Maria Fumaça”, entre Tiradentes e São João del Rei, serpenteando-se pelo Rio das Mortes em um percurso de 12km que dura cerca de 35 minutos; a Ponte de Pedra serve de passagem às duas margens do ribeirão.

Nestes atrativos, notamos que os casarios privados e públicos passam a ser ocupados por comércios e órgãos governamentais, que muita das vezes mantêm as fachadas, porém reconfiguram os espaços internos. Por sua vez, esta adaptação às novas

---

<sup>78</sup> A estação de ferro de Tiradentes, ao se instalar à leste da Igreja Matriz de Santo Antônio, obedeceu a tendência de expansão em direção à São João del Rei. Tais observações fizeram Pellegrini Filho (2000) deduzir que, no futuro, haverá uma possível conurbação entre estas duas cidades, uma vez que compartilham uma mesma história e estão distantes apenas 14 km uma da outra.

atividades não ocorre nos templos católicos e nem nos monumentos públicos direcionados à logística urbana: pontes, chafarizes, estação de trem.

Buscando uma ordenação destes bens históricos, Pellegrini Filho (2000) elege a Matriz de Santo Antônio e o Museu Padre Toledo como os mais importantes atrativos turísticos do município: o primeiro pela sua referência à uma arte sacra barroca e ricamente ornamentada; o segundo, não devido ao seu acervo museológico, mas à sua importância histórica e simbólica durante a Inconfidência Mineira, e também como representante de um estilo de residência do século XVIII. Em um segundo grau de destaque, o autor menciona o Chafariz de São José; e, posteriormente, em um terceiro nível, todos os demais monumentos, com “uma atratividade menor e quase que equivalentes entre eles” (PELLEGRINI FILHO, 2000, p. 149): a Cadeia Pública, a Câmara Municipal e as demais Igrejas setecentistas.

É necessário esclarecer que estes diferentes graus de atratividade não se referem ao valor histórico e artístico dos bens materiais – isto é inegável, afinal, todos foram tombados pelo IPHAN. Contrariamente, estas categorias dizem respeito à *mise en tourisme*, com todos os aparatos e equipamentos exigidos pelos visitantes – mais do que os bens propriamente ditos, o que está em discussão é a forma como eles construíram para si uma narrativa turística e se apresentam à interpretação dos visitantes.

Por sua vez, o Guia Quatro Rodas de Minas Gerais (2008) também classifica os atrativos turísticos de Tiradentes, propondo uma percepção sobre o grau de interesse das visitas<sup>79</sup>. Em suas análises, o destaque fica para a Matriz de Santo Antônio, que é classificada como “não deixe de ir”; já as caminhadas pela Serra de São José pertence ao grupo dos atrativos “muito interessante”; enquanto o Chafariz de São José, a Igreja Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, os Museus do Padre Toledo e dos Automóveis, e o passeio de Maria Fumaça estão na categoria “interessante”. Observamos que tal guia apresenta ao leitor somente determinados atrativos turísticos da cidade, selecionando e legitimando alguns entre todos aqueles inventariados pela pesquisa realizada por Pellegrini Junior (2000)<sup>80</sup>. Podemos notar que Tiradentes, ainda que não tenha nenhum

<sup>79</sup> O Guia Quatro Rodas classifica as atrações de acordo com o grau de interesse ao leitor. Em uma ordem decrescente de importância, temos: “vale a viagem”, “não deixe de ir”, “muito interessante”, “interessante”, “de algum interesse”.

<sup>80</sup> No Guia Quatro Rodas Brasil 2007, no tópico referente à Tiradentes, outros atrativos são apresentados, oferecendo ao leitor mais opções de visita do que o próprio Guia Quatro Rodas de Minas Gerais 2008. Naquele guia de 2007, que apresenta diversos destinos nacionais, Tiradentes tem seus atrativos classificados da seguinte forma: Matriz de Santo Antônio – “não deixe de ir”; Chafariz de São José, Igreja Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, Museu do Padre Toledo, Museu dos Carros Antigos, Passeio de Maria Fumaça, Passeio à cavalo, de jipe ou *trekking* pela Serra de São José – “interessante”; Antiga

atrativo classificado no grau máximo proposto pelo Guia Quatro Rodas, também não possui nenhum no mínimo.

Uma grande parte desses atrativos cobra valor de entrada, alegando que este contribui para a manutenção dos monumentos e acervos. Todavia, principalmente nas Igrejas, e em determinados momentos, percebemos que vários turistas se sentem incomodados em pagar tais taxas simbólicas – por exemplo, R\$ 2,00 para entrar na Matriz de Santo Antônio e R\$ 1,00 para visitar o interior da Igreja Nossa Senhora do Rosário dos Pretos. Tais visitantes justificam seu descontentamento alegando que o argumento dos gestores, que lhes informam ser o dinheiro arrecadado convertido para a preservação e restauro dos prédios, não procede, pois muita das vezes estes se encontram em estado lastimável no quesito conservação<sup>81</sup>.

Como toda cidade histórica e turística, o horário de funcionamento destes atrativos se concentra no turno diurno, de terça-feira à domingo. A exceção fica à cargo, principalmente, das igrejas, que abrem quase todos os dias para os cultos religiosos e, neste caso, enquanto a cerimônia ocorre, o direito de entrada não é cobrado aos visitantes. No mais, como são revertidas de ouro, tais templos raramente autorizam fotografias e filmagens, alegando que os *flashes* contribuem para o desgaste das obras, além de tais imagens captadas servirem como suposta orientação para posteriores roubos ao patrimônio.

Finalmente, mas ainda no quesito de operacionalidade turística de Tiradentes, Pellegrini Filho (2000) argumenta que as visitas dos turistas duram em torno de 30 minutos para cada atrativo.

No entanto, apesar de todo este aparato de monumentos a serem visitados, o verdadeiro atrativo turístico de Tiradentes é a própria cidade, que se oferece àqueles viajantes que percorrem ruas, freqüentam seus largos e praças, contemplando a sua arquitetura colonial. Mais do que qualquer prédio individualmente, é o conjunto, presente na harmonia da malha urbana colonial, que se sobressai. Mais do que cada

---

Cadeia, Sobrado Ramalho, Igreja Nossa Senhora das Mercês dos Pretos Crioulos, Igreja de São Francisco de Paula, Santuário da Santíssima Trindade, Teatro de Marionetes – “de algum interesse”.

<sup>81</sup> Ainda em pesquisa realizada sobre a Igreja Matriz Nossa Senhora do Pilar, em Ouro Preto, descobrimos que, de fato, o dinheiro arrecadado é mínimo, e não consegue cobrir os gastos de restauro e preservação do monumento, uma vez que os valores destes serviços especializados são elevados. Sendo assim, muitas das vezes, o dinheiro é convertido à manutenção dos serviços operacionais da paróquia: pagamento de contas, de funcionários, pequenos reparos e serviços emergenciais. Concluímos que nesta relação turistas e monumentos, o que falta é uma conscientização sobre o uso da renda, existindo um problema de comunicação entre visitantes (que buscam o valor de novidade dos monumentos) e as igrejas (sem condições financeiras para imprimir o valor de novidade, embora utilize com fins turísticos tais monumentos). (FOIS-BRAGA *et* OLIVEIRA, 2007).

monumento, é a relação entre eles, a forma como se unem em uma narrativa urbana, que se destaca no turismo em Tiradentes.

E, buscando compreender o peso e a importância do conjunto urbano no turismo tiradentino, Pellegrini Filho (2000, p. 142) ressalta os itens que “costuram” os pontos de visitação e que atuam como importantes atrativos capazes de submergir os turistas no clima setecentista:

- as casas de estilo colonial representam a quase totalidade de edificações no perímetro histórico, a partir do ribeiro de Santo Antônio até a igreja da Santíssima Trindade;
- o calçamento de pedra irregular, que substitui o calçamento original em pé-de-moleque, surtiu bom resultado;
- a iluminação pública é feita a partir de lâmpada pendentes das edificações, embora a luz seja elétrica; não há postes com fiação, posto que ela se encontra completamente oculta em condutas subterrâneas;
- não há grandes espaços vazios entre as edificações, tampouco edificações destoantes do conjunto;
- a charrete é um dos meios mais comuns para o trânsito de turista pela cidade;
- o acesso à cidade pode ser feito pela “Maria Fumaça”.

Estes elementos, que constroem as vias e espaços públicos de trânsito, promovem uma harmonia no conjunto urbano setecentista. Assim, a rua não é somente o local de passagem furtiva, não caracteriza um obstáculo a ser percorrido até chegar ao próximo atrativo a ser visitado. Ao contrário, nesta rede urbana tiradentina, o peso das linhas é tão importante quanto a força de atração dos nós, pois as ruas caracterizam um verdadeiro atrativo turístico, ambientando os visitantes à atmosfera histórica à qual se propõe a cidade.

Tiradentes possui, então, uma coerência do núcleo urbano. Além disto, como característica de uma pequena cidade, ela foi “feita” para ser percorrida à pé ou utilizando charretes, cavalos e bicicletas como meios alternativos de transporte. Aliás, Pellegrini Filho (2000) considera interessante o uso de cavalos e charretes como alternativas para passeios, ainda que faça uma ressalva, alegando que tais animais poluem o ambiente. Todavia, vale como opção em uma cidade que sofre com a passagem de caminhões e carros em grande quantidade por suas ruas estreitas e de calçamento irregular, afetando inclusive a estrutura das residências e monumentos.

Para solucionar este problema de tráfego intenso de automóveis, principalmente na alta temporada turística, o autor propõe a criação de um bolsão de estacionamento e a proibição de circulação destes veículos no núcleo histórico. Afinal, o grande charme da cidade continua sendo as caminhadas, permitindo aos visitantes viver o local e sua atmosfera setecentista a partir da *flânerie* ou das narrativas propostas pelos condutores, sejam eles os guias à pé ou os charreteiros: “as ruas do centro histórico, calçadas com

pedra irregulares, convidam o turista a deixar o carro no hotel e circular a pé pela cidade. Ou, se preferir, alugar uma charrete no Largo das Forras e fazer um passeio pelas principais atrações” (GUIA QUATRO RODAS BRASIL 2007, 2007, p. 925).

Relativo aos bens imateriais, que caracterizam um turismo cultural naquele sentido próximo da cultura enquanto processo, e não mais simplesmente pautado em uma retilinidade histórica que nos oferta uma memória expressa em bens materiais legitimados, temos em Tiradentes um calendário de eventos que nos remete às tradições locais em diálogo com as intervenções sócio-culturais que emergem no presente; afinal, “de todas as cidades históricas mineiras, Tiradentes foi a que melhor soube manter o jogo de cintura entre seu passado preservado e os grandes eventos novidadeiros” (GUIA QUATRO RODAS DE MINAS GERAIS, 2008, p.121).

Como principais manifestações culturais e festividades do município, temos os eventos cívicos, como o *aniversário da cidade* (19 de janeiro) e a *Semana da Inconfidência Mineira* (semana do dia 21 abril). No primeiro, comemora-se a elevação do arraial à categoria de vila, em 1718, quando se desmembrou da Vila de São João del Rei; já na Semana da Inconfidência, as atenções estão direcionadas para Tiradentes, personagem que nasceu no município, emprestou seu nome à cidade e participa do imaginário nacional como herói e mártir da pátria.

Já os eventos culturais de maior destaque são: *Mostra de Cinema de Tiradentes* (janeiro), *Carnaval, Tiradentes Bike Fest* (junho), *Inverno Cultural da Universidade Federal de São João del Rei* (julho), *Festival Internacional de Cultura e Gastronomia* (agosto), *Réveillon*. São a partir destas comemorações que melhor sentimos a hibridização da cidade colonial com os atuais contextos sócio-culturais.

O próprio festival de cinema resgata o imaginário da cidade *set de gravação* e pólo de produção cultural midiática, principalmente aqueles produzidos pela Rede Globo, já que é tal emissora carioca que mais utiliza o município como locação para suas teledramaturgias.

Ainda na década de 1960, Diégues Júnior (1960, p. 266) escreveu: “tradicional continua sendo as festas da Semana Santa, principalmente em Ouro Preto e outras antigas cidades coloniais, como as da Santíssima Trindade em Tiradentes e ainda a de São João, a de Natal, as de padroeiro, generalizadas”. Tais festas religiosas adquiriram apelo turístico, extrapolando o momento de encontro e socialização da população para se transformarem, muitas das vezes, em espetáculo. Entre os principais eventos religiosos que invadem as ruas, estão: *Semana Santa, Jubileu da Santíssima Trindade*

(evento móvel, em maio ou junho), *Festa do Bom Jesus da Pobreza* (14 de setembro), *Festa de Nossa Senhora das Mercês* (24 de setembro).

Na verdade, tais eventos tiradentinos se articulam a partir de quatro imaginários: um vinculado à juventude e aos tradicionais carnavais de blocos e de repúblicas estudantis; outro pertencente à idéia de aventura e contato com o ambiente natural, como os encontros de motocicletas e bicicletas; aqueles de cunho religioso; e o quarto direcionado à uma vontade de criar uma aura de refinamento e de cultura erudita para a cidade, como o festival de inverno, de gastronomia e de cinema.

A partir de um calendário de eventos, a cidade dos atrativos turísticos setecentista se atualiza e se contagia com os processos que ocorrem no aqui e agora. No mais, a própria criação de um turismo de eventos<sup>82</sup> é uma estratégia bastante conhecida e utilizada por aqueles municípios que visam dispersar os visitantes por todas as épocas do ano, gerando um fluxo anual mais próximo do constante e auxiliando na diminuição dos impactos econômicos promovidos pelos períodos de baixa sazonalidade.

Especificamente no que concerne aos equipamentos turísticos, os restaurantes e meios de hospedagem são primordiais na tríade alimentar – entreter – acolher que norteia os conceitos de turismo e hospitalidade.

Em análise a partir do Guia Quatro Rodas de Minas Gerais (2008), descobrimos que Tiradentes possui 35 meios de hospedagem, entre hotéis e pousadas. Deste total, 6 são classificadas de confortáveis, 8 de médio conforto e 21 são de categoria simples<sup>83</sup>. Uma pousada de categoria confortável e outra de médio conforto possuem o selo de Hospedagem e Roteiros do Charme – associação que classifica meios de hospedagem a partir da qualidade do atendimento e da peculiaridade de estilo, capaz de integrar de maneira harmônica a hotelaria ao ambiente onde ela se encontra instalada. No mais, de acordo com Pellegrini Filho (2000), a maioria destes empreendimentos se encontra próximo ou dentro do núcleo histórico, o que facilita a mobilidade dos hóspedes.

---

<sup>82</sup> Tal segmento turístico “refere-se às realizações constantes de calendários de eventos fixos como feiras, exposições e festas regionais e nacionais já consolidadas [...]. Com relação aos eventos sazonais, são de ocorrência regional, geram um processo de crescente competitividade entre os municípios e organizações que se situam dentro do circuito razoavelmente homogêneo de produção agropastoril, ou industrial, ou cultural, podendo ou não se inserir em um calendário de eventos fixos [...]. Os eventos de oportunidade acontecem de maneira mais esporádica, e acompanham sempre tendências de mercado em vários setores produtivos [...]. Os monotemáticos dirigem-se a sub-segmentos do mercado consumidor, com características singulares de expressão artística e cultural [...]” (BENI, 2001, p. 423 et 424).

<sup>83</sup> Nas categorias e classificações adotadas pelo Guia Quatro Rodas, os hotéis variam entre luxo, muito confortável, confortável, médio conforto e simples.

Já relativo aos restaurantes, também é Pellegrini Filho (2000) quem nos diz que a grande parte destes ambientes encontra-se em áreas nobres do centro histórico. Ainda em pesquisa a partir do Guia Quatro Rodas de Minas Gerais (2008), detectamos a presença de restaurantes que vão da culinária internacional à regional; e do total de 17 estabelecimentos listados por tal guia impresso de viagem, 3 estão na categoria muito confortável, 7 se enquadram no médio conforto, enquanto os outros 7 são classificados como sendo de conforto simples<sup>84</sup>.

Quando o assunto é o prato típico mineiro, os restaurantes valorizam o feijão tropeiro, frango a molho pardo, frango com quiabo e frango com *ora-pro-nobis*<sup>85</sup> (folha de planta selvagem da região); já como sobremesa, encontramos os doces caseiros de compota (leite, goiaba, mamão, abóbora) que são normalmente servidos com queijo branco (GUIA QUATRO RODAS DE MINAS GERAIS, 2008).

Todavia, Pellegrini Filho (2000) comenta que a culinária regional se encontra sub-valorizada, uma vez que outros pratos e sobremesas típicas da região estão ainda às margens do processo turístico, sendo desconhecido pelos visitantes. Não mencionando explicitamente o motivo desta situação, o autor deixa a entender que os próprios empresários da área de alimentos e bebidas não valorizam o *métier de bouche* da cidade. Tais empreendedores preferem comprar produtos industrializados e/ou negociar com fornecedores de outras localidades, como São João del Rei, alegando para tal a relação entre custo e benefício financeiro das transações.

Como souvenirs ofertados aos visitantes, Tiradentes apresenta um forte apelo aos produtos considerados artesanais ou antigos, o que se comprova pela existência de diversos ateliês e antiquários no núcleo histórico. Mas a cidade também serve de base para aqueles que querem visitar o distrito de Bichinho / Vitoriano Veloso (vinculado à cidade de Prados), célebre por seus artesanatos em diversos materiais e com múltiplas características: arte sacra, esculturas, pinturas, mobiliário, cerâmica, crochê, bordados, mantas, jóias semi-preciosas, tapetes, etc.

No entanto, para Pellegrini Filho (2000), Tiradentes mais importa do que produz estes materiais ofertados aos turistas, mostrando a existência de uma indústria que faz

---

<sup>84</sup> Classificando os restaurantes por níveis de conforto e serviço, o Guia Quatro Rodas estabeleceu as seguintes categorias: luxo, muito confortável, confortável, médio conforto e simples.

<sup>85</sup> Expressão latina que significa “orai por nós”.

com que tais souvenirs percam a originalidade que lhes seria própria e que os vincularia à terra visitada<sup>86</sup>.

Ainda no quesito comércio, é Pellegrini Filho (2000) quem menciona as mercearias, que embora sejam prioritariamente para o atendimento da população local, atuam como atrativo turístico e como local de venda de produtos de primeira necessidade ou emergenciais para os visitantes. Tais estabelecimentos trabalham aos moldes das antigas vendas do período colonial, disponibilizando à compra desde alimentos até produtos de higiene, passando por utensílios domésticos, remédios, produtos agrícolas, equipamento de campo e materiais diversos (pilha, caderno, etc.).

Todavia, em sua pesquisa sobre o turismo tiradentino, Pellegrini Filho (2000) faz ressalvas importantes em relação à gestão turística dos patrimônios locais. Em primeiro lugar, ele menciona que os horários de visita e funcionamento dos atrativos não são sincronizados, provocando transtornos para os visitantes que se organizam com antecedência. No mais, há uma falta de sinalização turística e interpretativa do espaço urbano e de seus atrativos, com carência de mapas de localização e informações históricas – o autor critica a qualidade, ineficiência e escassez dos postos de informações e de folders distribuídos gratuitamente, argumentando sobre a falta de técnicas adequadas de comunicação. Ele também ressalta a necessidade de treinamento profissional do pessoal de serviço e a importância de priorizar a contratação de mão-de-obra local. Ao prever o crescimento desordenado da cidade, o que descaracterizaria e problematizaria o núcleo histórico, ele ainda sugere campanhas educativas de conscientização da população; manutenção e preservação arquitetônica dos bens materiais; controle de fontes poluentes; criação de um cinturão verde que “isole” a parte histórica do contato com a cidade moderna; elaboração de uma legislação que regule o tráfego e a expansão urbana – plano diretor do município e leis de uso e ocupação do solo. E, externamente, a fim de melhor desenvolver a atratividade do município, propõe a realização de estudos mais aprofundados da oferta e demanda turísticas, seguidos de uma estratégia de marketing eficiente.

No mais, a partir do desenvolvimento turístico, ocorreu em Tiradentes o fenômeno de especulação imobiliária e migração da população para áreas periféricas, transformando o núcleo histórico em espaço de lazer e não mais de habitação e de

---

<sup>86</sup> O autor detecta a cadeia produtiva de certos souvenirs, e descobre que os artesanatos de pedra-sabão são originários de Ouro Preto; as flores de palha de milho e os objetos de madeira chegam de Bichinho (Prado); as miniaturas moldadas em metal são de São João del Rei.

vivência cotidiana dos residentes. Os habitantes acabaram por alugar ou vender suas antigas residências aos empresários das principais cidades do Sudeste, que instalaram nestes prédios históricos seus comércios – lojas, restaurantes, hotéis, ateliês, etc. – dedicados aos turistas: “calcula-se que 80% dos estabelecimentos de serviço estejam instalados em construções alugadas” (PELLEGRINI FILHO, 2000, p. 170).

Desta forma, pudemos compreender qual a estrutura turística que Tiradentes apresenta aos seus visitantes. No mais, o texto do Guia Quatro Rodas de Minas Gerais (2008, p. 121), resume o imaginário turístico que permeia a cidade: “Tiradentes é cidade bacana para ir à dois: passear de mão dadas, ver a riqueza da Matriz, jantar em lugares estrelados e dormir em quartos aconchegantes. Prepare também o bolso: com tantos ateliês produzindo artesanato de qualidade, a cidade é uma tentação para as compras”.

Enfim, é uma viagem romântica, para ser feita a dois e com dinheiro no bolso, para gastar em bons restaurantes, hotéis e lojas de artesanatos e antiquários. É o ambiente de visita às igrejas e à malha urbana do período setecentista, em um momento de resgate do passado romantizado e nostálgico do século XVIII.

#### **4.5. Teledramaturgia em Tiradentes:**

Ao explicar o crescimento e desenvolvimento do turismo em Tiradentes a partir da segunda metade da década de 1990, Pellegrini Filho (2000, p. 169) atribui importância às produções culturais teledramatúrgicas, ao mencionar que “a cidade serviu de cenário para uma minissérie<sup>87</sup> da TV Globo, o que explica o apoio que a Fundação Roberto Marinho tem dado à solução de problemas locais”.

Embora tenha razão em sua análise, a vinculação que o autor realiza entre Rede Globo e Tiradentes é simplista, como se o turismo que emerge pela emissora carioca se devesse somente ao apoio que sua fundação ofereceu à preservação dos bens materiais. É fato que os restauros, financiados pela Fundação Roberto Marinho, contribuíram para o desenvolvimento turístico do município, mas a própria ação da Rede Globo, projetando suas cidades ficcionais na malha urbana de Tiradentes e, posteriormente,

---

<sup>87</sup> Provavelmente, o autor se refere à minissérie *Memorial de Maria Moura*, que foi gravada entre os anos de 1993 e 1994: “durante 15 dias a cidade de Tiradentes praticamente viveu em função das gravações da minissérie. E para que houvesse uma compensação pelo transtorno provocado, a Rede Globo forneceu material para a reforma de algumas das igrejas barrocas da cidade” (MEMÓRIA GLOBO. **Memorial de Maria Moura**. Disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0,27723,GYN0-5273-239072,00.html>. Acesso em: 1 de abril de 2009).

veiculando seus produtos culturais lá gravados, também contribuiu para a promoção turística do município, tanto em âmbito nacional quanto global.

Para compreendermos as influências que as teledramaturgias da Rede Globo exercem no imaginário turístico em Tiradentes, basta vermos o que a Revista Veja – edição especial de turismo (2002<sup>88</sup>), disse sobre a cidade:

Em algum momento, as ruas e travessas parecerão já ser conhecidas – e são mesmo. Todo mundo já viu algum pedaço de Tiradentes, cenário de novelas e minisséries como *Rabo de Saia*, *Os Maias*<sup>89</sup> e *Coração de Estudante*. Como esquecer que lá, no alto da serra, a Hilda Furacão de Ana Paula Arósio revelou, gloriosa, sua nudez?

De fato, Tiradentes circula pelas telas da televisão, constituindo-se em referência urbana quando o assunto é a construção de uma cidade midiática pequena e pacata, com características típicas daquelas do interior mineiro e brasileiro.

Em pesquisa no *site* Memória Globo, podemos perceber estas relações estabelecidas entre Tiradentes e as produções teledramatúrgicas da Rede Globo.

Aparentemente, tudo se inicia ainda na década de 1980, quando a produção da minissérie *Rabo de Saia*, exibida em 20 capítulos durante o ano de 1984, utilizou Tiradentes como locação para narrar algumas das peripécias do caixeiro-viajante, Quequé. Servindo como cenário para a fictícia Nova União, em Pernambuco, Tiradentes foi retratada como uma típica cidade nordestina da década de 1920, onde morava uma das três famílias do personagem principal (MEMÓRIA GLOBO, 2009<sup>90</sup>).

Já na minissérie *La Mamma*, de cinco capítulos e exibida em 1990, uma mãe dedicada da década de 1920 defende a todo custo o seu filho sedutor dos maridos ciumentos e traídos. Tiradentes serviu como locação para a pequena e fictícia Bom Jesus da Moóca, onde a trama se passava. Em um trabalho de cenografia, a cidade mineira sofreu interferências para se transportar à década de 1920, com o Colégio Municipal se adaptando para representar a casa de La Mamma e uma residência particular se transformando no bordel de Naná. Além disto, mais de 300 mobiliários

<sup>88</sup> REVISTA VEJA: Edição Especial Turismo 2002. **Jóia Mineira**. Disponível em: [http://veja.abril.com.br/especiais/turismo/p\\_040.html](http://veja.abril.com.br/especiais/turismo/p_040.html). Acesso em: 1 de abril de 2009.

<sup>89</sup> Em pesquisas realizadas, não encontramos referências sobre filmagens da minissérie *Os Maias* (REDE GLOBO, 2001), na cidade de Tiradentes.

<sup>90</sup> MEMÓRIA GLOBO. **Rabo de Saia**. Disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0,27723,GYN0-5273-235821,00.html>. Acesso em: 1 de abril de 2009.

antigos e 400 quadros e adereços foram transportados do Rio para Tiradentes com o intuito de serem utilizados como objetos cênicos (MEMÓRIA GLOBO, 2009<sup>91</sup>).

A minissérie *Memorial de Maria Moura*, adaptação de obra homônima de Raquel de Queiroz, com uma temática de justiça, romance, mortes e disputa de terras, narra a saga da personagem-título, que “enfrenta as adversidades de uma sociedade machista no século XIX” (MEMÓRIA GLOBO, 2009<sup>92</sup>).

Produzida e transmitida em 1994, em 24 capítulos e no horário das 22h30min, o diretor artístico da minissérie, Carlos Manga, deslocou o espaço narrativo original do livro, que era a caatinga nordestina, para o estado de Goiás do período colonial. No entanto, os fictícios vilarejos goianos de Vargem da Cruz e de Bom Jesus das Almas foram erguidos em Tiradentes: o primeiro teve como locação a praça principal da cidade mineira, o Largo das Forras; já o segundo vilarejo surgiu a partir da ambientação das ruas adjacentes à tal praça, com a construção de fachadas falsas e paredes de pau à pique, além do envelhecimento dos telhados dos casarios coloniais. Durante 15 dias de filmagens, Tiradentes sofreu várias interferências: a praça foi forrada com lona, para receber a terra onde, posteriormente, plantas foram colocadas e diversos animais passaram a circular entre os atores e técnicos, para assim construir a cenarização do ambiente (MEMÓRIA GLOBO, 2009<sup>93</sup>).

Aliás, é curioso o fato de Tiradentes, com um imaginário colonial, ter sido escolhida para representar os vilarejos goianos do século XIX. Na verdade, se retornarmos às regiões culturais de Diegues Júnior (1960), notaremos que a região definida como Mineração no Planalto não se restringe à Minas Gerais, penetrando também em terras goianas.

Goiás também surge a partir do fluxo de bandeirantes paulistas a procura de ouro. Para Diégues Júnior (1960, p. 279), a vida goiana começou em 1722, quando o ouro foi descoberto. Porém, diferentemente das Minas Gerais, a exploração aurífera em Goiás não permitiu uma fixação dos povoados: “os arraiais surgiam de um momento para outro; e com a mesma rapidez eram abandonados, deslocando-se a população para onde surgiam novas aluviões”. A decadência do ouro provocava a migração para outras

<sup>91</sup> MEMÓRIA GLOBO. **La Mamma**. Disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0,27723.GYN0-5273-234297,00.html>. Acesso em: 1 de abril de 2009.

<sup>92</sup> MEMÓRIA GLOBO. **Memorial de Maria Moura**. Disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0,27723.GYN0-5273-239072,00.html>. Acesso em: 1 de abril de 2009.

<sup>93</sup> *Ibidem*, MEMÓRIA GLOBO. **Memorial de Maria Moura**.

zonas, o que afrouxava as relações sociais e dava um aspecto de pobreza e decadência aos povoados deixados para trás.

No mais, a fome e a escassez de alimentos eram constantes, uma vez que a febre do ouro, como também ocorreu com os mineiros, fez com que os goianos não se interessassem, neste primeiro momento, pela agropecuária, preferindo importar das regiões litorâneas os produtos de necessidade básica. Porém, por se encontrarem mais afastadas destas regiões produtoras de alimentos, a população de Goiás sofria com os atrasos, os altos preços, os contrabandos e roubos, sem contar que muitos destes produtos já chegavam estragados aos seus destinos finais.

Assim, é coerente Tiradentes ter substituído e representado as vilas goianas, pois, embora haja estas questões específicas levantadas por Diegues Júnior (1960), ambos os estados compartilham de um mesmo imaginário de cidades coloniais.

A minissérie *Hilda Furacão*, transmitida em 1998, conta a história da famosa meretriz de Belo Horizonte, que nos anos de 1950 e 1960, largou sua vida no Minas Tênis Clube para viver e trabalhar na Zona Boêmia da cidade. Tiradentes foi locação para Santana dos Ferros, representando um núcleo paralelo aos acontecimentos da capital mineira. No capítulo seguinte, retornaremos à tal teledramaturgia, analisando em maiores detalhes esta transposição da cidade midiática à malha urbana de Tiradentes.

*Força de um Desejo*, novela exibida entre os anos de 1999 e 2000, no horário das 18h, ao narrar uma história que se passa na segunda metade do século XIX, ainda na época do Brasil monárquico e escravocrata, buscou inspirações na arquitetura das cidades históricas mineiras, principalmente Ouro Preto e Tiradentes, para construir a cenográfica Vila de Sant'Anna, no Projac (MEMÓRIA GLOBO, 2009<sup>94</sup>).

Em 2002, outra novela de temática contemporânea e transmitida no horário das 18h também buscou inspirações nas cidades mineiras de Ouro Preto, São João del Rei e Tiradentes para erguer, no Projac, a fictícia Nova Aliança. Era a novela *Coração de Estudante*, que em um discurso de preservação ambiental, cidadania e de “declaração de amor aos mineiros”, tinha no personagem principal um idealista e professor de biologia que decidiu mudar, com o filho, para Nova Aliança, em Minas Gerais:

A cidade cenográfica contou com 34 construções, entre lojas, bares, restaurantes, sobrados, delegacia, escola e prefeitura, que ganharam o desenho e as cores de Minas. As placas de sinalização das repúblicas Três Corações e Bananeiras foram especialmente confeccionadas por artistas locais. Um dos destaques da cidade era a igreja de Santo

<sup>94</sup> MEMÓRIA GLOBO. **Força de um Desejo**. Disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0,27723,GYN0-5273-236410,00.html>. Acesso em: 1 de abril de 2009.

Antônio, réplica da igreja matriz de Tiradentes, que data do século XVIII e tem fachada projetada por Aleijadinho. Ao longo da trama, a construção fictícia foi sendo restaurada pelo estudante de arquitetura Carlos (Rodrigo Prado), como parte de seu projeto de formação acadêmica (MEMÓRIA GLOBO, 2009<sup>95</sup>).

Todavia, mesmo com a cidade cenográfica à disposição, algumas cenas desta novela foram gravadas diretamente em Tiradentes.

O *remake* da novela *Cabocla*, que se passa no ano de 1918 e mescla, em sua narrativa, temáticas como disputas de terra e romances, foi transmitida em 2004 no horário das 18h e buscou inspirações em cidades mineiras, como Tiradentes, para posteriormente reconstruir, no Projac, a fictícia Vila da Mata, “rústica e bucólica, com ruas de terra e muito verde”. Tiradentes também foi “garimpada” pela equipe de arte, que resgatou, em antiquários e lojas, objetos de época a serem utilizados na cenografia (MEMÓRIA GLOBO, 2009<sup>96</sup>).

Fugindo da linha de teledramaturgia e entrando naquela de *shows*, o programa *Mais Você*, apresentado todas as manhãs por Ana Maria Braga e voltado para o público feminino, gravou, no dia 20 de abril de 2007, um especial, transmitido diretamente da cidade de Tiradentes, como uma forma de homenagear o herói brasileiro (MEMÓRIA GLOBO, 2009<sup>97</sup>). Durante toda a emissão, foram apresentados atrativos turísticos, a culinária e o artesanato local; também houve entrevistas com pessoas da cidade e imagens de passeios de charrete ou à pé da apresentadora pelo núcleo histórico.

Porém, um ano antes, a minissérie *JK* já havia ocupado as ruas de Tiradentes para lhe transformar na Diamantina do início do século XX.

*JK* é uma minissérie da Rede Globo, exibida em 46 capítulos, do dia 03 de janeiro a 24 de março de 2006, no horário das 23h. Com uma média de audiência na faixa dos 30 pontos, foi escrita por Maria Adelaide Amaral e Alcides Nogueira, tendo a

---

<sup>95</sup> MEMÓRIA GLOBO. **Coração de Estudante**. Disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0,27723.GYN0-5273-230089,00.html>. Acesso em: 1 de abril de 2009.

<sup>96</sup> MEMÓRIA GLOBO. **Cabocla – 2ª versão**. Disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0,27723.GYN0-5273-226943,00.html>. Acesso em: 1 de abril de 2009.

<sup>97</sup> MEMÓRIA GLOBO. **Mais Você**. Disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0,27723.GYN0-5273-252958,00.html>. Acesso em: 1 de abril de 2009.

direção geral a cargo de Dennis Carvalho (MÉMORIA GLOBO, 2009<sup>98</sup>; FOLHA ONLINE, 2006<sup>99</sup>).

A minissérie narra a história de Juscelino Kubitschek de Oliveira, o JK, que nasceu em Diamantina (MG), formou-se em medicina em Belo Horizonte (MG), onde também ingressou na carreira política, sendo eleito Deputado Federal (1934 a 1937), Prefeito de Belo Horizonte (1940 a 1945), Governador de Minas Gerais (1951 a 1955) e, finalmente, Presidente do Brasil (1956 a 1961). Homem e político visionário, foi o responsável pela construção do conjunto arquitetônico da Pampulha, na capital mineira; posteriormente, como presidente da nação, empreendeu a construção e transferência da capital do país para Brasília.

Para abordar os 74 anos de vida do ex-presidente, a minissérie foi idealizada em três fases que atravessaram sete décadas do século XX. Na primeira, em apenas um capítulo, narra-se a infância de JK, que nasceu em Diamantina (MG), no dia 12 de setembro de 1902. Em seguida, é mostrada sua vida em Belo Horizonte, época dos estudos, do trabalho na área médica e de participação na Revolução de 1932; é também neste período que ele conhece Sarah Lemos, por quem se apaixonará e casará. Já na última fase, toda a sua trajetória política e sua vida atribulada são apresentadas, até chegar ao dia 22 de agosto de 1976, quando morre em um acidente de carro<sup>100</sup>.

Ao obedecer àquela estrutura folhetinesca exigida pelo modelo de teledramaturgia, a histórica pública do personagem principal negociou espaços com sua vida pessoa e com a dos demais personagens reais ou fictícios transpostos para a minissérie. Como proclamou Alcides Nogueira, na época do lançamento da minissérie,

<sup>98</sup> MEMÓRIA GLOBO. JK. Disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0,27723.GYN0-5273-237681,00.html>. Acesso em: 30 de março de 2009.

<sup>99</sup> FOLHA ONLINE. **Minissérie Global JK repercute nas livrarias**. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u57264.shtml>. Acesso em: 30 de março de 2009.

<sup>100</sup> O site da minissérie, ao apresentar um histórico da vida de JK, divide-a em quatro momentos: 1902 a 1932 – Infância e Juventude: nascimento, família, luta pela sobrevivência, juventude, conquistando BH, o amor aos 30 anos, Revolução de 1932.

1932 a 1954 – Consagração em Minas: Vida pública e medicina, amigos da política, primeira obra pública, prefeito de Belo Horizonte, Chegada de Márcia e Maria Estela, Arquitetura e Urbanismo, Aposentando os bisturis, Governador de Minas Gerais.

1954 a 1961 – Anos Dourados (Era JK): A guerra pela presidência, Presidente Furacão, Uma capital no centro do país, A construção de Brasília, Os anos dourados, O governo, A vida em família, A inauguração de Brasília.

1961 a 1976 – Cassação, Exílio e Morte: A cassação, os 976 dias de exílio na Europa, o retorno ao Brasil em 1967, A saúde debilitada, A morte anunciada, O enterro que parou o país.

(REDE GLOBO – JK. JK: contexto histórico. Disponível em: [http://jk.globo.com/Portal/novela/jk/hotsite/glb\\_jk\\_hotsite\\_home/0,,,00.html](http://jk.globo.com/Portal/novela/jk/hotsite/glb_jk_hotsite_home/0,,,00.html). Acesso em: 31 de março de 2009).

“minissérie não é um documentário. O material histórico pesquisado é o ponto de partida. Ele dá suporte, mas não engessa. Como autores de ficção, temos que nos preocupar em emocionar o público” (FOLHA ONLINE, 2006<sup>101</sup>).

Com isto, o autor justificou a estrutura folhetinesca da biografia, com inserção de personagens fictícios e reconstituição de certos fatos sem se pautar em documentos de época, devido à carência destes: "a maior dificuldade é encontrar documentos e fotos para retratar essa época. Esse país não tem conservação histórica, é tudo precário", explica Dennis [Carvalho] (TERRA ONLINE, 2005<sup>102</sup>) [inserção nossa].

Então, JK não é somente a biografia do ex-presidente, é também um romance que se pautou em pesquisas históricas e alta dose de inventividade e criatividade narrativa para nos apresentar o ambiente sócio-cultural do Brasil do século passado:

"Foi coincidência", diz a portuguesa naturalizada brasileira Maria Adelaide sobre a descoberta do "filão" histórico. "Eu gosto de história, sinto prazer na investigação, mas não tenho a pretensão de fazer produto educacional. Meu olhar não é de documentarista, historiadora. É de ficcionista que gosta de história. A minha leitura de todos esses livros é em termos dramáticos. Toda vez que leio, destaco aquilo que dá cena. Minha função não é documentar, mas contar uma história emocionante. Não vou mobilizar interesse em "JK" se não conseguir emocionar", afirma. (FOLHA ONLINE, 2005<sup>103</sup>).

Neste sentido, a minissérie participa daquela estrutura narradora e legitimadora de uma História nacional, construindo uma memória coletiva e, à partir do entretenimento, educando o telespectador à brasilidade<sup>104</sup>.

Para abranger este longo período histórico, em que várias transformações sociais, culturais e comportamentais ocorreram, a Rede Globo investiu em uma estrutura de produção que consumiu R\$ 450 mil por capítulo, contando com a participação de quase 200 personagens dispersos ao longo destas sete décadas narradas (FOLHA ONLINE, 2006<sup>105</sup>).

E, se o tempo foi extenso, o mesmo ocorreu com os espaços narrativos, que foram múltiplos e circularam por diversas territorialidades nacionais. De acordo com o *site* da minissérie, mais de cem cenários foram utilizados para reconstruir as diversas

<sup>101</sup> FOLHA ONLINE. “JK” romantiza episódios e exclui polêmicas. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u56463.shtml>. Acesso em: 30 de março de 2009.

<sup>102</sup> TERRA ONLINE. Minissérie JK mostra o lado humano de Juscelino. Disponível em: [http://exclusivo.terra.com.br/interna/0,,OI811078-EI6215\\_00.html](http://exclusivo.terra.com.br/interna/0,,OI811078-EI6215_00.html). Acesso em: 29 de março de 2009.

<sup>103</sup> FOLHA ONLINE. Conheça a rotina de Maria Adelaide Amaral para escrever sobre JK. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u51877.shtml>. Acesso em: 30 de março de 2009.

<sup>104</sup> No mais, vale a reflexão de que a minissérie JK foi exibida no primeiro trimestre de 2006. No segundo semestre deste mesmo ano houve eleição para presidente da República, quando Lula foi reeleito para um novo mandato.

<sup>105</sup> FOLHA ONLINE. Minissérie “JK” grava em Belo Horizonte. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u56934.shtml>. Acesso em: 30 de março de 2009.

épocas e espaços que perpassam a minissérie: “cada vez que uma fase muda, a equipe, composta por cinco pessoas – e que trabalhou no projeto ‘JK’ desde seis meses antes da estréia da minissérie –, mergulhou em pesquisas e ambientou as cenas de acordo com seus períodos” (REDE GLOBO – JK, 2006<sup>106</sup>).

As cenas externas do espaço público eram freqüentemente realizadas em locações e, posteriormente, eram postas em diálogo com aquelas internas e que caracterizavam os espaços privados, estas normalmente gravadas em estúdio.

Basicamente, a minissérie, para percorrer aquelas sete décadas, estruturou quatro espaços narrativos principais: Diamantina (MG), da infância e da juventude; Belo Horizonte (MG), dos estudos, da medicina, do casamento e do início da vida pública (Prefeito e Governador); Rio de Janeiro (RJ) da presidência da República e dos amores extra-conjugais; Brasília (DF), a nova capital, de sua construção à inauguração.

Com isto, a narrativa circulou pela região Sudeste e pelo Distrito Federal. E, daquele total de 46 capítulos, 19 se dedicaram ao estado de Minas Gerais (Diamantina, Belo Horizonte e Passa Quatro), enquanto os 27 restantes foram distribuídos entre o estado do Rio de Janeiro e Brasília (REDE GLOBO - JK, 2005<sup>107</sup>).

Como era de se esperar, cada uma destas cidades foi reconstruída midiaticamente, através da colagem de cenas de estúdios e daquelas captadas em locações, no próprio espaço narrado ou em outros que foram re-significados.

A equipe de Mario Monteiro [diretor de arte], composta por 16 profissionais, ficou dividida em quatro frentes: três em produção, espalhadas por locações e cidades diferentes, e uma em pré-produção. O esquema de trabalho foi montado para comportar um grande número de ambientes e projetos especiais, como a construção do complexo arquitetônico da Pampulha e de Brasília. Tiradentes, Diamantina, Santos (SP), Rio de Janeiro (RJ), Belo Horizonte (MG), Passa Quatro (MG), Brasília (DF) e Três Rios foram algumas das locações para a minissérie. (REDE GLOBO – JK, 2006<sup>108</sup>) [inserção nossa]

Nesta hibridização de espaços para construir uma cidade midiaticizada, Belo Horizonte emergiu a partir de cenas gravadas em estúdios no Projac, outras foram captadas na própria cidade, enquanto Santos (SP) e Rio de Janeiro (RJ) também emprestaram suas urbanidades para caracterizar a capital mineira.

De estúdios, têm-se as cenas de ambientes privados, mas também a reconstrução da Pampulha. Já em Belo Horizonte foram realizadas 15 cenas, em ambientes como a

<sup>106</sup> REDE GLOBO – JK. **Arte na produção: o difícil desafio de recriar várias épocas**. Disponível em: <http://jk.globo.com/Series/JK/0,,AA1091508-5074,00.html> . Acesso em: 29 de março de 2009.

<sup>107</sup> REDE GLOBO – JK. **Sotaque mineiro**. Disponível em: <http://jk.globo.com/Blog/0,27062,5064-p-051127-051203,00.html> . Acesso em: 29 de março de 2009.

<sup>108</sup> REDE GLOBO – JK. **Tudo pela perfeição: ao todo, minissérie teve mais de cem cenários**. Disponível em: <http://jk.globo.com/Series/JK/0,,AA1092126-5074,00.html> . Acesso em: 29 de março de 2009.

Praça e Palácio da Liberdade, a Lagoa da Pampulha, a Praça e a Estação Ferroviária – neste caso, o espaço cênico coincidiu com o espaço real (REDE GLOBO – JK, 2005<sup>109</sup>). No Rio de Janeiro, a Vila Militar, com suas ruas que remetem aos anos 20 do século XX, foi usada para reproduzir a capital mineira (REDE GLOBO – JK, 2006<sup>110</sup>). Já em Santos foram gravadas mais de dez cenas (REDE GLOBO – JK, 2005<sup>111</sup>) no bonde e na Rua do Comércio:

“Em Santos, gravamos as cenas com o bonde, que estava em perfeitas condições de funcionamento e atendia às características necessárias para a gravação. Precisávamos mostrar JK nas ruas de Belo Horizonte na época de sua juventude e simulamos isso, pois Santos possui um estilo colonial e Belo Horizonte, moderno. Para conseguir contar quase cem anos de história, tivemos que lançar mão de algumas licenças poéticas”, explica a produtora [Ana Maria Magalhães, produtora de arte da minissérie]. (REDE GLOBO – JK, 2006<sup>112</sup>) [inserção nossa].

A cidade imaginária, midiaticizada, de Belo Horizonte emergiu através desta bricolagem de espaços.

Já para a reconstrução de Brasília, as cenas de estúdios foram mescladas com aquelas gravadas na própria capital brasileira. Como ocorreu com o complexo da Pampulha, a construção de Brasília foi produzida em estúdio: uma maquete, do tamanho de um campo de futebol e representando diversas etapas da construção da capital, serviu como cenário. Através de um painel de *chromakey*<sup>113</sup> e a utilização de computação gráfica, objetos e pessoas eram inseridos no ambiente (MEMÓRIA GLOBO, 2009<sup>114</sup>). Já em Brasília, as gravações no Plano Piloto, em especial na Praça dos Três Poderes, reconstituíram a inauguração da cidade, que ocorreu no dia 20 de abril de 1960. Outro recurso foi, também, a utilização de imagens de arquivos, que mescladas com aquelas gravações ficcionais davam o ar de documentário histórico para melhor representar a capital federal (TERRA ONLINE, 2005<sup>115</sup>).

Observamos que a Brasília midiaticizada combina diversos elementos para se construir em JK: cenas de estúdio, maquetes, computação gráfica, imagens da época e gravações na própria Brasília se mesclaram para construir o espaço narrativo da minissérie.

<sup>109</sup> REDE GLOBO – JK. **Gravação em Belo Horizonte**. Disponível em: <http://jk.globo.com/Blog/0.27062.5064-p-051204-051210.00.html>. Acesso em: 30 de março de 2009.

<sup>110</sup> *Ibidem*, REDE GLOBO – JK. **Tudo pela perfeição: ao todo, minissérie teve mais de cem cenários**.

<sup>111</sup> REDE GLOBO – JK. **Santos também serve de cenário para a minissérie**. Disponível em: <http://jk.globo.com/Blog/0.27062.5064-p-051113-051119.00.html>. Acesso em: 29 de março de 2009.

<sup>112</sup> *Ibidem*, REDE GLOBO – JK. **Arte na produção: o difícil desafio de recriar várias épocas**.

<sup>113</sup> Técnica de efeito visual que consiste em colar uma imagem na outra, utilizando como cenário um fundo padrão, normalmente na cor verde ou azul.

<sup>114</sup> *Ibidem*, MEMÓRIA GLOBO. **JK**.

<sup>115</sup> *Ibidem*, TERRA ONLINE. **Minissérie JK mostra o lado humano de Juscelino**.

Já a cidade natal, da infância e juventude de Juscelino Kubitschek, foi uma construção de cenas de estúdios, com imagens captadas na própria Diamantina e outras em Tiradentes e Três Rios (RJ): “o primeiro capítulo de ‘JK’ contou com 18 cenários diferentes, *18 interiores mesclados com cenas externas gravadas nas cidades mineiras de Tiradentes e Diamantina*”. (REDE GLOBO – JK, 2006<sup>116</sup>) [grifo nosso].

Em estúdios foram reconstruídos os ambientes internos dos espaços privados, já em Três Rios, a residência do coronel Licurgo foi recriada e cenarizada em uma fazenda do ciclo do café e em suas dependências (REDE GLOBO – JK, 2006<sup>117</sup>).

Todavia, a maior parte das cenas de Diamantina do início do século XX foi realizada em Tiradentes, e não naquela cidade. De fato, a Diamantina praticamente só foi utilizada nas tomadas de monumentos simbólicos que caracterizam a cidade e que serviam para localizar o telespectador no espaço narrativo.

Para certos diamantinenses, a escassez de gravações em Diamantina, privilegiando Tiradentes, foi encarada como um descaso da Rede Globo com a fidelidade histórica de JK. Como escreveu Lopes (DIAMANTINA, 2006<sup>118</sup>):

Agora, sem qualquer justificativa, a Rede Globo resolve fazer a série sobre a vida do nosso Juscelino, em Tiradentes. Se vivo estivesse, jamais aprovaria. Ele que sempre exaltou sua terra natal, promoveu Diamantina em todos os setores, valorizava suas origens de toda forma possível, ter a representação de sua vida ligada a um lugar para ele estranho, que com ele e os seus nada tem a ver. Até o sentimento dos artistas na interpretação sofre a influência do ambiente. Todos sabem. Como será a casa onde nasceu JK em Tiradentes? Vão fazer um cenário? E a rua de São Francisco, o Seminário, as Igrejas, a Escola? As serras...Ah as serras! Personagens silenciosas, tema presente em prosa e em verso [...]. E os chafarizes? E as nossas torres singulares? A Globo usará serras de papel, tingido com pó de carvão e cinzas, como os presépios da nossa infância? E as torres das nossas Igrejas, diferentes das de Tiradentes, serão de papelão e isopor, numa grosseira imitação, ignorando as nossas? Que lá estão. Restauradas, conservadas, apontando para o céu, numa súplica. Esperando sensibilizar os que têm poder e influência, que possam falar e serem ouvidos. Ainda há tempo! Queremos ver nossa Diamantina, lindo cenário do nosso JK, nosso mesmo, com toda fidelidade.

Em seu discurso, a autora apresenta um sentimento de identidade urbana roubada e violada pela Rede Globo. Ao mesmo tempo em que lista vários elementos que inserem Diamantina no imaginário mineiro e a iguala às demais vilas do ouro (montanhas, chafarizes, ruas, igrejas...), ela pretende uma diferenciação do arranjo e da aura destas estruturas paisagísticas: Diamantina é igual, mas também é diferente.

<sup>116</sup> *Ibidem*, REDE GLOBO – JK. **Tudo pela perfeição: ao todo, minissérie teve mais de cem cenários.**

<sup>117</sup> *Ibidem*, REDE GLOBO – JK. **Tudo pela perfeição: ao todo, minissérie teve mais de cem cenários.**

<sup>118</sup> LOPES, Terezinha. **JK nasceu e viveu em Diamantina. A Rede Globo de televisão sabe?.** In: Diamantina: Patrimônio Cultural da Humanidade. Disponível em: [http://www.diamantina.com.br/index.cfm?link=mostra\\_artigos.cfm&codigo=80](http://www.diamantina.com.br/index.cfm?link=mostra_artigos.cfm&codigo=80). Acesso em: 31 de março de 2009.

A descoberta do diamante no Tijuco – hoje Diamantina – na década de 1720, alterou a relação da sociedade mineira com o processo de extração e, conseqüentemente, remodelou a sociedade urbana. Se a exploração do ouro era exercida por particulares que deviam pagar o quinto à Coroa, no caso do diamante foi o próprio Estado quem controlou o processo; no mais, os escravos da região do diamante tinham maior liberdade de atuação – após conseguirem cumprir suas contas diárias de extração, eles podiam trabalhar para si mesmos.

A tudo isto, se junta as extrações clandestinas que atraíram diversos aventureiros e comerciantes, acarretando um fluxo migratório que, no final, devido à diversos fatores, promoveu uma “dissolução dos costumes”, com uma vida urbana regada à festas, serenatas, salões e coretos, fazendo com que o bom humor passasse a se constituir como uma das características principais dos homens da área do diamante, em oposição à rudeza das zonas auríferas. E tais características sociais terminaram, inclusive, por influenciar a própria paisagem urbana; por exemplo, Saint Hilaire, em visita ao Tijuco, em 1817, observou o colorido das portas e janelas, que eram pintadas de diferentes cores e tonalidades (DIÉGUES JÚNIOR, 1960). Aliás, algo que também foi destacado, quase dois séculos depois, por Albino (200?, p. 29b), quando ele mencionou as peculiaridades de Diamantina, “em seu romantismo comunicativo, sua fisionomia alegre e destacada pelo gosto das cores claras de suas fachadas”.

Na minissérie JK, a Diamantina implode no imaginário da Tiradentes aurífera, articulando a leveza das cidades do diamante em contraste com a aspereza e estrutura daquela do ouro. Neste âmbito, uma vez que ambas as cidades apresentam características culturais complementares (DIÉGUES JUNIOR, 1960), talvez isto justifique certas tomadas que foram realizadas no velho Tijuco, buscando um resgate daquele imaginário que não era possível reconstruir na antiga Vila de São José del Rei.

Aliás, a justifica pelas filmagens em Tiradentes é também oferecida pela própria Rede Globo: “tombada como Patrimônio Histórico Nacional desde 1938, Tiradentes tem diversas ruas que parecem ter congelado no tempo, o que proporciona um cenário ideal para uma minissérie cuja história começa no início do século XX” (REDE GLOBO – JK, 2005<sup>119</sup>). É o discurso da vila adormecida após o declínio do ouro e que, uma vez tombada como patrimônio nacional, inviabilizou as reformas urbanísticas, prendendo a cidade em um imaginário do século XVIII.

---

<sup>119</sup> REDE GLOBO – JK. **Tiradentes volta no tempo**. Disponível em: <http://jk.globo.com/Blog/0,27062,5064-p-051030-051105,00.html>. Acesso em: 29 de março de 2009.

Em Tiradentes, as gravações de “JK” começaram no dia 3 de outubro de 2005, e durante os 32 dias subseqüentes, foram gravadas 140 cenas que retratavam a infância e juventude do futuro presidente (TERRA ONLINE, 2005<sup>120</sup>).

Neste processo de ambientação, a equipe de produção teve que interferir na malha e equipamentos urbanos:

“Pegamos a instalação existente e criamos, acrescentamos, interferimos e, às vezes, pintamos. Em Tiradentes, tivemos que ‘cenarizar’ a cidade, envelhecer casas, repintar, fazer pátina. Ambientamos seis ruas para as gravações. Depois, pintamos tudo novamente, para deixar do jeito que encontramos. O mesmo fizemos em Diamantina”, ele explica [Mario Monteiro, o responsável pela cenografia] (REDE GLOBO – JK, 2006<sup>121</sup>) [inserção nossa].

O processo de ambientar seis ruas, envelhecer fachadas e, posteriormente, a reconstituição da decoração original da cidade, ocorreu via negociações com os comerciantes, moradores e gestores locais (IPHAN, prefeitura, câmara municipal, responsáveis por monumentos históricos e Igrejas). Foi necessário interditar o trânsito de pedestres e veículos, assim como pedir aos comerciantes que fechassem suas portas durante os momentos de gravação (REDE GLOBO – JK, 2005<sup>122, 123</sup>)

A partir deste processo logístico que pretendia estagnar momentaneamente o cotidiano da cidade, estes espaços bloqueados e já cenarizados eram preenchidos por uma sociedade do início do século XX: personagens e figurantes com roupas e falas de época, objetos para retratar o período, carros dos anos 20, cavalos, charretes, bicicletas, enfim, toda uma fachada cênica invadia o espaço tiradentino. E, assim, o universo ficcional e a cidade midiaticizada de Diamantina foram erguidos em Tiradentes.

Como ilustração deste processo, temos a cena do casamento de Naná (irmã de JK) com Júlio Soares. Gravada no início de outubro de 2005, no Largo da Igreja de Nossa Senhora do Rosário, tudo começou com a alteração temporária da fachada dos edifícios que compõem o largo tiradentino. Posteriormente, a partir de uma pesquisa sobre como era uma recepção na década de 1920, a decoração da festa foi inserida no cenário, bem como os carros de época, charretes e cavalos, “para ficarem ‘estacionados por ali’”, auxiliando a construir o ambiente. Doces tradicionais foram encomendados para serem servidos na festa de casamento, já os figurantes e atores participaram de aulas de dança, para aprender passos de valsa e maxixe, enquanto músicos foram

<sup>120</sup> *Ibidem*, TERRA ONLINE. **Minissérie JK mostra o lado humano de Juscelino.**

<sup>121</sup> *Ibidem*, REDE GLOBO – JK. **Tudo pela perfeição: ao todo, minissérie teve mais de cem cenários.**

<sup>122</sup> *Ibidem*, REDE GLOBO – JK. **Tiradentes volta no tempo.**

<sup>123</sup> REDE GLOBO – JK. **Patrimônio histórico como cenário.** Disponível em: <http://jk.globo.com/Blog/0,27062,5064-p-051030-051105,00.html>. Acesso em: 29 de março de 2009.

contratados para tocar na festa. No ato da gravação, que durou uma tarde inteira, os personagens foram caracterizados com penteados e roupas da época, enquanto as ruas e comércios do entorno eram fechados. Enquanto ocorriam as filmagens neste clima dos anos de 1920, “em volta do Largo do Rosário, muitos moradores acompanharam com curiosidade o que acontecia, sem desconfiar que tanto trabalho aparecerá apenas por pouquíssimos minutos na TV” (REDE GLOBO – JK, 2006<sup>124</sup>).

Assim, Tiradentes se converteu na Diamantina do início do século XX, e este processo de filmagem se transformou, inclusive, em um atrativo turístico temporário, atraindo a curiosidade dos moradores e turistas em visita à localidade. Aliás, esta curiosidade em conhecer os bastidores da produção ocorre toda vez que a cidade se transforma em *set* de filmagem. É, pelo ou menos, o que sugere o Guia Quatro Rodas de Minas Gerais (2008, p.121):

A Mostra de Cinema e o Festival de Cultura e Gastronomia, por exemplo, são dois momentos em que as pousadas lotam e os restaurantes ficam em polvorosa. *O mesmo acontece quando alguma produção de cinema ou televisão resolve fazer da cidade cenário de suas gravações* – o casario colonial e as ruas de pedra dão mesmo a impressão de que a história acontece em séculos passados. [grifo nosso]

As gravações não deixam de constituir um evento, mais um atrativo turístico pautado nos acontecimentos midiáticos, ainda que temporários, imprevistos e sem prazos fixos de reprodução. Estes que chegam querem conhecer o processo de filmagens, acompanhar o movimento e ver as celebridades.

No mais, tal turismo de teledramaturgia, de fluxo espontâneo e apoiado no conceito de *making-of*, recebeu um incremento da própria equipe de produção da Rede Globo. Esta disponibilizou uma exposição temporária, com o intuito de apresentar a vida de Juscelino Kubitschek:

Na exposição, fotos de época descobertas pela equipe de pesquisa da minissérie, cadernos de estilo criados pela equipe de figurino com os modelos que inspiraram as roupas que serão usadas na tela da TV e até o diploma de medicina do ex-presidente fizeram os atores que estiveram presentes na inauguração já entrar no clima do trabalho. (REDE GLOBO – JK, 2005<sup>125</sup>)

Durante o mês de outubro de 2005, no Centro Cultural Yves Alves, tiradentinos e visitantes puderam conhecer objetos pessoais do ex-presidente, mas também aqueles outros, cênicos, que seriam, depois, utilizados pela produção na caracterização da minissérie. Neste sentido, os objetos expostos se mesclavam entre a realidade e a ficção,

<sup>124</sup> REDE GLOBO – JK. **Detalhes que você não viu: os mil preparativos para o casamento de Naná e Júlio Soares.** Disponível em: [http://jk.globo.com/Series/JK/0\\_AA1101785-5074,00.html](http://jk.globo.com/Series/JK/0_AA1101785-5074,00.html). Acesso em: 29 de março de 2009.

<sup>125</sup> REDE GLOBO – JK. **Exposição mostrou mais da vida de JK.** Disponível em: <http://jk.globo.com/Blog/0.27062.5064-p-051030-051105,00.html>. Acesso em: 29 de março de 2009.

entre o que de fato pertenceu e aqueles que pertenceriam no nível simbólico do universo teledramatúrgico.

Como discutimos em capítulos anteriores, certos elementos da fachada do universo diegético se transformaram em um atrativo turístico, adquiriram uma aura midiaticizada e se inseriram no espaço sagrado da reverência expositiva. Todavia, diferentemente do que propusemos, a exposição não ocorreu depois das gravações, mas antes e durante esta, não caracterizando um espaço de recordação do que foi, mas do que estava sendo ou seria.

De maneira voluntária, através da exposição sobre JK, e outras nem tanto, como a atração de visitantes querendo acompanhar as gravações, a equipe da Rede Globo gerou atrativos turísticos temporários, que ocorreram juntamente com o momento de produção da minissérie em Tiradentes.

Mas, além destes, temos aquele outro tipo de atrativo turístico que permanece por maior tempo no território, e que é capaz de se intensificar durante e logo após a exibição da minissérie – são os roteiros turísticos que apontam e narram os locais de filmagens, as histórias vividas pelos personagens e as curiosidades de bastidores. É aquele roteiro de visitação que se apóia nas zonas de bastidores e nas de cena.

Com este intuito, o *site* da minissérie JK, ao buscar uma interatividade e aproximação com o internauta e telespectador, disponibilizou um mapa de Tiradentes, com informações sobre os locais de filmagens. Em seu material promocional, a minissérie desenvolveu um apelo turístico, oferecendo um roteiro dos atrativos midiaticizados, aqueles que serviram como locações e que deveriam ser visitados.

O mapa apresenta dois níveis de leitura: na primeira, apoiado em Tiradentes, oferece informações sobre a história dos monumentos e de como tais prédios estão sendo atualmente ocupados; no segundo nível, referindo-se à cidade midiática de Diamantina, descobrimos qual o papel encenado por estas construções nas cenas da minissérie. Neste sentido, este suposto roteiro turístico não esquece o passado histórico dos monumentos, mas o atualiza com informações sobre suas funções presentes e aquelas imagéticas da teledramaturgia.

Figura 06: Cartografia Imaginária de Diamantina em Tiradentes



**Legenda:**

Monumento em Tiradentes	Ambiente da minissérie em Diamantina
1- Prefeitura de Tiradentes	Sobrado da Rua Direita – local onde Juscelino nasceu
2- Sobrado Ramalho	Pensão
3- Loja de artesanato “Cuia Brasil”	Casa de Amália
4- Escola de Sabedoria Aura-Soma	Casa do ourives
5- Câmara Municipal de Tiradentes (Casa da Câmara)	Casa do Doutor Mata Machado (Ponto de apoio para a equipe da minissérie)
6- Igreja Matriz de Santo Antônio	Igreja freqüentada pela família do Coronel Licurgo
7- Biblioteca do Ó / Restaurante Aluarte / Empório do Ó	Casa do Tio Sica
8- Igreja Nossa Senhora do Rosário	Igreja onde se casaram Naná e Júlio Soares; Celeste e Joaquim.
9- Loja de móveis e antiquário Colisevm	Cine Teatro de Diamantina
10- Sobrado Aimorés / Restaurante Quinto do Ouro / Bar do Bizuca	Armazém
11- Igreja de São Francisco de Paula	Casa da Grupiara – uma das casas onde Juscelino morou, ainda garoto
12- Restaurante Ora Pro Nóbis	Casa de Adosinda
13- Largo do Sol	Utilizado em várias cenas, entre elas a do discurso de Juscelino, agradecendo por ter sido o deputado federal mais votado em Minas Gerais, em 1934.
14- Casa da Cadeia	Utilizado em diversas cenas, como aquelas de Licurgo e Adosinha. (Espaço onde o elenco ensaiou as danças)

Fonte: REDE GLOBO - JK. Nos bastidores da gravação: conheça as locações em Tiradentes. Disponível em: <http://jk.globo.com/>. Acesso em: 29 de março de 2009.

Ao observarmos este material, detectamos que foram utilizados, além das vias públicas, 14 ambientes distintos de locação. Deste total, todos se encontram naquele núcleo histórico e delimitado, como anteriormente discutimos. A exceção fica à cargo da Igreja de São Francisco de Paula; todavia, se nos lembrarmos que a opção de filmagens neste ambiente está atrelada à vista panorâmica que ele proporciona do núcleo histórico, então veremos que o imaginário pretendido é aquele mesmo dos outros treze ambientes, ou seja, a região mítica da vila de São José del Rei continua atuando.

Destes ambientes cenarizados, percebemos uma mescla de monumentos públicos, igrejas e espaços ocupados por restaurantes, bares e lojas de artesanato; afinal, muitas das vezes, o que interessava à produção não era o conteúdo destes edifícios, mas suas fachadas históricas que foram envelhecidas para representarem diferentes prédios da cidade midiática: posteriormente, tais fachadas da locação seriam preenchidas com espaços interiores reproduzidos em estúdio<sup>126</sup>. Talvez, a grande exceção fique à cargo das igrejas, cujos interiores também eram aproveitados nas filmagens.

Na cidade ficcional de Diamantina, observamos a existência de 09 espaços privados (casas e pensão) e 05 públicos, assim divididos: 02 igrejas, 01 armazém, 01 cinema e 01 Largo. No entanto, nesta conta de espaços públicos, devemos ainda acrescentar a cenarização de outras vias, como a Rua Direita, Largo das Forras, Largo do Chafariz, Rua da Câmara, Largo do Ó e a Rua da Cadeia.

Na estrutura deste suposto roteiro turístico midiático disponibilizado pelo *site* da minissérie JK, ainda podemos notar que, embora a grande parte dos atrativos seja aqueles das zonas de cena, os bastidores, mais especificamente o que denominamos de *apropriação de bastidores*, também foram contemplado em dois momentos: a Câmara Municipal (Casa da Câmara) como ponto de apoio para a equipe de produção e a Casa da Cadeia como espaço de ensaio de dança para o elenco.

No mais, este diálogo da minissérie JK com o turismo não se encerra em Tiradentes. Ainda no *site* dedicada à tal produção, encontramos o seguinte comentário: “assim como na ficção, os Palácios da Liberdade, o Tiradentes, o do Catete e das Laranjeiras tiveram um importante papel como cenário de grandes acontecimentos

---

<sup>126</sup> No entanto, principalmente para os estabelecimentos comerciais, o fato de terem servido como locações possibilitam-lhes um diferencial em seus posicionamentos estratégicos perante a concorrência: o imaginário da teledramaturgia poderá ser trabalho e ressignificado como uma proposta de atmosfera de loja.

políticos do Brasil. Conheça um pouco sobre estes casarões históricos monumentais, que você pode visitar pessoalmente!”. (REDE GLOBO – JK, 2006<sup>127</sup>) [grifo nosso].

A minissérie JK apresenta uma construção para a memória nacional. E, ao utilizar como locações os espaços brasileiros, seja de forma direta ou ressignificando-o, a produção expandiu o imaginário da teledramaturgia para além da televisão e através do turismo, possibilitando novas narrativas que se hibridizam com aquelas já fixadas no território. Este é o caso de Tiradentes, onde a vila de São José del Rei, histórica e do século XVIII, passou a negociar sua existência com a malha urbana e os roteiros turísticos da Diamantina midiaticizada.

Albano (*in* ALBANO *et* MURTA, 2002, p. 280), ao elaborar painéis interpretativos para a leitura do espaço urbano de Tiradentes e São João del Rei pelos turistas, menciona que o objetivo foi de oferecer uma matriz de leitura “que mesquem na paisagem o registro histórico com o tempo cotidiano”. Sua proposta é de demonstrar os bens materiais e imateriais das referidas cidades em sintonia com a dinâmica do presente.

Aqui, podemos então pensar que as produções de teledramaturgia, bem como os universos por elas suscitados, também participam com seus imaginários na constituição da urbanidade de Tiradentes, sendo então uma dinâmica do presente que se infiltra na historicidade oficializada do município.

Após esta introdução ao tema, em que foram apresentados o contexto histórico, turístico e da produção audiovisual, buscaremos analisar com maior precisão a cidade midiática de Santana dos Ferros, da minissérie Hilda Furacão, para compreendermos como tal universo ficcional se ergueu e negociou sua existência com a malha urbana tiradentina.

---

<sup>127</sup> REDE GLOBO – JK. **Os palacetes de ‘JK’**. Disponível em: <http://jk.globo.com/Series/JK/0,,FL7448-5075-600-318,00.html>. Acesso em: 29 de março de 2009.

## CAPÍTULO V: TIRADENTES – DE CIDADE-LOCAÇÃO À CIDADE MUDIÁTICA DE SANTANA DOS FERROS EM HILDA FURACÃO

### 5.1. Hilda (Gualtieri Müller) Furacão: o que a história nos conta

Hilda Furacão é um romance do jornalista e escritor mineiro Roberto Drummond (1939 – 2002). Tendo sido publicado em 1991, demorou somente sete anos para que a Rede Globo o adaptasse para a televisão, no formato de minissérie, com estréia no dia 26 de maio e término no dia 23 de julho de 1998, contabilizando 31 capítulos que, mesmo no período de Copa do Mundo de Futebol, alcançou médias de 34 pontos de audiência – mais do que sua antecessora, a minissérie “Dona Flor e seus Dois Maridos” que, exibida no mesmo ano, ficou na marca de 15 pontos de audiência (REVISTA VEJA, 10 de junho de 1998<sup>128</sup>). Transmitida no horário das 22h30min, Hilda Furacão teve Glória Perez como autora da adaptação e a direção geral de Wolf Maya<sup>129</sup>.

Como toda adaptação traz em si uma tradução, o que Carvalho (2007) já definiu como “reação criativa à literatura”, então, Glória Perez se apoiou na obra de Roberto Drummond – e de lá retirou todas as suas referências –, mas também a combinou com outros imaginários, ultrapassando-a seja pelas necessidades de uma produção televisiva seja devido à uma estética autoral.

A leitura de Glória Perez incrementa, rearranja, negocia, enfim, traduz, o texto de Roberto Drummond; e, neste sentido, uma vez que o nosso interesse de pesquisa se pauta nas produções audiovisuais, realizaremos um breve relato da história a partir da minissérie. Somente quando julgarmos importante, inseriremos referências que nos informem como a mesma passagem da trama televisiva foi desenvolvida pelo livro.

A história, que trafega no limiar e na dúvida entre o que é ficção e realidade, se passa em Minas Gerais, principalmente nas cidades de Belo Horizonte e Santana dos Ferros, dos finais dos anos de 1950 e início da década de 1960, em um período que antecede e culmina com o Golpe Militar de 1964, quando a capital mineira “cheirava a jasmim e ao gás lacrimogêneo que a polícia jogava nos estudantes e acabava sendo o perfume daqueles dias” (DRUMMOND, 1991, p. 11).

<sup>128</sup> REVISTA VEJA. **Deusa das 10: Ana Paula Arósio salva Hilda Furacão**. Disponível em: [http://veja.abril.com.br/100698/p\\_157.html](http://veja.abril.com.br/100698/p_157.html). Acesso em: 20 de fevereiro de 2009.

<sup>129</sup> De acordo com o *site* Memória Globo (2009), a minissérie Hilda Furacão foi, posteriormente, vendida para outros países, como Angola, Argentina, Cabo Verde, Chile, Honduras, México, Paraguai, Peru, Portugal, República Dominicana, Rússia e Venezuela. E, em 2002, foi lançada em DVD.

É neste clima que, no dia 1º de abril de 1959, Hilda Gualtieri Müller<sup>130</sup>, a Garota do Maiô Dourado do Minas Tênis Clube, nascida e criada em uma “Tradicional Família Mineira” (TFM), larga amigos e família, e o noivo no altar, para se transformar na meretriz mais cobiçada da capital mineira, indo viver, por opção, na Zona Boêmia, onde passou a atender, no mínimo, 25 homens por noite, contagiando-os com o “Mal de Hilda”: uma paixão fulminante que mesclava amor, sexo e fantasias eróticas – para fazer cada cliente se sentir único, cada novo atendimento exigia-lhe uma mudança de roupa, maquiagem, perfume, penteado e jogos de sedução. Todos queriam ter seus momentos (dois minutos, mais precisamente) de amor com Hilda, a Furacão, o que gerava uma imensa fila que começava na Rua Guaicurus da Zona Boêmia e terminava, inevitavelmente, na porta do famoso quarto 304 do Maravilhoso Hotel, onde a nossa Garota do Maiô Dourado passou a morar desde aquele fatídico dia, quando subiu suas escadarias ainda vestida de noiva.

Depois, no dia 1º de abril de 1959, correu a notícia na qual obviamente ninguém acreditou, todos pensaram que fosse “1º de abril”: a Garota do Maiô Dourado havia deixado a beira da piscina do Minas Tênis Clube e as missas dançantes e agora estava no quarto 304 no Maravilhoso Hotel, na Rua Guaicurus, coração da Zona Boêmia de Belo Horizonte. Aos poucos, com o passar dos dias e a ausência da Garota do Maiô Dourado na beira da piscina e nas missas dançantes do Minas, a notícia se confirmou – e ficou em cada um uma pergunta: “por quê?” (DRUMMOND, 1991, p. 40).

E assim surgiu o mito de Hilda Furacão.

Claro que tanto furor sexual desviava os homens de Belo Horizonte e região de suas obrigações familiares; e mesmo coronéis e fazendeiros das diversas partes do país apareciam na capital mineira para pedir a mão de Hilda em casamento, oferecendo-lhe uma vida rica e confortável.

Com isto, não tardou para que surgisse o movimento de resistência, liderado por Dona Loló Ventura, da Liga da Defesa da Moral e dos Bons Costumes. Em sua campanha de moralização da sociedade belo-horizontina, que contava com apoio de padres e mães de família, seu principal interesse era a aprovação, pela Câmara Municipal, de um projeto de lei que criava a Cidade das Camélias, retirando a Zona Boêmia do centro de Belo Horizonte e a levando para uma região afastada do subúrbio.

Neste ínterim, o movimento da TFM contará também com o apoio de Frei Malthus, o Santo, que viu na possibilidade de converter Hilda, retirando-a da vida adúltera, a realização de seu primeiro milagre, que o consagraria na religião Católica.

---

<sup>130</sup> No livro, Hilda Gualtieri von Echveger.

Seria, então, na Noite do Exorcismo que Frei Malthus prometia varrer o pecado da Zona Boêmia e exorcizar Hilda, livrando-a do demônio que a possuía.

No entanto, nesta noite de confronto entre o Santo e Hilda – aquele com a cruz e o crucifixo, e esta com o perfume *Muguet du Bonheur* que impregnava a atmosfera e o seu vestido tomara que caia que realçava seu corpo – o ódio se transformava em passaporte e camuflagem para um amor que surgia.

Porém, nesta noite de chuva e de exorcismo em frente ao Maravilhoso Hotel, um relâmpago atingiu um restaurante próximo, o que causou uma confusão e colocou fim ao duelo. E, entre o corre-corre e empurra-empurra do momento, Hilda perdeu um sapato. Este foi encontrado, no meio da enxurrada, por Malthus que, misteriosamente e instintivamente, o guardou no bolso de sua batina. Era “um sapato de salto alto cravejado de vidrilhos, também lembrança das missas dançantes do Minas Tênis, sapatos que estranhamente brilhavam mais e mais, sugerindo festas encantadas” (DRUMMOND, 1991, p. 57).

Em um conto de Cinderela às avessas, e sem saber que foi Frei Malthus quem o encontrou, a Cinderela da Zona Boêmia começou uma busca pelo homem que o havia recuperado, pois Madame Janete, cartomante e vidente, já lhe havia antecipado que seu príncipe seria aquele que estivesse em posse de um sapato perdido.

Por sua vez, o Santo, dividido entre o amor e a religião, se penitenciava e se culpava pelos seus sentimentos, sem saber qual caminho seguir; ele não só se chicoteava com punições de dor, como também consumia, em grande quantidade, a geléia de jabuticaba produzida por sua mãe e que aliviava suas preocupações. Tal embate seria somente resolvido quando Hilda descobrisse o paradeiro de seu sapato, tomando consciência que o ódio nutrido pelo Frei Malthus era, na verdade, amor.

Assim, foi ela quem buscou o amor e quem insistiu para que ele se livrasse da batina para se casar. Hilda não mediu esforços para se aproximar do Santo, enquanto este continuou dividido entre o amor e o seu suposto dom sacerdotal. E, buscando uma cartada final, a Garota do Maiô Dourado divulgou nos jornais e rádios locais que, no dia 1º de abril de 1964, deixaria a vida de meretriz e se mudaria de Belo Horizonte. Pressionando Frei Malthus, que neste momento da história se encontrava declinado a viver seu grande amor, ela lhe disse ter comprado duas passagens para o Rio de Janeiro e o esperaria para o embarque na estação de trem. Esta seria sua última chance, era o ultimato final.

Porém, o Golpe Militar, deflagrado no dia 31 de março de 1964, desestruturaria a sociedade brasileira, e o dia 1º de abril, assim como os dias subsequentes, foram de tumultos e instabilidades em diversas cidades, inclusive Belo Horizonte. E em um embate de rua, entre militares, policiais, revolucionários comunistas e passeatas de mães de famílias, Hilda Furacão deixou o Maravilhoso Hotel em direção à estação de trem.

No meio deste tumulto, e alheia às bombas de gás lacrimogêneo, ela seguiu seu rumo, na expectativa do final feliz que lhe aguardava na estação. Porém, as horas passaram e ela se decepcionou, embarcando sozinha para o Rio de Janeiro, desiludida e convicta que o Santo optou pela religião, ainda que tenha confirmado por telefone, na noite anterior, que estaria presente para o embarque<sup>131</sup>. Mal soube Hilda que Frei Malthus estava à caminho, quando foi preso por subversão<sup>132</sup>, e que o desencontro ocorreu devido ao caos que sucedeu ao Golpe.

Na versão do livro, Frei Malthus e Hilda nunca mais se encontraram: ele virou um subversivo e foi preso várias vezes, enquanto ela, já nos anos de 1969 e morando em Buenos Aires, concedeu uma entrevista a Roberto Drummond, narrador da história, dizendo-lhe que Hilda nunca existiu, que ela sempre foi um conto de 1º de abril.

Porém, no final da minissérie, quatro anos após o incidente em Belo Horizonte, Hilda e Malthus, este como integrante da Igreja progressista, se encontraram em uma manifestação contra a Ditadura, nas ruas do Rio de Janeiro de 1968, quando ela perdeu um outro sapato, que foi achado, mais uma vez, por seu amado. Tal alteração no desfecho da trama teria ocorrido devido à necessidade de adaptação da obra a um perfil de telespectadores que, na teledramaturgia, já aguarda um final feliz para os personagens principais, e não os desencontros presentes na obra de Roberto Drummond.

A partir deste eixo narrativo principal, o romance Hilda Furacão insere diversas histórias paralelas que apresentam uma estrutura de folhetim, já que os personagens e suas tramas vão se mesclando e se revezando nos diferentes capítulos e cenas que compõem a minissérie. A costura das tramas se dá através de Roberto Drummond, que como narrador das histórias, busca a memória de sua juventude.

---

<sup>131</sup> Na minissérie, Hilda aguarda Frei Malthus na Praça da Liberdade, no meio do tumulto provocado pelo Golpe Militar. Já no livro, Hilda o espera em frente do Minas Tênis Clube, e ao invés do trem, ela usa seu Simca para ir embora da cidade, embora não fique definido e explícito que seu destino fora o Rio de Janeiro.

<sup>132</sup> Na minissérie, a prisão de Frei Malthus parece um tanto quanto forçada. Todavia, ao lermos o livro, descobrimos diversas referências à sua atuação na “Juventude Operária Católica” (JOC) que, na época, tendia para a vertente comunista. Provavelmente, foram estes atos em prol da JOC que o levaram a ser preso por subversão e por atuação à favor do comunismo.

Assim, descobrimos que Frei Malthus foi um dos Três Mosqueteiros de Santana dos Ferros, cidade típica do interior de Minas Gerais. Filho de Dona Neném<sup>133</sup>, doceira e quituteira da pequena cidade, ele sempre teve sua vida dedicada à religião, visando ser padre e Santo, pois sua mãe estava convicta que, durante a gestação, um anjo lhe apareceu em sonho e lhe fez a profecia sobre o futuro religioso de Malthus. Com isto, sua ida para o Convento dos Dominicanos, em Belo Horizonte, representava um passo importante em sua carreira celestial.

Aramel, o Belo, e Roberto Drummond eram os outros dois mosqueteiros de Santana dos Ferros. Os três nasceram no mesmo dia, sempre estiveram juntos e, também, unidos, embarcaram para Belo Horizonte para continuar os estudos e realizar seus sonhos.

Como vimos, Frei Malthus queria ser santo; Aramel, um astro de Hollywood, e Roberto sonhava com o jornalismo, com a Bela B. e com a sua Sierra Maestra, a grande revolução comunista brasileira.

Aramel, o Belo, durante sua estada em Belo Horizonte, se transformou em gigolô do poderoso Tônico Mendes<sup>134</sup>, o grande empresário e construtor da cidade, considerado um dos homens mais ricos do país. Tônico Mendes tinha uma ficha detalhada de todas as mulheres que perderam a virgindade com ele, e seu sonho era alcançar a marca de mil jovens. Para tanto, pagava aos homens para conquistar as garotas e levá-las para a consumação do ato em sua suíte, no último andar do Hotel Financial, também de sua propriedade.

Aramel era um destes garotos que conquistavam e entregavam as jovens para Tônico Mendes. Todavia, ao prestar um serviço extra para um conhecido, M.C., um locutor de rádio de baixa auto-estima, ele acabou se apaixonando por Gabriela M., que passou a ser, por sua vez, o sonho e a cobiça de Tônico Mendes.

Buscando escapar do “patrão”, e evitando entregar a jovem aos seus caprichos, Aramel e Gabriela M. fugiram da cidade e passaram a viver, em um esconderijo, a vida de um casal apaixonado. Porém, o amor não durou muito, pois Gabriela M. deixou o romantismo de lado, se revoltou com a vida bucólica e decidiu largar o amado para se entregar a Tônico Mendes, na certeza de que seria sua esposa oficial, e com filhos e herdeiros teria a fortuna do empresário à sua disposição. Por sua vez, Aramel, decepcionado com a situação, contou com o apoio e o financiamento de Hilda Furacão,

---

<sup>133</sup> No livro, Dona Nhanhá.

<sup>134</sup> No livro, Antônio Luciano.

que lhe comprou um bilhete aéreo para os Estados Unidos, onde passou a residir e, inclusive, conseguiu atuar como figurante em filmes de Hollywood<sup>135</sup>.

Roberto Drummond, o narrador da história, via em Belo Horizonte a realização de seus sonhos comunistas, e se dividiu entre a profissão de repórter de jornais, os seus companheiros de partido e o amor pela Bela B.

Enquanto jornalista da Folha de Minas, nosso narrador, auto-ego do autor, participou do mundo de Hilda Furacão, desenvolvendo artigos sobre suas histórias, o que lhe conferiu uma posição privilegiada para nos contar as peripécias da Garota do Maiô Dourado. No mais, enquanto amigo de infância de Frei Malthus, ele teve a aproximação necessária para nos falar sobre os conflitos vividos pelo Santo. É por ele que percebemos os dois lados da mesma história.

Como comunista, Roberto sonhava com a revolução que transformaria o Brasil em um país aos moldes de Cuba. Entre encontros secretos do partido, divulgação de panfletos em porta de fábricas, conspirações e greves, ele e seus companheiros viviam um mundo que se contrapunha à burguesia, e representavam as ideologias dos jovens de esquerda, em uma época pré-golpe militar.

Por sua vez, apaixonado pela Bela B., nosso narrador se perdeu entre o amor por uma jovem burguesa e de família tradicional, avessa às “coisas comunistas”, e suas ideologias partidárias. Entre idas e vindas, encontros e desencontros, a confissão de sua paixão e o pós-64 permitiram que o casal se aproximasse de vez e se casasse, mesmo sem a permissão da família da noiva.

Se na teledramaturgia os interlocutores de Roberto Drummond são os telespectadores, no livro temos as suas duas tias, Ciana (Emerenciana Drummond) e Çãozinha (Conceição Drummond), moradoras de Santana dos Ferros. É de lá, desta cidade mineira do interior, enraizada nas tradições religiosas, que as tias recebiam e enviavam notícias ao sobrinho que estava na capital.

Porém, Santana dos Ferros não era apenas a emissária de novos moradores à Belo Horizonte, e muito menos um receptáculo passivo das notícias da capital. Nesta cidade também ocorreram histórias espetaculares que mereceram destaque na minissérie, muitas destas girando em torno das questões pitorescas que unem Igreja e sociedade, mas também demonstrando como que os assuntos da política brasileira ou as

---

<sup>135</sup> No livro, o final de Aramel é menos “hollywoodiano”. Com a carência de trabalhos no cinema, ele muda de Los Angeles para Nova York e, posteriormente, se instala em Las Vegas, onde se transforma em gangster e aprende a manejar a corrupção, os jogos de cassino, o contrabando e a metralhadora, transformando-se no *Pretty Boy, The Terrible*.

manifestações culturais nacionais são interpretadas e filtradas pela mineiridade. Posteriormente, veremos com maiores detalhes estas histórias de Santana dos Ferros e as peripécias de seus personagens.

Por trás de toda a narrativa ficcional de *Hilda Furacão*, existe a História que nos apresenta a sociedade brasileira e as questões políticas do final da década de 1950 e início da de 1960. É o período das famílias tradicionais, dos anos dourados, da geladeira elétrica, dos concursos de miss e dos laquês; mas também é a época das ideologias revolucionárias, da eminência do comunismo e do golpe militar. Assim, desfilam-se referências à política nacional, como o presidente Juscelino Kubitschek, a disputa política entre Jânio Quadros e General Lott; o período de presidência e renúncia de Jânio Quadros, a posse do vice-presidente João Goulart (Jango) e, finalmente, o Golpe Militar de 1964. São, enfim, tais fatos políticos que influenciaram e se projetaram nas histórias dos personagens da ficção<sup>136</sup>.

Todavia, mesmo estes personagens ficcionais se aproximam de uma suposta existência real. Como Roberto Drummond – o autor, e não o personagem – deixou claro, muito de suas personagens foram inspiradas em pessoas<sup>137</sup> e acontecimentos reais de Belo Horizonte e de Santana dos Ferros (a atual cidade de Ferros) da época:

Em 1991, quando escreveu em 64 dias o romance *Hilda Furacão*, o mineiro Roberto Drummond construiu sua história na fronteira entre a reportagem e a ficção, misturando personagens verdadeiras - inclusive ele mesmo - e imaginárias. O próprio autor não revela o que é fantasia e o que é realidade. "Fui dar uma palestra sobre a *Hilda* numa escola e as crianças choraram quando eu disse que determinada personagem não existia. Passei a confirmar tudo. Sou refém da *Hilda*", diz o autor. Não deixa de ser uma prisão agradável, forrada com os direitos autorais de 103 mil cópias e o prestígio de ter uma obra adaptada para uma das produções mais caprichadas da Globo. "Sei que isso vai significar uma mudança profunda na minha carreira", diz Drummond, tentando controlar a euforia. (REVISTA ÉPOCA, 01 de junho de 1998<sup>138</sup>)

Nesta fronteira entre real e o imaginário, os personagens suscitam questões e dúvidas e, obviamente, é a própria *Hilda Furacão* quem desperta a maior parte das curiosidades. Se ela existiu ou não – alguns garantem que a conheceu – o livro mantém a dúvida: por que, afinal, a *Garota do Maiô Dourado* e das missas dançantes do Minas

<sup>136</sup> O *site* Memória Globo (2009) comenta, ainda, que o Partido Social Democrático (PSD), do Rio de Janeiro, tentou impedir que *Hilda Furacão* fosse ao ar, alegando que a forma como o Partido Comunista Brasileiro (PCB) estava sendo representado na minissérie poderia confundir o telespectador nas eleições presidenciais que ocorreriam ainda naquele ano de 1998. O mesmo *site* informa que a autora, Glória Perez, contou com a assessoria de militantes do período para, assim, dar maior fidelidade à trama.

<sup>137</sup> O que torna sugestivo, por exemplo, a utilização pelo autor de fórmulas como “Gabriela M.” e “Bela B.” que conotam uma vontade de preservar a real identidade das personagens.

<sup>138</sup> REVISTA ÉPOCA. **Refém da lenda de *Hilda Furacão*: O escritor Roberto Drummond prefere não esclarecer o que é verdade e o que é mentira em seu romance, adaptado para uma minissérie de TV.** Disponível em: <http://epoca.globo.com/edic/19980601/cult5.htm>. Acesso em: 16/02/2009.

Tênis Clube largou tudo para se transformar em prostituta? O livro e a minissérie evitam responder e lançam ainda mais dúvidas, sugerindo que possa ser por promessa religiosa ou devido a um forte sadismo, que fazia Hilda gostar de ver os homens sofrerem apaixonadamente por ela.

Mas, como ela responde no final do livro: “- Por que você não diz aos leitores que, tal como contou no seu romance, eu, Hilda Furacão, nunca existi e sou apenas um 1º de abril que você quis passar nos leitores? Por que não diz isso?” (DRUMMOND, 1991, p. 298). Na verdade, como uma suposta pista ao leitor, o escritor nos informa que os principais fatos da vida de Hilda sempre ocorreram no dia 1º de abril de anos diferentes: ela nasceu, mudou para a Zona Boêmia e de lá foi embora no dia da mentira.

## **5.2. As territorialidades da minissérie Hilda Furacão**

Na obra de Roberto Drummond existe uma preocupação com a territorialidade e a referência à lugares reais que existem, ou existiram. Assim, se figuras como Cintura Fina, Maria Tomba-Homem e outros habitaram a Belo Horizonte do século passado, o mesmo podemos dizer para certos espaços narrados e que também se transformaram em personagens do livro e da minissérie.

Na verdade, esta característica do romance foi enriquecida pela minissérie, pois a união de imagens e sons concretizou aqueles espaços idealizados pelo escritor. No mais, o diretor Wolf Maya, em entrevista para os bastidores do DVD Hilda Furacão (2002), comentou que 80% da obra foi filmada em estética, com câmara ágil que acompanhava o ator, a movimentação e a narração. Conseqüentemente, esta agilidade da câmara influenciará a forma de percepção dos espaços pelos telespectadores-turistas, aproximando-os de um ritmo próximo aos dos personagens em interação com os ambientes percorridos.

A distribuição desta espacialidade pela narrativa da minissérie pode ser visualizada no “Anexo 02 – Espaços Narrativos da Minissérie Hilda Furacão (Rede Globo, 1998)”. E, ao analisarmos o conteúdo da produção da Rede Globo, encontramos dez territórios principais onde as tramas se desenrolam<sup>139</sup>:

---

<sup>139</sup> No livro, além dos espaços aqui apresentados, Montes Claros também recebeu destaque, quando Roberto Drummond vai até esta cidade para realizar uma reportagem especial sobre o tráfico de nordestinos que estavam sendo comprados como escravos. No entanto, na minissérie, não fica evidente onde a cena ocorre, podendo ter sido mesmo em Belo Horizonte.

**Figura 07: Espaços Narrativos na Minissérie Hilda Furacão (REDE GLOBO, 1998)**

<b>Macro-espacos Narrativos</b>	<b>Tempo total de exibição</b>	<b>Trama</b>
Belo Horizonte (MG)	8h 43' 25" (76, 92%)	A capital mineira serve como local das principais tramas da história.
Santana dos Ferros (MG)	2h 05' 16" (18, 41%)	Cidade do interior de Minas Gerais, funciona como suporte para as narrativas de BH, mas também apresenta suas histórias peculiares.
Rio de Janeiro (RJ)	6' 07" (0, 90%)	Apresenta-se em três momentos: (1) local para onde Frei Malthus irá, na busca da cura do "Mal de Hilda"; (2) Ambiente de desfecho da história de alguns personagens secundários; (3) última cena, do reencontro de Hilda Furacão e Malthus.
Barbacena (MG)	1' 59" (0, 29%)	Local para onde os pais de Hilda mudam, depois do escândalo provocado pela filha. Passam a cultivar rosas e buscam a mais pura dentre elas.
Esconderijo de Aramel e Gabriela M. (MG)	8' 48" (1, 29%)	Espaço para onde o casal foge, escondendo-se de Tonico Mendes e vivendo a paixão temporária.
Acampamento dos rebeldes e revolucionários comunistas	10' 08" (1, 49%)	Nas cercanias de Belo Horizonte, funciona como Quartel General dos jovens revolucionários, tendo o experiente revolucionário Lorca como mentor.
Caminhada de Lorca, do acampamento à Serra do Curral (MG)	1' 50" (0, 27%)	Caminho que Lorca realiza, de bicicleta, do acampamento até a Serra do Curral, a suposta Sierra Maestra brasileira. Pelo trajeto, busca recrutar as pessoas simples, mas sem sucesso.
Serra do Curral (MG)	1' 53" (0, 28%)	Onde Lorca busca a revolução, mas, sozinho, morre em uma contra-ofensiva militar.
Em algum lugar na fronteira do Brasil	45" (0, 11%)	Apresenta o desfecho do companheiro Zico, que depois do Golpe de 64 foge do país.
Em algum outro lugar no interior do país	16" (0, 04%)	Mostra o ex-vereador comunista de BH, Orlando Bonfim que, também depois do Golpe Militar, se engaja e morre na Guerrilha do Araguaia.
<b>TEMPO TOTAL DA MINISSÉRIE</b>	<b>11h 20' 27" (100%)</b>	

Fonte: próprio autor

Ainda uma vez, reforçamos que o estudo foi realizado a partir da minissérie, onde as imagens tendem a substituir a fala, quando a indicação e a descrição oral ou escrita dos lugares passam a ser desnecessárias. No entanto, é pelo livro que atingimos uma maior precisão com relação ao espaço narrativo, como aquele do acampamento dos revolucionários comunistas, que se localizava "em um imenso sítio, uma ilha de verde

para lá da Cidade Jardim, um dos mais ricos bairros de Belo Horizonte na época, onde hoje é a Vila Paris” (DRUMMOND, 1991, p. 181); já o esconderijo de Aramel e Gabriela M. ficava na Serra da Piedade, onde à noite se via as luzes da capital mineira.

Para os desfechos dos revolucionários comunistas, a autora ofereceu quatro caminhos (e territorialidades possíveis) a serem seguidos após o Golpe Militar: adaptam-se à vida burguesa, são presos, exilados, mortos, ou continuam a revolução em passeatas contra a Ditadura.

Como Belo Horizonte e Santana dos Ferros são os principais eixos espaciais da trama, podemos direcionar nossas análises para ambas, para, em seguida, concentrarmos nas especificidades de Santana dos Ferros.

### **5.3. A Belo Horizonte da Zona Boêmia e do Minas Tênis Clube:**

Na minissérie Hilda Furacão, Belo Horizonte, a capital mineira fundada em 12 de dezembro de 1897, apresenta-se territorializada em dois pólos: de um lado, o reduto das tradicionais famílias mineiras e, do outro, a região das prostitutas e dos demais cidadãos marginalizados pela sociedade.

Mais do que espaços fictícios, a territorialidade narrada no livro e na minissérie é, realmente, aquela existente em Belo Horizonte. Assim, a família de Hilda morava “na confluência do bairro de Lourdes com o Santo Antônio” (DRUMMOND, 1991, p. 176) e freqüentava o Minas Tênis Clube e a Praça da Liberdade, palco do tradicional *footing* mas também dos conflitos entre os “revolucionários” comunistas e as TFMs. Por sua vez, a Zona Boêmia ficava no coração da cidade, na Rua Guaicurus, abrigando “o mitológico Montanhês Dancing e o não menos mitológico Maravilhoso Hotel” (DRUMMOND, 1991, p.34).

Ora, vale dizer que o Montanhês Dancing Club, onde ocorriam apresentações de orquestras, bailes de carnaval e shows de *strip-tease* feminino, existiu de fato. Já o Maravilhoso Hotel ainda existe em Belo Horizonte, e ocupa o número 630 da referida rua, ainda que reformado e se chamando “Novo Hotel”:

Hoje, padres oferecem cursos profissionalizantes e conselhos de saúde às mulheres que ganham a vida no Maravilhoso Hotel. Centenas de homens sobem diariamente a escada estreita da Rua Guaicurus para buscar sexo rápido: um encontro de 15 minutos custa R\$ 5. Uma imagem de São Jorge protege o corredor onde se enfileiram os 31 quartos. Em cada um deles, uma cama de casal. Em cada cama, uma mulher de calcinha e sutiã, à espera do freguês. Hilda Furacão e seu glamour já não são nem lembrança. Dona Laudelina, a

gerente, garante que nunca tinha ouvido falar na cortesã que fez sucesso no fim dos anos 50 e início dos 60. (REVISTA ÉPOCA, 01 de junho de 1998<sup>140</sup>)

Podemos notar que a própria cidade de Belo Horizonte aparece como personagem do romance e pode, assim, ser freqüentada a partir do imaginário urbano presente na trama, resgatando uma forma de vivê-la que estava presente nos anos de 1950 e 1960. Em termos turísticos, é viável a visita aos bairros tradicionais, ao Minas Tênis Clube, à Praça da Liberdade e, finalmente, à Rua Guaicurus com sua vida boêmia, embora não mais em sua época áurea.

Todavia, para a construção deste universo ficcional, a Rede Globo optou pelas gravações mistas, ou seja, não filmou somente em Belo Horizonte, mas também em estúdio e em outras locações, caracterizando-os como ambientes da capital mineira. É o que denominamos como “estúdio dependente da locação”, inclusive com a construção de zonas de cenas em cidades cenográficas.

Como se descobre a partir de pesquisa no *site* Memória Globo (2009<sup>141</sup>), a reconstituição de tais ambientes belo-horizontinos ocorreu no Projac e nos estúdios da Herbert Richers, ambos no Rio de Janeiro: “no Projac, além dos cenários de estúdio, também foram criadas locações importantes para a minissérie, como o Maravilhoso Hotel (com três andares, 15m de altura, e mais de dez ambientes de interior reproduzidos em estúdio), o Montanhês Dancing Club e mais oito prédios que circundavam a praça<sup>142</sup>”. E, mesmo a Câmara Municipal do Belo Horizonte, onde ocorreram as disputas e votações para a construção da Cidade das Camélias, teve como cenário a Câmara Municipal de Niterói. Já o Minas Tênis Clube, onde a eleição da Miss Verão 59 consagrou Hilda como a Garota do Maiô Dourado, foi locado no Hotel Glória do Rio de Janeiro.

---

<sup>140</sup> *Ibidem*, REVISTA ÉPOCA. **Refém da lenda de Hilda Furacão: O escritor Roberto Drummond prefere não esclarecer o que é verdade e o que é mentira em seu romance, adaptado para uma minissérie de TV.**

<sup>141</sup> MEMÓRIA GLOBO. **Hilda Furacão.** Disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0,27723,GYN0-5273-240307,00.html>. Acesso em: 17 de fevereiro de 2009.

<sup>142</sup> Fato interessante apontado pela cenógrafa Cláudia Alencar, em entrevista para os bastidores do DVD Hilda Furacão (2002), é que, normalmente, os cenários são construídos com a escada subindo; mas, para o Maravilhoso Hotel, a visão é quase sempre da escada que desce, uma vez que a importância está no quarto 304. Com isto, nas cenas, vemos as pessoas chegando ao andar do quarto 304, e quase nunca descendo para o térreo.

**Figura 08: Belo Horizonte da Zona Boêmia**



**Fonte 1 (imagens do lado direito):** Imagens captadas do DVD *Hilda Furacão* (Rede Globo)

**Fonte 2 (imagens do lado esquerdo):** FLICKR – Compartilhamento de Fotografias na Internet. Galeria de Lisa (Lizie). Disponível em: [http://flickr.com/photos/dearfrom\\_xxx/](http://flickr.com/photos/dearfrom_xxx/). Acesso em: 25 de fevereiro de 2009.

**Análise:** próprio autor

No quadro acima, no lado esquerdo, temos as imagens captadas da Zona Boêmia de *Hilda Furacão*, ou seja, a territorialidade da Rua Guaicurus e seus equipamentos míticos – Maravilhoso Hotel e Montanhês Dancing Club – reconstruídos em locação de estúdio e representando o final da década de 1950 e início da seguinte. Já no lado direito, encontramos imagens da “real” Rua Guaicurus, em Belo Horizonte, na temporalidade de 2008.

Como era de se esperar, além da necessidade de ambientar o espaço belo-horizontino nas décadas passadas, a Rede Globo romantizou a área, infligindo-lhe um tom que beira à nostalgia. Por outro lado, a realidade atual destes equipamentos é outra: o hotel de Hilda Furacão mudou de nome e passou por uma reforma que lhe fez perder as referências arquitetônicas de uma época áurea; já o Montanhês Dancing Club, hoje, só existe na memória, pois no local se ergueu um outro hotel, e a reforma também lhe infligiu alterações na fachada e uma perda de originalidade.

Vale também considerar que a equipe de cenografia da Zona Boêmia não buscou referências naquela real e em seus equipamentos urbanos para reconstruí-la em estúdio; assim, na minissérie, não houve um verdadeiro resgate da arquitetura e das fachadas da Rua Guaicurus da metade do século passado.

Finalmente, observamos que a cartografia imaginária da minissérie não obedece àquela da Rua Guaicurus real: em Hilda Furacão, a Zona Boêmia quase que forma um recôncavo – uma rua sem saída –, enquanto em Belo Horizonte ela é aberta e de passagem. No que tange aos seus dois principais prédios, na minissérie, o Maravilhoso Hotel e o Montanhês Dancing Club estão quase de frente um para o outro, enquanto que, em Belo Horizonte, eles se encontravam lado a lado, com paredes germinadas.

Obviamente, estas alterações e a construção de uma cartografia imaginária da Zona Boêmia servem para atender aos interesses da produção da minissérie, e também aos apelos da narrativa. No entanto, um telespectador-turista que vê tal região pela televisão e, posteriormente, a visita *in lócus*, terá um confronto entre o ficcional e o “real”, o que não é de tudo negativo, já que são nestes momentos de comparação e estranhamento que os sentidos críticos e de reflexão são despertados.

Ainda de acordo com o *site* Memória Globo (2009), Belo Horizonte foi utilizada como cenário para a gravação de grandes planos, recriando o Golpe de 1964 na Praça da Liberdade. E, observando as cenas, descobrimos que a Estação Central da Rede Ferroviária<sup>143</sup> também serviu como cenário para as tramas. Neste âmbito, ocorreu aquilo que denominamos como sendo “apropriação horizontal” da Zona de Cena.

Com isto, com exceção da Praça da Liberdade e da estação de trem, quase todos os ambientes da capital mineira foram reconstituídos em estúdios ou em locações cariocas. Neste sentido, na maioria das vezes, a Belo Horizonte “real” é somente aquela das grandes paisagens urbanas – tomadas em grande plano dos espaços públicos – que

---

<sup>143</sup> Atualmente, tal prédio da Estação Central da Rede Ferroviária abriga o Museu de Artes e Ofícios – MAO: <http://www.mao.org.br/>.

servem para contextualizar o telespectador no tempo-espaço das narrativas das próximas cenas.

**Figura 09: Locações de Hilda Furacão, em Belo Horizonte**



Fonte: Imagens captadas do DVD Hilda Furacão (Rede Globo)

Análise: próprio autor

Enfim, toda a Zona Boêmia foi uma reconstituição e, aparentemente, nada foi aproveitado da verdadeira Rua Guaicurus. E o mesmo vale para os principais equipamentos urbanos da capital mineira narrados na minissérie. Sendo assim, uma visita de telespectadores a estes pontos turísticos pode gerar estranhamentos: o cenário não é o mesmo da minissérie, ao qual estavam habituados a assistir pela televisão, e sim aquele que inspirou o autor do romance. Mas mesmo este sofreu as alterações do tempo, transformando-se e alterando-se como é típico de um *palimpsesto* urbano.

### 5.5. E de Tiradentes se fez Santana dos Ferros:

A cidade midiática de Santana dos Ferros foi erguida em Tiradentes, onde as principais cenas urbanas foram gravadas. Esta cidade do romance surgiu na minissérie a partir de uma adaptação das diversas ruas, casas e monumentos tiradentinos.

Na verdade, a Santana dos Ferros de Roberto Drummond foi inspirada em Ferros, cidade onde o escritor nasceu, no interior de Minas Gerais, próxima à Itabira. Ferros tem uma população de 11.387 habitantes, de acordo com o Censo do IBGE realizado em 2007 (IBGE, 2009<sup>144</sup>), e está localizada na região central de Minas Gerais, na Bacia do Rio Doce.

De acordo com o *site* da Câmara Municipal (2009<sup>145</sup>), “o nome Sant’Ana dos Ferros conservou-se até 1923. Como a revisão territorial feita nesse ano o Município passou a chamar-se Ferros”. E Drummond (1991, p. 23) a descreve como sendo “apenas duas ruas que se enroscam como duas imensas, preguiçosas e tortuosas cobras nas margens do Rio Santo Antônio” (DRUMMOND, 1991, p. 23).

**Figura 10: Imagens de Ferros (MG) – Vista Parcial da Cidade**



**Ferros (MG) 1 – Vista parcial da cidade**

**Ferros (MG) 2 – Vista parcial da cidade**

Fonte: PICASA – Álbum de Fotografias na Web. **Galeria Pública de Marcelo Quintão**. Disponível em: <http://picasaweb.google.com/mquintaos59>. Acesso em: 21 de fevereiro de 2009.

Uma das principais características do município é o Rio São Antônio, que divide a cidade em duas. Em 2007, quando as filmagens foram realizadas, Roberto Drummond concedeu uma entrevista à Mariana Scalzo, do Jornal Folha de São Paulo (domingo,

<sup>144</sup> IBGE – INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. **Cidades@ - Ferros**. Disponível em: <http://www.ibge.gov.br/cidadesat/default.php>. Acesso em: 26 de fevereiro de 2009.

<sup>145</sup> CÂMARA MUNICIPAL DE FERROS. **Cidade: história de Ferros**. Disponível em: [http://www.cmferros.mg.gov.br/index.php?pag=centro\\_cidade&titulo=Cidade](http://www.cmferros.mg.gov.br/index.php?pag=centro_cidade&titulo=Cidade). Acesso em: 20 de fevereiro de 2009.

23/11/97a), dizendo ter ido até Ferros para ver se sua terra natal poderia ser utilizada como locação. Porém, concluiu que lá faltava a infra-estrutura necessária.

Já em outra reportagem, ainda realizada por Mariana Scalzo para a Folha de São Paulo (domingo, 23/11/97c), a jornalista menciona que a produção da minissérie terminou optando pelas gravações em Tiradentes já que o município apresenta “boa infra-estrutura para receber a equipe e, principalmente, por ter um rio que corta a cidade, fundamental na trama”.

O rio foi primordial para as gravações, permitindo manter o imaginário de Santana dos Ferros, com a cidade sendo cortada pelo fluxo d’água que criava fronteiras simbólicas para a população: em uma rua, as prostitutas proibidas pelo Padre de atravessar a ponte e, do outro lado, as famílias tradicionais. Retornaremos a este tema.

Para gravar em Tiradentes, a Rede Globo teve somente que pedir autorização à prefeitura, e como disse o prefeito da época, Elvio Garcia (PSDB-MG), “não cobramos nada. Só um diretor da Globo de Minas arrumou um aparelho de recepção de sinais da emissora para a cidade”. Nesta mesma reportagem, Ralph Araújo Júnior, secretário de turismo, também viu nas gravações uma forma de melhor divulgar Tiradentes: “tem de ter um pouco de paciência e ver os dois lados da questão. Queremos aumentar o turismo. Com as gravações, saem reportagens no país inteiro” (SCALZO *in* FOLHA DE SÃO PAULO, domingo, 23/11/97c).

Porém, no decorrer de nossas análises, veremos que o processo de tradução de Tiradentes, para ambientar a fictícia Santana dos Ferros, não ocorreu sem alardes e reações negativas de alguns tiradentinos contra a Rede Globo. No momento, é importante compreender que Santana dos Ferros, enquanto típica cidade do interior mineiro, possui, na trama do romance, suas histórias peculiares e fantásticas, ao mesmo tempo em que serve como ponto de comparação para os acontecimentos que têm lugar em Belo Horizonte.

De certa forma, Santana dos Ferros é uma cidade que se contrapõe, absorve e traduz diversos temas que circulam pela capital mineira e pelo país: “Ora, daí a minha inquietação; se para o bem ou para o mal um sentimento qualquer empolga Santana dos Ferros é sinal de que empolga todo o Brasil” (DRUMMOND, 1991, p. 252). Assim, na política, as candidaturas de Lott e Jânio Quadros à presidência da república mereceram comícios que dividiram a população, enquanto a promessa de reforma agrária de Jango e o Golpe Militar provocaram temores de uma revolução. O carnaval também tinha sua vez e ocupava as ruas. E a Zona Boêmia de Belo Horizonte encontrava seu contraponto

com as prostitutas Alição, Alice e Alicinha – avó, mãe e filha – que habitavam a Rua do Chafariz da cidadezinha.

Se a Igreja Católica possui seu poder nos grandes centros, é nas pequenas cidades que ela se faz sentir com maior força. O Padre Nelson, de Santana dos Ferros, controlava tudo e todos – ele não participava do comício, pois julgava que religião e política não deveriam se misturar; porém, o carnaval era proibido, e a manifestação de folia do povo era sempre interrompida pelo badalar dos sinos, lembrando aos fiéis que a festa não deveria continuar; rir, namorar e se divertir eram ações que estavam sob sua tutela; finalmente, as três prostitutas, se estavam impedidas de atravessar a ponte e frequentar a cidade, isto devia à uma imposição deste representante da Igreja.

A religião pairava sobre todas as demais leis, inclusive influenciando os poderes legislativo, executivo e judiciário. Mais do que humana, através de prisões e multas, a punição na cidadezinha era sempre religiosa – não era o medo da cadeia que fazia com que as pessoas obedecessem às leis instituídas pelo padre, mas era a eminência do pecado que os levaria ao inferno; era esta certeza religiosa que fazia com que as meretrizes não atravessassem a ponte, que a população interrompesse a festa de carnaval, e que Dona Nevita não desse mais as suas gargalhadas.

Tal fato reforça a concepção de DaMatta (1997) quando ele nos diz que a sociedade brasileira foi moldada pelo catolicismo. E, no caso das Minas Gerais, tal comentário fica mais convincente, quando nos lembramos que o modelo de urbanismo mineiro está fortemente associado ao século XVIII, época em que a religião católica influenciava, de fato, a vida cotidiana: a arte colonial, as manifestações folclóricas, o estilo de vida e o próprio modelo arquitetônico e urbanístico das cidades mineiras constituem uma malha complexa que emerge da e fortalece a Igreja Católica. Neste sentido, a mineiridade de Santana dos Ferros é aquela que rege o imaginário das cidades do estado, em que o urbano barroco está associado à religião.

Na cidade do romance, a moral e o *éthos* do “outro mundo” se sobressaem e regem a casa e a rua. Isto fica mais evidente quando realizamos uma análise de conteúdo das cenas deste espaço urbano ficcional, e descobrimos que, se Santana dos Ferros ocupa 18, 41% (2h 05’16”) do tempo de exibição da minissérie, a Igreja Católica aparece com 43,63% (54’39”) deste total, destacando-se em relação aos demais ambientes:

**Figura 11: Análise de Conteúdo – ambientes de Santana dos Ferros**

Outro mundo (Igrejas)	43, 63% (54'39'')
Rua	28, 39% (35'34'')
Casa	24, 48% (30'40'')
Transportes Interurbanos (Trem)	2, 21% (2'46'')
Instituições disciplinares (Escola)	1, 29% (1'37'')
<b>TOTAL</b>	<b>100 % (2h 05'16'')</b>

Fonte: próprio autor

Para melhor detalharmos a pesquisa, além de nos servirmos da estrutura da sociedade brasileira defendida por DaMatta (1997), achamos por bem também utilizarmos como classificação o conceito de Instituições disciplinares e de transportes interurbanos.

Os transportes interurbanos são aqueles meios que servem de contato entre os diferentes municípios. Tal estrutura de transportes será compreendida como sendo a união entre terminais (estações ferroviárias, rodoviárias...), veículos (trem, carro...), força motriz (tração animal, à vapor, à combustão...) e vias (ferrovias, estradas...) (PALHARES, 2002). É a partir da junção destes quatro elementos que os transportes interurbanos criam, para as cidades, um fluxo de partida e chegada de matérias, conectando-as e gerando uma rede de diferentes malhas urbanas em sintonia. Nestas estruturas de transporte, estamos pensando em como o município se coloca em comunicação e em contato físico com o que se encontra além de sua territorialidade<sup>146</sup>.

Por sua vez, como instituições disciplinares que se fazem presentes na malha urbana, nós compreendemos aquelas defendidas por Foucault (2007b), criadas como forma de controle social, tais como presídios, hospícios, hospitais e escolas. São ambientes que surgem também a partir de um interesse do governo em estipular, condicionar e fazer valer um padrão social tido como adequado; e enquanto algumas “ensinam”, como as escolas, outras “corrigem”, “punem” e/ou “curam” os desvios, como os hospícios, hospitais e presídios. De qualquer maneira, as instituições disciplinares legitimadas por um governo, e teoricamente laicas sem influências religiosas, compreendem que a moral ou a doença são elementos que estão além do sujeito, e que por isto são implantadas ou condicionadas de fora pra dentro, extraindo ou reprogramando aquelas condutas tidas como falhas.

<sup>146</sup> Não estamos excluindo as possibilidades de ligação das cidades a partir dos fluxos comunicacionais, via satélite ou cabos. Porém, neste momento, o que nos interessa é pensar na cidade enquanto deslocamento de pessoas e materiais, ou seja, como espaço do transporte.

Na análise dos dados, podemos notar que a Igreja, com 43,63% do tempo de exibição, é o ambiente que se destaca em Santana dos Ferros, corroborando com nosso comentário anterior de que a religião é a responsável pelo imaginário e *éthos* urbano brasileiro e, mais precisamente, o mineiro. Em seguida, temos o espaço da rua com 28,39% do tempo, acompanhado da casa com 24,48%, transportes interurbanos com 2,21% e, finalmente, as instituições disciplinares com 1,29%.

A seguir, compreenderemos como Santana dos Ferros “ocupou” o espaço urbano tiradentino e, para tanto, analisaremos os ambientes de gravação e as tramas neles desenvolvidos. Tal análise faz-se importante, pois nos permitirá ver como a cartografia imaginária recriada para Tiradentes pode ser traduzida em um roteiro turístico.

Começamos pelo “outro mundo”, aqui definido como os ambientes de Igreja.

### 5.5.1. Uma vida de devoção e punições: as Igrejas

Em sua trama, Santana dos Ferros possui duas Igrejas, a de Santana, clássica e barroca, que através de suas cenas internas e externas ocupa 21,57% (27'01”) do tempo de exibição da cidade, e aquela outra, denominada Igrejinha, em estilo moderno, que representa 22,06% (27'38”).

A Igreja Matriz de Santana, a “oficial”, é aquela dos primeiros capítulos da minissérie. Todavia, devido a um desabamento do teto, esta é interditada e as missas passam a ser celebradas na Igrejinha, apesar da hesitação do Padre Nelson, cuja mudança não lhe agrada. Como ele mesmo diz, “Deus não é moderno, Deus é eterno” (DVD HILDA FURACÃO, Cap. IV, 04'41”).

Vale algumas observações. No livro de Roberto Drummond, a Igreja de Santana não se fecha para restauração – na verdade, houve

um plebiscito, orientado pelo Padre Geraldo Cantalice, o novo vigário, para saber se deviam derrubar a velha matriz para erguer uma nova de ousadas linhas modernas. Santana dos Ferros dividiu-se então entre os colorados e celestes – os colorados (caso da Tia Çãozinha) adeptos da igreja moderna, os celestes (caso da Tia Ciana) defensores da igreja antiga. Tia Çãozinha usava um lenço vermelho no pescoço e cantou vitória – a velha igreja foi derrubada e uma nova, moderna, no feitiço da igrejinha de Niemeyer na Pampulha, foi erguida, e aguardem: está para ser inaugurada. (DRUMMOND, 1991, p. 24)

Excetuando a poética romanesca e a liberdade de criação do autor, a história de derrubar a matriz e a campanha “Vote Verde”, para os que queriam a nova igreja, e “Vote Vermelho”, para os conservadores que preferiam manter a tradicional, é real e

ocorreu em Ferros nos anos de 1950 e 1960. E, tal como no livro, o plebiscito foi ganho por aqueles que eram a favor da derrubada e construção da igreja moderna.

**Figura 12: Imagens de Ferros (MG) – Antiga e Nova Igreja Matriz de Santana**



Fonte: CÂMARA MUNICIPAL DE FERROS. Galeria de Fotos. Disponível em: [http://www.cmferros.mg.gov.br/index.php?pag=centro\\_fotos01&titulo=Galeria%20de%20Fotos](http://www.cmferros.mg.gov.br/index.php?pag=centro_fotos01&titulo=Galeria%20de%20Fotos). Acesso em: 22 de fevereiro de 2009.

Porém, a tradução de Glória Perez alterou esta narrativa do livro baseada em fatos reais. Na minissérie, a antiga matriz fechou-se para reforma, enquanto aquela outra passou a ser utilizada para as celebrações religiosas.

A alternativa teledramatúrgica de desabamento do teto da Igreja pode, também, ser compreendida como uma metáfora para as ações da Fundação Roberto Marinho. Após o período de gravação, em 1997, a Igreja Matriz de Santo Antônio, que serviu como cenário para a antiga Igreja de Santana, entrou em restauração a partir de uma parceria entre tal fundação das empresas Globo, o Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social – BNDES e a Paróquia de Santo Antônio, de Tiradentes<sup>147</sup>.

Buscando compreender os temas desenvolvidos pela minissérie Hilda Furacão, nestes ambientes de Igreja, podemos realizar as seguintes análises:

<sup>147</sup> BNDES – BANCO NACIONAL DE DESENVOLVIMENTO ECONOMICO E SOCIAL. **BNDES é notícia: Igreja de Tiradentes**. Disponível em: <http://50anos.bnades.gov.br>. Acesso em: 18 de fevereiro de 2009.

FUNDAÇÃO ROBERTO MARINHO. **Projetos: Igreja Matriz de Santo Antônio**. Disponível em: <http://www.frm.org.br>. Acesso em: 18 de fevereiro de 2009.

**Figura 13: Igreja de Santana – Ambientes Internos**

<b>Igreja de Santana – Ambientes Internos: 18,09% (22' 40'')</b>		
<i>Locação na Matriz de Santo Antônio</i>	<i>Nave e balcão do coral</i>	<i>15,59% (19'32'')</i>
<i>Gravação em estúdio</i>	<i>Sacristia</i>	<i>2,50% (3'08'')</i>
 <p><b>Igreja Santana 1 - Nave - Cap. II – 57'06''</b></p> <p>Aramel tenta persuadir Frei Malthus a não realizar a procissão e o exorcismo de Hilda Furacão. Malthus diz ao Padre Nelson que, após se ordenar padre, vai querer trabalhar em Santana dos Ferros. Malthus ainda confessa ter guardado o sapato de Hilda, e o padre sugere que o queime. Pelo sacristão, Padre fica sabendo que Malthus fugiu para BH, levando o sapato de Hilda. Padre reflete sobre a fuga de Malthus.</p>		
<p>Padre conversa com a imagem de Santana e pede ao Sacristão, João Dindim, que arrume sua mala, pois vai à BH. Tia Çãozinha pergunta ao Padre se ele viu Ciana, e este responde que não a viu. Padre convence Malthus a ir para o Rio de Janeiro. Dona Neném conta ao Padre que, ao desfazer a mala que Malthus trouxe do Rio, ela descobriu um sapato. Pelo balcão do coral, Sacristão vê a chegada do Padre à Igreja.</p>	 <p><b>Igreja de Santana 2 - Nave - Cap. III – 1h40'03''</b></p>	
 <p><b>Igreja de Santana 3 - Sacristia - Cap. III – 1h40'54''</b></p>	<p>Padre lê telegrama de Malthus, pedindo para ele ir a BH. Padre e Sacristão ouvem um barulho e correm até à Sacristia. Ambos vêem o teto desabar e descobrem que a Igreja de Santana ficará fechada durante um ano, para reforma. Durante a missa, fiéis ficam sabendo que as missas passarão a ser celebradas na Igrejinha – Igreja Nova. No final, Padre vai embora de Santana e retorna à Igreja para se despedir.</p>	

Fonte: próprio autor

**Figura 14: Igreja de Santana – Ambientes Externos**

<b>Igreja de Santana – Ambientes externos 3, 47% (4' 21'')</b>		
<i>Localção na Matriz de Santo Antônio</i>	<i>Cemitério, Adro, Fachada e Campanário</i>	<i>3, 47% (4' 21'')</i>
<p>Roberto pede ao Sacristão para chamar o Padre, afim que ele dê a unção dos enfermos a seu pai doente. De manhã, Padre abre a Igreja e se depara com Malthus, dormindo encostado na porta. Malthus atravessa o adro correndo, supostamente indo buscar o sapato de Hilda em casa. Em vista aérea, narrador conta que Jânio Quadros ganhou as eleições. Em outra cena, Padre atravessa o adro em direção à porta da Igreja.</p>		<p><b>Igreja de Santana 4 - Adro - Cap. III – 1h43'16''</b></p>
	<p>Posteriormente, Padre chega até o adro para ver o carnaval na Rua da Câmara; mas tem uma idéia, dá meia volta, sobe ao campanário e faz soar o sino, para que o povo pare com os festejos; e, assim, fica contente em ver que sua ordem foi obedecida. No final, ao ir embora de Santana dos Ferros, Padre Nelson aparece fechando a porta da Igreja. Em outra cena, tem-se a imagem de Malthus pensativo, no campanário, com a vista da Rua da Câmara ao fundo.</p>	<p><b>Igreja de Santana 5 – Campanário – Cap. VI – 1h17'33''</b></p>
<p>No campanário, Frei Malthus e o novo vigário da cidade, Padre Geraldo, observam o avião de Hilda Furacão que sobrevoa Santana dos Ferros. Já no adro, ambos se comovem com o carnaval que ocorre na Rua da Câmara; neste momento, Padre Geraldo diz que, mesmo sabendo ser uma festa pagã, não há como não abençoá-la.</p>		<p><b>Igreja de Santana 6- Fachada- Cap. VI – 1h25'18''</b></p>

Fonte: próprio autor

**Figura 15: Igrejinha (Igreja Nova) – Ambientes Internos**

<b>Igrejinha (Igreja Nova) – Ambientes Internos: 19,36% (24'15'')</b>		
<i>Gravação em estúdio</i>	<i>Sacristia, Altar e Nave</i>	<i>19,36% (24'15'')</i>
	<p>Através do Padre Nelson, Dona Neném fica sabendo que seu filho está apaixonado por Hilda, e assim decide ir a BH, para enfrentá-la. Malthus vai procurar sua mãe e Sacristão lhe diz que as prostitutas a viram passar, indo em direção à estação de trem. Malthus se penitencia com chibatadas por ter feito amor com Hilda, e Padre o consola. Na Sacristia, João Dindim pede ao Padre Nelson para ir embora junto com ele.</p>	<p><b>Igrejinha 1 - Altar - Cap. V – 1h47'59''</b></p>
<p>Padre Geraldo se apresenta como novo vigário e pede ao Sacristão para guardar a imagem de Santana na Casa Paroquial: “a imagem não é a santa”. Na hora da missa, novo Padre estranha a igreja vazia. Em outro momento, ele comunica que a pintora Yara Tupinambá pintará o painel da Criação do Mundo, na Igrejinha de Santana dos Ferros, e aproveita para perguntar aos fiéis se eles têm notícias sobre a renúncia de Jânio.</p>		
	<p>Na inauguração do painel, fiéis se chocam com a imagem de Adão nu. Na Sacristia, Padre busca consolar a pintora que está inconformada com a reação do povo. E, por causa da imagem, as beatas passam a entrar de costas na Igrejinha e exigem que o Padre mande pintar uma folha de parreira para tampar a nudez de Adão; ele promete conversar com Yara Tupinambá.</p>	<p><b>Igrejinha 3 - Nave - Cap. VI – 25'00''</b></p>
<p>Posteriormente, a imagem de Santana começa a chorar, fiéis recolhem a lágrima e começam a bebê-la e a passá-la no corpo, em busca de curas. Suposto milagre é desvendado: a criança (Dudu) fez xixi no cano e este escorreu pela cabeça da Santa. Falso milagre! Em outra cena, Malthus, ao chegar em Santana dos Ferros, vai até a Igrejinha e pede a chave da antiga Matriz, pois está com saudades e quer visitá-la.</p>		

Fonte: próprio autor

**Figura 16: Igrejinha (Igreja Nova) – Ambientes Externos**

<b>Igrejinha (Igreja Nova) – Ambientes Externos: 1,77% (2'13'')</b>		
<i>Gravação em locação de estúdio</i>	<i>Adro e fachada</i>	<i>1,77% (2'13'')</i>
		
<b>Igrejinha 5 - Fachada - Cap. V – 21'50''</b>	<b>Igrejinha 6 - Adro - Cap. V – 1h46'00''</b>	
<p>A primeira cena da Igrejinha mostra Padre Nelson e o Sacristão João Dindim chegando para se instalar. Outra cena mostra Tias Ciana e Çãozinha observando Yara Tupinambá a fazer o esboço do painel da Criação. Posteriormente, Padre Geraldo chega e diz que fará uma votação para saber se o povo prefere que as missas continuem na Igrejinha ou que retornem à Igreja de Santana. Após inauguração do painel, fiéis vão à Igrejinha, se assustam e hesitam, optando por entrar de costas. Na última cena, Tia Ciana é seduzida por Alencastro, o comunista da cidade, e ela o convida para tomar um café em sua casa.</p>		

Fonte: próprio autor

**Figura 17: Igrejinha (Igreja Nova) – Casa Paroquial**

<b>Igrejinha (Igreja Nova) – Casa Paroquial: 0,93% (1'10'')</b>		
<i>Gravação em estúdio</i>	<i>Casa paroquial</i>	<i>0,93% (1'10'')</i>
	<p>Após estranhar que a Igrejinha estava vazia e que ninguém compareceu para a missa, Padre Geraldo vai à Casa Paroquial e descobre os fiéis orando e louvando a imagem de Santana que ele havia pedido ao Sacristão para guardar. Assim, ele percebe o equívoco e diz que Santana voltará para o altar da Igrejinha.</p>	
<b>Igrejinha 7 - Casa Paroquial - Cap. V – 22'42''</b>		

Fonte: próprio autor

Notamos que a Igreja e seu entorno servem como ambiente da fé, em que temas como milagre, confissões, consolo e revelações ocorrem. Todavia, é também na Igrejinha que acontecem as duas histórias mais pitorescas de Santana dos Ferros, a saber: o painel de Yara Tupinambá e o “falso” milagre de Santana.

No que diz respeito à artista plástica Yara Tupinambá, ela realmente pintou o painel “A Árvore da Vida”, com Adão nu e Eva seminua, na atual Igreja de Santana, na cidade dos Ferros. Tal pintura gerou polêmica e, assim como narrado no livro – e subentendido na minissérie – o ato causou repercussão nacional e internacional.

Em entrevista por e-mail para nossa pesquisa, Yara Tupinambá realizou o seguinte comentário:

Humberto,

Respondendo suas perguntas vou lhe informar : Em 1974 fui chamada pelo pároco de Ferros para estudar um painel para a igreja, com tema a minha escolha. Achei que a história da religião cristã seria interessante e, assim, foquei meu trabalho em alguns pontos essenciais para a cristandade: a criação do mundo, a criação de Adão e Eva, a expulsão do paraíso, a anunciação, a condenação de Cristo, a ressurreição e os filhos e santos da igreja.

O painel tem cerca de 60 figuras, numa média de 1,50 m e o Cristo Pantocrator, que domina a cena, tem 4m de altura. O painel tem cerca de 26m de altura x 23 m de comprimento. Foi aberto ao público em 75 e provocou, na época, polêmica nacional, porque não coloquei a famosa folha de parreira no ADÃO.

O Roberto Drummond era de Ferros e viu no caso assunto para inserir no seu livro Hilda Furacão que, mais tarde, virou novela da Globo. Assim, o que escreve no livro são fatos reais, com relação ao painel e a reação do povo de Ferros. No livro Roberto mistura personagens reais \_o padre, o jornalista (ele mesmo) com ficção ( Hilda Furacão). O importante é ver que o livro foi escrito em um momento que refletia a revolução, as perseguições políticas e os preconceitos existentes até mesmo com relação a arte. Assim, este momento tão importante para a vida brasileira foi abordado por Roberto, a partir da nossa própria realidade e juventude. Todos lutávamos pela liberdade de expressão.

Na minissérie fui glamurizada - mania da Globo - pintando de salto alto e tudo mais que uma artista não faz. Na verdade, sou apenas uma pintora com buscas intelectuais.

Creio que, de maneira sucinta, respondi suas perguntas. Da Yara Tupynambá.

(TUPINAMBÁ, Yara. **Mensagem enviada por email particular**. Destinatário: [humfois@gmail.com](mailto:humfois@gmail.com). Recebido em 24 de fevereiro de 2009, as 8h35min)

Primeiramente, notamos que o tempo da ação foi deslocado de 1975 – data em que o verdadeiro painel foi inaugurado –, para os primeiros anos da década de 1960. Na ficção, Padre Geraldo, ao anunciar que Yara pintaria o painel da Criação do Mundo, na Igrejinha, disse aos fiéis: “Eu tenho certeza, que a partir deste painel, a nossa querida Santana dos Ferros vai entrar para o roteiro turístico obrigatório de Minas Gerais” (DVD HILDA FURACÃO, Cap. V, 1h 01’19” em diante). Posteriormente, com o resultado de seu painel e a polêmica suscitada, Tia Ciana comentou, em tom de revolta, com Dona Neném e o Sacristão João Dindim: “Não me conformo! Vão transformar Santana num vale de pecados. Vai chegar, aqui, romeiros de devassos vindos ver esta imoralidade. Você vai ver! (DVD HILDA FURACÃO, Cap. V, 1h 49’35” em diante).

Como profetizado no livro, e reapropriado pela minissérie, o painel de Yara Tupinambá se tornou um dos atrativos turísticos da cidade de Santana dos Ferros, ou melhor, de Ferros. Obviamente, o referido painel, embora possua seu potencial turístico,

não chegou a colocar Ferros na rota turística mineira, como profetizava euforicamente o padre, antes de vê-lo concluído; tampouco atraiu somente devassos, como sugeriu o moralismo de Tia Ciana ao ver o resultado final da obra.

Relativo aos vigários da cidade fictícia, observamos que o Padre Nelson era o que regulava a vida urbana a partir de uma doutrina ortodoxa, enquanto a chegada do Padre Geraldo representou uma nova geração, de uma Igreja mais flexível e aberta aos interesses do povo. Claro que os fiéis, acostumados com o modelo do primeiro Padre, estranharam as penitências brandas impostas pelo segundo, o que acarretou comentários como aquele da Beata Fininha: “– Deus que me perdoe, pelo amor de Deus, mas agora perdeu até a graça de pecar” (DRUMMOND, 1991, p. 116).

Nas Igrejas, alguns sons são peculiares e servem para ambientar a narrativa a um clima de paz e religiosidade, sendo este o exemplo do coral. Por sua vez, outros sons diegéticos atuam como elo entre o espaço da fé e os do entorno, possibilitando que o telespectador interligue o conjunto urbano através dos sons que atravessam e invadem os ambientes, estando simultaneamente presentes na rua, nas igrejas e nas casas; este é o exemplo do som dos pássaros, do sino e das marchinhas de carnaval que o Padre Nelson ouviu da sacristia, fazendo-lhe ficar assustado com a “ousadia” dos foliões que, antes de mais nada, deveriam ser fiéis às suas regras. Neste sentido, os barulhos que emanam da igreja – como o sino –, ou que chegam até ela – como as marchinhas – promovem uma trama de ação e reação que colocam os espaços urbanos em diálogo.

Já a Santana dos Ferros que se ergue em Tiradentes, no que concerne às Igrejas, apresenta ambientes de estúdio e outros de locação na cidade mineira.

A Matriz de Santo Antônio representou a antiga Igreja Matriz de Santana, sendo utilizada para as cenas internas e externas. No que diz respeito aos ambientes externos, a localização desta igreja em Tiradentes, em um ponto mais alto da cidade e no final da Rua da Câmara, permite ao telespectador uma melhor assimilação do espaço urbano. No mais, ao mostrar seu posicionamento em um nível mais elevado, imagens como aquelas do adro e do campanário demonstram a importância e o poder simbólico que ela exerce sobre toda a cidade. Por sua vez, a utilização das tomadas internas, especialmente para o caso da nave, se deve à capacidade de cenas contínuas que se iniciem no adro e terminem nos ambientes internos, ou vice-versa; mas também reforça o imaginário das igrejas mineiras, onde o barroco e a riqueza de ornamentos reafirmam o poder católico.

Porém, as gravações internas na Igreja Matriz de Santo Antônio, patrimônio nacional, gerou polêmicas. Como denunciou Scalzo (*in* FOLHA DE SÃO PAULO, domingo, 23/11/97c),

A Rede Globo causou o efeito de um furacão na histórica cidade de Tiradentes, no interior de Minas Gerais. Para produzir cenas da minissérie "Hilda Furacão", a emissora contrariou normas de conservação de monumentos e gravou dentro da Igreja Matriz – um edifício barroco do século 18, onde até fotos com flashes são proibidas.

Aqui, então, começamos a presenciar alguns efeitos negativos que as gravações podem acarretar, o que nos desperta para a necessidade de saber negociar entre interesses de produção e as verdadeiras possibilidades de filmagens, que respeitem o patrimônio e, também, a cotidianidade da população que habita tais cidades de locação.

Por sua vez, a sacristia da antiga Igreja Matriz de Santana, bem como todos os ambientes internos e externos da Igrejinha, foram realizados em estúdio. Provavelmente, para a sacristia da antiga igreja, tal reprodução se justifica pelos efeitos especiais em que o teto aparece desmoronando; já para a Igrejinha, a necessidade de um estilo arquitetônico moderno e a intervenção na parede, através da pintura do painel da Criação, de Yara Tupinambá, foram as premissas para que a produção optasse pela sua construção em estúdio.

Então, compreendemos que as gravações na Matriz de Santo Antônio seguiram as premissas de uma apropriação horizontal, já que a igreja continuou a representar um templo. Por sua vez, a Igrejinha é uma construção de estúdio.

### **5.5.2. Lar, doce lar: as casas**

Já no que concerne às casas, podemos ver que a exibição em Santana dos Ferros dedica 24,48% (30'40'') de seu tempo para tais ambientes familiares, sendo distribuído entre a casa das Tias Ciana e Çãozinha, com 6,57% (8'14''), e a da Dona Neném, com 17,91% (22'26'').

**Figura 18: Casa Tias Ciana e Çãozinha - Ambientes Internos**

<b>Casa Tias Ciana e Çãozinha – Ambientes Internos: 6,57% (8'14'')</b>		
<i>Localização na Rua da Câmara</i>		<i>Fachada</i>
<i>Gravação em estúdio</i>		<i>Salas e Quartos</i>
		<i>6,57% (8'14'')</i>
	Roberto, ao chegar de BH, toma conhecimento que seu pai vai morrer (infarto), e sai para chamar o Padre Nelson para lhe dar a extrema-unção. Já à noite, expectativa para a hora da morte, enquanto Roberto entra no quarto, para se despedir de seu pai. Posteriormente, Roberto informa o falecimento e as tias lhe perguntam se seu pai fez algum último pedido, e ele informa que não.	
<b>Casa das Tias 1 – Fachada – Cap. VI – 1h23'04''</b>		
Tia Ciana arruma suas malas, dizendo que vai embora para BH, sem data para voltar. Por sua vez, tia Çãozinha conversa com Beata Fininha, na sala, e ambas duvidam que Ciana realmente viajará; neste momento, elas lembram de convidar José Raimundo para cantar no comício de Lott, e saem de casa para procurar o músico. Em uma outra noite, Frei Malthus vai em busca de sua mãe, ao que as Tias dizem não tê-la visto.		
<b>Casa das Tias 2 - Quarto Tia Ciana – Cap. II – 1h00'21''</b>		
		
<b>Casa das Tias 3 - Sala - Cap. I – 58'33''</b>	<b>Casa das Tias 4 - Sala - Cap. I – 58'57''</b>	
É na sala que se comentam sobre as novas atitudes do Padre Geraldo, que tirou a imagem de Santana da Igreja; é onde se fala da possível revolução após a renúncia de Jânio Quadros; e é também neste ambiente que Ciana e Alencastro tomam café com broa, em clima de romance.		

Fonte: próprio autor

**Figura 19: Casa Dona Neném – Ambientes Internos**

<b>Casa Dona Neném – Ambientes Internos: 17,91% (22'26"')</b>		
<i>Locação na Rua Padre Toledo</i>	<i>Fachada</i>	
<i>Gravação em estúdio</i>	<i>Sala, Cozinha, Quarto e Quintal</i>	<i>17,91% (22'26"')</i>
<p>No quintal, Malthus confessa suas inseguranças, e sua mãe o conforta, narrando o seu sonho anunciador. Em outra cena, enquanto cozinha, ela vê o filho que chega, e isto a alegra. No quarto, Malthus esconde o sapato de Hilda. Posteriormente, enquanto come geléia de jabuticaba, Dona Neném o admira. Malthus promete nunca abandoná-la, mas sua mãe pressente algo de errado. Ao desfazer a mala do filho, que chegou do Rio, ela descobre o sapato.</p>	 <p><b>Casa D. Neném 1 - Cozinha - Cap. II – 9'25"</b></p>	
 <p><b>Casa D. Neném 2 - Cozinha - Cap. III – 46'28"</b></p>	<p>Malthus tenta se justificar, mas ela desconfia. Em uma noite, ela se preocupa com o filho e se desespera quando ele confessa ter beijado Hilda. Após ida à BH, Dona Neném relata a Malthus suas experiências na Zona Boêmia enfrentando Hilda; ela narra suas impressões e fica apavorada. Em outra cena, Malthus acorda com o barulho da campainha e, ao abrir a porta, vê Hilda Furacão; ele não a deixa entrar e, encostado na porta, do lado</p>	
<p>de dentro da casa, conversa com ela que está na rua, na soleira da porta. No final, ele abre a porta para vê-la partir. Pela rádio da cozinha, mãe e filho ouvem notícias sobre Hilda, em BH. Já no quarto, Malthus desabafa e conversa com uma cruz sobre seus problemas. Na sala, amigas conversam sobre Yara Tupinambá e as imoralidades que impregnam a cidade. Em outra cena, Malthus diz à sua mãe que esqueceu Hilda e se despede, retornando à BH.</p>	 <p><b>Casa D. Neném 3 - Sala - Cap. V – 1h24'22"</b></p>	
 <p><b>Casa D. Neném 4 - Quarto - Cap. IV - 1h23'07"</b></p>	 <p><b>Casa D. Neném 5 - Quintal - Cap. II – 25'39"</b></p>	

Fonte: próprio autor

Podemos compreender que a casa é o reduto do carinho e do conforto, enfim, da afetividade e do romance. É na casa que se comenta sobre os assuntos mundanos do espaço público; mas é também no lar que se presente, que se morre, se sonha e espera – é lá que sentimos a partida e aguardamos o retorno dos familiares em viagens ou desaparecidos. Também no espaço familiar o segredo e sua confissão, ou sua descoberta casual, se equilibram em uma linha fina, pois tudo está na eminência de ser desvendado em pequenos gestos ou objetos que nos traem – o segredo à beira de sua revelação.

A Igreja influencia o comportamento do lar, mas o contato simbólico se dá mais por intermédio de cruzeiros e imagens do que pela presença do Padre. Este, claro, tem acesso às casas, mas a cena se restringiu ao ritual da extrema-unção. Na maioria das vezes, reza-se no quarto, mas a sala da casa das Tias Ciana e Çãozinha, por exemplo, conta com um oratório.

Na casa, se recebe as visitas, e a estas sempre se oferece comidas e bebidas, aproximando-se assim de uma cozinha mineira a partir do café, do queijo, do pão de queijo, das geléias e broas. É a hospitalidade na mesa.

Os sons do ambiente familiar também são específicos: é o rádio na cozinha que traz as notícias do mundo, o cantar dos pássaros, a campainha que anuncia a chegada de um estranho à casa, o barulho do pêndulo do relógio que marca a tensão da espera.

Embora com predominância das cenas durante o dia, há passagens em que a noite se faz presente, seja para o momento da morte, das visitas inesperadas, das confissões ou da espera.

Na análise, conseguimos identificar que todo o interior das casas foi construído em estúdio, e que somente se utilizou o espaço de Tiradentes para fornecer uma fachada a estes lares e, conseqüentemente, um posicionamento / localização no espaço urbano. Retornaremos a tal tema posteriormente, quando mencionarmos as ruas de Santana dos Ferros; no momento, basta a consideração de que o espaço público oferece a fachada e um posicionamento na malha urbana, sendo então uma “casca” em Tiradentes a ser “preenchida” pelos cenários de espaços privados reconstituídos em estúdios no Rio de Janeiro.

### 5.5.3. Ensinando a ser católico: o Colégio São Domingos

Por sua vez, no que tange às Instituições Disciplinares, Santana dos Ferros conta com um Colégio, o de São Domingos<sup>148</sup>, onde os amigos Malthus, Aramel e Roberto estudaram, antes de embarcarem para Belo Horizonte. Tal Colégio ocupa 1,29% (1'37'') do tempo da pequena cidade mineira, e aparece somente no início, quando os personagens ainda são crianças. Todavia, para aqueles telespectadores mais atentos, o prédio estará sempre em evidência, quando se tem imagens da Rua da Câmara.

**Figura 20: Colégio São Domingos – Ambientes Internos**

<b>Colégio São Domingos – Ambientes Internos: 1,29% (1'37'')</b>		
<i>Localização na Casa da Câmara (antigo Fórum)</i>	<i>Fachada</i>	
<i>Gravação em de estúdio</i>	<i>Sala de aula</i>	<i>0,68% (0'51'')</i>
<i>Locação na Casa da Câmara</i>	<i>Banheiro</i>	<i>0,61% (0'46'')</i>

	
<b>Colégio S. Domingos 1 - Fachada - Cap. I – 1'38''</b>	<b>Colégio S. Domingos 2 - Sala de Aula – Cap. I – 1'56''</b>
Padre Nelson, professor, ensina religião para os alunos, entre eles Malthus, Aramel e Roberto, ainda crianças. Em cenas posteriores, Frei Malthus, já adulto, relembra quando Padre Nelson lhe disse ser pecado tomar banho pelado.	
	
<b>Colégio S. Domingos 3 – Banheiro – Cap. IV – 15'38''</b>	<b>Colégio S. Domingos 4 - Banheiro – Cap. IV – 16'20''</b>

Fonte: próprio autor

<sup>148</sup> No livro, Ginásio Santanense.

Mais uma vez, assim como ocorreu com as casas, a sala de aula da escola é uma construção de estúdio, e somente a fachada pertence à Tiradentes. Neste caso, a locação ocorreu na Rua da Câmara, transformando a entrada da Casa da Câmara (antigo Fórum), em fachada da escola; inclusive houve a preocupação de instalar uma placa com o nome “Colégio São Domingos”, rotulando e identificando o prédio para o telespectador.

No que concerne ao banheiro, este faz parte de um momento de lembrança de Frei Malthus, e a sua localização não está explícita. Todavia, levando em consideração que as crianças freqüentavam as Igrejas e a escola, é mais provável que o banheiro faça parte desta do que daquelas. Neste sentido, uma vez que a minissérie e o livro nos dão margens para a interpretação, a inclusão do banheiro como ambiente do Colégio é uma sugestão nossa para o ordenamento espacial de Santana dos Ferros. Aliás, as cenas do banheiro foram também gravadas no interior da Casa da Câmara, pois em meados do século XX tal prédio tiradentino foi realmente ocupado por um jardim de infância pertencente à paróquia de Santo Antônio.

Mais uma vez, compreendemos a influência da Igreja na sociedade, pois a moral católica é oficializada por uma instituição governamental, uma vez que são os padres os responsáveis pelo ensino.

Na construção do Colégio São Domingos, observamos a interferência da apropriação vertical adaptativa, em que um prédio foi ocupado pelo imaginário de outro ambiente narrativo. Também percebemos a questão do estúdio dependente da locação.

#### **5.5.4. Bem-vindos e Boa viagem: o trem**

Já o transporte interurbano, que liga Santana dos Ferros às outras cidades, está representado pelo trem e por todo seu aparato, como as linhas férreas e a estação. Como vimos, seu imaginário ocupa 2,21% (2’46”) do tempo da cidade; e entre partidas e chegadas, ele representa a ligação desta com a capital.

O trem é, assim, o contato de Santana dos Ferros com o mundo<sup>149</sup>; e nada mais natural, uma vez que a mineiridade também vem acompanhada deste imaginário, sem nos esquecermos dos seus sons característicos, como os apitos e os barulhos peculiares da Maria Fumaça, que se fazem ouvir na minissérie.

---

<sup>149</sup> Vale também mencionar que existem outros transportes que servem à locomoção interna em Santana dos Ferros, tais como: carroças, carros antigos, caminhões, bicicletas e cavalos – estes percorrem as ruas, auxiliando na retratação de uma cidade da década de 1960.

Porém, vale considerar que o livro de Roberto Drummond apresenta outras formas de transporte intermunicipal, como o carro particular e o ônibus que atravessam as rodovias de Belo Horizonte em direção à Santana, bem como o avião que leva Hilda Furacão até à pequena cidade. No entanto, na minissérie, este trajeto corriqueiro é somente representado pelo trem, enquanto o avião de Hilda é uma peculiaridade do enredo, que demonstra uma excepcionalidade, como veremos posteriormente.

**Figura 21: Trem**

<b>Trem – 2,21% (2'46'')</b>		
<i>Locação na Praça da Estação de Tiradentes</i>	<i>Interior Trem e Estação</i>	<i>1,63% (2'03'')</i>
<i>Locação entre Tiradentes e São João del Rei</i>	<i>Estrada de Ferro</i>	<i>0,58% (0'43'')</i>
		
<b>Trem 1 - Estação de trem - Cap. II – 17'42''</b>	<b>Trem 2 - Estação de trem - Cap. I – 2'51''</b>	
<p>A estação é o local de embarque dos três amigos, e de despedida dos familiares. Na cena interna ao trem, podemos ver os Três Mosqueteiros se acomodando para a viagem até BH. É na estação que Malthus desembarca, quando retorna para visitar sua mãe e se preparar para o “Exorcismo de Hilda”; é também onde ele embarca às pressas, à noite e às escondidas, levando o sapato de Hilda de volta para BH. Na retorno de Ciana da capital mineira, tia Çãozinha está na plataforma, aguardando-a. Em imagens da estrada de ferro, o trem sempre está vindo à Santana, hora trazendo Roberto e, em outro momento, Hilda.</p>		
		
<b>Trem 3 - Estação de trem - Cap. I – 54'42''</b>	<b>Trem 4 - Estrada de Ferro - Cap. I – 54'20''</b>	

Fonte: próprio autor

É importante frisarmos que as imagens da estrada de ferro sempre mostram a locomotiva chegando e trazendo algum personagem à Santana dos Ferros. Neste sentido, assim como os grandes planos dos espaços ou dos monumentos públicos

servem para tirar a narrativa de uma cidade e projetá-la em outra, como veremos adiante, o mesmo ocorre com as linhas férreas: a imagem do trem percorrendo-a anuncia ao telespectador-turista que ele desembarcará em Santana dos Ferros, palco das próximas cenas. Enfim, é como se o telespectador também estivesse no trem, como um passageiro sendo transportado pelos espaços da narrativa.

Ainda que as gravações tenham se servido do conceito de apropriação horizontal na zona de cena, a cidade midiática perverteu a lógica urbana de Tiradentes.

Assim, a locação ocorreu nesta cidade mineira; porém, embora a praça da estação esteja situada na Rua Antônio Teixeira de Carvalho, a cartografia imaginária de Santana dos Ferros deslocou-a para o final da Rua do Chafariz, no outro pólo da cidade real. Observamos tal fato, pois, ao compararmos o mapa de Tiradentes com a movimentação daqueles que desembarcam em Santana dos Ferros, compreendemos que estes devem, obrigatoriamente, passar pelas prostitutas do Chafariz de São José – são várias as cenas em que os personagens que estão indo ou vindo da estação interagem com as referidas meretrizes e, em outro momento, aqueles que ficaram na cidade procuram se informar com elas sobre quem embarcou para Belo Horizonte.

Já a estrada de ferro utilizada para as gravações é aquela do trem turístico que percorre o caminho Tiradentes – São João del Rei; no entanto, na minissérie, esta mesma via serviu para expressar a ligação de Santana dos Ferros à Belo Horizonte.

Finalmente, podemos também observar que o imaginário do trem é o único em que as presenças do padre e da religião não se fazem perceber: na casa se reza, na rua se acompanha as procissões ou obedece ao clamor dos sinos da igreja, e nas instituições disciplinares, como na escola, a moral católica é legitimada e transmitida. Mas, nas estações de trem e toda sua estrutura – locomotivas e estradas –, a religião parece perder o seu poder de influenciar. Lá, o Padre Nelson é apenas mais um passageiro, e se as despedidas são acompanhadas de “vai com Deus” e rezas, isto é mais uma força do hábito do que uma verdadeira expressão de fé. Talvez, tal ausência ocorra uma vez que o transporte intermunicipal representa um espaço de fluxo entre imaginários urbanos, o que impede que uma moral religiosa se estabeleça, pois o passageiro, como o próprio nome sugere, não está totalmente aqui e nem lá.

### 5.5.5. Andando pela cidade midiática: as ruas

Figura 22: Rua da Câmara

Rua da Câmara – 5,53% (6'56")	
Locação na Rua da Câmara	5,53% (6'56")
 <p>Rua da Câmara 1 - Cap. I – 0'56"</p>	<p>Cena mostra a Procissão de Santana que desce a rua; e, em um avançar do tempo, aparece os três mosqueteiros, já crianças, entrando no Colégio São Domingos. Posteriormente, há a cena de Roberto que chega de BH e está indo em direção à casa de suas Tias, moradoras da rua da Câmara. Padre Nelson e Sacristão descem a rua, mas quando João Dindim vê Aramel subindo-a, ele “dá meia volta” e o segue até a Igreja Matriz de Santana.</p>
 <p>Rua da Câmara 2 - Cap. II – 28'30"</p>	 <p>Rua da Câmara 3 - Cap. II – 1h34'11"</p>
<p>No comício de Alencastro a favor do candidato à Presidente da República, Marechal Teixeira Lott, Padre Nelson chega, vê Sacristão cantando no palanque e o obriga a descer e ir embora. Em imagens posteriores, bloco de carnaval sobe a rua em direção à Igreja, mas foliões ouvem o sino tocado por Padre Nelson, decepcionam-se e encerram a festa. Mais no final, com o avião de Hilda sobrevoando a cidade, população festeja o sábado de carnaval, comemorando o término da quarentena provocada pela peste. No mais, diversas tomadas aéreas mostram a rua e o cotidiano dos habitantes.</p>	
 <p>Rua da Câmara 4 - Cap. III – 1h43'21"</p>	 <p>Rua da Câmara 5 - Cap. IV – 1h22'29"</p>

Fonte: próprio autor

**Figura 23: Rua Direita**

<b>Rua Direita – 2,98% (3'43'')</b>	
<i>Locação na Rua Direita</i>	<i>2,98% (3'43'')</i>
	
<b>Rua Direita 1 - Cap. II – 28'19''</b>	<b>Rua Direita 2 - Cap. III – 1h14'03''</b>
Aramel chegando à cidade, vindo de BH. Delegado Procópio, sua esposa Nevita e as Tias Çãozinha e Ciana conversam sobre a posse de Jânio Quadros. Padre Nelson pergunta a Frei Malthus sobre sua estadia no Rio, e o julga curado do “Mal de Hilda”. Malthus pede ao Padre para lhe conseguir uma transferência, pois quer ir embora de BH. Sacristão observa e relata as alterações na vida da cidade, depois da chegada do Padre Geraldo. Festa de carnaval para comemorar o fim da quarenta da peste.	
	<b>Rua Direita 3 Rua Direita - Cap. VI – 1h21'40''</b>

Fonte: próprio autor

**Figura 24: Local Indefinido**

<b>Local Indefinido – 0,26% (0'20'')</b>	
<i>Locação Indefinida</i>	<i>0,26% (0'20'')</i>
Em uma metáfora de São Francisco de Assis, Frei Malthus “conversa” com um pequeno furão, dizendo-lhe que eles, os animais, que são felizes, pois não precisam de se preocupar com nada, muito menos em fazer escolhas.	
	<b>Local Indefinido 1 - Árvores - Cap. III – 48'18''</b>

Fonte: próprio autor

**Figura 25: Praça Padre Lourival**

<b>Praça Padre Lourival – 2,99% (3’45’’) </b>	
<i>Locação na Praça Padre Lourival</i>	<i>2,99% (3’45’’) </i>
	
<b>Praça Padre Lourival 1 - Cap. IV – 8’21’’</b>	<b>Praça Padre Lourival 2 - Cap. V – 30’14’’</b>
<p>Local onde se situa o “Armazém e Bar do Zé: secos e molhados”, é um misto de adro de Igreja e praça, nas proximidades da Rua Direita, servindo de confluência para a população que conversa sobre os acontecimentos da cidade e do mundo. É onde o Padre Nelson proíbe Dona Nevita de dar suas gargalhadas, é também o espaço em que José do Raimundo recusa cantar no comício do Marechal Teixeira Lott, por já estar comprometido com o comício a favor de Jânio Quadros. No bar, Zé Viana e Alencastro conversam sobre a invasão de Cuba pelos EUA, e Dona Nevita comenta sobre a partida de Padre Nelson.</p>	
	
<b>Praça Padre Lourival 3 - Cap. II – 1h01’21’’</b>	<b>Praça Padre Lourival 4 - Cap. III – 1h14’24’’</b>

Fonte: próprio autor

**Figura 26: Rua / Largo do Chafariz**

<b>Rua / Largo do Chafariz – 4,74% (5'56'')</b>	
<i>Locação na Rua / Largo do Chafariz</i>	<i>4,74% (5'56'')</i>
	<p>Local onde vivem as três prostitutas impedidas por Padre Nelson de atravessar a ponte que dá acesso à cidade. Elas pedem a Roberto, que chega de viagem, para ir à farmácia comprar um remédio para elas. Posteriormente, quando Malthus também chega de BH, elas lhe pedem para conversar com Padre Nelson para que ele as liberte da penitência.</p>
<p><b>Rua do Chafariz 1 - Cap. VI – 1h18'37''</b></p>	
<p>Quando há o comício de Lott, na Rua da Câmara, elas se divertem ouvindo a música. O mesmo acontece com o carnaval e, assim como os foliões param de festejar quando ouvem o sino da Igreja, elas também param e começam a rezar. Em cenas posteriores, ao tomarem banho no Chafariz de São José, Padre Nelson chega com o delegado Procópio e manda prendê-las por atentado ao pudor.</p>	<p><b>Rua do Chafariz 2 - Cap. I – 55'19''</b></p>
	<p>Tia Çãozinha, preocupada com o desaparecimento de Tia Ciana, vai até a ponte que separa a Rua da Câmara da Rua do Chafariz; e, sem atravessá-la, pergunta às meretrizes se elas viram a sua irmã passar, ao que elas respondem que Ciana foi em direção à estação de trem, dizendo que ia embora de Santana dos Ferros para nunca mais voltar. Frei Malthus, ao rever seus valores, comove-as ao entregar-lhes rosas vermelhas.</p>
<p><b>Rua do Chafariz 3 - Cap. III – 45'15''</b></p>	
<p>Quando o avião de Hilda passa pela cidade, elas se assustam achando ser o Juízo Final; mas a chegada de Frei Malthus, dizendo que Padre Geraldo as libertou do castigo, faz com que se animem e se dirijam para a festa de carnaval que está ocorrendo na Rua da Câmara.</p>	<p><b>Rua do Chafariz 4 - Cap. IV – 1h20'58''</b></p>

Fonte: próprio autor

**Figura 27: Rua Padre Toledo**

<b>Rua Padre Toledo – 2,46% (3'05'')</b>	
<i>Locação na Rua Padre Toledo</i>	<i>2,46% (3'05'')</i>
<p>Rua onde mora Dona Neném. Em sua primeira cena, mostra Malthus chegando em casa, vindo de BH. Na corrida de Malthus, que se inicia na Igreja de Santana, a vista área o mostra percorrendo a rua em direção à sua casa. Posteriormente, ele sai de casa, preocupado com o sumiço de sua mãe. É também na porta da casa de Dona Neném que Hilda conversa com Malthus; mas ele não a deixa entrar e, no final, ela desiste e vai embora, subindo a rua em direção à Igreja Matriz de Santana.</p>	
	
<b>Rua Padre Toledo 1 - Cap. II – 18'56''</b>	<b>Rua Padre Toledo 2 - Cap. IV – 54'28''</b>
<p>É também na Rua Padre Toledo, em frente à Igreja de São João Evangelista, que acontece o comício do Delegado Procópio, a favor do candidato à Presidente da República, Jânio Quadros.</p>	
	<b>Rua Padre Toledo 3 - Cap. II – 1h33'15''</b>

Fonte: próprio autor

**Figura 28: Morro de São Francisco**

<b>Morro de São Francisco – 7,80% (9'46'')</b>	
<i>Locação no Morro de São Francisco</i>	<i>7,80% (9'46'')</i>
Ao pôr do sol, Frei Malthus sofre, perto da cruz, ao ouvir o apito do trem que anuncia a suposta partida de Hilda. No entanto, ela chega e tira a roupa. Eles se beijam e têm relação sexual debaixo de uma árvore próxima, tendo a cidade ao fundo como testemunha. No final, Malthus se arrepende, eles brigam e Hilda vai embora.	
	
<b>Morro de São Francisco 2 - Cap. IV – 59'04''</b>	<b>Morro de São Francisco 3 - Cap. IV – 1h00'47''</b>

Fonte: próprio autor

**Figura 29: Vista área de Santana dos Ferros**

<b>Vista área de Santana dos Ferros – 1,63% (2'03'')</b>	
<i>Locação no espaço aéreo de Tiradentes</i>	<i>1,63% (2'03'')</i>
	
<b>Vista área de SF 1 - Cap. VI – 1h23'54''</b>	<b>Vista área de SF 2 - Cap. VI – 1h20'50''</b>

Em um pequeno avião, Hilda Furacão retorna à Santana dos Ferros e a sobrevoa, lançando pesticida para desinfetar a cidade da peste. Destaque para a vista da Serra de São José, e para as ruas da Câmara, Chafariz e Direita, onde a população aparece comemorando o sábado de carnaval e festejando o término da quarentena.

Fonte: próprio autor

As filmagens de Hilda Furacão ocuparam ruas em Tiradentes, fornecendo um total de 28,39% (35'34") no tempo de exibição da cidade mineira.

As ruas de Santana dos Ferros é o espaço público principal de encontro das pessoas, onde ocorre o contágio pelas diferenças e as festas têm lugar, sejam elas católicas, políticas ou pagãs. E são exatamente estas festas que permitem ao telespectador ter uma noção da época do ano em que a trama está se desenvolvendo.

Neste âmbito, na cidade ficcional, não observamos comemorações privadas – como os enterros – a invadir e se apropriar da rua. Por outro lado, é lá que identificamos o controle da Igreja Católica através dos atos do Padre Nelson que, dentre outras coisas, proibiu o carnaval, a risada e criou fronteiras intransponíveis para as prostitutas; mas é também nestes espaços públicos que as alterações de hábitos, a partir da chegada do novo padre, foram perceptíveis, quando questões mais próximas do espaço privado, como o beijo e o namoro, começaram a ser permitidas em público. Emblemático desta alteração é a narrativa de João Dindim que, ao perceber as mudanças, comentou que o Delegado Procópio passava o dia inteiro no Bar do Zé, jogando baralho e sem ter o que fazer. Tal ação demonstra-nos que o próprio poder policial estava, até então, à mercê do antigo vigário – fato corroborado pela cena em que Padre Nelson mandou prender as prostitutas que tomavam banho no chafariz.

O “Armazém e Bar do Zé: secos e molhados” também funciona como ambiente de contágio e onde a população comenta os acontecimentos locais, nacionais e, até mesmo, internacionais. Aliás, nada de novo, uma vez que os armazéns mineiros transformaram-se em ponto de convergência das populações urbanas, mantendo esta característica de sociabilidade mesmo após a decadência do período do ouro. O próprio botânico alemão, Karl Martius, em visita às Minas Gerais, em 1818, enxergou estas vendas como o local onde a cultura mineira encontrava a europeia, através dos artigos de luxo do Velho Continente que lá eram vendidos: “chitas, rendas, utensílios de ferro e outros artigos, e não apenas os gêneros necessários, açúcar, toucinho, cachaça, fubá. E isto, por sinal, não em nenhuma das grandes cidades, mas num pequeno lugarejo, Santana dos Ferros [...]” (DIÉGUES JÚNIOR, 1960, p. 242).

Diferentemente da Belo Horizonte da minissérie, onde a Rua do Guaicurus foi reproduzida em locação de estúdio, as ruas de Santana dos Ferros foram, todas, gravadas em Tiradentes, em uma apropriação vertical adaptativa. Para a constituição desta malha urbana da fictícia Santana dos Ferros, a produção interveio nas ruas tiradentinas, caracterizando-as aos moldes dos anos de 1960, inclusive interditando ruas,

alterando fachadas dos casarios e trocando os lâmpões de iluminação das vias (MEMÓRIA GLOBO, 2009<sup>150</sup>).

**Figura 30: Fachadas referenciando serviços e equipamentos de Santana dos Ferros**



Fonte: Imagens captadas do DVD Hilda Furacão (Rede Globo)

Análise: próprio autor

No mais, as fachadas de determinados prédios de Tiradentes também receberam placas que os rotulavam e reafirmavam um imaginário, materializando nestes anúncios determinados equipamentos e serviços da fictícia Santana dos Ferros. Com isto, na estação de trem encontramos a identificação da cidade – “Santana dos Ferros”; o prédio

<sup>150</sup> *Ibidem*, MEMÓRIA GLOBO. **Hilda Furacão**.

perto da ponte, entre a Rua do Chafariz e da Câmara, virou a “Funerária Santana dos Ferros”; outro, na Rua da Câmara, se transformou na “Sociedade Lítero-Musical Euterpe Santanense”, enquanto a Casa da Câmara (antigo Fórum), também na mesma rua, recebeu o título de “Colégio São Domingos”; já na Praça Padre Lourival, a construção que se encontra na esquina com a Rua Direita ganhou o rótulo de “Armazém e Bar do Zé: secos e molhados”.

Porém, como é de esperar em qualquer situação em que a rotina urbana é interrompida, as gravações pelas ruas de Tiradentes geraram polêmicas e descontentamento de certos órgãos municipais e de determinados comerciantes.

Em reportagem de Scalzo (*in* FOLHA DE SÃO PAULO, domingo, 23/11/97c), a jornalista comenta que a Rede Globo, para as gravações, buscou auxílios com a representante e arquiteta do IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional). Na época, como depôs a responsável pelo IPHAN em Tiradentes, Maria Isabel Câmara, o documento realizado pela Rede Globo, “prevendo algumas mudanças reversíveis na cidade e se comprometendo a contratar um arquiteto para supervisionar a ‘desprodução’”, representou um avanço nas relações entre a emissora e o patrimônio histórico de Tiradentes, uma vez que “geralmente, chegam e tomam conta de tudo. É uma invasão. Quando vão embora é um alívio”.

Todavia, embora o contrato tenha sido cumprido em partes, com a “desambientação” da cidade após o término das filmagens, o grande problema foi que a emissora carioca, de acordo com o IPHAN, “foi além do contrato”:

“Eles avisaram que iriam envelhecer algumas fachadas, mas, de repente, comecei a ver mudanças por todos os lugares. Em nenhum momento disseram que filmariam dentro da Matriz ou que sobrevoariam a cidade com os aviões. Não se sabe até que ponto isso pode abalar as estruturas das construções”, diz Maria Isabel. (SCALZO *in* FOLHA DE SÃO PAULO, domingo, 23/11/97c)

As intervenções da Rede Globo em Tiradentes foram além da simples alteração das fachadas coloniais ou da troca de lâmpadas e mobiliários urbanos. Como vimos, o “desrespeito com o patrimônio” passou pelas gravações internas na Igreja Matriz de Santo Antônio, e foi além: “transitou pelas estreitas ruas com pesados caminhões, interditou pontos turísticos nos finais de semana e deu rasantes de avião e helicóptero destelhando várias construções”. (SCALZO *in* FOLHA DE SÃO PAULO, domingo, 23/11/97c)

Se a indignação de alguns era com o patrimônio, a relação da Rede Globo com os comerciantes das ruas fechadas para as gravações tampouco foi amistosa, pelo ou

menos nos depoimentos recolhidos por Scalzo (*in* FOLHA DE SÃO PAULO, domingo, 23/11/97b). Ainda na época das gravações, Celso Mata de Campos, proprietário da loja “Agulha Mágica”, na Rua Direita, mencionou que os membros da equipe de produção de Hilda Furacão, "chegam tomando conta, pedem para fechar só por cinco minutos e passam a tarde toda gravando. Eu perco o dia inteiro. São 30 pessoas que trabalham e dependem da loja". Este mesmo comerciante também comentou que a Rede Globo fez um contrato e ofereceu R\$ 200,00 (duzentos Reais), por dia, para que a loja permanecesse fechada durante as filmagens, "mas não recebi nada. Quando vou cobrar da produção, um fica empurrando para o outro e ninguém toma providências". A mesma revolta é acompanhada por Lyria Palombini, proprietária de um ateliê de arte também na Rua Direita, "isso é muita prepotência e mau-caratismo. Eles acham que dinheiro compra tudo".

Com isto, podemos notar que as locações de estúdio, como a construção da Rua Guaicurus de Belo Horizonte, embora se desenraizem de um território susceptível à visita turística, têm a vantagem de não interromper a rotina de uma cidade, e não entra em confronto com os interesses patrimoniais e dos habitantes. Todavia, as ruas são os espaços de locação por excelência, uma vez que são estes ambientes públicos que dão um charme e realidade às obras ficcionais, sendo também aqueles que mais apresentam um apelo turístico, já que são mais facilmente identificados pelos telespectadores.

No mais, são as tomadas e cenas de ruas que contextualizam os demais equipamentos urbanos da cidade, permitindo que o telespectador tenha uma noção da distribuição espacial dos outros ambientes presentes na minissérie. Assim, através do percurso de Frei Malthus pela Rua Padre Toledo, conseguimos identificar a casa de sua mãe; o mesmo ocorre com Roberto Drummond e suas Tias Ciana e Cãozinha, em que as cenas na Rua da Câmara nos fornecem indícios da posição de suas casa; e, ainda nesta mesma rua, os Três Mosqueteiros, ao entrar no Colégio São Domingos, também estabelecem para o telespectador um posicionamento para sua localização.

Enfim, a rua distribui os demais ambientes da cidade e, pela fachada, conseguimos posicionar mentalmente as próximas cenas – ao vermos, por exemplo, o interior da casa de Dona Neném, nós já temos uma idéia de sua posição na rua; e, como vimos, as casas e monumentos de Tiradentes emprestam suas fachadas para contextualizar, no urbano, os ambientes internos da minissérie que foram produzidos e alterados em estúdio. Com isto, os ambientes fechados (casas, igrejas, comércio, etc.),

mesmo que produzidos em estúdios, não são elementos soltos, vagando sem um entorno, pois as cenas de rua que mostram suas supostas fachadas servem para prendê-los em uma malha urbana, contextualizando-os e colocando-os em relação com os demais espaços de cena.

E, neste sentido, mesmo para a Igrejinha, totalmente construída em locação de estúdio, houve a preocupação em se projetar uma pequena rua e via de acesso em sua frente, para que o telespectador possa imaginá-la como pertencente à Santana dos Ferros. Todavia, esta parte da cidade ficcional está além da cidade de Tiradentes, pairando sob ela e, por isso mesmo, não sendo possível de ser visitada.

Curioso é que quase todas as ruas de locação possuem uma igreja ou outro equipamento que as tornam única, permitindo aos telespectadores identificá-las a partir destes aglomerados simbólicos que as diferenciam. Assim, mesmo não sabendo o nome real das vias, a fachada dos equipamentos da cidade real nos guia pela cartografia imaginária de Santana dos Ferros. Por exemplo, a Rua da Câmara é onde se encontra a Matriz de São José (Igreja Matriz de Santana, na minissérie), lá no alto do morro, velando pela cidade; a Rua Direita possui, seja a Cadeia Pública ou o Sobrado Aimorés sempre em destaque (embora os nomes não apareçam, os prédios se sobressaem nas cenas pela cor rosa da fachada ou pela imponência da construção); na Praça Padre Lourival, as imagens apresentam a fachada de uma outra igreja, a de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos; sabemos que estamos em outra rua, a do Chafariz, por causa da ponte e, principalmente, devido às imagens do Chafariz de São José; e, no caso do Morro de São Francisco, ele é facilmente identificável pela cruz e, também, pela vista panorâmica que oferece da cidade. Já na Rua Padre Toledo, a identificação fica à cargo, principalmente, da Igreja Matriz de Santo Antônio que aparece de perfil, o que nos fornece um posicionamento desta via em relação àquela da Câmara, onde a mesma Matriz aparece de frente e em toda sua imponência. Por sua vez, quando aparece o comício à favor de Jânio Quadros, em frente à Igreja de São João Evangelista, o telespectador menos informado pode acreditar que estas cenas foram realizadas em uma outra via, já que os símbolos construídos pela narrativa para identificar a Rua Padre Toledo não estão presentes. Já o local indefinido, em que Malthus conversa com um animal, não é identificável como um espaço preciso exatamente pela falta de uma referência simbólica, pois as árvores não são suficientes para diferenciar tal ambiente dos demais. Finalmente, a localização da Igrejinha, por não existir de fato, também não apresenta símbolos da cidade de Tiradentes, capaz de nos permitir colocá-la em relação

com os demais equipamentos e espaços da cidade mineira. Com isto, podemos dizer que a rua da Igrejinha, de estúdio, destoa do conjunto e não dialoga com o contexto urbano de Tiradentes e da fictícia Santana dos Ferros, transmitindo a impressão de colagem quando se assiste às cenas.

Observamos, assim, que toda rua tem seus símbolos, e o posicionamento do telespectador acontece por induções dos mobiliários e monumentos urbanos, não se baseando em nomes reais da via ou de seus equipamentos. Com isto, se os nomes não aparecem, apoiamos em referências visuais de estilo arquitetônico, de fachadas, em detalhes urbanísticos ou acontecimento da trama, para nos localizarmos geograficamente na cidade de Santana dos Ferros – dizemos, por exemplo, que esta é a “rua da casa da mãe de Malthus”, que “aquela é onde mora as prostitutas”, que “esta é onde Hilda Furacão e Frei Malthus se beijaram”, que “acolá é a principal, onde fica a Igreja de Santana e a casa das Tias Ciana e Çãozinha”. Assim, voltamos em uma referência urbana não mais dada por nomes oficiais que a designam em Tiradentes, mas por acontecimentos e personagens fictícios que lhes habitam.

E, assim como ocorre com as imagens do trem percorrendo os trilhos em direção à Santana dos Ferros, é também a partir das tomadas dos espaços públicos, principalmente das ruas da Câmara e Direita, que ficamos sabendo que saímos da territorialidade de Belo Horizonte e entramos em uma narrativa de Santana dos Ferros.

Estes grandes planos de rua, que buscam nos mostrar a paisagem e o cotidiano da população, oferecem uma viagem de chegada / retorno, abrindo as narrativas de Santana dos Ferros e permitindo ao telespectador-turista referenciar as cenas seguintes – como aquelas realizadas no interior de determinada casa –, tomando conhecimento que elas estão ocorrendo em ambientes da pequena cidade mineira e na temporalidade do dia ou da noite. O inverso também ocorre, quando grandes planos da Praça da Liberdade indicam o retorno a Belo Horizonte, sempre em uma idéia de deslocamento do telespectador-turista proporcionada por filmagens que vão do grande plano das ruas para os planos geral e médio dos ambientes.

Enfim, estas tomadas em espaços públicos servem para situar o telespectador no tempo-espaço da próxima cena – que são normalmente em ambientes fechados ou privados – ao mesmo tempo em que lhes oferecem pequenas demonstrações da cotidianidade da cidade imaginária.

## 5.6. As zonas de moralidade nas cidades de Hilda Furacão:

As duas principais cidades de Hilda Furacão podem ser divididas em zonas de moralidade e, ao nosso ver, talvez seja esta a principal característica da territorialidade do romance.

Como sugere Pombo *et al.* (in PRYSTHON, 2006), a hierarquização dos seres humanos está fundamentada na moral e, por sua vez, tal modelo classificatório orienta a distribuição das populações urbanas. Conseqüentemente, uma área urbana percebe a outra através de uma relação entre bem x mau: ser correto e moral evita os sofrimentos; contrariamente, atos imorais trazem dor e sofrimento para os indivíduos e grupos que os praticam, e irradiam este estado para as áreas consideradas como puras. Neste sentido, o grupo imoral sofre pelos seus atos e, ainda, problematiza os núcleos morais.

Há, por conseguinte, uma “especialização da moral” que distribui imageticamente uma “economia do sofrimento”, com a criação de espaços vinculados à dor e à promiscuidade em oposição às outras zonas que se vêem como as vítimas daqueles. Criam-se zonas distintas, a dos agressores em oposição às das vítimas, favelas x asfaltos, zonas boêmias x bairros familiares, centro x periferia.

O imaginário coletivo é perpassado pela idéia de que a paz e o alívio dos nossos sofrimentos só serão alcançados através da contenção – física e/ou simbólica – daqueles imorais e de suas zonas de vivência (POMBO *et al.* in PRYSTHON, 2006, p. 237). Conseqüentemente, busca-se interferir nestas áreas urbanas tidas como imorais, purificando-as, seja através de sua redução, eliminação ou de sua transferência para bairros específicos e afastados. Em um segundo momento, pretende-se *gentrificar* o espaço vazio que ficou, implementando uma nova paisagem que integre a antiga área decadente aos preceitos da cidade moral, fazendo com que o passado seja esquecido ou utilizado como *kitsch* decorativo.

Obviamente, os moradores destes ambientes serão representantes destes imaginários onde habitam, e as fronteiras simbólicas serão criadas – embora ultrapassadas algumas vezes. Por conseguinte, falar que se mora ou freqüenta tal área urbana já serve como referência para a construção identitária – e estereotipada – do nosso interlocutor.

Esta divisão urbana está presente no livro e na minissérie Hilda Furacão, tanto na cidade de Belo Horizonte quanto na Santana dos Ferros dos anos de 1950 e 1960.

Em Belo Horizonte, uma das grandes linhas narrativas da minissérie é o embate entre a Zona Boêmia, representada pelo Maravilhoso Hotel e o Montanhês Dancing Club, ambos freqüentado e habitado por meretrizes e marginalizados socialmente, e os bairros residenciais das tradicionais famílias mineiras e seu Minas Tênis Clube. Neste conflito, personificado por Hilda Furacão e Frei Malthus, tem-se a disputa entre os supostos agressores sociais, que querem manter sua região de vivência, como os personagens Maria Tomba-Homem e Cintura Fina, e aqueles da liga dos bons costumes, que se dizem vitimados e, por isto mesmo, buscam transportar todos os imorais para um bairro específico, o das Camélias, a ser construído afastado do centro, limpando assim aquele enclave urbano da imoralidade e dos sofrimentos derivados.

Logo, a Rua Guaicurus se transforma “na usina do pecado” (DRUMMOND, 1991, p. 51), que deveria ser purificada pela construção da Cidade das Camélias, pelo exorcismo de Hilda Furacão e pela apresentação<sup>151</sup> do Coral “Os Meninos Cantores de Deus”, criado e regido por Frei Malthus. No primeiro caso, é como se o mau fosse inato às prostitutas e, por isto, elas devem ser expulsas; já no caso do ritual religioso e do coral, as meretrizes são boas em essência, mas sofrem com um ser maligno externo que as possuiu, e por isto mesmo deve ser extraído, seja pela violência simbólica do exorcismo ou pela comoção do canto.

Para a construção da Cidade das Camélias, há, mesmo, o discurso sobre os empresários interessados em comprar os prédios e modificar a paisagem urbana. Este é o caso da especulação imobiliária, que fez com que o vereador comunista Orlando Bonfim Júnior denunciasse os interesses do empresário Tônico Mendes, acusando-o de patrocinar os movimentos a favor da Cidade das Camélias a partir de sua vontade em comprar os terrenos que ficariam vazios.

No entanto, a Cidade das Camélias não saiu do papel, devido aos encantos e influências de Hilda Furacão, que fez *lobby* com os vereadores. Foram eles que viraram reféns da Zona Boêmia, tendo medo que suas incursões às zonas de imoralidade, para freqüentar os bares ou as camas das meretrizes, fossem descobertas pelos seus companheiros e familiares da zona tida como a sofredora e pura.

Por outras razões, à favor da Zona Boêmia e de sua permanência, encontravam-se os jovens militantes do partido comunistas e os estudantes, já que, ideologicamente,

---

<sup>151</sup> Na minissérie, o coral de Frei Malthus vai até à rua Guaicurus e Hilda Furacão se comove com os cantores, perturbando-se e tentando fugir da música. Já no livro, a apresentação do mesmo coral ocorre na Rua Oiapoque, ainda no território da Zona Boêmia, quando Hilda sobe ao palco e canta *Panis Angelicus* juntamente com o coral e sob a regência do Malthus.

estes tendem a inverterem os pólos, interpretando as famílias tradicionais como sendo o lado da imoralidade, enquanto as prostitutas e marginalizados socialmente se tornam as vítimas dos males causados por aquela burguesia capitalista.

Já em Santana dos Ferros, onde o poder social ainda se encontrava na mão da Igreja Católica, foi o Padre Nelson quem delimitou as áreas, colocando as três prostitutas (Alição, Alice e Alicinha) em uma reclusão simbólica do outro lado da ponte que atravessava o Rio Santo Antônio. Tais meretrizes, em uma obediência religiosa, não se atreveram a atravessá-la, indo somente até o meio dela – limite máximo permitido –, e passavam seus dias perambulando pela Rua do Chafariz, banhando-se e lavando suas roupas no Chafariz de São José. A ponte servia como metáfora da divisão das áreas de sofrimento, colocando de um lado os agressores e, na outra margem, as vítimas. E o diálogo de Frei Malthus com as meretrizes representa bem esta diferenciação, em que a culpa parece estar presente somente do lado delas:

Alição (ao ver Frei Malthus chegando à cidade, e passando pela Rua do Chafariz): - Tenha pena de nós, meu Santo!

Frei Malthus: - E eu tenho pena. E eu rezo todo dia por vocês. Mas foram vocês que escolheram o caminho do diabo! E é por isto que vocês estão pagando a penitência.

Alicinha: - Mas nós já não pagamos, já? Faz anos que nós estamos nesta penitência!

Frei Malthus: - Não, não pagaram, porque continuam pecando.

Alição: - Mas, meu Santo, são os homens de Santana que continuam atravessando a ponte!

Frei Malthus: - Se eles atravessam, é porque vocês estão aí, induzindo os fracos ao pecado. Que Deus ilumine o coração de vocês! (DVD HILDA FURACÃO, Cap. II, 18'18" em diante).

Assim, as três prostitutas eram as responsáveis pelo pecado e, no perigo do contágio, deveriam ser isoladas.

No mais, reprovando as ações em Belo Horizonte, cuja purificação da Zona Boêmia esbarrava na democracia política, Padre Nelson realizou o seguinte comentário sobre Santana dos Ferros: “Nós estamos muito à frente de Belo Horizonte sobre vários aspectos. Eu instaurei a Cidade das Camélias sem gritos nem protestos...” (DVD HILDA FURACÃO, Cap. II, 28'43" em diante).

No entanto, a chegada do Padre Geraldo libertou e, em um primeiro momento, embaralhou as fronteiras, embora um novo rearranjo destas zonas acabasse por surgir, como o anúncio da inauguração dos “bordéis”, já comentada pela Beata Fininha e Dona Neném em uma conversa sobre as novidades que estavam invadindo a cidade com a complacência do novo vigário:

Beata Fininha [entrando na casa de Dona Neném]: - Ai, Neném, ai, Neném de Deus! Ai... o cinema vai passar aquele filme que dizem é a maior devassidão: Gilda! É...

Dona Neném: - Eu não acredito!

Beata Fininha: - Eu juro! Eu passei na praça, e ‘tava lá o gerente, dizendo assim, batendo nos peitos, dizendo que agora, sim, agora que Santana dos Ferros ia conhecer o quê que é cinema. Que fita de santos nunca mais ia passar, de jeito nenhum...só filmes com Lollobrigida e com a Marilyn Monroe!

Dona Neném: - Não!!

Beata Fininha: - Juro!

Dona Neném: - Fininha, você não sabe de nada! Você sente aí, senta pra não cair com o que eu vou lhe contar.

Beata Fininha: - O quê que foi?

Dona Neném: - Fininha, estas fitas que vão passar aqui em Santana, isto é pinto perto do que vai acontecer.

Beata Fininha: - Ah?

Dona Neném: - Eles vão construir, aqui na cidade, uma... uma casa de mulheres. Um bordel!

Beata Fininha: - Ah, não! Ah, isso não!

Dona Neném: - Diz que é o Carlindo Machado que vai ser o dono, e que já está tudo planejado. Até o final do ano esta casa está inaugurada, e Santana dos Ferros vai se transformar num salão de festas de coronéis!

(DVD HILDA FURACÃO, Cap. VI, 19’46”, em diante)

Vale ressaltar que a Rua do Chafariz é uma continuação da Rua da Câmara, e ambas estão separadas simbolicamente por uma ponte sob o Córrego Santo Antônio (Rio Santo Antônio, no romance). Como vimos, esta cartografia de Tiradentes se adéqua àquela imaginária de Santana dos Ferros, o que faz com que as cenas nas demais ruas do Padre Toledo, Direita, Praça Padre Lourival e Morro de São Francisco sejam secundárias na caracterização urbana da cidade do Padre Nelson e das prostitutas.

De fato, se observamos o tempo de exibição, e excetuando o Morro de São Francisco, com 7,80% (9’46”), veremos que a Rua da Câmara é a que mais aparece, com 5,53% (6’56”), seguida da Rua do Chafariz, com 4,74% (5’56”). Tais dados, que oferecem uma diferença de exato um minuto em prol da zona de moralidade, representa com consistência a necessidade de dividir a cidade a partir de uma “economia do sofrimento”; e se o Morro de São Francisco aparece com o maior tempo de exibição, é porque estará representando o amor, acima do bem e do mau, como veremos logo a seguir.

A interação das meretrizes com a zona pura ocorre através dos sons que não conhecem tais limites – na Rua do Chafariz, elas dançam com as músicas do comício e do carnaval, e rezam ao som do sino da Igreja Matriz de Santana que emana da Rua da Câmara. No mais, vale ressaltar que a “Funerária Santana dos Ferros”, está em uma rua adjacente nas proximidades da ponte, em uma zona fluida e de transição, o que nos permite realizar a seguinte interpretação: independentemente da divisão, a morte e a religião que a acompanha servem para todos.

**Figura 31: Fronteiras da Moralidade em Santana dos Ferros****Zonas de Moralidade 1 - Cap. II – 1h39'00"****Zonas de Moralidade 2 - Cap. II – 1h39'04"****Fonte: Imagens captadas do DVD Hilda Furacão (Rede Globo)****Análise: próprio autor**

Todavia, ironicamente, na disposição da geografia imaginária de Santana dos Ferros, é no final da Rua do Chafariz que se encontra a estação de trem da cidade, o que obriga os moradores a passarem por lá e as verem. Assim, se o lado agressor não pode se mover, ficando dependente dos favores alheios para adquirir produtos ou serviços que se encontram do outro lado da ponte, o vitimado pode ultrapassar tais limites, seja como passagem para seu destino ou para utilizar dos “serviços de cama” das prostitutas. Mas, ao mesmo tempo, são elas quem monitoram as entradas e saídas de Santana dos Ferro. E se todos devem passar por lá, elas se tornam as guardiãs da porta da cidade, adquirindo o poder de saber e de informar sobre quem parte e quem chega.

Com isto, e reforçando o que já foi mencionado, as cidades modernas são todas iguais, pois estão estruturadas nos pecados e em suas punições:

- Eu também imaginei um modelo de cidade do qual extraio todas as outras – respondeu Marcos. – É uma cidade feita só de exceções, impedimentos, contradições, incongruências, contra-sensos. Se uma cidade assim é o que há de mais improvável, diminuindo o número dos elementos anormais aumenta a probabilidade de que a cidade realmente exista. Portanto, basta subtrair as exceções ao meu modelo e em qualquer direção que eu vá sempre me encontrarei diante de uma cidade que, apesar de sempre por causa das exceções, existe. Mas não posso conduzir a minha operação além de um certo limite: obteria cidades verossímeis demais para serem verdadeiras. (CALVINO, 1990, p. 67)

No relato de Marco Pólo, as cidades somente diferenciam na intensidade de normas e punições que as regem, que buscam controlar e ordenar os conflitos. Todas são mais ou menos Enoch, Sodoma, Gomorra ou Babel, mas nunca chegarão a ser Jerusalém Celestial, cuja proporção e equilíbrio são perfeitos, já que a redução de elementos anormais só pode ir até certo limite, para não se correr o risco de obter “cidades verossímeis demais para serem verdadeiras”.

Assim, se as cidades são reguladas e comparadas entre si a partir de uma equação “permissividade x punição”, internamente cada cidade apresenta também os seus contrastes, podendo ser delimitada em zonas de sofrimento e outras de moralidade (SÁ-CARVALHO *et al.* In PRYSTHON, 2006). Conseqüentemente, dentro da visão bíblica, o castigo divino tende a destruir não todas as cidades e muito menos uma cidade toda, mas somente alguns setores degenerados, para eliminar o caos (chama, nomadismo, espaço liso) e implantar a ordem (cristal, sedentarismo e espaço estriado). O mau e os sofrimentos serão extirpados e surgirá a esperança de uma nova ordem, harmônica e justa.

É o destruir para arrumar. É a Babel (chama, lisa, nômade e humana) sendo transformada na Jerusalém Celestial (cristal, estriada, sedentária e divina). Todavia, como se viu, esta “cidade prometida” é utópica, está no nível da esperança e dos sonhos, pois a cidade ideal não existe enquanto realidade concreta, mas somente como narrativa que faz uma bricolagem do que há de bom em diferentes cidades – a cidade perfeita é descontínua no tempo e espaço: é “tentar saber reconhecer quem e o quê, no meio do inferno, não é inferno, e preservá-lo, e abrir espaços” (CALVINO, 1990, p. 150).

Mas, nestas considerações sobre zonas urbanas de moralidade, o Morro de São Francisco, na minissérie Hilda Furacão desempenha um importante papel. É debaixo da imensa cruz e da árvore, com vista da cidade e com destaque para a Matriz de Santo Antônio (Igreja de Santana, na minissérie), que Malthus e Hilda se beijaram e tiveram relações sexuais: ele, um santo da zona moral; ela, uma prostituta representante da imoralidade. Mais do que uma afronta à sociedade, ao nosso entender, estas cenas representam a sobreposição do amor, que está acima do bem e do mau, no cume; também, não há mais uma divisão temporal entre o dia e a noite, pois eles se encontraram no interstício do pôr-do-sol.

Já o retorno de Hilda Furacão, quando sobrevoa a cidade de Santana dos Ferros, despejando pesticida para purificá-la da peste que a consumia, representa, mais uma vez, o esfacelamento das fronteiras terrestres: o ar, e o som que se propaga por ele, não conhecem tais fronteiras morais, e a água que molha as prostitutas da Rua do Chafariz é também a mesma que cairá sobre as ruas Direita, da Câmara e no adro da Igreja de Santana. Neste momento, é Hilda, em uma metáfora de divindade alada, que traz a cura e a alegria para a cidade, purificando-a. Como diz o narrador da cena:

Hilda Furacão olhou as ruas desertas de Santana e acreditou que todos tinham morrido. E a cidade escutou o barulho do avião, e o avião de Hilda Furacão rasgava o céu de Santana, e todo mundo acreditou que o mundo estava acabando, e que tinha chegado o dia do Juízo Final. O avião começou a fazer piruetas, giros, cambalhotas no céu, a tirar fino dos telhados e das árvores. Era Hilda Furacão pulverizando a cidade. Era Hilda Furacão acordando Santana de seu sono de morte, e espalhando, no ar, a cura, a alegria, a vida. (DVD HILDA FURACÃO, Cap. VI, 1h17'48", em diante)

É Hilda quem começa a folia, que inicia o carnaval e inaugura uma nova era em Santana dos Ferros. E são estas imagens aéreas que também fornecerão uma vista panorâmica da cidade, ainda que seja na reta final da minissérie, representando as últimas cenas da pequena cidade mineira.

No livro, a cena de Hilda Furacão sobrevoando Santana dos Ferros é posta de outra maneira. De acordo com Roberto Drummond, as novas liberdades que chegaram com o Padre Geraldo transformaram a cidade em um ambiente de perversidade. Tia Ciana, então, rogou uma praga “- Jesus e Maria Santíssima vão punir Sodoma e Gomorra e castigá-la à altura de seus pecados!” (DRUMMOND, 1991, p. 205). E a população acreditou na praga de Tia Ciana, e como “todos se sentiam pecadores em Santana dos Ferros” (DRUMMOND, 1991, p. 205), os santanenses se sentiram reféns da peste bubônica que invadiu a cidade, punindo-os pelas imoralidades praticadas. Neste sentido, a peste e a reclusão da população foram uma auto-penitência de uma cidade até então regida pela fé e os preceitos morais da religião católica.

No entanto, Hilda Furacão, ao sobrevoar Santana dos Ferros à procura de Frei Malthus, fez com que Dona Nevita chegasse à janela e, ao ver as piruetas dadas pelo piloto do pequeno avião, soltou sua grande gargalha, contagiando o funcionário do Banco do Brasil, que também viu o avião e se lembrou que era sábado de carnaval e decidiu: “- vou morrer fantasiado de baiana!” (DRUMMOND, 1991, p. 211). Com a epidemia de risos e alegrias, pouco a pouco, as janelas e portas se abriram e a população saiu de suas casas e proclamaram o término do período de auto-punição, descobrindo que ainda estavam vivos e festejando o sábado de carnaval.

Se na minissérie a peste parece ser real, no livro ela era simbólica, de uma cidade que se julgava contaminada pela promiscuidade, transformada em uma total zona de imoralidade, uma Somoda e Gomorra em que a praga anunciava o Juízo Final que a purificaria e faria emergir uma Jerusalém Celestial. Na televisão, a cura é pelo pesticida e focada em Hilda, enquanto no livro esta acontece pelo riso de Nevita, que contagia a todos e funciona como antídoto.

Mas, seja pelo avião de Hilda ou pelas risadas de Dona Nevita, Santana dos Ferros descobriu, na alegria e no carnaval, a união entre as zonas de moralidade. Como disse Padre Geraldo ao Frei Malthus, no adro da Igreja Matriz de Santana, quando viram o bloco de carnaval subindo a rua em direção a eles: “- Deus me perdoe, Frei Malthus! É uma festa pagã, mas tenho que abençoar, mesmo porque estamos vivos e o pesadelo passou!” (DUMMOND, 1991, p. 215).

Outra característica da cidade de Santana dos Ferros é que todas as cenas de ruas foram realizadas durante o dia, e a exceção ficou à cargo daquela do pôr-do-sol no Morro de São Francisco. A rua também apresenta certos sons característicos: pessoas que passam conversando, os barulhos de carros, charretes, cavalos e carroças, o sino da igreja, as bandas de música com as marchinhas de carnaval, o apito do trem. Estes são os sons que caracterizam, em certo sentido, a urbanidade das pequenas cidades, ao mesmo tempo em que interligam as diversas espacialidades urbanas através das ondas sonoras que identificam suas áreas de emissão: o apito do trem, no Morro de São Francisco, projeta o personagem Frei Malthus e os telespectadores em um imaginário sobre a estação ferroviária e, dentro do universo ficcional, nos induz a pensar na partida de Hilda; já o sino ouvido nas ruas traz em si a presença virtual da Igreja e de seus preceitos. Enfim, os sons constroem o imaginário de um espaço que está além da imagem representada na cena. A cidade midiática é tão vista quanto ouvida.

A partir de toda esta discussão sobre a cidade ficcional de Santana dos Ferros, e se reagruparmos os dados sobre sua construção e materialização na minissérie, podemos concluir que ela possui 24,48% (30'40") do seu tempo de cenas em espaços privados – casas -, enquanto os públicos correspondem à 75,52% (1h34'36") – igrejas, ruas, instituições disciplinares e transportes interurbanos.

Especificamente para o caso de Santana dos Ferros, notamos que ela contradiz as análises que relacionam espaços públicos e privados que circulam pelas produções midiáticas – normalmente, uma telenovela tem de 60 a 70% de gravações em espaços internos e de 30 a 40% de externas, em espaços públicos (LOPES *in* BUONNANO *et* LOPES, 2005) –, o que possibilita a “construção do cotidiano na telenovela” (MOTTER, 2003). Contrariando tais estudos, percebemos que a pequena cidade mineira é, preferencialmente, aquela dos espaços públicos, em que a vida acontece em comunidade, sendo influenciada pelo dia-a-dia das ruas e dos encontros em rituais católicos. No entanto, devemos levar em consideração que a pesquisa da autora se refere às telenovelas, enquanto nosso objeto de estudo se pautou em uma minissérie.

Estamos próximos da “cidade do cinema”, de Caiafa (2007), coletiva e pública, do contágio e da cultura em constante processo de tradução – de fato, o tempo de Santana dos Ferros é aquele pré-televisão, que estava ainda em sua fase de implantação no Brasil. O canal de informação da pequena cidade com o resto do Brasil ocorria através da rádio, dos jornais, pelos telegramas, por intermédio daqueles que voltavam de trem e traziam as informações e pelos encontros nas ruas, bares e visitas de vizinhos, em que as notícias do mundo e alheias eram retransmitidas de boca a boca, comentadas e, porque não, também inventadas e fofocadas.

E, embora saibamos que Padre Nelson tentava impedir estes hibridismos nos espaços públicos, a partir da sua moral religiosa imposta a todos, podemos retornar às premissas dos estudos de poder de Foucault (2007b) para constatar que a hegemonia buscada pelo vigário, o “estriamento do espaço” (DELEUZE *et* GUATTARI, 1997), encontrava sua resistência na população, que embora o respeitasse, não deixava de exibir contra-forças e uma vontade de “alisar o espaço” (DELEUZE *et* GUATTARI, 1997). Este é o caso da cena de foliões no carnaval – eles sabiam que era proibido, mas mesmo assim foram às ruas comemorar, embora o badalar dos sinos os tenha feito “cair em si”. Com isto, nestes momentos de resistência é que o hibridismo e o contágio cultural ocorriam publicamente, nestas brechas que possibilitavam escapar temporariamente da moral católica.

### **5.7. A cartografia imaginária de Santana dos Ferros e reflexões para um turismo de teledramaturgia em Tiradentes:**

Através de todas estas discussões, pudemos perceber como Tiradentes “emprestou” sua urbanidade para a construção do imaginário de Santana dos Ferros. Mas, também vimos que a construção desta cidade ficcional é uma colagem de espaços.

Primeiramente, a espacialidade da cidade do romance é híbrida. E do seu tempo de exibição, percebemos que ela é construída com 49,72% (1h02’17”) de cenas em estúdios e 50,28% (1h02’59”) de locações em Tiradentes. Há uma ligeira predominância daquelas em locação, ainda que o tempo de estúdio também seja considerável. A diferença é mínima, de apenas 0,56% (0’42”) a favor de Tiradentes.

Este tempo elevado de Tiradentes representando Santana dos Ferros pode ser compreendido como uma vontade de territorializar e, conseqüentemente, fornecer um maior realismo à cidade ficcional.

Todavia, a Santana dos Ferros que se ergueu na cidade real se apoiou, mas não obedeceu, à cartografia tiradentina, preferindo construir a sua cartografia imaginária, em que a disposição dos espaços e mobiliários criou uma maneira própria de frequentá-la e percorrê-la. A cidade da minissérie possui sua lógica interna, e a rede de trajetos que ela constitui só é possível nela e dentro de seu imaginário, já que perverteu a localização de certos nós urbanos tiradentinos e, então, alterou as possibilidades de interligá-los.

Este é o caso da estação de trem que foi deslocada para o final da Rua do Chafariz, como vimos anteriormente. Aqui, o trajeto dos personagens que chegam à cidade é alterado para percursos não tão lógicos; por exemplo, ainda que Roberto Drummond faça um caminho coerente para a cartografia de Santana dos Ferros, passando pela Rua do Chafariz e subindo a da Câmara para chegar à casa de suas tias, o mesmo não acontece com Aramel e Frei Malthus quando estes chegam à cidade: o primeiro aparece percorrendo a Rua Direita para subir a da Câmara em direção à Igreja Matriz de Santana, enquanto o segundo sobe a do Padre Toledo para chegar à sua casa<sup>152</sup>. Em guisa de considerações finais, percebemos que a estação de trem está na Rua do Chafariz, e o percurso de Roberto obedece à esta disposição, enquanto os trajetos dos outros dois amigos estão próximos da cartografia real de Tiradentes, vindo da praça da estação localizada na Rua Antônio Teixeira de Carvalho.

De certa forma, isto nos mostra o próprio processo de produção e de filmagens, em que parece não haver a preocupação em esboçar, preliminarmente, um mapa representativo da cidade midiática, gravando as cenas sem levar em conta a ligação entre os diferentes equipamentos. Contrariamente, deveria existir um cuidado em construir um roteiro de interligação dos equipamentos e mobiliários urbanos, mostrando uma verossimilhança na frequentação das ruas, que se não é coerente com a cidade real, seja ao menos lógico dentro da cartografia imaginária proposta. Seria necessário, literalmente, desenhar o mapa da cidade ficcional, principalmente quando se grava em locações; pois quando esta é totalmente cenográfica, as filmagens tendem a respeitar a configuração urbana desta cidade construída em estúdio.

A favor desta cartografia imaginária de Santana dos Ferros que se torna incoerente dentro dela mesma, e em determinados momentos se aproxima e retorna à

---

<sup>152</sup> Dentro da lógica da cartografia de Santana dos Ferros, bastaria Aramel fazer o mesmo caminho anteriormente percorrido por Roberto: subiria a Rua da Câmara, sem necessidade de passar pela Rua Direita. Já Frei Malthus também obedeceria este caminho, subindo a da Câmara e, ao chegar ao seu final, já em frente à Igreja Matriz de Santana, tomaria a Rua Padre Toledo, que se encontra à sua esquerda, e a desceria, ao invés de subi-la como ocorreu na cena.

lógica de Tiradentes – como percebemos no caso do trajeto do Frei Malthus da estação de trem até sua casa, e o de Aramel que se inicia na mesma estação e termina na Igreja Matriz de Santana –, vale pensarmos que dificilmente os telespectadores conseguirão detectar estas “incoerências”. Como já mencionamos, as ruas de Santana dos Ferros não apresentam nomes, ou seja, mesmo apoiando em símbolos característicos da espacialidade e presentes na cena, o telespectador não sabe identificar quantas ruas foram realmente utilizadas para construir a cartografia urbana. Com isto, podemos mesmo sugerir como hipótese, ainda que sujeito à comprovações por futuros estudos, que as diferentes ruas se sobrepõem na recepção do telespectador, gerando uma malha, diríamos uma sopa, indefinida e misturada; e a percepção das diferentes ruas, se ocorre e quando ocorre, se dá somente a partir da observação mais minuciosa do espaço e dos equipamentos presentes na cena.

O caminhar pelas ruas da cidade midiática de Santana dos Ferros é caótico e, embora possa se aproximar, nunca chegará a ser totalmente compatível com o percurso permitido pela disposição das ruas em Tiradentes ou inicialmente proposta na construção da cartografia da cidade midiaticizada. E, provavelmente, mais do que a preocupação com as ruas, nossos telespectadores se importarão com as narrativas que lá se desenvolvem, sabendo dizer o que aconteceu, mas não precisar onde<sup>153</sup>.

A partir de todas estas considerações desenvolvidas ao longo da análise, podemos sugerir um mapa imaginário para a cidade de Santana dos Ferros.

Neste mapa imaginário de Santana dos Ferros, conseguimos identificar os principais espaços analisados neste trabalho, dispondo-os a partir das referências disponibilizadas pela minissérie, pelo livro ou por nossas reflexões. Este é o caso da Estação de Trem no final da Rua do Chafariz e da Igrejinha, que por não estar fisicamente no espaço de Tiradentes, ocupa simbolicamente o mesmo lugar da Igreja Matriz de Santana.

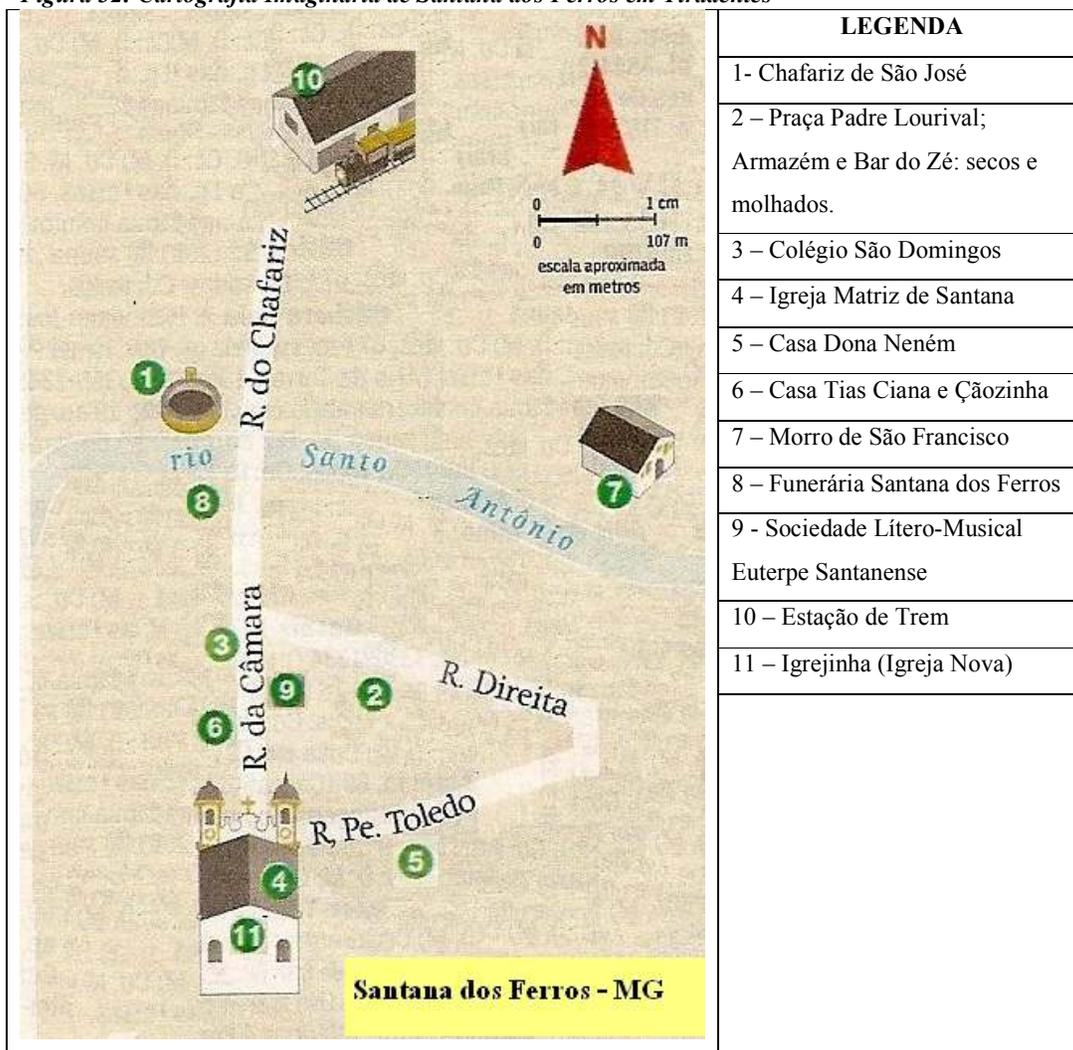
Como vimos, Ferros e a Santana dos Ferros do romance destruíram a velha Igreja para construir, em seu lugar, a mais nova e moderna. Porém, na cartografia imaginária da minissérie, diferentemente daquela do livro, a Igreja Matriz de Santana e a Igrejinha co-existem, embora em Tiradentes só exista a primeira, sendo que a segunda

---

<sup>153</sup> Tais hipóteses aventadas estão baseadas em um telespectador padrão, em que a premissa é ele não conhecer de antemão a cidade de Tiradentes. Para aqueles que já tiveram contato com a cidade da locação, é provável que o ato de assistir à minissérie seja acompanhada por uma atividade lúdica que ele se impõe, de tentar “descobrir” onde aquelas cenas foram gravadas, recuperando da memória fragmentos sobre seus conhecimentos da estrutura urbano de Tiradentes.

se situa além, em estúdio. Metaforicamente, podemos insinuar que aquela história do livro (e de Ferros) não se concretizou na malha urbana de Tiradentes, e que a Igrejinha tem sua localização indefinida, sendo uma potência que paira sobre a cidade real e fictícia da minissérie, virtualmente ocupando o espaço da Igreja de Santo Antônio (Matriz de Santana). Enfim, a nova Igreja é uma força virtual que quer concretizar o espaço de Santana dos Ferros em Tiradentes, mas não consegue, porque a Matriz não foi destruída e a Igrejinha nunca lá existiu no plano físico, ficando então pairando, mas sem se atualizar, no espaço da outra.

**Figura 32: Cartografia Imaginária de Santana dos Ferros em Tiradentes**



Base gráfica: Mapa de Tiradentes (GUIA 4 RODAS, Brasil, 2007, p.926)

Manipulação das imagens: próprio autor.

Ao observarmos o mapa, também conseguimos identificar, além das zonas de moralidade, duas áreas principais: a primeira, e principal, formada pelas ruas do Chafariz, da Câmara, Padre Toledo e Direita, além de todos os equipamentos presentes nestes locais – é neste setor que a trama ocorre em sua grande maioria, com 90,57% (1h53'27") do tempo das cenas. O segundo setor é aquele do Morro de São Francisco, que embora ocupe quantitativamente somente 7,80% (9'46") do tempo de exibição em Santana dos Ferros, apresenta uma carga simbólica importante, já que é lá onde ocorre o primeiro beijo e a relação sexual entre os protagonistas<sup>154</sup>.

Embora estes dois ambientes formem um todo no imaginário espacial de Santana dos Ferros, percebemos que eles não se comunicam na cartografia de Tiradentes, uma vez que a minissérie não explicita o caminho que os une.

Ao transpormos para um mapa de Tiradentes e identificarmos fisicamente a posição dos equipamentos urbanos de Santana dos Ferros, acabamos por gerar um percurso susceptível de ser realizado, ou seja, um roteiro turístico. Esta materialização e identificação das espacialidades permitem que o telespectador se torne um turista de teledramaturgia pelas ruas e monumentos da cidade mineira usada como locação.

Neste momento, o telespectador de Hilda Furacão poderá comparar e contestar a espacialidade de Santana dos Ferros com aquelas de Tiradentes, identificando as possíveis “incoerências” – na verdade, a palavra mais correta seria tradução. E, se anteriormente os telespectadores caminharam por esta cidade midiática tendo a câmara e os personagens como guias, agora é a vez de se infiltrarem na territorialidade de Tiradentes, aparados pelos conhecimentos prévios adquiridos e pelos serviços turísticos contratados na localidade.

A cidade de Tiradentes, por exemplo, poderia se interessar em narrar este imaginário urbano de Santana dos Ferros presente em sua malha urbana. Para tal, a pesquisa aqui desenvolvida fornece uma metodologia em que a análise de conteúdo atua como suporte para identificar os espaços de cenas e as tramas lá desenvolvidas, permitindo gerar uma cartilha turística ou uma educação dos guias para que estes elaborem roteiros temáticos baseados nas minisséries lá gravadas.

Mas, não podemos nos esquecer que Hilda Furacão é apenas uma, entre várias outras teledramaturgias, que tiveram Tiradentes como locação, o que, no final, pode gerar leituras sobrepostas, com as informações se embaralhando e se fragmentando,

---

<sup>154</sup> Nestes cálculos, não entrou a parte denominada “Vista aérea”, uma vez que, como são imagens do avião e de seu vôo, não seria coerente inserir seu tempo de exibição em um somatório territorial.

criando um roteiro midiático híbrido que acople diversos momentos de várias teledramaturgias.

O turismo de teledramaturgia em Tiradentes traduziria as cenas, pois dividiria e classificaria em seu roteiro aquilo que o telespectador não soube identificar como sendo ruas distintas. No mais, assim como o telespectador tende a perceber a espacialidade através de referências como “*aquela* é rua onde *mora* a mãe de Malthus”, “*aquela* outra é onde Hilda e Malthus *se beijaram*” e assim por diante, é também provável que o guia se sirva desta mesma estrutura narrativa, apoiando-se em um discurso capaz de fazer com que o telespectador-turista resgate em sua memória determinados momentos da minissérie, dizendo-lhe “*aqui* é onde *morava* as Tias Ciana e Çãozinha”, “*aqui* é o Chafariz onde as prostitutas *tomavam* banho”. Ou, ao inserir os bastidores em seus discursos, diga “*aqui foi* onde *filmaram* a cena do beijo”, “neste local *gravaram* o comício a favor do Lott”.

Provavelmente, a referência de espacialidade, que para o telespectador está apoiada na distância (lá, aquela), no caso do turista ela se manifesta na proximidade (aqui, neste local).

Ainda para o caso do turismo, é também provável que o tempo verbal dos turistas e guias esteja no pretérito perfeito ou imperfeito (quando remeta à cena ou ao processo de bastidores e produção). Já o telespectador está propenso a mesclar a temporalidade verbal, utilizando o pretérito para se referir às ações já executadas pelos personagens ou aos acontecimentos ocorridos em cenas anteriores, enquanto o presente servirá para que ele se refira às estruturas mais fixas, como o lar ou o local de trabalho de determinados personagens.

No mais, podemos sugerir que, na minissérie, o espaço ficcional está subordinado à trama e à temporalidade: a montagem da seqüência narrativa faz com que o telespectador volte várias vezes a um mesmo ambiente. Por sua vez, no caso do turismo, é a trama e o tempo que estão subordinados à espacialidade: o roteiro absorve tudo de um determinado ambiente para, posteriormente, migrar em direção a um outro, mesmo que para isto tenha que romper uma seqüência temporal tida como evolutiva e histórica, eliminando o “vai e volta” espacial presente na teledramaturgia. Aliás, esta estrutura de roteiro turístico, que “esgota” um ambiente antes de passar para o próximo, foi também a que usamos no trabalho para analisarmos o conteúdo da espacialidade de Santana dos Ferros.

Em um roteiro turístico de Hilda Furacão por Tiradentes, as narrativas se pautariam nos espaços utilizados pelas gravações, comentariam sobre as tramas lá desenvolvidas – nos moldes que apresentamos para o estudo de cada ambiente – e, também, acrescentaria à esta história ficcional aquela legitimada pela História. Por exemplo, no caso da Matriz de Santo Antônio, contar-se-ia a sua história “real” enquanto patrimônio, mas lhe acrescentaria aquelas outras que emergiram quando “se transformou” na Igreja Matriz de Santana.

De certa forma, tal como a minissérie Hilda Furacão traduziu Tiradentes e fez emergir a Santana dos Ferros, o inverso também ocorrerá na reapropriação pelo turismo. Tiradentes traduzirá Santana dos Ferros, oferecendo aos turistas-telespectadores uma maneira de pensar o processo de adaptação e ambientação da cidade, a construção da cartografia imaginária, e argumentando também sobre os espaços que nunca estiveram lá, como a Igrejinha e o interior das casas das personagens, trazendo para a cidade estes ambientes que foram gravados em estúdio.

De qualquer maneira, o roteiro turístico midiático que surge a partir de Santana dos Ferros oferecerá uma nova leitura para Tiradentes, em que a ficção atua de maneira lúdica na descoberta do patrimônio e do processo de gravação de uma teledramaturgia. De certa forma, um roteiro sincero permite que o turista-telespectador compreenda os conflitos ocorridos durante a gravação, despertando um senso crítico e de observação ao trabalhar com atividades que busquem comparar os ambientes a partir do “como ele é” e do “como ele foi representado na televisão”.

Vale também pensar um roteiro turístico que trabalhe os cinco sentidos humanos: assim como analisamos os espaços e a interligação entre eles através dos sons, um guia turístico é capaz de propor uma descoberta sensorial da cidade real e ficcional, seja utilizando uma comparação entre os sons perceptíveis na Santana dos Ferros e aqueles que se fazem presentes em Tiradentes, seja através dos cheiros identificados pelos personagens e aqueles sentidos pelos turistas. É uma construção do urbano que ultrapassa o físico e entra no nível sensorial, em que os nós urbanos estão interligados não somente pelos trajetos e pelo caminhar, mas também pelas sensações.

Se os atrativos turísticos se expandem em quantidade e em histórias, e se os equipamentos urbanos se interligam em um novo rearranjo proposto pelas narrativas ficcionais de Santana dos Ferros, sugerimos ainda que um roteiro midiático em Tiradentes poderia utilizar aquilo que definimos como “fachada” (objetos, fenômenos, efeitos especiais, tradições e interpretações que compõem as cenas) para gerar

*souvenires*. E, neste sentido, além de artesanatos que se apropriem e traduzem o imaginário de Hilda Furacão, parece-nos que a geléia de jabuticaba feita por Dona Neném e consumida incessantemente por Frei Malthus em seus momentos de dúvidas e angústias, é um elemento interessante a ser disponibilizado: [Frei Malthus para Roberto Drummond] “- Experimente essa geléia e me responda: quando você prova a geléia de Dona Nanhá [Dona Neném, na minissérie], você, que é comunista e ateu, não acredita em Deus?” (DRUMMOND, 1991, p. 259) [inserções nossas].

Como vimos ao propormos uma “distribuição espacial da produção teledramatúrgica em um território”, estes roteiros também podem ser complementados por visitas aos ambientes de bastidores. Aqui, nossa análise de Hilda Furacão se pautou nas “zonas de cenas”, mais especificamente na construção da Santana dos Ferros, mas não podemos nos esquecer que as “zonas de bastidores” apresentam curiosidades que devem ser incorporadas pelos roteiros turísticos, tais como explicações sobre os locais que serviram como suporte de gravações e informações sobre o dia a dia da equipe de produção durante sua estada em Tiradentes.

Assim como ocorre com um turismo de teledramaturgia pautado nas zonas de cenas, em que o passar do tempo faz com que a interpretação turística do espaço ficcional vá se perdendo, um turismo midiático de bastidores tende a apresentar um grau de intensidade máxima durante o período de produção da minissérie e este vai se rarefazendo com o passar dos anos<sup>155</sup>.

O turismo pautado nos bastidores das produções midiáticas ocorreria com maior magnitude para aqueles que visitam a cidade durante o período de gravação: estes visitantes ainda não conseguem ter uma idéia do conjunto e de como as tramas se encaixam, mas se interessam em participar do cotidiano da produção – o atrativo não é a minissérie e a cidade ficcional que emergirá dela, mas a própria equipe e suas rotinas de trabalho; é o “ver fazer” mais do que “ver como e onde foi feito”. Isto, inclusive, fica comprovado pelo comentário de Sérvulo Matias, dono da loja de móveis Arraial Velho e que, na época das gravações de Hilda Furacão disse perceber que as filmagens trouxeram turistas à Tiradentes, em época tida como de baixa temporada. Mas, este mesmo entrevistado fez ressalvas às vantagens, dizendo que a própria Rede Globo, que

---

<sup>155</sup> Isto que faz com que um município, caso realmente tenha interesse no turismo midiático, esteja sempre atraindo novas produções para seu território, inibindo assim que o ciclo de vida da destinação chegue ao seu declínio, rejunevencendo-o sempre com novos imaginários midiáticos. Todavia, devemos fazer uma distinção: se o turismo de teledramaturgia pautado nas zonas de cenas tende a se iniciar a partir da exibição da produção pela televisão, o turismo de teledramaturgia pautado nas zonas de bastidores começa antes, durante o período de filmagem na locação.

é capaz de atrair visitantes, acaba impedindo que estes frequentem a cidade e consumam nos estabelecimentos locais, uma vez que ela “fechou ruas de comércio durante os finais de semana, barrando, assim, a circulação de turistas e eventuais compras” (SCALZO *in* FOLHA DE SÃO PAULO, domingo, 23/11/97b).

Buscando concluir, e já extrapolando um roteiro turístico midiático, para penetrarmos em um roteiro turístico sobre o romance *Hilda Furacão*, começamos a observar que é por causa da minissérie que Tiradentes passará a frequentar o imaginário do romance de Roberto Drummond: até então, enquanto *Hilda Furacão* era somente um livro, um roteiro turístico literário se estruturaria no eixo Belo Horizonte – Ferros; mas a entrada de Tiradentes a partir do momento em que a obra é adaptada à televisão, nos obriga a colocar esta cidade em relação de igualdade com as outras duas.

Assim, se propormos uma equação na construção do imaginário destas duas cidades principais do romance, teríamos:

**Figura 33: Construção dos espaços narrativos (BH e SF)**

<p>Belo Horizonte + Estúdios do Projac no Rio + Câmara Municipal de Niterói + Hotel Glória do Rio de Janeiro = <i>Belo Horizonte do livro e da minissérie Hilda Furacão.</i></p>
<p>Tiradentes + Estúdio do Projac no Rio + Ferros = <i>Santana dos Ferros do livro e da minissérie Hilda Furacão.</i></p>

**Fonte: próprio autor**

A visitação de cada um destes espaços permitirá ao turista ter uma visão mais ampla – mas também conflitante – sobre o imaginário que permeia a narrativa do romance.

Por exemplo, a visita a Ferros permite ao turista ter um contato com a real topografia que inspirou o escritor, além de ser possível visitar a nova Igreja Matriz de Santana e entrar em contato com o painel “A Árvore da Vida”, que está lá e que foi pintado por Yara Tupinambá. Já a visita à Tiradentes, como já vimos, apresenta uma aproximação com a Santana de Ferros presente na minissérie; e o Projac, ainda que os cenários da minissérie *Hilda Furacão* já não estejam mais lá, possibilitam que o visitante tenha uma idéia ampliada sobre o processo de produção de uma teledramaturgia.

Por sua vez, a Belo Horizonte apresenta aqueles ambientes que inspiraram Roberto Drummond – embora o passar dos anos os tenham alterados substancialmente, provocando um estranhamento àqueles turistas-telespectadores que descobrirão, por exemplo, que a Rua Guaicurus, o Novo Hotel (antigo Maravilho Hotel) e o prédio antes

ocupado pelo Montanhês Dancing Club não são tão charmosos como os representados pela Rede Globo em sua locação de estúdio.

Todavia, são estas supostas decepções turísticas, provocadas pela comparação entre o que aparece na tela da televisão e o que vivenciamos e vemos *in lócus*, que geram os conflitos internos que traduzem nossas compreensões de mundo e nos suscitam reflexões e críticas.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS:

Como pudemos perceber ao longo de nossas discussões, tanto a teledramaturgia quanto o turismo são suportes que se articulam em torno de elementos geradores de um imaginário brasileiro. Na verdade, se a identidade nacional é uma construção ideológica, as viagens e os produtos audiovisuais servem para colocar tais ideologias em diálogo com as experiências individuais, subjetivando aqueles elementos e discursos tidos como nacionais, para com isto promover o senso de pertencimento à “comunidade imaginada sentimentalmente”.

E, dentre os vários eixos estruturantes da identidade nacional, como a língua, a história e a literatura<sup>156</sup>, podemos também pensar no papel desempenhado pelo espaço, que é um dos pontos de convergência destes dois fenômenos estudados. Neste âmbito, a teledramaturgia e o turismo são narradores e construtores de espacialidades.

O próprio ato de assistir a um folhetim eletrônico possibilita que os telespectadores viagem e entrem em contato com novas e múltiplas territorialidades, ou seja, com experiências que, talvez, ele não fosse capaz de vivenciar diretamente em seu cotidiano; assim, as emissões midiáticas não deixam de ser também um relato de viagem, e parafraseando o título da obra de Xavier de Maistre (2003), *Voyage autour de ma chambre*, podemos dizer que o telespectador realiza uma viagem ao redor de sua televisão, um deslocamento sem partida física, mas que lhe traz territorialidades, ajudando-lhe a construir a cartografia imaginária da nação.

Por outro lado, o turismo é uma atividade presa à terra, já que o olhar do turista é sensível aos cenários criados, e ele viaja para ver novas paisagens. Assim, tal atividade só é possível através do deslocamento humano até estes espaços. Neste âmbito, o ato de estar nas regiões que constituem a nacionalidade é capaz de reforçar um sentimento pátrio, pois o posterior retorno ao lar é sempre acompanhado de uma sensação de posse da terra visitada; e no discurso do “já fui e conheço”, o turista adquire a sensação de realmente fazer parte de uma “comunidade imaginada”, de uma nação.

De fato, o turismo está preso à territorialidade, o que pode acarretar comparações, mas nunca anulações espaciais: Tiradentes é Tiradentes, e ponto. Por sua vez, a teledramaturgia se sobrepõe ao território, construindo um novo que se adapta às

---

<sup>156</sup> Vale mencionar que tanto o *turismo* quanto a *teledramaturgia* são veículos divulgadores da identidade nacional, pois se serve da *língua pátria* para também narrar *histórias* e *literaturas* nacionais. Assim, a partir destes dois suportes, os três elementos que Hall (2003) considera como formadores da identidade nacional são articulados e divulgados.

suas necessidades de produção e de enredo: Santana dos Ferros e Diamantina são *também* Tiradentes; e é por isto que dizemos que as cidades midiáticas emergem, ocupam, pegam emprestado a urbanidade, negociam, traduzem a cidade-locação.

No entanto, o que teledramaturgia e turismo possuem em comum é a tendência a utilizar as mesmas áreas e símbolos que identificam um local, acrescentando nestes ambientes as suas narrativas particulares. Assim, no caso de Tiradentes, ambas as atividades se apóiam naquele imaginário previamente definido pelo SPHAN, ainda em 1938, concentrando suas atividades no núcleo urbano setecentista – o espaço mítico tiradentino e que permite à cidade se inserir na região cultural da mineração do planalto. Afinal, como vimos, se os tombamentos constroem a memória nacional, a televisão e o turismo ficarão a cargo de sua divulgação e subjetivação nas experiências individuais.

Se o urbano é um acúmulo de imaginários – que disputam suas existências em diversas camadas sobrepostas e em conflito, numa concepção de palimpsesto –, no caso de Tiradentes, a leitura de seu texto urbano e histórico está também “contaminada” pelos imaginários das teledramaturgias lá gravadas pela Rede Globo. Estes produtos culturais se infiltram na malha urbana, negociando sua existência com os demais acontecimentos que lá ocorrem. Assim, o processo de produção bem como os mundos diegéticos construídos, deixam lastros pelo espaço da cidade e passam a fazer parte do tempo cotidiano do município.

Obviamente, cada um destes universos terá sua intensidade de atuação na malha urbana, pois diversos fatores – importância da obra, tempo de produção, tempo de permanência da equipe na cidade, interferência real no cotidiano e na paisagem urbana, ano de veiculação, dentre outros – são determinantes na criação e manutenção deste imaginário infiltrado em Tiradentes. No mais, nem sempre a cidade mineira foi de fato utilizada como locação, pois em alguns casos ela somente serviu de fornecedora de materiais cênicos ou, em outros, de referência arquitetônica e urbana para a construção das cidades ficcionais no Projac.

Pela pesquisa realizada no *site* oficial que preserva a memória da Rede Globo, podemos notar que as narrativas teledramatúrgicas que circulam por Tiradentes estão presas a um tempo que vai do século XIX, se concentra em torno da década de 1920, chega até os anos de 1950 e 1960 para, posteriormente, dar um salto até os dias contemporâneos (com menor intensidade de representação). Por sua vez, o espaço narrativo é aquele das pequenas, bucólicas e típicas cidades do interior brasileiro, em sintonia com o imaginário das vilas coloniais. Nesta espacialidade, tais cidades ou vilas

erguidas em Tiradentes já foram mineiras (maior intensidade), nordestinas, goianas ou sem estado definido – neste caso, podendo ser qualquer lugar do Brasil, o que oferece uma universalização de suas características de identidade nacional.

Ainda nesta pesquisa, descobrimos que são os formatos de minisséries, normalmente transmitidas no horário das 22h30min, e os de telenovelas, das 18 h, que tendem a buscar referências em Tiradentes, seja para utilizá-la como cidade-locação ou como inspiração de modelo urbanístico e arquitetônico para as cidades cenográficas construídas em estúdio.

Especificamente para nossa análise de conteúdo da minissérie Hilda Furacão, Tiradentes representa uma Santana dos Ferros mineira e das décadas de 1950 e 1960. Como vimos, na construção desta cidade midiática há uma prevalência de cenas gravadas em espaços religiosos da Igreja Católica, seguida daquelas de rua e das casas; e em menor proporção temos o trem e a escola. Na verdade, é a moral católica que dita as regras e costumes da cidade, circulando pelos outros ambientes.

No entanto, quando observamos o que de fato foi locado em Tiradentes ou em estúdios, percebemos que as cidades midiáticas são uma *bricolage* de diferentes espaços de produção, estando dispersas por diferentes territórios e só se encontrando na seqüência das cenas. Ainda no caso da Santana dos Ferros, os estúdios cariocas foram responsáveis por construir 49,72% (1h02'17'') das cenas que a representam, enquanto Tiradentes participou com 50,28% (1h02'59''), ou seja, há uma ligeira predominância das locações na cidade mineira, com 0,56% (0'42'') a seu favor.

Percebemos, também, que a prevalência de Tiradentes está nas filmagens das igrejas (ambientes internos e externos) e das ruas (tanto as vias quanto as fachadas de casas e monumentos). Já os estúdios apresentam os “recheios” destas fachadas, construindo os ambientes internos, como o interior das casas. E se a Igrejinha foi construída em estúdio, tal fato se deu exclusivamente por motivos da trama, uma vez que seria inviável a interferência da equipe de produção em algum templo tiradentino.

Sendo assim, a locação é o ambiente dos espaços públicos, daqueles símbolos que caracterizam e diferenciam o urbano, emprestando à cidade midiaticizada uma aura de originalidade e verossimilhança: é pelas ruas que o turismo e o universo da teledramaturgia acontecem. Por sua vez, os estúdios são o espaço dos ambientes privados, recolhidos em si, mas não totalmente alheio aquele imaginário do espaço público captado em locação, uma vez que a cenografia e a produção de arte se encarregarão de construir um ambiente decorado com objetos cênicos em sintonia com

as características propostas para a cidade; já os continuistas e responsáveis pelas edições farão estes diferentes ambientes dialogarem, com personagens transitando pela rua e abrindo a porta de sua casa (locação) para, em seguida, entrar na sala e encontrar sua mãe cozinhando (estúdio).

Primeiramente, percebemos que o processo de produção impede que a cidade de Tiradentes seja totalmente sobreposta pela de Santana dos Ferros. A locação quase sempre contribui com as grandes tomadas áreas, dos planos e cenas em espaços públicos, servindo para contextualizar as casas dos personagens e os equipamentos na malha urbana midiaticizada. Conseqüentemente, um turismo de teledramaturgia surge como a tradução das cenas, pois trará para a cidade aquelas partes do espaço urbano que foram gravados em estúdio e distante dali – é o parar do guia na frente da casa que serviu como fachada para a morada do personagem e, a partir da rua, contar o enredo que estava preso ao espaço privado, como se o abrir a porta daquela residência fosse um ato simbólico de entrar no estúdio e não na estrutura real que lá está sendo oferecida; é também o próprio conflito entre locação e estúdios, quando o turista descobre que a Igrejinha não está lá, ou que o interior do Colégio São Domingos não existe na Casa da Câmara; é também quando a produção traz para a cidade objetos cênicos que serão (foram) utilizados em estúdios, para criar uma exposição sobre a teledramaturgia, como foi o caso da minissérie JK.

No mais, enquanto a cidade de Ferros, verdadeira inspiradora da obra de Roberto Drummond, foi renegada pela produção da minissérie (e o mesmo ocorreu com Diamantina de JK), a Tiradentes e os estúdios tomaram e ocuparam o espaço vazio deixado, expandindo assim a territorialidade do livro (e da História). Conseqüentemente, a teledramaturgia amplia a base de um turismo literário e histórico, e os viajantes podem tanto visitar Ferros de Roberto Drummond (ou Diamantina da História) quanto Tiradentes das minisséries.

No entanto, mesmo a malha urbana midiaticizada tende a não obedecer às possibilidades lógicas de percurso que a cidade de locação oferece. Esta reconfiguração da estrutura urbana ocorreu, inclusive, com a cidade de Tiradentes para a minissérie Hilda Furacão, em que houve a alteração na posição de determinados equipamentos, como a estação de trem que migrou para o final da Rua do Chafariz. É de se esperar, no entanto, que estas sutilezas sejam mais propensas de serem detectadas pelo turista-telespectador do que pelo telespectador-turista, uma vez que este, em seu lar, muitas das vezes não tem critérios de comparação entre a cartografia real de Tiradentes e a

imaginária de Santana dos Ferros, enquanto aquele já consegue ter estas referências melhor delineadas.

A cartografia imaginária é um roteiro de percurso e leitura do urbano que dialoga com os mapas disponibilizados em destinos turísticos. Neste sentido, também participa como condutor para um turismo de teledramaturgia, permitindo um novo olhar para a cidade visitada, um repensar a rede urbana, problematizando as suas vias e trajetos que ligam os atrativos em uma posição já posta. Através desta cartografia da cidade midiaticizada, pervertem-se estes roteiros de freqüentação do urbano: não queremos insinuar que a estação estará no final da Rua do Chafariz, por exemplo, mas o que nos interessa é a possibilidade de mostrar outras formas de se ler o urbano, de se percorrer e unir os atrativos visitados.

A partir destas duas macro-observações sobre a ocupação de Tiradentes, podemos sugerir que as paisagens urbanas das minisséries apresentam uma estrutura mítica: ao utilizarem prioritariamente os espaços públicos e os repetirem em diversas cenas com pequenas alterações na aparência e não na essência – servindo para indicar a temporalidade, a chegada e saída de uma cidade midiática em direção à outra – então vemos que estas *cenar são cíclicas*. Por sua vez, ao desenvolverem trajetos urbanos que fazem sentido, e quando fazem, somente dentro do universo diegético, não sendo possíveis de serem percorridos na cidade-locação, então *a coerência da malha urbana só é viável dentro e a partir da teledramaturgia*.

Durante nossas pesquisas, detectamos também a dificuldade de encontrarmos materiais promocionais de viagens que fizessem a união entre turismo e teledramaturgia para a divulgação da cidade de Tiradentes. De fato, o que existe, quando muito, são frases curtas e simples que dizem ser a cidade ocupada de tempos em tempos por produções da Rede Globo; e daí, algumas vezes, oferecem ao leitor alguns nomes de teledramaturgia para ilustrar a reportagem. Mas isto é tudo. A única referência mais concreta a um turismo de teledramaturgia em Tiradentes foi encontrado no *site* da minissérie JK, isto por ser uma produção mais recente e que utilizou os benefícios da internet para se divulgar. Mas, mesmo neste caso, a iniciativa partiu e ficou restrita à Rede Globo, e não foi acompanhada por outras estratégias do município.

A expectativa dos gestores locais se concentra na divulgação que a Rede Globo proporciona ao município e, de fato, isto ocorre. Mas, só a promoção não é o suficiente, quando diversas oportunidades de tematização e de oferta de produtos e serviços derivados destes imaginários teledramatúrgicos são negligenciadas. Assim, embora

alguns guias locais mesclam a história oficializada da cidade com trechos de curiosidades sobre as gravações que lá ocorreram, isto ainda caracteriza iniciativas individuais e aleatórias. Acreditamos, pois, que este imaginário urbano pautado nas cidades midiaticizadas é subutilizado em Tiradentes, que ainda não compreendeu o potencial que tais produções audiovisuais apresentam como novas narrativas turísticas.

Como viemos demonstrando, as possibilidades de hibridização de turismo e teledramaturgia são enormes, passando principalmente pela elaboração de roteiros e mapas temáticos que apresentem uma nova forma de se visitar e ler a localidade.

Pretendemos, pois, que nossos estudos tenham oferecido duas contribuições: a primeira, de cunho acadêmico, ao trazer reflexões sobre as relações entre turismo e teledramaturgia, esboçando uma linha de estudo a ser posteriormente retomada, complementada e/ou refutada. A segunda é de cunho prático, firmando nossas análises em uma *práxis*, dando um retorno social ao oferecer uma metodologia capaz de codificar as narrativas teledramatúrgicas e de transformá-las em discursos turísticos.

Esta possibilidade de aplicação fica explícita na utilização da metodologia de análise de conteúdo – é ela que faz a ponte entre cidade midiaticizada da teledramaturgia e cidades turísticas. Ao categorizar os ambientes, quantificando-os e reagrupando as narrativas por espaços, estamos, no final de tudo, disponibilizando um roteiro turístico.

Podemos então pensar que, na teledramaturgia, o espaço está subordinado à trama e ao tempo, enquanto no turismo são estes dois que são dependentes daquele. Neste sentido, a análise de conteúdo nos permitiu romper com a linearidade da narrativa da teledramaturgia – que vai, volta e retorna quantas vezes forem necessárias a um mesmo ambiente –, para implementarmos uma estrutura que se aproxima do turismo, em que a prioridade recai não na linearidade histórica mas no espaço visitado, ou seja, esgota-se a informação de um ambiente e atrativo para, em seguida, migrar ao próximo.

No mais, a análise de conteúdo e as reflexões teóricas sobre os espaços oferecem a possibilidade da implementação de roteiros que extrapolem a simples narração das cenas aos turistas, viabilizando reflexões capazes de lhes fazerem pensar suas cidades a partir daquela visitada e vista na televisão; sem mencionar o desenvolvimento sensorial, via percepção de odores e dos sons presentes nas cenas e sentidas durante a visita.

Finalmente, vale mencionar que esta mesma metodologia poderia também ser utilizada para a codificação e posterior elaboração de roteiros turísticos apoiados em obras literárias e filmes.

Como toda pesquisa científica, a que aqui apresentamos é representante de uma época, problematiza algumas questões contextualizadas socialmente e, por isto mesmo, enquanto processo intelectual, está passível de reformulações, críticas e continuação.

Em trabalhos futuros, já pensando nas possibilidades que se abrem e sintetizando algumas idéias traçadas por este estudo, seria interessante concentrarmos as pesquisas em três novas frentes: estudo de recepção, análise de conteúdo dos bastidores e análise do discurso dos guias turísticos.

Sem pretensões de esgotar o assunto, mas de problematizá-lo, acreditamos que os estudos de recepção da audiência são a chave para a compreensão da demanda e do comportamento do turista que emergem a partir do olhar do telespectador. Com isto, seria válido investir em pesquisas sobre o processo de recepção, porém com um diferencial em relação ao caminho normalmente trilhado pelas diversas pesquisas já presentes na Comunicação: mais do que buscar as representações sociais, ou seja, as relações de estranhamento e identificação dos telespectadores com os personagens e temas teledramatúrgicos, nossa proposta é a análise da representação espacial, para discutir as identificações e diferenciações entre os ambientes sociais frequentados pelos leitores e aqueles que lhes são apresentados na trama midiática. Enfim, privilegiar a análise da cenografia e do território midiaticizado, enquanto elementos estruturantes do drama.

Se a teledramaturgia mescla espaços para construir uma cidade midiática, por sua vez, no turismo, a separação real entre tais espaços volta a ocorrer, e as cidades não podem se sobrepor, ainda que haja comparações e rearticulações identitárias. Este é o exemplo de Tiradentes, quando o discurso turístico é permeado por narrativas sobre as minisséries lá gravadas; mas, aqui, aventamos como hipótese que o turista saberá isolar o espaço ficcional da minissérie daquele geográfico do turismo – é Minas, ele está em Tiradentes, mas ouvindo ou elaborando discursos que representam outro lugar. De fato, um turista, como é o caso do comentário daquela que visitou Curralinhos e pensou que fosse Coroadó, pode começar lendo o espaço com o olhar de telespectador, mas o fato desta leitura agora ocorrer no território causa a rearticulação imagética.

Devemos também recordar que, dentro daquilo que definimos como “distribuição espacial da produção teledramatúrgica em um território”, nossa pesquisa de análise de conteúdo beneficiou somente as zonas de cenas e de estúdio. Em um momento posterior, valeria a pena se dedicar a pesquisar as zonas de bastidores, e a metodologia de análise de conteúdo ainda pode ser interessante nesta fase, para ver

como que o próprio processo de gravação e o circular de celebridades e equipes pela cidade alteram a rotina e, assim, constroem narrativas capazes de serem absorvidas pelo turismo.

De certo modo, nosso trabalho apresentou traços destas questões, quando mencionou que, tanto para a minissérie JK quanto Hilda Furacão, Tiradentes recebeu visitantes interessados no processo de filmagem, em um tipo de turismo de teledramaturgia próximo dos programas *Video Show* e dos extras de DVDs que nos apresentam o *making-of* das produções. Como hipóteses para trabalhos futuros, acreditamos que este tipo de visita tende a ser intensa durante o próprio ato de gravação, enquanto a equipe ainda está na cidade, e pouco a pouco vai se dissipando, quando tudo acaba. Provavelmente, chega um momento que as narrativas de bastidores se mesclam com as das cenas no próprio discurso dos guias, prevalecendo somente aquelas curiosidades de traços mais marcantes – assim como ocorre com as próprias cenas. No entanto, equipamentos privados, como hotéis, restaurantes e demais espaços comerciais, que foram palcos de acontecimentos de bastidores e cenas, tenderão a manter o discurso, pois este lhe oferece um diferencial de atmosfera de loja.

Finalmente, uma análise do discurso dos guias turísticos de Tiradentes, que percorrem as vias da cidade e oferecem aos visitantes uma matriz de leitura para o urbano, é outro objeto de estudo futuro. Em um processo de gravação de suas falas e posterior análise criteriosa, poderemos ver como a malha urbana da cidade é construída discursivamente, e assim detectar como histórias de bastidores e de cenas se articulam com a História legitimada da cidade e de seus monumentos. No mais, em um acompanhamento capaz de abarcar um grande período de tempo, poderemos ver como o discurso do universo teledramatúrgico vai se esvanecendo e sendo ocupado por outros, ao mesmo tempo em que poderemos identificar quais são as passagens dramáticas que possuem maior apelo e fixação na narrativa turística. Como ilustração, em pesquisas de campo, detectamos que, para Hilda Furacão, os guias tendem a narrar cenas de apelo erótico e com forte carga emocional, apontando para onde ocorreu a cena de sexo entre a personagem e o Frei Malthus (Morro de São Francisco) e, ao passarem pelo Chafariz de São José), mencionando ser ali a “morada” e o local de banho das três prostitutas de Santana dos Ferros. Enfim, se a cidade é construída em camadas, podemos também pensar numa proposta de “roteiros-palimpsestos”, quando os discursos dos guias turísticos participam de uma relação de poder.

Com o findar destas análises, outras possibilidades de se pensar o imaginário urbano se abrem. No entanto, acreditamos e esperamos que as reflexões, aqui apresentadas, sirvam de condutores para uma aproximação dos potenciais científicos e metodológicos das áreas de Comunicação e de Turismo, formando uma terceira via a partir do “turismo *de* teledramaturgia”, uma via teórica, mas também de retorno social, capaz de ser apropriada não somente pela academia, mas pela sociedade.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

.ACESSA. **Na trilha da Minas.** Disponível em: <http://www.acesa.com/estacao/dicas/arquivo/2004/04/05-minas/localiza.apl>. Acesso em: 28 de março de 2009.

.ALBANO, Celina; MURTA, Stela Maris (orgs.). **Interpretar o patrimônio: um exercício do olhar.** Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.

.ALBINO, Washington. **Minas do Ouro e do Barroco: as raízes históricas da cultura mineira.** Belo Horizonte, MG: Grupo Editorial Barlavento, 2007.

.ALMEIDA, Heloisa Buarque de. **Telenovela, consumo e gênero: “muitas mais coisas”.** Bauru, SP: EDUSC, 2003.

.ALMEIDA, Maria Geralda de; RATTS, Alecsandro Jr (orgs.). **Geografia: leituras culturais.** Goiânia, GO: Ed. Alternativa, 2003.

.ANDERSON, Benedict. **Nação e consciência nacional.** Ed. Ática, SP: 1989.

.ANSARAH, Maria Gomes dos Reis (org.). **Turismo: segmentação de mercado.** São Paulo, SP: Ed. Futura, 1999.

.\_\_\_\_\_; PANOSSO NETTO, Alexandre (orgs.). **Segmentação do mercado turístico: estudos, produtos e perspectivas.** Barueri, SP: Ed. Manole, 2009.

.ARRUDA, Maria A. do Nascimento. **Mitologia da Mineiridade: o imaginário mineiro na vida política e cultural do Brasil.** São Paulo, SP: Ed. Brasiliense, 1999.

.AUGÉ, Marc. **Não lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade.** Campinas, SP: Papirus, 1994.

.ÁVILA, Myriam. **O retrato na rua: memórias e modernidade na cidade planejada.** Belo Horizonte, MG: Ed. UFMG, 2008.

.BAHL, Miguel. **Viagens e Roteiros turísticos.** Curitiba, PR: Ed. Protexto, 2004.

.BANDEIRA, Manuel. **Guia de Ouro Preto.** Rio de Janeiro, RJ: Ed. Ediouro, 1983.

.BARBOSA, Ycarim Melgaço. **O despertar do turismo: um olhar crítico sobre os não-lugares.** São Paulo, SP: Ed. Aleph, 2001.

.BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo.** Lisboa, Portugal: Ed. 70, 1997.

.BARRETTO, Margarita. **Manual de iniciação ao estudo do turismo.** Campinas, SP: Papirus, 1995.

.BARROS, Antonio; DUARTE, Jorge (orgs.). **Métodos e Técnicas de Pesquisa em Comunicação.** São Paulo, SP: Ed. Atlas, 2008.

- .BARTHES, Roland. **Elementos de Semiologia**. São Paulo, SP: Ed. Cultrix, 2006.
- .\_\_\_\_\_. *et al.* (orgs.). **Análise Estrutural da Narrativa: pesquisas semiológicas**. Petrópolis, RJ: Ed. Vozes, 1973.
- .BASTOS, Alcmemo. **Introdução ao romance histórico**. Rio de Janeiro, RJ: EDUERJ, 2007.
- .BAUER, Martin W. ; GASKELL, George. **Pesquisa Qualitativa com Texto, Imagem e Som: um manual prático**. Petrópolis, RJ: Ed. Vozes, 2002.
- .BAUMAN, Zygmunt. **Comunidade: a busca por segurança no mundo atual**. Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar Editora, 2003.
- .\_\_\_\_\_. **Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2005.
- .BAYARD, Pierre. **Comment parler des livres que l'on n'a pas lus?**. Paris, França : Ed. Les Éditions de Minuit, 2007.
- .BENI, Mário Carlos. **Análise estrutural do turismo**. São Paulo, SP: Ed. SENAC, 2001.
- .BERGER, Peter L; LUCKMANN, Thomas. **A construção social da realidade: tratado de sociologia do conhecimento**. Petrópolis, RJ: Ed. Vozes, 2005.
- .BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade**. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 1986.
- .BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Belo Horizonte, MG: Ed. UFMG, 1998.
- .BINH, N. T. **Paris au Cinema: la vie rêvée de la capitale de Méliès à Amélie Poulain**. Paris, França : Parigramme, 2005.
- .BNDES – BANCO NACIONAL DE DESENVOLVIMENTO ECONOMICO E SOCIAL. **BNDES é notícia: Igreja de Tiradentes**. Disponível em: <http://50anos.bndes.gov.br>. Acesso em: 18 de fevereiro de 2009.
- .BOLAÑO, César Ricardo Siqueira; BRITTOS, Valério Cruz (orgs.). **Rede Globo: 40 anos de poder e hegemonia**. São Paulo, SP: Ed. Paulus, 2005.
- .BONNIN, Luc ; MARTINEAU, Cécile. **Sur la pista du Da Vinci Code**. In : Revue Espaces : Tourisme & Loisirs. Paris, França : Fevereiro de 2007, n° 246, p. 13-15.
- .BOTTON, Alain de. **A arte de viajar**. Rio de Janeiro, RJ: Ed. Rocco, 2003.
- .BUENO, Márcio. **A origem curiosa das palavras**. Rio de Janeiro, RJ: Ed. José Olympio, 2003.

.BUONANNO, Milly; LOPES, Maria Immacolata Vassallo de (*orgs.*). **Comunicação Social e Ética**. São Paulo, SP: Intercom, 2005.

.**CABACEIRAS**. Direção: Ana Bárbara Ramos. Produção: Las Luzineides. João Pessoa, PB: Las Luzineides, 2007. 1 DVD (16min), 35mm, cor, brasil, doc.

.CAIAFA, Janice. **Aventura das cidades – ensaios etnografias**. Rio de Janeiro, RJ: Ed. FGV, 2007.

.CAINE, Peter. **Sur les pas du Code da Vinci: le guide**. Paris, França : Éditions Bartillat, 2005.

.CALVINO, Ítalo. **As cidades invisíveis**. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 1990.

.CALZA, Rose. **O que é telenovela**. São Paulo, SP: Ed. Brasiliense, 1996.

.CÂMARA MUNICIPAL DE FERROS. **Cidade: história de Ferros**. Disponível em: [http://www.cmferros.mg.gov.br/index.php?pag=centro\\_cidade&titulo=Cidade](http://www.cmferros.mg.gov.br/index.php?pag=centro_cidade&titulo=Cidade). Acesso em: 20 de fevereiro de 2009.

.\_\_\_\_\_. **Galeria de Fotos**. Disponível em: [http://www.cmferros.mg.gov.br/index.php?pag=centro\\_fotos01&titulo=Galeria%20de%20Fotos](http://www.cmferros.mg.gov.br/index.php?pag=centro_fotos01&titulo=Galeria%20de%20Fotos). Acesso em: 22 de fevereiro de 2009.

.CAMINHOS DO TREM. **Caminhos do Trem: profissão ferroviária**. São Paulo, SP: Duetto Editorial, 2008. Vol. 05.

.CANCLINI, Nestor García. **Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização**. Rio de Janeiro, RJ: Ed. UFRJ, 1999.

.CARDOZO, Poliana. **Considerações preliminares sobre produto turístico étnico**. In: Pasos Revista de Turismo y Património Cultural. Espanha: 2006, n.2, v. 4, p. 143-152.

.CARVALHO, Luiz Fernando de. **A Pedra do Reino: cadernos de filmagem do diretor. Diário de elenco e equipe**. São Paulo, SP: Ed. Globo, 2007. Vol. 01.

.CASANOVA, Pascale. **A República Mundial das Letras**. São Paulo, SP: Estação Liberdade, 2002.

.CASTELLS, Manuel. **A sociedade em rede: a era da informação – economia, sociedade e cultura**. São Paulo, SP: Ed. Paz e Terra, 2000. Vol. 01.

.COHN, Gabriel (*org.*). **Comunicação e indústria cultural**. São Paulo, SP: Ed. Nacional, 1978.

.COUSIN, S. **Le tourisme industriel, objet médiatique non identifié**. In : Cahier Espace. Paris, França : 1998, n° 57.

.DAMATTA, Roberto. **A Casa & a Rua: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil**. Rio de Janeiro, RJ: Ed. Rocco, 1997.

.DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo e comentários sobre a sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro, RJ: Ed. Contraponto, 1997.

.DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Rio de Janeiro, RJ: Ed. 34, 1997. Vol. 05.

.DERRIDA, Jacques. **Anne Dufourmantelle convida Jacques Derrida a falar da Hospitalidade**. São Paulo, SP: Ed. Escuta, 2003.

.DIAS, Célia Maria de Moraes (*org.*). **Hospitalidade: reflexões e perspectivas**. Barueri, SP: Ed. Manole, 2002.

.DIAS, Reinaldo. **Introdução ao Turismo**. São Paulo, SP : Ed. Atlas, 2005.

.**DICTIONNAIRE LE PETIT LAROUSSE ILLUSTRÉ**. Paris, França: Ed. Larousse, 2005.

.DIÉGUES JUNIOR, Manuel. **Regiões Culturais do Brasil**. Rio de Janeiro, RJ: Instituto Nacional de Estudos Pedagógicos (INEP), 1960.

.D'ONOFRIO, Salvatore. **Teoria do Texto: Prolegômenos e teoria da narrativa**. São Paulo, SP: Ática, 2006. Vol. 01.

.DRUMMOND, Roberto. **Hilda Furacão**. São Paulo, SP: Ed. Siciliano, 1991.

.DUARTE JÚNIOR, João-Francisco. **O que é realidade**. São Paulo, SP: Ed. Brasiliense. (*Coleção Primeiros Passos*).

.EMBRATUR – INSTITUTO BRASILEIRO DE TURISMO. **Embratur: 40 anos**. Brasília, DF: Ministério do Turismo, 2006.

.FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Miniaurélio século XXI Escolar: o minidicionário da língua portuguesa**. Rio de Janeiro, RJ: Editora Nova Fronteira, 2000.

.FERREIRA, Rafael; FOIS-BRAGA, Humberto; PAÇO-CUNHA, Elcemir. **Racionalidades e hospitalidades: uma discussão promissora para os estudos em organizações turísticas-anfitriãs**. In: XXIV Congresso Brasileiro de Turismo. *Anais...*Balneário de Camboriú, SC: ABBTUR, maio 2004. CD-ROM.

.FESTA DO BODE REI. **A cidade – atrações turísticas**. Disponível em: <http://www.festadobodereis.com.br/acidade.php>. Acesso em: 28 de novembro de 2008.

\_\_\_\_\_. **A cidade – Roliúde Nordestina**. Disponível em: <http://www.festadobodereis.com.br/acidade.php>. Acesso em: 28 de novembro de 2008.

\_\_\_\_\_. **A festa – história.** Disponível em: <http://www.festadoboderei.com.br/afesta.php>. Acesso em: 28 de novembro de 2008.

.FIGUEIREDO, Ana Maria C. **Teledramaturgia brasileira: arte ou espetáculo?**. São Paulo, SP: Ed. Paulus, 2003.

.FLICKR – Compartilhamento de Fotografias na Internet. **Galeria de Lisa (Lizie).** Disponível em: [http://flickr.com/photos/dearfrom\\_XXX/](http://flickr.com/photos/dearfrom_XXX/). Acesso em: 25 de fevereiro de 2009.

.FOIS-BRAGA, Humberto. **Les loisirs et le tourisme comme marketing pour les entreprises : une étude sur l’atmosphère des espaces productifs et le tourisme de découverte économique.** Orientador : M. Michel Teychenné. Toulouse, França : Université de Toulouse II, Le Mirail – CETIA. 2005. Mémoire (DESS Gestion des Organisations Touristiques).

\_\_\_\_\_. **Turismo Industrial: a descoberta da cultura e das identidades através da produção do território.** In: X Encontro Nacional de Turismo com Base Local, 2007, João Pessoa / PB. X Encontro Nacional de Turismo com Base Local - ANAIS. João Pessoa, PB: Universidade Federal da Paraíba, 2007. Vol. 02.

\_\_\_\_\_; OLIVEIRA, Jaciara Alves. **Preservação dos monumentos históricos x Taxas de visitação: o caso da Igreja Matriz Nossa Senhora do Pilar de Ouro Preto – Minas Gerais, Brasil.** Ouro Preto, MG: Universidade Federal de Ouro Preto, agosto de 2007. 79p. Relatório Final do Programa de Iniciação Científica / Programa de Iniciação à Pesquisa da UFOP (PIP / UFOP). Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação.

.FOLHA ONLINE. **Conheça a rotina de Maria Adelaide Amaral para escrever sobre JK.** Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u51877.shtml>. Acesso em: 30 de março de 2009.

\_\_\_\_\_. **“JK” romantiza episódios e exclui polêmicas.** Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u56463.shtml>. Acesso em: 30 de março de 2009.

\_\_\_\_\_. **Minissérie Global JK repercute nas livrarias.** Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u57264.shtml>. Acesso em: 30 de março de 2009.

\_\_\_\_\_. **Minissérie “JK” grava em Belo Horizonte.** Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u56934.shtml>. Acesso em: 30 de março de 2009.

\_\_\_\_\_. **Nordeste tem “Roliúde” Brasileira.** Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2705200715.htm>. Acesso em: 28 de novembro de 2008.

.FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso.** São Paulo, SP: Ed. Loyola, 2008.

.\_\_\_\_\_. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. São Paulo, SP: Martins Fontes, 2007a.

.\_\_\_\_\_. **Microfísica do poder**. São Paulo, SP: Ed. Graal, 2007b.

.FREYRE, Gilberto. **Manifesto regionalista**. Recife, PE: Ed. FUNDAJ et Ed. Massangana, 1996. p.47-75.

.FUNDAÇÃO ROBERTO MARINHO. **Projetos: Igreja Matriz de Santo Antônio**. Disponível em: <http://www.frm.org.br>. Acesso em: 18 de fevereiro de 2009.

.GANCHO, Cândido Vilares. **Como analisar narrativas**. São Paulo, SP: Ed. Ática, 2006.

.GASTAL, Susana. **Alegorias urbanas: o passado como subterfúgio**. Campinas, SP: Ed. Papyrus, 2006.

.GLOBO UNIVERSIDADE. **Quem somos**. Disponível em: <http://globouniversidade.globo.com/GloboUniversidade/0,,8736,00.html>. Acesso em: 12 de janeiro de 2009.

.GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana**. Petrópolis, RJ: Ed. Vozes, 2005.

.GOMES, Renato Cordeiro. **Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana**. Rio de Janeiro, RJ: Ed. Rocco, 2008.

.\_\_\_\_\_; MARGATO, Izabel (orgs.). **Espécies de espaço: territorialidades, literatura, mídia**. Belo Horizonte, MG: Ed. UFMG, 2008.

.GONÇALVES, José Reginaldo. **Autenticidade, memórias e ideologias nacionais: o problema dos patrimônios culturais**. In: Revista Estudos Históricos. Rio de Janeiro, RJ: Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, da Fundação Getúlio Vargas, 1988, n° 02, v. 01, p.264-275.

.GUADALUPI, Gianni; MANGUEL, Alberto. **Dicionário de Lugares Imaginários**. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2003.

.GUIA QUATRO RODAS 2007. **Brasil 2007**. São Paulo, SP: Ed. Abril, 2007.

.GUIA QUATRO RODAS DE MINAS GERAIS. **Minas Gerais 2008**. São Paulo, SP: Ed. Abril, 2008.

.GUIA VISUAL FOLHA DE SÃO PAULO – CALIFÓRNIA. **Califórnia**. São Paulo, SP: PUBLIFOLHA, 2006.

.GUSTAFSON, Maj. **Vila Rica de Ouro Preto: verdade e lenda**. Belo Horizonte, MG: Produção Independente, 1983.

.GRAMMONT, Guiomar de. **Aleijadinho e o aeroplano: o paraíso barroco e a construção do herói nacional**. Rio de Janeiro, RJ: Ed. Civilização Brasileira, 2008.

.GRAVARI-BARBAS, Maria *et* VIOLIER, Philippe (*orgs*). **Lieux de culture, culture des lieux : production(s) culturelle(s) locale(s) et émergence des lieux : dynamiques, acteurs, enjeux**. Rennes, France : Presse Universitaire de Rennes, 2003.

.HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro, RJ: DP&A, 2006a.

\_\_\_\_\_. **Da Diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte, MG: Ed. UFMG, 2006b.

.HAMBURGER, Esther. **O Brasil antenado: a sociedade da novela**. Rio de Janeiro, RJ: Ed. Jorge Zahar, 2005.

.HAMEAU, David (*org.*). **Le tourisme de découverte économique : de la sensibilisation des entreprises à leur ouverture au public**. Paris, França: ACFCI, 2000. Collection Thématour, n° 04.

.**HILDA FURACÃO**. Adaptação: Glória Perez. Direção: Wolf Maya. Produção: Rede Globo. Rio de Janeiro, RJ: Rede Globo *et* Som Livre, 2002. 3 DVDs (12horas), cor, brasil, seriado, ficção.

.HORNER, Susan; SWARBROOKE, John. **O comportamento do consumidor no turismo**. São Paulo, SP: Ed. Aleph, 2002.

.IBGE – INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. **Cidades@ - Ferros**. Disponível em: <http://www.ibge.gov.br/cidadesat/default.php> . Acesso em: 26 de fevereiro de 2009.

\_\_\_\_\_. **Cidades@ - Tiradentes**. Disponível em: <http://www.ibge.gov.br/cidadesat/default.php> . Acesso em: 15 de março de 2009.

.KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia – estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno**. Bauru, SP: EDUSC, 2001.

.KLEIN, Naomi. **Sem logo: a tirania das marcas em um planeta vendido**. Rio de Janeiro, RJ *et* São Paulo, SP: Ed. Record, 2004.

.KOTLER, Philip. **Administração de marketing: a edição do novo milênio**. São Paulo, SP: Prentice Hall, 2000.

\_\_\_\_\_. **Marketing de lugares: como conquistar crescimento de longo prazo na América Latina e no Caribe**. São Paulo, SP: Ed. Prentice Hall, 2006.

.KRIPPENDORF, Jost. **Sociologia do turismo: para uma nova compreensão do lazer e viagens**. São Paulo, SP: Ed. Aleph, 2000.

.LEED, Eric J. **La mente del viaggiatore: dall'Odissea al turismo globale**. Bologna, Itália: Ed. Il Mulino, 1992.

.LOPES, Maria Immacolata Vassallo (*org.*). **Telenovela: internacionalização e interculturalidade**. São Paulo, SP: Ed. Loyola, 2004.

.LOPES, Terezinha. **JK nasceu e viveu em Diamantina. A Rede Globo de televisão sabe?**. In: Diamantina: Patrimônio Cultural da Humanidade. Disponível em: [http://www.diamantina.com.br/index.cfm?link=mostra\\_artigos.cfm&codigo=80](http://www.diamantina.com.br/index.cfm?link=mostra_artigos.cfm&codigo=80). Acesso em: 31 de março de 2009.

.LYNCH, Kevin. **A imagem da cidade**. São Paulo, SP: Martins Fontes, 1997.

.MARCELLINO, Nelson Carvalho (*org.*). **Lazer e Cultura**. Campinas, SP: Ed. Alínea, 2007.

.MARTIN-BARBERO, Jesús; REY, Germán. **Os exercícios do ver: hegemonia audiovisual e ficção televisa**. São Paulo, SP: Ed. SENAC, 2001.

\_\_\_\_\_. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro, RJ: Ed. UFRJ, 2006.

.MASSEY, Doreen. **Pelo espaço: uma nova política da espacialidade**. Rio de Janeiro, RJ: Ed. Bertrand Brasil, 2008.

.MATTELART, Armand; MATTELART, Michèle. **O carnaval das imagens: a ficção na TV**. São Paulo, SP: Ed. Brasiliense, 1998.

.MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. São Paulo, SP: Ed. Cultrix, 2002.

.MELO, José Marques. **As telenovelas da Globo: produção e exportação**. São Paulo, SP: Ed. Summus, 1988.

.MEMÓRIA GLOBO. **A Rainha Louca**. Disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0,27723,GYN0-5273-223569,00.html>. Acesso em: 10 de janeiro de 2009.

\_\_\_\_\_. **Cabocla – 2ª versão**. Disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0,27723,GYN0-5273-226943,00.html>. Acesso em: 1 de abril de 2009.

\_\_\_\_\_. **Coração de Estudante**. Disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0,27723,GYN0-5273-230089,00.html>. Acesso em: 1 de abril de 2009.

\_\_\_\_\_. **Força de um Desejo**. Disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0,27723,GYN0-5273-236410,00.html>. Acesso em: 1 de abril de 2009.

\_\_\_\_\_. **Hilda Furacão.** Disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0,27723,GYN0-5273-240307,00.html>. Acesso em: 17 de fevereiro de 2009.

\_\_\_\_\_. **Ilusões Perdidas.** Disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0,27723,GYN0-5273-222881,00.html>. Acesso em: 10 de janeiro de 2009.

\_\_\_\_\_. **Irmãos Coragem.** Disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0,27723,GYN0-5273-223586,00.html>. Acesso em: 10 de janeiro de 2009.

\_\_\_\_\_. **JK.** Disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0,27723,GYN0-5273-237681,00.html>. Acesso em: 30 de março de 2009.

\_\_\_\_\_. **La Mamma.** Disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0,27723,GYN0-5273-234297,00.html>. Acesso em: 1 de abril de 2009.

\_\_\_\_\_. **Mais Você.** Disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0,27723,GYN0-5273-252958,00.html>. Acesso em: 1 de abril de 2009.

\_\_\_\_\_. **Memória Globo.** Disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com>. Acesso em: 06 de janeiro de 2009.

\_\_\_\_\_. **Memorial de Maria Moura.** Disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0,27723,GYN0-5273-239072,00.html>. Acesso em: 1 de abril de 2009.

\_\_\_\_\_. **Rabo de Saia.** Disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0,27723,GYN0-5273-235821,00.html>. Acesso em: 1 de abril de 2009.

.MEYER, Marlyse. **Folhetim: uma história.** São Paulo, SP: Companhia das Letras, 1996.

.MILANESI, Luiz Augusto. **O Paraíso Via Embratel: o processo de integração de uma cidade do interior paulista na sociedade de consumo.** Rio de Janeiro, RJ: Ed. Paz e Terra, 1978.

.MINAS FILM COMMISSION. **Minas, o grande set de filmagens.** Disponível em: <http://www.minasfilmcommission.mg.gov.br/>. Acesso em: 13 de janeiro de 2009.

.MONTEIRO, Carlos Augusto de Figueiredo. **O mapa e a trama: ensaios sobre o conteúdo geográfico em criações romanescas.** Florianópolis, SC: Ed. da UFSC, 2002.

.MONTELLATO, Andrea Rodrigues Dias. **História temática: diversidade cultural e conflitos, 6ª série.** São Paulo, SP: Editora Scipione, 2000.

.MORIN, Edgar. **Cultura de massa no século XX: neurose**. Rio de Janeiro, RJ: Ed. Forense Universitária, 1997.

.MOTTER, Maria Lourdes. **Ficção e Realidade: a construção do cotidiano na telenovela**. São Paulo, SP: Ed. Alexa Cultural, 2003.

. MTUR – MINISTÉRIO DO TURISMO. **Estudo de Sinergia e Desenvolvimento entre as Indústrias do Turismo e Audiovisual Brasileiras**. Brasília, DF: Ministério do Turismo *et* Instituto Dharma, 2007b.

.\_\_\_\_\_. **Plano Nacional de Turismo 2007 – 2010: uma viagem de inclusão**. Brasília, DF: MTUR, 2007a.

.\_\_\_\_\_. **Segmentação do Turismo: marcos conceituais**. Brasília, DF: MTUR, s/d.

.\_\_\_\_\_. **Turismo Cinematográfico Brasileiro: a sua região vai brilhar nas telas do cinema**. Brasília, DF: Ministério do Turismo *et* Instituto Dharma, 2007c.

.\_\_\_\_\_. **Turismo social: diálogos do turismo – uma viagem de inclusão**. Rio de Janeiro, RJ: IBAM, 2006.

.NADAI, Elza; NEVES, Joana. **História do Brasil: 2º Grau**. São Paulo, SP: Editora Saraiva, 1996.

.OLIVEN, Ruben George. **A Parte e o Todo: a diversidade cultural no Brasil-nação**. Petrópolis, RJ: Ed. Vozes, 2006.

.ON LOCATION TOURS. **On Location Tour**. Disponível em: <http://www.screenours.com/>. Acesso em: 12 de janeiro de 2009.

.ORTIZ, Renato. **Cultura Brasileira e Identidade Nacional**. São Paulo, SP: Ed. Brasiliense, 2003.

.OURIQUES, Helton Ricardo. **A produção do turismo: fetichismo e dependência**. Campinas, SP: Ed. Alínea, 2005.

.PAIVA, Raquel; SODRÉ, Muniz. **Cidade dos artistas: cartografia da televisão e da fama no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, RJ: Ed. Mauad, 2004.

.PALHARES, Guilherme Lohmann. **Transportes turísticos**. São Paulo, SP : Ed. Aleph, 2002.

.PARIS WALKS. **Paris Walks**. Disponível em: <http://www.paris-walks.com/>. Acesso em: 12 de janeiro de 2009.

.PELLEGRINI FILHO, Américo. **Turismo cultural em Tiradentes: estudo de metodologia aplicada**. São Paulo, SP: Ed. Manole, 2000.

.PERUZZO, Cícilia M. Krohling. **Direito à comunicação comunitária, participação popular e cidadania.** *In:* Lumina – Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação. Juiz de Fora, MG: Universidade Federal de Juiz de Fora / Faculdade de Comunicação. Vol.1, nº1, Junho 2007. Disponível em: [www.ppgcomufjf.bem-vindo.net/lumina](http://www.ppgcomufjf.bem-vindo.net/lumina).

.PICASA – Álbum de Fotografias na Web. **Galeria Pública de Marcelo Quintão.** Disponível em: <http://picasaweb.google.com/mquintaos59>. Acesso em: 21 de fevereiro de 2009.

.PIQUET, Rosélia. **Cidade-empresa: presença na paisagem urbana brasileira.** Rio de Janeiro, RJ: Ed. Jorge Zahar, 1998.

.PNUD BRASIL – PROGRAMA DAS NAÇÕES UNIDAS PARA O DESENVOLVIMENTO. **Ranking do IDH-M dos municípios do Brasil.** Disponível em: <http://www.pnud.org.br/atlas/tabelas/index.php> . Acesso em: 15 de março de 2009.

.POLLAK, Michael. **Memória e identidade social.** *In:* Revista Estudos Históricos. Rio de Janeiro, RJ: Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, da Fundação Getúlio Vargas, 1992, nº 10, vol. 05, p.200-212.

.PROENÇA, Graça. **História da Arte.** São Paulo, SP: Ed. Ática, 2006.

.PRYTHON, Ângela (*org.*). **Imagens da cidade: espaços urbanos na comunicação e cultura contemporânea.** Porto Alegre, RS: Ed. Sulina, 2006.

.REDE GLOBO – JK. **Arte na produção: o difícil desafio de recriar várias épocas.** Disponível em: <http://jk.globo.com/Series/JK/0,,AA1091508-5074,00.html> . Acesso em: 29 de março de 2009.

\_\_\_\_\_. **Detalhes que você não viu: os mil preparativos para o casamento de Naná e Júlio Soares.** Disponível em: <http://jk.globo.com/Series/JK/0,,AA1101785-5074,00.html>. Acesso em: 29 de março de 2009.

\_\_\_\_\_. **Exposição mostrou mais da vida de JK.** Disponível em: <http://jk.globo.com/Blog/0,27062,5064-p-051030-051105,00.html>. Acesso em: 29 de março de 2009.

\_\_\_\_\_. **Gravação em Belo Horizonte.** Disponível em: <http://jk.globo.com/Blog/0,27062,5064-p-051204-051210,00.html>. Acesso em: 30 de março de 2009.

\_\_\_\_\_. **JK: contexto histórico.** Disponível em: [http://jk.globo.com/Portal/novela/jk/hotsite/glb\\_jk\\_hotsite\\_home/0,,00.html](http://jk.globo.com/Portal/novela/jk/hotsite/glb_jk_hotsite_home/0,,00.html). Acesso em: 31 de março de 2009).

\_\_\_\_\_. **Nos bastidores da gravação: conheça as locações em Tiradentes.** Disponível em: <http://jk.globo.com/>. Acesso em: 29 de março de 2009.

\_\_\_\_\_. **Os palacetes de 'JK'**. Disponível em: <http://jk.globo.com/Series/JK/0,,FL7448-5075-600-318,00.html> . Acesso em: 29 de março de 2009.

\_\_\_\_\_. **Patrimônio histórico como cenário**. Disponível em: <http://jk.globo.com/Blog/0,27062,5064-p-051030-051105,00.html>. Acesso em: 29 de março de 2009.

\_\_\_\_\_. **Santos também serve de cenário para a minissérie**. Disponível em: <http://jk.globo.com/Blog/0,27062,5064-p-051113-051119,00.html>. Acesso em: 29 de março de 2009.

\_\_\_\_\_. **Sotaque mineiro**. Disponível em: <http://jk.globo.com/Blog/0,27062,5064-p-051127-051203,00.html>. Acesso em: 29 de março de 2009.

\_\_\_\_\_. **Tiradentes volta no tempo**. Disponível em: <http://jk.globo.com/Blog/0,27062,5064-p-051030-051105,00.html>. Acesso em: 29 de março de 2009.

\_\_\_\_\_. **Tudo pela perfeição: ao todo, minissérie teve mais de cem cenários**. Disponível em: <http://jk.globo.com/Series/JK/0,,AA1092126-5074,00.html> . Acesso em: 29 de março de 2009.

.REIMÃO, Sandra. **Livros e televisão: correlações**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004.

.REVISTA CULT. **Dossiê: TV brasileira – pensadores discutem sua qualidade, poder e ética**. São Paulo, SP: Ed. Bregantini, nº 115, julho de 2007.

.REVISTA ÉPOCA. **Refém da lenda de Hilda Furacão: O escritor Roberto Drummond prefere não esclarecer o que é verdade e o que é mentira em seu romance, adaptado para uma minissérie de TV**. Disponível em: <http://epoca.globo.com/edic/19980601/cult5.htm>. Acesso em: 16/02/2009.

.REVISTA VEJA. **Deusa das 10: Ana Paula Arósio salva Hilda Furacão**. Disponível em: [http://veja.abril.com.br/100698/p\\_157.html](http://veja.abril.com.br/100698/p_157.html). Acesso em: 20 de fevereiro de 2009.

\_\_\_\_\_: Edição Especial Turismo 2002. **Jóia Mineira**. Disponível em: [http://veja.abril.com.br/especiais/turismo/p\\_040.html](http://veja.abril.com.br/especiais/turismo/p_040.html). Acesso em: 1 de abril de 2009.

.REVISTA VIAGEM E TURISMO. **Luzes, câmeras, animação: Los Angeles, a cidade-cinema**. São Paulo, SP: Ed. Abril, outubro de 1998.

.RUBINO, Silvana. **O mapa do Brasil passado**. In: Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Brasília, DF: IPHAN, 1996, nº 24, p.97-105.

.RUSS, Jacqueline. **Dicionário de filosofia**. São Paulo, SP: Ed. Scipione, 1994.

.SÁNCHEZ, Alfonso Vargas (org.). **Turismo Industrial en la provincia de Huelva : Presente y Futuro**. Huelva, Espanha: Universidad de Huelva, 2007.

.SARLO, Beatriz. **Cenas da vida pós-moderna: intelectuais, arte e videocultura na Argentina**. Rio de Janeiro, RJ: Ed. UFRJ, 2000.

.SCALZO, Mariana. **Autor está feliz com adaptação**. In: FOLHA DE SÃO PAULO. Editoria TV Folha. Ed. 25.071, domingo, 23 de novembro de 1997a. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/tvfolha/tv231119.htm>. Acesso em: 20 de fevereiro de 2009.

.\_\_\_\_\_. **Produção fala palavrão e xinga**. In: FOLHA DE SÃO PAULO. Editoria TV Folha. Ed.25.071, domingo, 23 de novembro de 1997b, p.10-11. Disponível em: [http://fws.uol.com.br/folio.cgi/fsp1997.nfo/query=tiradentes+rede+globo/doc/%7B14232,0,0,0%7D/hit\\_headings/words=4/hits\\_only?](http://fws.uol.com.br/folio.cgi/fsp1997.nfo/query=tiradentes+rede+globo/doc/%7B14232,0,0,0%7D/hit_headings/words=4/hits_only?). Acesso em: 20 de fevereiro de 2009.

.\_\_\_\_\_. **Tiradentes vira cidade cenográfica da Rede Globo**. In: FOLHA DE SÃO PAULO. Editoria TV Folha. Ed. 25.071, domingo, 23 de novembro de 1997c, p.10-11. Disponível em: [http://fws.uol.com.br/folio.cgi/fsp1997.nfo/query=tiradentes+rede+globo/doc/%7B14232,0,0,0%7D/hit\\_headings/words=4/hits\\_only?](http://fws.uol.com.br/folio.cgi/fsp1997.nfo/query=tiradentes+rede+globo/doc/%7B14232,0,0,0%7D/hit_headings/words=4/hits_only?). Acesso em: 20 de fevereiro de 2009.

.SILVA, Maria da Glória Lanci da. **Cidades turísticas: identidades e cenários de lazer**. São Paulo, SP: Ed. Aleph, 2004.

.SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis, RJ: Ed. Vozes, 2000.

.SIMÕES, Maria de Lourdes Netto. **De leitor a turista na Ilhéus de Jorge Amado**. In: Revista Brasileira de Literatura Comparada. Belo Horizonte, MG: 2002, v. 06, p. 177 – 183. Revisto e disponibilizado em: <http://www.uesc.br/icer/artigos/deleitoraturista.htm>, 2003. Acesso em: 03 de agosto de 2007.

.SIQUEIRA, Euler David de. **O melhor lugar do mundo é aqui: etnocentrismo e representações sociais nas revistas de turismo**. In: Revista Hospitalidade. São Paulo, SP: Editora Anhembi-Morumbi, 2007, ano IV, n. 1, p. 11-33.

.SODRÉ, Muniz. **Antropológica do espelho: uma teoria da comunicação linear e em rede**. Petrópolis, RJ: Ed. Vozes, 2002.

.TAPEROA PARAIBA. **Inauguração da casa de cultura em Taperoá: A cidade que viu o escritor crescer será o palco das comemorações aos seus 80 anos**. Disponível em: [http://www.taperoa.com/index.php?option=com\\_content&task=view&id=381&Itemid=32](http://www.taperoa.com/index.php?option=com_content&task=view&id=381&Itemid=32). Acesso em: 11 de novembro de 2007.

.TERRA DE MINAS. **Currallinho já foi cenário de novela**. Disponível em: <http://terrademinas.globo.com/GMinas/0,23716,VMA0-3408-261416,00.html>. Acesso em: 09 de fevereiro de 2007.

.TERRA ONLINE. **Minissérie JK mostra o lado humano de Juscelino**. Disponível em: <http://exclusivo.terra.com.br/interna/0,,OI811078-EI6215,00.html>. Acesso em: 29 de março de 2009.

.TIRADENTES DIGITAL. **História.** Disponível em: <http://www.tiradentes.mg.gov.br/historia.html>. Acesso em: 15 de março de 2009.

.TUPINAMBÁ, Yara. **Mensagem enviada por email particular.** Destinatário: [humfois@gmail.com](mailto:humfois@gmail.com). Recebido em 24 de fevereiro de 2009, as 8h35min.

.URBAIN, Jean-Didier. **L'idiot du voyage: histoires de touristes.** Paris, França : Ed. Payot & Rivages, 2002.

\_\_\_\_\_. **La publicité invite le touriste à se faire son cinéma.** In : Revue Espaces : Tourisme & Loisirs. Paris, França : março de 2007, n° 246, p.20-22.

.URRY, John. **O olhar do turista: lazer e viagens nas sociedades contemporâneas.** São Paulo, SP: Ed. Studio Nobel, 2001.

.VIEIRA, Roberto Amaral. **Televisão, Imaginário e Inconsciente.** In. Comunicação & Política. São Paulo, SP: CBELA, 1992, ano 11, n. 16, p. 119-125.

.VIRILIO, Paul. **O espaço crítico e as perspectivas do tempo real.** Rio de Janeiro, RJ: Ed. 34, 1993.

.VOGEL, Joseph Henry *et al.* **La geopiratería como un tema emergente en el marco de los derechos de propiedad intelectual: porqué los Estados pequeños deben asumir el liderazgo.** In: Anuario Andino de Derechos Intelectuales. Lima, Peru: 2008, n. 04, palestra.

.WEBER, Max. **Ensaio de sociologia.** Rio de Janeiro, RJ: Ed. LTC, 1982.

.WHITE, Edmund. **O Flâneur: um passeio pelos paradoxos de Paris.** São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2001.

.WOLTON, Dominique. **Elogio do grande público: uma teoria crítica da televisão.** São Paulo, SP: Ed. Ática, 1996.

.ZARUR, George de Cerqueira Leite (*org.*). **Região e Nação na América Latina.** Brasília, DF: Ed. UNB *et* São Paulo, SP: Imprensa Oficial do Estado, 2000.

**APÊNDICES:****Anexo 01: Formulário para Análise de Conteúdo: Cidade de Santana dos Ferros (Tiradentes) – Hilda Furacão (REDE GLOBO, 1998)**

Cena nº \_\_\_\_\_

DVD: 1 – 2 – 3

Capítulo: 1 – 2 – 3 – 4 – 5 – 6

Tempo de Exibição:

Início: \_\_\_\_\_ Fim: \_\_\_\_\_ Duração: \_\_\_\_\_

**1. Espaços:****1.1. Espaços privados:***1.1.1.Casa:* de quem? \_\_\_\_\_*1.1.1.1.*Quarto*1.1.1.3.*Cozinha*1.1.1.5.*Varanda*1.1.1.2.*Banheiro*1.1.1.4.*Sala*1.1.1.6.*Quintal**1.1.2.Locais Indefinidos / Outros Espaços:***1.1.2.1.* Ambientes e Elementos cênicos: \_\_\_\_\_**1.2. Espaços públicos:****1.2.1.Rua***1.2.1.1.*Nome da rua: \_\_\_\_\_

1.2.1.1.1. Monumento público em destaque na cena: \_\_\_\_\_

**1.2.2.Outro Mundo (Igrejas)**

Nome da Igreja: \_\_\_\_\_

*1.2.2.1.* Adro*1.2.2.4.*Casa Paroquial*1.2.2.2.*Nave*1.2.2.5.*Campanário*1.2.2.3.*Sacristia**1.2.3.Trem***1.2.4.*Interior*1.2.5.* Vagão*1.2.6.*Estrada de Ferro**1.2.7.Escola***1.2.8.*Ambiente externo: Qual? \_\_\_\_\_*1.2.9.*Ambientes internos: Qual? \_\_\_\_\_

**1.2.9. Locais Indefinidos / Outros Espaços:**

1.2.9.1. Ambientes e Elementos cênicos: \_\_\_\_\_

**2. Tempo:**

2.1. Amanhecer

2.2. Manhã

2.3. Tarde

2.4. Pôr-do-sol

2.5. Noite

2.6. Indefinido

**3. Personagens:**

3.1. Nomes (principais): \_\_\_\_\_

3.2. Povo (população da cidade)

3.3. Ninguém

**4. Narrador:**

4.1. Sim: quem? \_\_\_\_\_

4.2. Não

**5. Enredo:**

*5.1 Descrever o que acontece na cena: início, meio e fim*

---



---



---

*5.2. Paisagem, para contextualizar próxima cena*

**6. Som Diegético:**

6.1. Sim: qual? \_\_\_\_\_

6.2. Não

**Comentários Extras:** \_\_\_\_\_

---



---



---

Pesquisador: Humberto Fois-Braga

Data da análise: \_\_\_\_\_

**Anexo 02: Espaços Narrativos da Minissérie Hilda Furacão (Rede Globo, 1998)**

**Anexo 02: Espaços Narrativos da Minissérie Hilda Furacão (Rede Globo, 1998)**

**CAPÍTULO I**

Início	Término	Duração	Espaço	Cenas
0' 00"	3' 22"	3' 22"	SF	1 a 4
3' 22"	54' 15"	50' 53"	BH	-
54' 15"	1h 01' 36"	7' 21"	SF	5 a 12
1h 01' 36"	<b>1h 28' 48"</b>	27' 12"	BH	

SF	BH
----	----

Total de duração:	10' 43"	1h 18' 05"	1h 28' 48"
-------------------	---------	------------	------------

Porcentagem duração:	12,07%	87,93%	100%
----------------------	--------	--------	------

**CAPÍTULO II**

Início	Término	Duração	Espaço	Cenas
0' 00"	17' 29"	17' 29"	BH	-
17' 29"	19' 01"	1' 32"	SF	13 a 15
19' 01"	25' 31"	6' 30"	BH	-
25' 31"	27' 10"	1' 39"	SF	16
27' 10"	28' 02"	0' 52"	BH	-
28' 02"	31' 20"	3' 18"	SF	17 e 19
31' 20"	53' 44"	22' 24"	BH	-
53' 44"	55' 51"	2' 07"	SF	20
55' 51"	56' 26"	0' 35"	BH	-
56' 26"	57' 19"	0' 53"	SF	21 e 22
57' 19"	1h 00' 20"	3' 01"	BH	-
1h 00' 20"	1h 10' 36"	10' 16"	SF	23 a 30
1h 10' 36"	1h 11' 10"	0' 34"	BH	-
1h 11' 10"	1h 12' 25"	1' 15"	SF	31 a 33
1h 12' 25"	1h 14' 13"	1' 48"	BH	-
1h 14' 13"	1h 15' 13"	1' 00"	SF	34
1h 15' 13"	1h 33' 10"	17' 57"	BH	-
1h 33' 10"	1h 35' 06"	1' 56"	SF	35 a 38
1h 35' 06"	1h 38' 37"	3' 31"	BH	-
1h 38' 37"	1h 39' 11"	0' 34"	SF	39 e 40
1h 39' 11"	<b>1h 59' 09"</b>	19' 58"	BH	-

SF	BH
----	----

Total de duração:	24' 30"	1h 34' 39"	1h 59' 09"
-------------------	---------	------------	------------

Porcentagem duração:	20,56%	79,44%	100%
----------------------	--------	--------	------

**CAPÍTULO III**

Início	Término	Duração	Espaço	Cenas
<b>0' 00"</b>	44' 18"	44' 18"	BH	-
44' 18"	46' 46"	2' 28"	SF	41 a 43
46' 46"	48' 15"	1' 29"	BH	-
48' 15"	51' 52"	3' 37"	SF	44 a 46
51' 52"	53' 55"	2' 03"	BH	-
53' 55"	54' 28"	0' 33"	RJ	-
54' 28"	58' 10"	3' 42"	BH	-
58' 10"	58' 29"	0' 19"	RJ	-
58' 29"	1h 00' 28"	1' 59"	BQ	-
1h 00' 28"	1h 12' 31"	12' 03"	BH	-
1h 12' 31"	1h 13' 37"	1' 06"	RJ	-
1h 13' 37"	1h 17' 18"	3' 41"	SF	47 a 52
1h 17' 18"	1h 19' 38"	2' 20"	BH	-
1h 19' 38"	1h 23' 56"	4' 18"	SF	53
1h 23' 56"	1h 39' 03"	15' 07"	BH	-
1h 39' 03"	1h 41' 05"	2' 02"	SF	54 a 58
1h 41' 05"	1h 42' 44"	1' 39"	BH	-
1h 42' 44"	1h 44' 21"	1' 37"	SF	59 a 68
1h 44' 21"	<b>1h 58' 16"</b>	13' 55"	BH	-

SF	BH	RJ	BQ
----	----	----	----

Total de duração:	17' 43"	1h 36' 36"	1' 58"	1' 59"	1h 58' 16"
-------------------	---------	------------	--------	--------	------------

Porcentagem duração:	14,98%	81,68%	1,66%	1,68%	100%
----------------------	--------	--------	-------	-------	------

**CAPÍTULO IV**

Início	Término	Duração	Espaço	Cenas
0' 00"	4' 41"	4' 41"	BH	-
4' 41"	6' 00"	1' 19"	SF	69 e 70
6' 00"	8' 09"	2' 09"	BH	-
8' 09"	8' 40"	0' 31"	SF	71
8' 40"	15' 33"	6' 53"	BH	-
15' 33"	16' 19"	0' 46"	SF	72
16' 19"	25' 30"	9' 11"	BH	-
25' 30"	27' 00"	1' 30"	SF	73
27' 00"	27' 52"	0' 52"	BH	-
27' 52"	29' 18"	1' 26"	SF	74 a 76
29' 18"	31' 06"	1' 48"	BH	-
31' 06"	32' 51"	1' 45"	SF	77 e 78
32' 51"	44' 27"	11' 36"	BH	-
44' 27"	48' 34"	4' 07"	SF	79
48' 34"	50' 22"	1' 48"	BH	-
50' 22"	54' 35"	4' 13"	SF	80 a 83
54' 35"	55' 10"	0' 35"	BH	-
55' 10"	56' 20"	1' 10"	SF	84
56' 20"	58' 44"	2' 24"	BH	-
58' 44"	1h 03' 16"	4' 32"	SF	85
1h 03' 16"	1h 04' 49"	1' 33"	BH	-
1h 04' 49"	1h 10' 55"	6' 06"	SF	86 e 87
1h 10' 55"	1h 13' 57"	3' 02"	BH	-
1h 13' 57"	1h 14' 43"	0' 46"	SF	88
1h 14' 43"	1h 19' 36"	4' 53"	BH	-
1h 19' 36"	1h 19' 51"	0' 15"	SF	89
1h 19' 51"	1h 20' 48"	0' 57"	BH	-
1h 20' 48"	1h 21' 35"	0' 47"	SF	90
1h 21' 35"	1h 22' 25"	0' 50"	BH	-
1h 22' 25"	1h 24' 10"	1' 45"	SF	91 a 93

**CAPÍTULO IV (continuação)**

Início	Término	Duração	Espaço	Cenas
1h 24' 10"	1h 28' 45"	4' 35"	BH	-
1h 28' 45"	1h 30' 12"	1' 27"	SF	94
1h 30' 12"	1h 40' 00"	9' 48"	BH	-
1h 40' 00"	1h 41' 45"	1' 45"	SF	95 e 96
1h 41' 45"	1h 54' 27"	12' 42"	BH	-
1h 54' 27"	<b>1h 56' 30"</b>	2' 03"	SF	97 e 98

SF	BH
----	----

Total de duração:	36' 13"	1h 20' 17"	1h 56' 30"
-------------------	---------	------------	------------

Porcentagem duração:	31,09%	68,91%	100%
----------------------	--------	--------	------

**CAPÍTULO V**

Início	Término	Duração	Espaço	Cenas
<b>0' 00"</b>	10' 58"	10' 58"	BH	-
10' 58"	12' 42"	1' 44"	SF	99
12' 42"	19' 52"	7' 10"	BH	-
19' 52"	23' 12"	3' 20"	SF	100 a 103
23' 12"	29' 54"	6' 42"	BH	-
29' 54"	30' 15"	0' 21"	SF	104
30' 15"	51' 42"	21' 27"	BH	-
51' 42"	52' 34"	0' 52"	ESC	-
52' 34"	1h 00' 46"	8' 12"	BH	-
1h 00' 46"	1h 02' 06"	1' 20"	SF	105 e 106
1h 02' 06"	1h 07' 50"	5' 44"	BH	-
1h 07' 50"	1h 09' 02"	1' 12"	SF	107
1h 09' 02"	1h 22' 37"	13' 35"	BH	-
1h 22' 37"	1h 24' 26"	1' 49"	SF	108 a 111
1h 24' 26"	1h 24' 40"	0' 14"	BH	-
1h 24' 40"	1h 25' 35"	0' 55"	ESC	-
1h 25' 35"	1h 31' 23"	5' 48"	BH	-
1h 31' 23"	1h 33' 26"	2' 03"	ACA	-
1h 33' 26"	1h 45' 44"	12' 18"	BH	-
1h 45' 44"	1h 51' 25"	5' 41"	SF	112 a 116
1h 51' 25"	<b>1h 58' 01"</b>	6' 36"	BH	-

SF	BH	ESC	ACA
----	----	-----	-----

Total de duração:	15' 27"	1h 38' 44"	1' 47"	2' 03"	1h 58' 01"
-------------------	---------	------------	--------	--------	------------

Porcentagem duração:	13,09%	83,66%	1,51%	1,74%	100%
----------------------	--------	--------	-------	-------	------

**CAPÍTULO VI**

Início	Término	Duração	Espaço	Cenas
0' 00"	6' 15"	6' 15"	ESC	-
6' 15"	12' 04"	5' 49"	BH	-
12' 04"	12' 50"	0' 46"	ESC	-
12' 50"	13' 45"	0' 55"	BH	-
13' 45"	15' 00"	1' 15"	SF	117 a 119
15' 00"	19' 36"	4' 36"	BH	-
19' 36"	20' 53"	1' 17"	SF	120 e 121
20' 53"	24' 37"	3' 44"	BH	-
24' 37"	25' 08"	0' 31"	SF	122
25' 08"	26' 44"	1' 36"	BH	-
26' 44"	29' 10"	2' 26"	SF	123
29' 10"	32' 53"	3' 43"	BH	-
32' 53"	34' 55"	2' 02"	SF	124 a 126
34' 55"	41' 55"	7' 00"	BH	-
41' 55"	43' 14"	1' 19"	SF	127
43' 14"	43' 40"	0' 26"	BH	-
43' 40"	45' 38"	1' 58"	ACA	-
45' 38"	46' 10"	0' 32"	BH	-
46' 10"	47' 31"	1' 21"	SF	128
47' 31"	1h 01' 24"	13' 53"	BH	-
1h 01' 24"	1h 02' 33"	1' 09"	ACA	-
1h 02' 33"	1h 03' 21"	0' 48"	BH	-
1h 03' 21"	1h 04' 10"	0' 49"	SF	129
1h 04' 10"	1h 07' 16"	3' 06"	BH	-
1h 07' 16"	1h 12' 14"	4' 58"	ACA	-
1h 12' 14"	1h 13' 52"	1' 38"	BH	-
1h 13' 52"	1h 14' 11"	0' 19"	CAM	-
1h 14' 11"	1h 14' 17"	0' 06"	BH	-
1h 14' 17"	1h 14' 21"	0' 04"	CAM	-
1h 14' 21"	1h 15' 42"	1' 21"	BH	-
1h 15' 42"	1h 15' 48"	0' 06"	CAM	-

**CAPÍTULO VI (continuação)**

Início	Término	Duração	Espaço	Cenas
1h 15' 48"	1h 16' 06"	0' 18"	BH	-
1h 16' 06"	1h 16' 55"	0' 49"	CAM	-
1h 16' 55"	1h 17' 01"	0' 06"	BH	-
1h 17' 01"	1h 17' 33"	0' 32"	CAM	-
1h 17' 33"	1h 27' 13"	9' 40"	SF	130 a 138
1h 27' 13"	1h 47' 26"	20' 13"	BH	-
1h 47' 26"	1h 49' 19"	1' 53"	SER	-
1h 49' 19"	1h 51' 52"	2' 33"	BH	-
1h 51' 52"	1h 52' 38"	0' 46"	RJ	-
1h 52' 38"	1h 54' 32"	1' 54"	BH	-
1h 54' 32"	1h 55' 17"	0' 45"	RJ	-
1h 55' 17"	1h 56' 02"	0' 45"	FRT	-
1h 56' 02"	1h 56' 18"	0' 16"	INT	-
1h 56' 18"	1h 57' 05"	0' 47"	BH	-
1h 57' 05"	<b>1h 59' 43"</b>	2' 38"	RJ	-

SF	BH	ESC	ACA	CAM
----	----	-----	-----	-----

Total de duração:	20' 40"	1h 15' 04"	7' 01"	8' 05"	1' 50"
-------------------	---------	------------	--------	--------	--------

Porcentagem duração:	17, 26%	62, 71%	5,86%	6,75%	1,53%
----------------------	---------	---------	-------	-------	-------

SER	RJ	FRT	INT
-----	----	-----	-----

Total de duração:	1' 53"	4' 09"	45"	16"	1h 59' 43"
-------------------	--------	--------	-----	-----	------------

Porcentagem duração:	1,57%	3,47%	0,63%	0,22%	100%
----------------------	-------	-------	-------	-------	------

<b>TEMPO TOTAL DE EXIBIÇÃO DA MINISSÉRIE *</b>
--

<b>SF</b>	<b>BH</b>	<b>RJ</b>	<b>BQ</b>	<b>ESC</b>	<b>ACA</b>	<b>CAM</b>	<b>SER</b>	<b>FRT</b>	<b>INT</b>
-----------	-----------	-----------	-----------	------------	------------	------------	------------	------------	------------

<b>DURAÇÃO TOTAL*</b>	2h 05' 16"	8h 43' 25"	6' 07"	1' 59"	8' 48"	10' 08"	1' 50"	1' 53"	45"	16"	11h20' 27"
-----------------------	------------	------------	--------	--------	--------	---------	--------	--------	-----	-----	------------

<b>PORCENTAGEM TOTAL *</b>	18, 41%	76, 92%	0,90%	0,29%	1,29%	1,49%	0,27%	0,28%	0,11%	0,04%	100%
----------------------------	---------	---------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	------

\* Soma dos capítulos (I a VI)

<b>SIGLAS</b>	<b>SF</b>	Santana dos Ferros (MG)
	<b>BH</b>	Belo Horizonte (MG)
	<b>RJ</b>	Rio de Janeiro (RJ)
	<b>BQ</b>	Barbacena (MG)
	<b>ESC</b>	Esconderijo Aramel e Gabriela M (MG)
	<b>ACA</b>	Acampamento "rebeldes / guerrilheiros" comunistas (MG)
	<b>CAM</b>	Caminha de Lorca de "ACA" até "SER" (MG)
	<b>SER</b>	Serra do Curral (MG)
	<b>FRT</b>	Em algum lugar na fronteira do Brasil
	<b>INT</b>	Em algum lugar no interior do Brasil

<b>TOTAL</b>	
11h20' 27"	100%