

## ***Minas Texas* ou o Faroeste Norte-Mineiro: Coronelismo, patriarcalismo, protagonismo feminino e tiro pra tudo quanto é lado**

## ***Minas Texas* or the Western in the North of Minas Gerais: Colonelism, patriarcalism, feminine protagonism and shot for everything that is side**

Fernando Rodrigues Oliveira<sup>1</sup>

Renata Santos Maia<sup>2</sup>

**RESUMO:** Partiremos, neste artigo, para uma análise do enredo do filme *Minas Texas* (1989), atentando-nos para a influência dos filmes de faroeste e aspectos que apontem para a coexistência e/ou relação entre tradição e modernidade no decorrer da trama. Da junção entre os cenários de violência do velho oeste dos Estados Unidos (século XIX) e da cidade de Montes Claros (MG) da primeira metade do século XX – ambos em busca de modernização –, o cineasta Carlos Prates nos apresenta um painel da influência do cinema de faroeste *hollywoodiano*, com sua mitologia de heróis e heroínas, no imaginário dos espectadores, além de características culturais que reforçam o paralelismo entre ambas as paisagens, numa interação que parodia, ainda, a desterritorialização da cultura.

**PALAVRAS-CHAVE:** Cinema. Sertão norte-mineiro. Violência.

**ABSTRACT:** We will start, in this article, for an analysis of the plot of the film *Minas Texas* (1989), considering the influence of the western movies and aspects that point to the coexistence and/or relation between tradition and modernity in the course of the plot. From the junction between the scenes of violence of the old west of the United States (19th century) and the city of Montes Claros (MG) in the first half of the 20th century - both in search of modernization -, the director Carlos Prates show us a panel of the influence of Hollywood western cinema, with your mythology of heroes and heroines, in the spectator's imagination, as well as cultural characteristics that reinforce the parallelism between the two landscapes, in an interaction that also parodies the deterritorialization of culture.

**KEYWORDS:** Cinema. Backwoods of Minas Gerais. Violence.

---

<sup>1</sup> Mestre em Desenvolvimento social pela Unimontes - cinefernando@hotmail.com

<sup>2</sup> Doutora em História pela Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC, com mestrado e graduação em História pela Universidade Estadual de Montes Claros - Unimontes. Desenvolve estudos sobre gênero, cinema, sexualidades e feminismos. Atualmente é coordenadora do Sistema Municipal de Incentivo à Cultura (SISMIC) da prefeitura de Montes Claros - MG. - renatasantosmaia@yahoo.com.br



## Das influências do faroeste na composição de *Minas Texas*

Nos anos 50, a mitologia dos astros e estrelas de Hollywood dominava a imaginação popular e incendiava os corações de adultos e crianças. Num período de trinta e tantos anos tudo mudou em nossas terras, como o Texas depois do petróleo. Só uma coisa resiste à passagem do tempo: a fantasia romântica de Januária pelo peão de rodeio Roy, imagem de herói americano como que saída da tela. No "flash-back" que ocupa a maior parte do filme, conta-se como a bela e desejada donzela foge no altar ao destino do marido imposto pelos pais, forma um bando próprio para lutar contra a quadrilha a serviço do noivo e torna-se fazendeira e mulher de quatro homens enquanto espera o amado que nunca chega. (Sinopse oficial, CD LIVRETO DE CARLOS PRATES, 2008, p. 44)

O enredo de *Minas Texas* tem início em Montes Claros (MG) nos anos 1950. Conta-nos as aventuras de diversos personagens em torno da história da jovem Januária (Andréa Beltrão), movida pela vontade de evitar o casamento arranjado pelo pai e de fugir para longe com o peão Roy Pereira, conhecido pela alcunha de ‘*Cowboy* de Janaúba’, a quem ela devotava seu amor.

Carlos Prates mistura a essa história diversos elementos ao transpor para o sertão nordestino o universo mítico dos faroestes hollywoodianos que, em suma, dominavam as telas de cinema do Brasil – e do mundo – sobretudo na primeira metade do século XX, seja em filmes de longa duração ou em episódios que compunham um seriado<sup>1</sup>.

O imaginário da geração do cineasta Carlos Prates - nascido em Montes Claros na década de 1940 – contou, em sua composição, com considerável influência dos filmes de faroeste, também conhecidos como *western*. As histórias e os mitos do velho oeste dos Estados Unidos eram apresentados num universo onde gravitavam personagens como o *cowboy*, o mocinho, a mocinha, o xerife, o bandido, o mexicano e o índio, todos envolvidos em múltiplos e complementares conflitos.

Ao contrário da maior parte dos outros gêneros, o *western* é uma criação explicitamente cinematográfica. E a forma como se impôs na cultura popular é tão mais notável quanto enformou o imaginário de diversas gerações de espectadores, nas mais diversas partes do mundo, ajudando a criar a ideia de uma identidade americana que, na realidade, está longe de corresponder à sua verdade histórica. (NOGUEIRA, 2010, p. 42)

O faroeste, de acordo com Nogueira, nada mais é do que um retrato efabulado do velho oeste americano, onde são retratados aspectos da expansão da fronteira da civilização em busca da instauração da lei e da ordem, “muitas vezes à custa das populações indígenas, tantas vezes deturpadamente retratadas.” (NOGUEIRA, 2010, p. 42)

Nos cenários dos faroestes reinava sempre a oposição entre cidade e campo, lei e bandidagem, ordem e caos, “um claro eco simbólico, como se a imposição da ordem ao nível social fosse acompanhada por uma mesma imposição ao nível territorial.” (Ibidem, p. 42) E é a partir destes diversos eixos que se constituíam as temáticas e a narrativa dos filmes de faroeste.

Tais filmes traziam em suas narrativas situações permeadas por perseguições e vinganças, onde a figura masculina era a que preponderantemente determinava os rumos da vida em sociedade. O gênero faroeste nos remete ao processo de expansão da colonização dos Estados Unidos em direção ao oeste (1860-1890), onde se confrontam o colono e o índio, a comunidade ordenada e o fora-da-lei que perturba a ordem.

Do ponto de vista narrativo, o filme *western* põe em confronto o colono branco e o índio, a comunidade ordenada com suas regras de vida e o “fora-da-lei”, o “pistoleiro” que vem perturbar a ordem; o vingador ou um grupo de vingadores e as vítimas designadas por uma justiça sumária, que muitas vezes acaba no puro e simples espírito de vingança sem outra lei senão o fuzil e o cabresto. (COSTA, 2003, p. 101)

Conforme visto, no velho oeste americano, muitas situações eram resolvidas por meio do uso da força. Nos filmes de faroeste, os conflitos normalmente eram pautados por uma visão maniqueísta. E é nesse universo dualístico que a salvaguarda da honra pessoal ou familiar está quase sempre em jogo, num melodrama<sup>2</sup> em que muitos tiros são disparados e a violência é dominante.

Como o melodrama se funda na moral cristã, o Bem deve se caracterizar pelo destino: não há espaço para eventos não arbitrários, e tudo é parte de um plano providencial. Porém não se trata de tragédia, recusando-se a justificação trágica para a miséria humana: o Bem é superior, e deve sempre mostrar a sua superioridade. (MELO, 2005, p. 18)

Entretanto, apesar de o melodrama ter fortes bases na moral cristã, em muitos filmes, de gêneros os mais variados – dentre os quais, o faroeste -, algumas situações se colocam como verdadeiros paradoxos. No caso em questão, é preciso lembrar que os inimigos do Bem, em muitas das situações, eram os índios e os forasteiros. Ambas as figuras eram quase sempre vistas com ressalva ou hostilidade pelos personagens dos faroestes.

A título de exemplificação, em relação ao caso específico do forasteiro, paradoxalmente, os valores cristãos eram, em tese, ignorados, sendo possível afirmar que “do ponto de vista ético, a noção de acolhimento supõe que o outro não seja visto como forasteiro ou estrangeiro, não seja



visto como alheio. É a perspectiva de se entender o outro como outro, e não como estranho.” (CORTELLA, 2007, p. 31)

Em *Minas Texas*, Prates buscou no faroeste diversas referências para compor o seu enredo e seus personagens. Porém, em seu filme, o forasteiro que desequilibra a suposta harmonia dos personagens não vinha de terras longínquas. A única fronteira visível era a da diferença social, que impedia o vaqueiro Roy Pereira de se casar com Januária, filha de um comerciante português estabelecido no Norte de Minas - e que buscava para a filha um casamento que assegurasse a manutenção do *status* social da família.

*Minas Texas* é a transposição da aridez do velho oeste americano para o semi-árido norte-mineiro e serras de Diamantina. A violência dos faroestes encontrou ecos na marcante atuação dos coronéis na cidade de Montes Claros e região, sobretudo na primeira metade do século XX. Na cabeça do menino Carlos Prates, que sempre falava de cinema<sup>3</sup>, as histórias e mitos dos faroestes acabaram se misturando aos da própria cidade e região. Assim, em *Minas Texas*,

os dois espaços se encontram em um só nome, sem separação por vírgula. Encontro partido expresso nos dois lugares que intitulam o filme e que se tornam um só: o espaço da adolescência de Prates e o espaço cinematográfico, o mundo do cinema, o cinema de gênero. O próprio cinema como invenção de um mundo. (IKEDA, 2013, p. 27)

No filme de Prates o rural e as transformações rumo ao urbano se misturam como no velho oeste dos Estados Unidos, e cada personagem traz em si alguma similaridade com os tipos imortalizados pelos cânones do faroeste: Januária representa a mocinha; Roy, o *comboy* ou mocinho; Seu Correia e Amorim representam a autoridade do xerife ou delegado (na ausência destes no enredo do filme); Bel, Amantino e Mexicano são os capangas do pai e do noivo de Januária; Athayde, Augustão, General e Tony Abreu são os homens de confiança de Roy; Alda, a mãe de Januária, representa a resignação feminina diante do marido e do universo masculino. Todos estes personagens, embora tragam consigo as características dos tipos comuns dos faroestes, não deixam de lado as referências regionais norte-mineiras em sua própria composição. Em muitos dos casos, os papéis se invertiam, como, por exemplo, no caso dos personagens Roy e Januária - ele, um mocinho de conduta duvidosa, mulherengo e farrista; ela, uma mocinha libertária, de personalidade forte e com atitudes ‘de homem’, conforme veremos mais adiante.

Muito embora o clima cômico e debochado de *Minas Texas*, nos são revelados aspectos do próprio desenvolvimento do Norte de Minas Gerais, sobretudo a partir da segunda metade do século XX, onde o coronelismo<sup>4</sup> e o patriarcalismo<sup>5</sup> ainda encontravam lugar em nossa sociedade.



A partir de sua arte – e em particular no caso de *Minas Texas* -, Carlos Prates nos acena para a possibilidade de “libertar o sensível dos esquemas racionalistas e preencher os limites entre o presente e o futuro com imaginação e simulação, expressões portadoras de renovados jogos sógnicos de mundo”. (BARBOSA, 2000, p. 70)

### **O coronelismo em Montes Claros ou o banguê-banguê sertanejo**

Na trama de *Minas Texas*, quem estava em jogo era honra familiar, ou mais especificamente, a honra paterna – a representação máxima da família. Seu Correia (Nelson Dantas), indignado com a recusa da filha a aceder ao casamento por ele arranjado, junta-se a Amorim (Tony Ramos), o noivo desprezado, na pretensão de que a contenda seja resolvida por meio da força.

Em seus estudos, Pereira (2001, p. 37) nos apresenta uma Montes Claros que, embora dotada de prestígio político como município desde o império – por conta da atuação do montesclarenses Gonçalves Chaves como presidente das províncias de Minas Gerais e Santa Catarina -, acabou conquistando a fama de uma cidade violenta, “infestada de jagunços e acostumada a resolver suas divergências políticas por meio da força”.

Seu Correia era um comerciante português em terras norte-mineiras - onde os resquícios da intensa influência coronelista, que teve vez na Primeira República (1889-1930), ainda reverberavam no período retratado inicialmente pelo filme.

Os elevados índices de concentração fundiária e o atraso econômico regional foram propícios ao desenvolvimento das relações coronelistas no Norte de Minas Gerais. A dependência financeira de grandes parcelas da população a homens mais abastados foi fundamental para manter na cena política velhos líderes estabelecidos na região com suas famílias. (FIGUEIREDO; SILVA, 2012, p. 1071)

A patente de ‘coronel’ foi investida a civis desde a criação da Guarda Nacional (1831), tendo como objetivo substituir milícias e demais ordenanças do período colonial e firmar uma nova hierarquia. Lima Sobrinho (1978 apud LEAL, 1978, p. 13) explica que tal patente representava um comando de âmbito municipal ou regional, que dependia exclusivamente da influência social ou econômica de seu titular, preponderantemente um proprietário de terras.

Pouco tempo após a Proclamação da República (1889) a Guarda Nacional foi extinta. Porém, nada impediu que a denominação de ‘coronel’ fosse outorgada, de forma espontânea, pela



população, àquelas lideranças locais ou regionais que detinham poder econômico ou político. Desta forma, um importante ‘coronel’ “constituía assim uma espécie de elemento socioeconômico polarizador, que servia de ponto de referência para se conhecer a distribuição dos indivíduos no espaço social, fossem estes seus pares ou seus inferiores”. (QUEIROZ, 1976, p. 164)

De acordo com os estudos de Carvalho (1997), o coronelismo foi um tipo de sistema político que se baseou em barganhas entre os coronéis e o governo, e que teve vez no Brasil entre os anos de 1889 a 1930 (Primeira República)<sup>6</sup>.

O coronelismo é a fase de processo mais longo de relacionamento entre os fazendeiros e o governo. O coronelismo não existiu antes dessa fase e não existe depois dela. Ele morreu simbolicamente quando se deu a prisão dos grandes coronéis baianos, em 1930. Foi definitivamente enterrado em 1937, em seguida à implantação do Estado Novo e à derrubada de Flores da Cunha, o último dos grandes caudilhos gaúchos. (CARVALHO, 1997, p. 2)

Com a Primeira República e a nova conjuntura que se instaurava, verificou-se o início da decadência econômica dos fazendeiros e, por conseguinte, o enfraquecimento do poder político dos coronéis. Assim, a conservação desse poder implicava na presença do Estado, que expandia seu poderio em detrimento de tais potentados. Tal situação fez com que se instituisse um sistema de favores entre os mandões e os governos estadual e federal – fato que assegurou a manutenção do coronelismo.

À maneira de Pereira (2001, p. 66), seria extremamente problemático encontrar um elemento que, por si só, determinasse o poder dos coronéis. Segundo esse autor, a análise dos personagens que encabeçaram a política montes-clarense em meados do século XX revela um painel diversificado de elementos que asseguraram o poder dos coronéis, sendo alguns deles o “poder econômico, tradição ou “honra social”, carisma, política assistencialista, violência, fraude e propaganda ideológica pela imprensa”.

Diante do exposto, aqui trataremos a figura do coronel em Montes Claros como uma liderança econômica, social e política que tem à mão um leque de estratégias para a conquista e manutenção de seu poder.

As relações sociais e políticas estabelecidas em Montes Claros nos anos 40 e 50 marcavam-se pela dependência mútua entre seus agentes, pela prática do favor e dos compromissos. As diversas relações lideranças-povo, lideranças-lideranças, Município-Estado-União – travadas no cotidiano e acentuadas nos períodos eleitorais, compõe (sic) um modelo

de dominação social e política. Contudo, tal dominação é limitada pelo caráter recíproco de dependência – imposto pelo sistema eleitoral, que garante ao indivíduo o direito ao voto e obriga o candidato a conquistá-lo – e pelas estratégias populares de participação política, sejam elas de forma submissa ou insurgente, é a esse conjunto de relações que damos o nome de coronelismo em Montes Claros. (PEREIRA, 2001, p. 61-62)

Carvalho (1997, p. 2), numa discussão conceitual, atenta para a diferenciação entre coronelismo e mandonismo, já que o primeiro, datado historicamente, pode ser compreendido como um momento particular do *mandonismo* – este sim, existente no país desde o Brasil colonial e atualmente ainda vivo, muito embora com força decrescente. O *mandonismo*, então, pode ser entendido como a “existência local de estruturas oligárquicas e personalizadas de poder”.

Desta forma, o mandão, o chefe, o potentado, ou o coronel – de forma individualizada – seria aquele que, dotado do controle de algum recurso material, em geral a posse da terra, “exerce sobre a população um domínio pessoal e arbitrário que a impede de ter livre acesso ao mercado e à sociedade política”. (CARVALHO, 1997, p. 2)

Para esta pesquisa, o que nos interessa é a questão fatídica do uso da força para a resolução de contendas no Norte de Minas Gerais, mais especificamente no município de Montes Claros, onde desenvolve-se boa parte do enredo de *Minas Texas*.

A atitude de Seu Correia e do desprezado Amorim, no filme, encontra ecos profundos na história de Montes Claros. A fama de terra violenta e de acirrados embates eleitorais acompanhou a cidade até meados do século XX. Podemos citar, aqui, três episódios que corroboram esta tese.

Pereira (2001) nos revela que o primeiro deles ocorreu em 1915, quando duas Câmaras Municipais foram formadas na cidade, funcionando no mesmo prédio. Ambas as correntes políticas do município, a saber, o *Partido de Baixo* e o *Partido de Cima*<sup>7</sup>, julgaram-se vitoriosas no pleito eleitoral. A situação só foi contornada com a intervenção do governo estadual, que, através de um sorteio, definiu quem seria o presidente da Câmara.

O segundo episódio data de 1918, quando um tiroteio entre os dois grupos, liderados respectivamente pelos coronéis Camillo Prates e Honorato Alves, resultou em quatro mortos e diversos feridos. Tanto o primeiro quanto o segundo acontecimentos deram amplitude estadual ao nome da cidade. (PEREIRA, 2001).

O terceiro e mais audacioso dos fatos – e que deu ao município notoriedade nacional – ocorreu em 1930, quando da visita de Melo Viana, vice-presidente da República, a Montes Claros. Na oportunidade, um tiroteio entre os dois grupos rivais que comandavam a cidade acabou ferindo o ilustre visitante e matando um de seus assessores.

O grupo liderado por Dr. João Alves, no comando da Câmara em 1930, apoiava a Aliança Liberal. A oposição local apoiava Júlio Prestes e tinha o jornal *Gazeta do Norte* como veículo de propaganda. O vice-presidente da República, Melo Viana, visitou a cidade e, quando sua comitiva passava em frente à residência do Dr. João Alves, ocorreu uma troca de tiros. Resultado do tiroteio: diversos feridos, incluindo o próprio Melo Viana, e cinco mortos, entre eles o secretário do vice-presidente, Dr. Rafael Fleury. (PEREIRA, 2001, p. 37)

O atentado contra o vice-presidente e seus correligionários foi manchete nos principais jornais brasileiros e consolidou de vez a fama de Montes Claros como uma “terra de cangaceiros”. (PEREIRA, 2001, p. 38)

“Chaves, Prates e Sá” e “Alves, Versiani e Veloso”, por toda a Primeira República se revezaram no controle político de Montes Claros, em meio a lutas, tiroteios e muita perseguição. Não que a população da cidade fosse violenta, na verdade o próprio funcionamento do arranjo político coronelista trazia elementos propensos ao embate. Afinal, a cada eleição apenas uma das facções, a vencedora, se tornaria tributária dos favores, empregos e demais benefícios ofertados pelo governo estadual [...]. (FIGUEIREDO; SILVA, 2012, p. 1071-1072)

Para não fugir à regra do mandonismo que marcou a região na primeira metade do século XX, em *Minas Texas*, Seu Correia e Amorim encarregam os capangas Bel (Aída Leiner), Amantino (Tino Gomes) e Mexicano (Paulo Rogério) de assassinar o vaqueiro Roy, que se encontrava no Rio de Janeiro - a pedido da própria Januária -, para se “despedir da gandaia” antes que os dois se unissem, mesmo a contragosto dos pais e de seu noivo.

No Rio de Janeiro, Roy é baleado e mantido como refém pelos capangas. Um de seus fiéis escudeiros, Tony Abreu (Wilson Grey) escapa da emboscada e volta a Montes Claros com a missão de ‘raptar’ Januária no dia de seu casamento - que já estava com data marcada.

De acordo com Freyre (1997, p. 340), “é certo que nem sempre os pais foram obedecidos nas suas escolhas de noivos para as filhas. As tradições referem casos, raros, é verdade, de raptos e fugas românticas. Sellin afirma que do meado do século XIX em diante esses raptos tornaram-se freqüentes”. A fuga romântica, aqui, se afigurava como a única alternativa do casal para que sua relação se consolidasse. Entretanto, não podemos deixar de citar que, além de um cenário onde o coronelismo imperava, a origem portuguesa do pai de Januária representava um empecilho a mais ao seu intento com o amado Roy: Seu Correia trazia em si a austeridade patriarcal lusitana, tão conhecida e estudada ao longo do século XX.



## Patriarcalismo e inversão do papel feminino *ou* a odisséia da heroína Januária construindo o próprio destino

Como já dito no início deste capítulo, Seu Correia representava a tradição patriarcal portuguesa - legada como herança ibérica ao Brasil desde a colonização. Tal representação é maximizada por um quadro de Dom Pedro I no centro da sala de estar da casa da família.

**Imagem 1:** Em plenos anos 1950, a foto de D. Pedro I na sala da casa de Januária ajuda a demonstrar o tradicionalismo de seus pais.



Fonte: *Minas Texas*, DVD

Cachapuz (2004, p. 71) nos lembra que, na família patriarcal brasileira, a mulher vivia em regime de total submissão, “ao ponto de juridicamente ser-lhe negada a capacidade absoluta. Era-lhe proibida a manifestação social, o estudo e o trabalho, sem o consentimento do pai ou do marido”.

No Brasil, a influência da colonização ibérica acabou por deixar como uma de suas marcas uma sociedade patriarcal, que legava às mulheres um papel de extrema submissão à figura masculina.

Levando em consideração que o Brasil foi colonizado por ocidentais, podemos concluir que os homens no Brasil possuíam os mesmos conceitos, em relação à mulher, que os moradores do velho continente. Assim, desde o período colonial a exigência de submissão, recato e docilidade foi imposta às mulheres. Essas exigências levavam à formação de um estereótipo que relegava o sexo feminino ao âmbito do lar, onde

sua tarefa seria a de cuidar da casa, dos filhos e do marido, e, sendo sempre totalmente submissa a ele. (FOLLADOR, 2009, p. 8)

O que acompanhamos em *Minas Texas* é a insubordinação de uma jovem mulher frente à imposição de uma decisão paterna. Tony Abreu foi incumbido por Roy de raptar Januária (de forma consentida previamente acertada com a moça) no dia de seu casamento e levá-la a um esconderijo para o qual ele se dirigiria quando conseguisse fugir do cativo no Rio de Janeiro. No dia do casório, Tony Abreu se junta ao sacristão Athayde (também interpretado por José Dumont), Augustão (Saulo Laranjeira) e ao General Custer<sup>8</sup> (Álvaro Freire) para cumprir a missão.

Com o êxito do rapto, em fuga, a cavalo, o grupo se dirige do Norte de Minas para as serras de Diamantina (MG), a fim de aguardar pelo prometido retorno de Roy. O esconderijo, uma fazenda, servirá de abrigo durante a espera.

Ao se aproximarem de Diamantina, o grupo para às margens de um riacho para banhar-se e se refrescar diante do cansaço da viagem. Januária passa mal e é conduzida pelos homens a uma fazenda próxima, sendo recebidos pelo casal formado por Bege Claro (Antônio Rodrigues) e Lia (Marina Queiroz). O marido, surpreso ao ver a chegada de uma jovem mulher solteira acompanhada apenas por homens, exclama a todos: “Vixe! Essa moça até que é forte! Agüentar quatro homens<sup>9</sup>...”. Após a observação, Bege Claro - que estava comemorando aniversário naquele dia -, convidou a todos para unirem-se a Lia e a Johnny Mack Bronha<sup>10</sup> (Tavinho Moura) para darem início a uma pequena comemoração que seria realizada.

Acompanhado por Mack Bronha ao violão, Bege Claro canta um tango para alegrar o ambiente. A letra:

Eu tenho medo de casar neste momento / As moças de hoje só pensam nas 'lordeza' / Só nos luxo, nas pintura e nas piscina / Nos esmalte, nos batom e na beleza. / Da cozinha não conhece nem um palmo / Elas não sabe nem pregar mesmo um botão / Do serviço de mulher não sabe nada / Nunca foi na beirada de um fogão. / Que coisa triste... Oh, que preguiça forte! / As moça de hoje em dia só pensa nos esportes. / Nadando nas piscina elas só quer viver / De carçõzinho curto / Pra todo mundo ver.<sup>11</sup>

Duas questões suscitadas a partir do personagem Bege Claro são de extrema importância. A primeira, a insinuação feita por ele de que Januária se relacionava sexualmente com os quatro homens que a acompanhavam; a segunda, a letra do tango apresentado por ele e por Mack Bronha, e que podemos encarar como um comentário cantado sobre a situação. A canção é um lamento contra as tentativas de emancipação feminina e a sua saída do espaço privado, e é

também uma crítica à preocupação das mulheres com a beleza e o próprio corpo, pois a mentalidade predominante entre os homens desse período era de que a atenção e os cuidados femininos deveriam ser direcionados prioritariamente à família e ao marido, e não a si mesmas.

Em relação à insinuação, mal imaginava Bege Claro que o envolvimento sexual de Januária com os quatro homens que a acompanhavam se daria de fato, no decorrer do enredo do filme (e que trataremos mais adiante). Quanto à letra da música, podemos observá-la como uma espécie de desabafo masculino diante das mudanças que se afiguravam no país na década de 1950, e que também envolviam o papel das mulheres na sociedade.

Bassanezi Pinsky (2006) aponta-nos que, após a Segunda Guerra Mundial (1939-1945), o Brasil viveu momentos de ascensão da classe média e de euforia diante dos processos de urbanização e industrialização acelerada, que conduziram à expansão das possibilidades profissionais e educacionais para homens e mulheres. Entretanto, segundo a autora, não obstante o fato de que o discurso político oficial da década de 1950 exaltasse as ideias de democracia e participação, é possível afirmar que a discrepância entre os papéis femininos e masculinos continuou nítida na sociedade. O trabalho feminino ainda era cercado por preconceito e a moral sexual diferenciada ainda permanecia.

Na família-modelo dessa época, os homens tinham autoridade e poder sobre as mulheres e eram os responsáveis pelo sustento da esposa e dos filhos. A mulher ideal era definida a partir dos papéis femininos tradicionais - ocupações domésticas e o cuidado dos filhos e do marido - e das características próprias da *feminilidade*, como instinto materno, pureza, resignação e doçura. Na prática, a moralidade favorecia as experiências sexuais masculinas enquanto procurava restringir a sexualidade feminina aos parâmetros do casamento convencional. (PINSKY, 2006, p. 608-609)

Após deixarem a fazenda de Bege Claro, no meio do caminho, durante uma nova parada para descanso, Januária repousa nos braços do General Custer, despertando o ciúme do resto do grupo. Assim que Januária insinua que dará um beijo na boca do General, ela faz cócegas nele e, brincando com a situação, corre, sorridente, gritando: “*Chega, Roy! Vem ‘vê’ o General!*”. Pouco depois, ao sair em busca do sacristão Athayde para que pudessem continuar a viagem para o esconderijo, ela se depara com o mesmo se masturbando à beira de um riacho, após sua imaginação colocá-lo diante de uma índia nua. Januária sorri um sorriso sapeca, dá uma piscadinha e manda um beijo pra ele.



Januária assume, neste primeiro momento, em relação aos homens que a escoltam, a qualidade de *coquete*. Para Simmel (2006), a grande característica do coquetismo é o que está de permeio entre o ter e o não-ter. Sendo a coqueteria o lúdico do erotismo, uma ação concreta ou definitiva representaria o fim do ‘jogo’ guiado pela mulher. A figura feminina alterna oferecimento e recusa, sem nunca buscar a concretização da relação – ou seja, despertando o desejo do outro pela simples alusão ao ato da entrega, e não pela entrega em si. A ação da coquete se dá, desta forma,

através da alternância ou da concomitância de atenções ou ausências de atenções, sugerindo simbolicamente ao mesmo tempo o dizer-sim e o dizer-não, que atuam como que “à distância”, pela entrega ou a recusa – ou, para falar em termos platônicos, pelo ter e o não-ter -, que ela opõe uma à outra, ao mesmo tempo em que as faz experimentar como que a uma só vez. (SIMMEL, 2006, p. 95).

O desejo despertado pela personagem feminina e a lealdade ainda existente por parte dos homens do grupo a Roy, seu líder, faz com que sejam invertidos os papéis esperados num ambiente social notadamente machista e patriarcal: Januária passa a comandar o grupo.

Ao chegarem ao esconderijo, uma fazenda na região de Diamantina, inicia-se a espera pelo retorno de Roy. Os anos passam, mas Januária não desiste de esperar. Naquele rincão, o mundo masculino gravita em torno da jovem.

Durante anos, a vida na fazenda se resume à sua manutenção - e a comer, beber e aguardar. Um dia, durante o almoço na área externa, um assunto delicado vem à tona: a dúvida dos homens em relação à vinda de Roy. Athayde diz a todos, apontando sutilmente para Januária: “Se não vier, ninguém paga à gente os tempos passados e o regalo que se perdeu”.

Os homens reclamam do tempo ‘perdido’ à espera de Roy, e insinuam, assim, que perderam anos de vida escondidos numa fazenda, sem desfrutarem do contato sexual com mulheres e outros prazeres da vida. Januária chora e sai correndo pra dentro da sede. Tony Abreu, o mais velho dentre os homens, chama a atenção dos companheiros e condena o assunto. Nesse momento, corre atrás de Januária para consolá-la. No plano seguinte, ela se encontra sentada à penteadeira, maquiando-se. Quando percebe a chegada de Tony ao seu quarto, ela esconde o estojo de maquiagem entre as pernas e volta a ‘chorar’.

Consolada por Tony – que a convence a voltar para o almoço -, ambos se deparam com o mesmo assunto, que prosseguia. Januária volta chorando para dentro da casa. Por uma segunda vez retorna à mesa. Neste momento, os homens passam a racionalizar a situação, e o assunto implícito trata da questão de que todos eles teriam o direito de ‘ficar’ com Januária. Tony Abreu



explica a todos que, sendo ela casada no civil com Amorim, lei nenhuma garantiria o compromisso entre ela e Roy. Entretanto, como não houve noite de núpcias e o casamento com Amorim não se consumou de fato, “fica tudo na mesma”. Ou seja, a moça não pertence a ninguém. Januária, após ser questionada, demonstra que o raciocínio proposto por Tony Abreu tem fundamento e concorda com a empreitada. Todos comemoram, assim, o início de uma nova e ‘moderna’ forma de interação, quando Januária passa a se relacionar sexualmente com os quatro, por livre e espontânea vontade.

Agora, vejamos uma grande curiosidade em relação ao trecho de *Minas Texas* acima descrito, que trata da negociação para que a personagem desfrute de sua sexualidade com os integrantes de sua escolta:

Eles queriam. Eu estava ali. Uma ocasião, se falou nisso, a gente não é de ferro; quanto mais, homens... Mas, foi muito resolutivo. Muito pensado. Pelo direito. – “O Totonho virá mesmo, um dia?” – o Ijinaldo disse. Os outros todos duvidavam. – “Se não vier, ninguém paga à gente os tempos passados, e o regalo que se perdeu...” Aí, eu peguei a chorar; e eles dizendo: - “Chora não, beleza, benzinho, que estamos vivendo para te querer bem...” Depois eu ainda fui chorando, mas era meio de mentira, para eles me consolarem mais, assim. Eu era muito menina, não podia ter juízo... Por continuação, o Damiãozinho foi e disse: - “Se sendo a sorte nossa que botou a gente nestas condições, eu acho é o que acho, que ninguém não pode culpar que é traição a um amigo...” Todos concordaram. E, por fim, Sossô, que era o mais ladino deles todos, foi e disse: “O Totonho está à revelia. E o certo é que, ela tendo se casado com o Avelim, nem religião nem lei não são capazes mais de dar regulamento nisso, em favor do Totonho. Assim como se casou, não podia acontecer de ter tido de dormir a primeira noite, ou outras, com o marido, antes de conseguir a fuga? Então, tudo fica na mesma...” e perguntou para mim, se eu mesma não achava. Eu, batendo com a cabeça, respondi que achava que sim. Eu estava com dó deles. Decidimos d’eles todos quatro ficarem comigo. (ROSA, 1988, p. 174-175)

Como visto, Carlos Prates, mais uma vez, buscou inspiração em Guimarães Rosa para compor uma obra (antes já havia imbricado o conto *Soróco, sua Mãe, sua Filha* no filme *Cabaret Mineiro*, de 1979; e adaptado a novela *Buriti* em *Noites do Sertão*, de 1984). E é na novela *Buriti* que, mais uma vez, Prates se inspira, agora para a composição da personagem Januária, particularmente em Dô-Nhã, uma feiticeira de magia branca, que aparece em uma pequena parte do livro. É o próprio Prates quem explica a recorrência à literatura de Guimarães Rosa:



Era da mesma região de Minas que o Rosa e, preso a um realismo estimulado pelos textos de Bazin<sup>12</sup>, eu não conseguia de jeito nenhum embarcar naquele *trem*<sup>13</sup>. O desejo de adaptar “Buriti” (“Noites do Sertão”) remonta à ideologia professada pelo entusiasta Paulo Emílio Sales Gomes. A ideologia do cinema como fala literária envolvida por imagens. (PRATES, 2013, p. 44, *grifo nosso*)

No romance *Buriti* (1988), de João Guimarães Rosa, Lalinha e Maria da Glória, cunhadas, se aproximam após Irvino, marido da primeira e irmão da segunda, abandonar o lar, em Belo Horizonte, para ficar com a amante. Nhô Liodoro, fazendeiro viúvo e pai de Irvino, busca a nora na capital - sentindo-se responsável por ela e envergonhado diante da atitude do filho -, e leva-a ao norte de Minas Gerais, onde vive com as filhas Maria Behú e a adolescente Glorinha.

Do contato entre Lalinha e Glorinha surge o desejo sexual, que culmina com uma passageira relação lésbica. Pouco depois, Lalinha, que já se insinuava para o sogro, acaba também mantendo com este uma relação, antes de ir-se embora de volta para a capital, após algum tempo de estada na fazenda. Dô-Nhã um dia vai à fazenda para realizar um feitiço que tinha como objetivo o retorno de Irvino para Lalinha. É nesse encontro que Dô-Nhã conta a surpreendente história de seu casamento com quatro homens.

Dô-Nhã é apresentada no livro de Guimarães Rosa como dona de uma vida “que encanta, porque vai além dos limites comuns, ultrapassa a moral estabelecida, obedecendo à moral do sertão – uma mulher e seus homens [...]”. (FORTE, 2009. p. 8)

Conforme estudo de Oliveira (2007, p. 133), em *Buriti* algumas personagens femininas são protagonistas do próprio desejo – dentre elas, Dô-Nhã. “Apesar de se inserirem em um modelo patriarcal, elas é que decidem os rumos de sua vida sexual e amorosa”.

Desde o início da fuga, Januária já demonstrava uma sexualidade à flor da pele, sobretudo no fato de usar do poder da sedução para manter os homens da escolta sob a sua liderança. Ao se envolver sexualmente com quatro homens, Januária rompe com tudo o que se esperava de uma ‘moça de família’ da década de 1950. Aqui, cabe frisar que a virgindade da personagem havia sido ‘confirmada’, no momento do casamento, pela sua parteira, após o padre indagar a todos se naquela cerimônia existia algum fiel cômico de qualquer impedimento que tornasse o matrimônio ilícito ou nulo. Após levar Januária a um canto reservado, a parteira Sá Generosa da Luz (Elke Maravilha) deu a todos os presentes o aguardado veredito:

Eu, Generosa da Luz, parteira-mor e afiançada pela família, declaro que: vendo e revendo as blebas de Januarica, nada encontrei que maculasse a sua honra. Porém, nas portas da bleba da crica notei sinais de manchas roxas que só podem ser marradas da cabeça de uma pica.



A informação prestada pela parteira deu conta de que Januária, embora não tivesse perdido a virgindade, coisa sagrada para a família patriarcal, havia se entregado a uma ‘esfregação’ com um homem – que, pela reação raivosa de Amorim diante de todos, não teria sido ele, o noivo. E foi nesse momento que se deu a fuga de Januária com o bando de Roy.

Na década de 1950, o casamento era considerado um dos principais anseios das moças de então, sendo a virgindade sinônimo de pureza física e moral.

Desde menina, a mulher era estimulada a valorizar a sua virgindade, percebendo-a como um instrumento essencial para o estabelecimento de uma relação sólida e concreta. A chamada “moça de família” deveria permanecer virgem até o casamento. Depois de sacramentada a união, a mulher se tornava uma senhora, condição que previa uma atitude de recato e boa conduta. Assim, a fidelidade feminina era uma exigência primordial, sem a qual o casamento fracassaria. (LUCENA, 2008, p. 5)

O fato de Januária perder a virgindade a partir do relacionamento sexual, de comum acordo, com quatro homens, selaria o seu destino em discordância com o esperado pela família e pela sociedade da época, já que as moças que se entregassem ao sexo antes do casamento “estariam sujeitas ao destino do não-casamento e à perda de sua reputação moral.” (MACHIESKI, 2011, p. 89)

Januária não só se entregou ao sexo antes do casamento, mas ainda o fez com quatro homens. Segundo Machieski (2011, p. 94), o papel social imposto à mulher desde o século XVII no Brasil buscava normatizar seus pensamentos e seu comportamento, “domesticando-a dentro da esfera privada. É fácil perceber que esse processo normatizador iniciado no século XVII vem sendo sustentado e enraizado através de valores morais em nosso país.”

Durante décadas, Januária viveu com os quatro homens, mas mantendo viva a esperança de que Roy um dia iria ao seu encontro. Ela não sabia que Roy, ao conseguir se libertar do cativeiro, partiu em direção à fazenda para reencontrá-la. Porém, no meio do caminho, deparou-se com outra mulher: Bel, que junto a Amantino e Mexicano compunha o grupo de capangas encarregados de desaparecer com Roy. Numa das cenas de *Minas Texas*, Bel, em conversa com o garçom Leonor (Paulo Henrique Souto), diante do interesse deste em possuir para si um pássaro sabiá de propriedade dela, propõe a ele uma troca. Bel promete a Leonor o pássaro, desde que ele a ajude a conquistar Roy, após sua fuga do cativeiro no Rio de Janeiro. Bel havia se apaixonado por Roy, provavelmente por conta da ‘propaganda’ que a própria Januária, em uma das cenas no início do filme, havia feito sobre o amante.



Roy retorna a Montes Claros, ferido, e encontra-se com o Dr. Rodrigo (Carlos Kroeber), responsável por retirar as balas de seu corpo e de tratar seus ferimentos – ocasionados por uma troca de tiros ainda no cativeiro. No dia marcado por Leonor, no *saloon*<sup>14</sup> em que trabalhava, realiza-se o encontro entre Bel e Roy. O Caubói de Janaúba não sabia do encontro amoroso, mas provavelmente havia a expectativa de que por ali, naquele dia, ele passasse em busca de informações sobre Januária e sua escolta. Atraído pelos encantos de Bel, Roy mudaria os planos e os rumos de sua vida em relação a Januária.

Diante de tal postura, cabe aqui ressaltar uma mudança no filme. A atitude de Roy, um dos ‘heróis’ de *Minas Texas* – ao lado de Januária – não condiz com a atitude dos mocinhos do faroeste clássico, que contam normalmente com firmeza de conduta e caráter. Desde o início do filme, o personagem de Roy já demonstrava ser chegado numa ‘safadeza’ - conforme a própria Januária demonstrou no início da trama, ao pedir, antes de se juntarem, que ele fosse ao Rio de Janeiro para se despedir da ‘gandaia’.

Nesse caso, é preciso lembrar que nos próprios filmes de faroeste houve uma transformação da figura do herói, no início dos anos 1960, com o surgimento do *spaghetti western* (ou faroeste-espaguete, assim chamado por ter ganhado maior amplitude em produções italianas). Considerado um subgênero do faroeste clássico hollywoodiano, os *spaghetti westerns* subverteram os códigos e a conduta dos personagens, sobretudo a do herói, que a partir de então seria mais individualista e se utilizaria de recursos menos éticos para alcançar seus objetivos. Esse novo subgênero foi inaugurado pelo cineasta italiano Sergio Leone com o filme *Por Um Punhado de Dólares* (1964), estrelado pelo até então desconhecido ator norte-americano Clint Eastwood. “No campo narrativo, um dos recursos mais notáveis instituídos pelos filmes de Leone foi o estabelecimento de um novo perfil de herói – amoral, violento e individualista”. (CARREIRO, 2012, p. 2)

Ainda segundo Carreiro (Ibidem, p. 3), o perfil de herói que surge nesse momento nos filmes de faroeste é um tipo de adaptação do arquétipo do herói dos faroestes clássicos a uma sociedade hedonista e urbanizada - verificada nos anos 1960 e “onde o conceito de moral está em (sic) cheque”.

Tanto no *western* americano quanto nos primeiros longas-metragens do ciclo italiano do gênero, antes que Leone realizasse seu primeiro filme, o protagonista invariavelmente seguia o mesmo código de conduta – recusa ao uso da violência senão em último caso, jamais atirar pelas costas, deixar o rival sacar primeiro, nunca lutar em benefício próprio etc. – que estava firmemente estabelecido entre as convenções mais características do *western* desde seu surgimento (MATOS, 2004, p. 15).



Nos filmes de Sergio Leone e no *western spaghetti* em geral, o herói passa a ter um perfil diferente, transformando-se, na verdade, em anti-herói, a partir da desconstrução de códigos de conduta até então estabelecidos pelos cânones do faroeste clássico. Assim, o novo tipo de herói:

Vive à margem da sociedade e não tem qualquer interesse em se integrar a ela; está sempre à procura de oportunidades para tirar proveito próprio; não hesita em usar a violência para se impor, mesmo que isso signifique recorrer a truques moralmente condenáveis, como atirar em inimigos desarmados ou de uma posição que não lhe permita revidar (algo que não acontecia em *westerns* americanos). (CARREIRO, 2012, p. 3)

Essa subversão dos personagens típicos também pode ser verificada na composição da personagem Januária, que, à maneira do clássico filme *Johnny Guitar* (1955), de Nicholas Ray, acaba assumindo um papel de liderança e autonomia antes reservado somente aos homens.

Voltando a *Minas Texas*, sem saber que Roy abandonara o plano, os anos passam, os cabelos de Januária se tornam grisalhos e a vida conjugal segue na fazenda. Com o tempo, aos poucos, os ‘maridos’ vão morrendo.

Augustão, após chegar embriagado e querendo a comida pronta, se nega a pilar uma quarta de arroz e tenta agarrar Januária à força. Ela, para se defender, o atinge na cabeça com um golpe de mão de pilão, provocando o seu falecimento pouco depois. Tony Abreu, o mais velho, já havia desaparecido, e não se sabia ao certo se ele tinha sido assassinado (por conta de ter roubado algumas pepitas de ouro de Augustão) ou por ter simplesmente se cansado da vida na fazenda e partido para garimpar em outras terras. Januária fica sozinha, durante anos, com Athayde, já que o General Custer havia abandonado a fazenda há algum tempo, após uma briga com Augustão.

Amantino e Mexicano, capangas que na mocidade foram incumbidos de acabar com Roy por Seu Correia e Amorim, agora, já envelhecidos, são aceitos na fazenda como empregados, trabalhando também sob a liderança de Januária. Na fazenda os papéis continuam ‘invertidos’: é Januária quem sai para caçar veado enquanto Athayde fica responsável por cuidar da fazenda e fazer comida para os novos empregados. Ao retornar, enquanto comemora o êxito da caçada, ouve-se um tiro, momento em que todos correm para se esconder. O General Custer retorna à fazenda fingindo-se de padre. Após dizer que vinha para fazer a reforma agrária, é recebido com hostilidade por Athayde (hostilidade forçada por Januária, que cobrou dele uma atitude ‘de homem’). Percebe-se aqui que, mesmo sendo uma mulher emancipada, Januária utiliza-se de uma estratégia de gênero - calcada nas construções tradicionais dos papéis femininos e masculinos - para legar ao companheiro a resolução daquele problema e não se expor ao perigo.

Quando descobre-se que o padre era o próprio General Custer, que voltava para se apoderar de Januária, esta obriga Athayde a chamar o general para um duelo na ponte que se localiza nos arredores da fazenda. Assim, ambos morrem baleados, numa cena típica dos filmes de faroeste, porém, como no geral do filme, em tom de comédia.

Após anos sem os maridos na fazenda, e já com os cabelos brancos, em fins da década de 1980, Januária decide voltar para casa, agora de ônibus, e reencontra a cidade, que um dia deixou, já em avançado processo de urbanização, com veículos pesados, carros de passeio, inúmeras construções comerciais de dois andares e *outdoors* estampando as obras de urbanização do município. Ao som da música “Xote Ecológico”<sup>15</sup>, na poltrona do ônibus, trazendo nas mãos, dentre outras lembranças, um terço e um pequeno crucifixo, Januária fita os objetos com atenção, um a um, e diz para si mesma: “aqueles rapazes foram um pedaço de minha vida”.

Ao retornar à casa dos pais e ser recebida de forma contida pelos dois, Januária percebe que, apesar do envelhecimento, ambos não mudaram. As três décadas que separam a fuga e o retorno de Januária revelam a persistência da tradição familiar (os pais estão vestidos com as mesmas roupas de quando ela partiu) - e a foto de D. Pedro I ainda repousa no centro da sala, acompanhando o melancólico reencontro.

**Imagem 2:** No retorno ao lar, cerca de 30 anos depois de sua fuga, Januária encontra apenas duas mudanças significativas: um aparelho de TV na sala e a notícia de que a empregada doméstica agora estuda. Podemos notar que os trajes dos pais são os mesmos de trinta anos atrás.



Fonte: *Minas Texas*, DVD

A modernidade representada por Januária no decorrer de todo o filme se rende à tradição no retorno ao lar. A mulher de personalidade forte, que teve um amante enquanto era noiva, que liderou e viveu uma vida conjugal com quatro homens, proprietária de terras e dona de si, agora retornava de cabeça baixa e fala mansa, na condição de filha. Neste momento, tradição e modernidade se encontram... Encontram-se mesmo ou, de certa forma, nunca estiveram separadas?

Numa manhã, Januária, enquanto caminhava pela Praça da Matriz, observa o avião da Força Aérea Brasileira (FAB) que sobrevoava a cidade a lançar paraquedistas no Parque de Exposições João Alencar Athayde, durante a exposição agropecuária, no aniversário do município (como era de costume). Subitamente é interrompida por alguém, que comenta ter pegado um avião para o Texas (EUA) e ir ele mesmo pilotando. Januária reconhece o interlocutor: é Roy. Ele não a reconhece. Trajando a roupa do Caubói de Janaúba, ele diz frases desconexas. Januária percebe que seu antigo amor não está ‘bem da cabeça’.

Roy diz a Januária que trabalhara com os astros hollywoodianos Charles Starrett (que no cinema encarnou o personagem *Durango Kid* em diversos faroestes); Rodolfo Valentino (considerado o primeiro símbolo sexual masculino do cinema); e que lançou ao estrelato Tyrone Power (protagonista em diversos filmes das décadas de 1930 a 1950). No tocante às estrelas de cinema, disse ter se relacionado amorosamente com muitas delas, dentre as quais Rita Hayworth e Marlene Dietrich. Aqui, Prates homenageia Manoel ‘Quatrocentos’, figura folclórica de Montes Claros que, em seus delírios, dizia ser amigo de astros e estrelas de filmes clássicos de *Hollywood*.

A cena final do reencontro de ambos os personagens mostra-nos Januária sentada aos pés de Roy – ela com ar de felicidade; ele, imerso em profundo e silencioso delírio de grandeza. Sintetizando a imagem, surge a frase: “O Velho Texas dos meus sonhos torna-se verdade”. É como se, na concepção de Carlos Prates, a própria região Norte de Minas Gerais vivesse entre os sonhos de modernidade/desenvolvimento e os grilhões de uma tradição/passado quase que inexoráveis. O casal moderno do início do filme se reencontra em fins dos anos 1980 – ele, entre as lembranças/delírios do passado; ela, enfrentando novamente a tradição familiar, em meio a uma cidade que se moderniza a passos largos (como o “Texas depois do petróleo”), coroando um processo de desenvolvimento regional (e nacional) que se iniciou no na década de 1960, mas que, assim como os personagens de *Minas Texas*, também experimenta o movimento paradoxal que une tradição e modernidade.



## Considerações finais

O filme *Minas Texas* apresenta um complexo e rico diálogo entre cinema, história e literatura, e ao mesmo tempo em que é cômico e caricato, é também sagaz e crítico nas tramas que tece entre passado e presente. Nas paragens do sertão norte-mineiro, percebemos que a tradição continua a governar a vida de seus habitantes, ainda que inovações tecnológicas e algumas alterações nos costumes sejam inseridas na rotina das famílias.

O cineasta Carlos Prates, enquanto representante de uma geração nascida na década de 1940, nos demonstra como o imaginário de uma época foi influenciado pelas produções cinematográficas *hollywoodianas*, principalmente pelos filmes de faroeste, realizando em *Minas Texas – The Old Texas of My Dreams* uma espécie de homenagem crítica onde os referenciais da cultura estadunidense se misturavam à realidade vivida no interior de Minas Gerais. Calcado nas memórias de sua infância – os relatos de truculência em sua cidade natal, Montes Claros - e no violento universo imagético dos *westerns*, misturou ambos os cenários para dar vida a um faroeste cômico, criando um painel onde ficção e realidade acabam por caminhar lado a lado.

Nesta análise do enredo de *Minas Texas*, procuramos apontar a relação entre tradição e modernidade em diversos trechos da trama. Constatamos que as origens do município de Montes Claros foram envoltas em disputas acirradas e violentas, por parte dos grupos políticos locais, que em nada perdiam para os míticos duelos levados às telas e ao imaginário popular pelos filmes de faroeste. Quanto a essa influência imagética legada pelo cinema comercial hollywoodiano, Prates, de forma alegórica, já demonstrava em seu filme, que é de 1989, a expansão de uma cultura-mundo que afetava até mesmo o interior do Brasil. Em *Minas Texas*, uma sequência hilariante nos é apresentada quando Roy e Januária – parodiando os clichês dos filmes de faroeste -, após uma troca de tiros com seus inimigos, discutem, em um inglês com sotaque norte-mineiro, os rumos de seu relacionamento.

Acompanhamos ainda o conflito de gênero gerado a partir da personagem Januária, que se rebelou contra o casamento arranjado pelos pais e fugiu em busca do seu verdadeiro amor. O que percebemos no período retratado inicialmente pelo filme é que predominava uma sociedade patriarcal e machista, ainda com heranças coronelistas, que legava às mulheres a obrigação de uma vida recatada e resignada perante os desmandos masculinos. A jovem Januária representou o ímpeto de ruptura para com tudo o que era tradicional naquela sociedade – família, patriarcalismo, casamento e machismo. Depois de um período de espera pelo amado Roy, que nunca veio ao seu encontro, e de dividir a residência na fazenda durante anos com os quatro



homens de confiança do ‘Cowboy de Janaúba’, ela decide se entregar sexualmente a todos eles, vivendo um relacionamento poligâmico que durou alguns anos.

Vimos, entretanto, que com a morte dos ‘maridos’, Januária se vê sozinha, na década de 1980 – mais de trinta anos depois de sua fuga –, e retorna à casa dos pais, abatida, com um terço entre os dedos, quando percebe que a cidade que um dia deixou, de ambiente quase rural, passou por inúmeras transformações e se urbanizou em face do processo de desenvolvimento e modernização impulsionado pelo Estado. Como dito na sinopse oficial do filme, “num período de trinta e tantos anos tudo mudou em nossas terras, como o Texas depois do petróleo”. É neste momento que ela também reencontra Roy, perdido entre os delírios de grandeza e vivendo em meio à fantasia dos astros e estrelas do cinema *hollywoodiano*, pateticamente ostentando experiências de uma vida que ele nunca viveu.

A partir desse desfecho, do choque e do reencontro da personagem Januária, símbolo de modernidade e de ruptura, com sua cidade natal, com os pais trajando as mesmas roupas de quando ela partiu – e o quadro de Dom Pedro I ainda a enfeitar a sala de casa –, verificamos um destino tradicional ao que antes se afigurava como moderno. Assim, Januária representa, nesse remate, a fragilidade da modernidade.

Como visto, a coexistência dos elementos tradição e modernidade na experiência humana corrobora a tese de que a modernidade, em sua busca pela ruptura com a tradição – ou com o passado – encontra nesse próprio movimento de negação a sua dinamicidade, ou seja, a força para que ela própria continue viva.

### Referências:

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário Teórico e Crítico de Cinema**. Tradução: Eloisa Araújo Ribeiro. 2ª Ed. Campinas: Papirus, 2006.

BARBOSA, J. A arte de representar como reconhecimento do mundo: O espaço geográfico, o cinema e o imaginário social. In: **GEOgraphia**, Ano II – nº 3, 2000.

CACHAPUZ, Rozane da Rocha. Da Família Patriarcal à Família Contemporânea. **Revista Jurídica Cesumar** – v. 4, nº 1, 2004.

CARREIRO, Rodrigo. O papel de Sergio Leone no perfil contemporâneo do herói em filmes de gênero. Artigo. XXXIV **Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação** (Intercom). Recife: UFPB, 2012.

CARVALHO, José Murilo de. Mandonismo, Coronelismo, Clientelismo: Uma Discussão Conceitual. **Dados**, vol. 40, nº 2, Rio de Janeiro: 1997.



CASTELLS, Manuel. O Poder da Identidade Vol. II – **A Era da Informação: Economia, Sociedade e Cultura**. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

CD LIVRETO DE CARLOS PRATES, 2008.

CORTELLA, Mário Sérgio; TAILLE, Yves de La. **Nos Labirintos da Moral**. 4ª Ed. Campinas: Papirus, 2007.

COSTA, Antonio. **Compreender o cinema**. 3ª edição. São Paulo: Globo, 2003.

FIGUEIREDO, Vitor Fonseca; SILVA, Camila Gonçalves. Família, Latifúndio e Poder: As Bases do Coronelismo no Norte de Minas Gerais durante a Primeira República (1889-1930). Artigo. **Diálogos - Revista do Departamento de História e do Programa de Pós-Graduação em História**, vol. 16, nº 3, p. 1051-1084. Maringá: Universidade Estadual de Maringá, 2012.

FOLLADOR, Kellen Jacobsen. A Mulher na Visão do Patriarcado Brasileiro. **Revista Fato & Versões**, nº 2, vol. 1, p. 3-16, 2009.

FORTE, Sarah. O contador de estórias em tempos modernos: considerações sobre o narrador de estórias no projeto estético-literário de João Guimarães Rosa. Artigo. **Revista Em Tese**, vol. 13. Belo Horizonte: UFMG, 2009.

FREYRE, Gilberto. **Casa-grande & Senzala**. Rio de Janeiro: Record, 1997.

IKEDA, Marcelo. Para Além da Mineirice: A Natureza no Cinema de Carlos Alberto Prates Correia. In: **Catálogo Mostra do Filme Livre**. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2013.

LEAL, Victor Nunes. **Coronelismo, Enxada e Voto**. 4ª Ed. São Paulo: Alfa-Omega, 1978.

LUCENA, Paola Lili. Discutindo Intimidades: Percepções Sobre a Sexualidade Feminina no Jornal Lar Católico. **Anais do XIII Encontro de História, 2008** – Anpuh-Rio. Disponível em: <[www.encontro2008.rj.anpuh.org/resources/content/anais/1212965565\\_ARQUIVO\\_DiscutindoIntimidades-OVERDADEIRO%281%29.pdf](http://www.encontro2008.rj.anpuh.org/resources/content/anais/1212965565_ARQUIVO_DiscutindoIntimidades-OVERDADEIRO%281%29.pdf)>. Acesso em 20 de novembro de 2013.

MACHIESKI, Elisângela da Silva. Conseqüências do Abraço Sexual Fora do Matrimônio: Seduções e Defloramentos na Região Carbonífera na Década de 1950. Artigo. **Revista História Agora**, vol. 12, Dezembro de 2011.

MATTOS, A. C. Gomes de. **Publique-se a Lenda: A História do Western**. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2004.

MELO, Matheus de Oliveira. **A Poética das Lágrimas; O Melodrama no Cinema Norte-Americano Clássico**. Monografia. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2005.

MINAS TEXAS – The Old Texas of My Dreams. Direção: Carlos Alberto Prates Correia (sob o pseudônimo de Charles Stone). Produzido por: Sertaneja de Cinema (ex-Lua Vaga) com a colaboração de Milton Gontijo. 1989. 1 DVD (71 min.), son., color.

NOGUEIRA, Luís. **Manuais de Cinema II**. Covilhã: Livros LabCom, 2010.



OLIVEIRA, Marina de. A Natureza, o Divino e o Instinto: O Processo de Erotização em “Buriti”. In: ZILBERMAN, Regina (org). **Corpo de Baile: Viagem e Erotismo no Sertão**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2007.

PEREIRA, Laurindo Mékie. **Dependência, Favores e Compromissos: Relações Sociais e Políticas em Montes Claros nos Anos 40 e 50**. Dissertação. Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, 2001.

PINSKY, Carla Bassanezi. Mulheres dos Anos Dourados. In: DEL PRIORE, Mary (Org.) **História das Mulheres no Brasil**. 8ª Ed. São Paulo: Contexto, 2006.

PRATES, Carlos. Entrevista. In: **Catálogo Mostra do Filme Livre**. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2013.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. **O mandonismo local na vida política brasileira**. São Paulo, Alfa-Omega, 1976.

ROSA, João Guimarães. Buriti. In: **Noites do Sertão**. 8ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

SIMMEL, Georg. **Filosofia do Amor**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

---

#### Notas

<sup>1</sup> cf. SOUSA, 2009, p. 3.

<sup>2</sup> O melodrama define-se por alguns traços constantes: uma ação intensa, fundada em acontecimentos violentos: raptos, assassinatos, seqüestros, usurpação de bens ou de identidade etc; uma estrutura narrativa simples, opondo a inocência perseguida e uma força do mal que oprime, com personagens-tipo: a moça pura, a criança inocente, a esposa virtuosa, o traidor, a megera, o aristocrata egoísta e cúpido; uma intriga com muitos saltos, no mais das vezes fundada em desconhecimentos ou confusão de identidade; um estilo voluntariamente enfático, às vezes grandiloqüente, no limite da paródia (AUMONT; MARIE, 2001, p. 184-185).

<sup>3</sup> Por tanto falar em cinema quando era criança, acabou recebendo o apelido de Charles Stone - pseudônimo sob o qual acabou assinando a direção de *Minas Texas*. (PRATES, 2013, p. 43-45).

<sup>4</sup> [...] sistema político nacional, baseado em barganhas entre o governo e os coronéis. O governo estadual garante, para baixo, o poder do coronel sobre seus dependentes e seus rivais, sobretudo cedendo-lhe o controle dos cargos públicos, desde o delegado de polícia até a professora primária. O coronel hipoteca seu apoio ao governo, sobretudo na forma de votos. Para cima, os governadores dão seu apoio ao presidente da República em troca do reconhecimento deste de seu domínio no estado. (CARVALHO, 1997, p. 2)

<sup>5</sup> Caracteriza-se pela autoridade, imposta institucionalmente, do homem sobre mulher e filhos no âmbito familiar. Para que essa autoridade possa ser exercida, é necessário que o patriarcalismo permeie toda a organização da sociedade, da produção e do consumo à política, à legislação e à cultura. Os relacionamentos interpessoais e, conseqüentemente, a personalidade, também são marcados pela dominação e violência que têm sua origem na cultura e instituições do patriarcalismo. (CASTELLS, 1999, p. 169)

<sup>6</sup> Cabe frisar, aqui, que existe um debate em torno da coerência da afirmação de que o coronelismo tenha, de fato, vivenciado o seu ocaso na década de 1930. Autores como Carvalho, Faoro e Leal defendem o ocaso do coronelismo na década de 1930. Já outros estudiosos, como Queiroz, Janotti, Souza e Gualberto, embora concordem com as mudanças da estrutura política a partir dessa década, afirmam que pode-se verificar um paralelismo entre a figura do coronel e a dos chefes populistas, já que ambos se utilizaram de artifícios como o



---

empreguismo, a barganha eleitoral, a violência e o compadrio na conquista do eleitorado. (PEREIRA, 2001, p. 66-67)

<sup>7</sup> Tais nomes se referiam às regiões da cidade onde residia cada um dos coronéis que lideravam os dois grupos de parentela. Em 1897, uma divergência em relação à localização da construção do mercado municipal originou os dois grupos, que por décadas, como rivais, decidiram os rumos da cidade de Montes Claros. (FIGUEIREDO; SILVA, 2012, p. 1072-1073)

<sup>8</sup> George Armstrong Custer, mais conhecido como General Custer (1839-1876), militar norte-americano que obteve destaque durante a Guerra de Secessão (1861-1865) devido à agressividade que dispensava aos inimigos. Morreu na famosa batalha de Little Big Horn, quando tentava atacar uma aldeia indígena.

<sup>9</sup> ‘Agüentar’, aqui, se refere à disposição de Januária para se relacionar sexualmente com mais de um homem.

<sup>10</sup> ‘Bronha’ é um dos nomes como é tratada a automasturbação masculina. (**Novo Dicionário Eletrônico Aurélio versão 5.0**).

<sup>11</sup> No filme é apresentado apenas um trecho da música, que até o momento tem a autoria, por nós, desconhecida.

<sup>12</sup> Crítico dos mais importantes do cinema, o francês André Bazin (1918-1958) colaborou para jornais (*Le parisien libéré*), revistas semanais (*L’Écran français*, *France-Observateur*) e revistas mensais, dentre as quais os *Cahiers du Cinéma*, que ele contribuiu para fundar em 1951. Cf. AUMONT; MARIE, 2003.

<sup>13</sup> Em Minas Gerais, a expressão ‘trem’, além da definição que todos conhecemos, serve também para designar “qualquer objeto ou coisa; coisa, negócio, treco, troço”. (**Novo Dicionário Eletrônico Aurélio, 2004**)

<sup>14</sup> Os saloons, bares da época do velho oeste americano, ofereciam bebidas, jogo, mulheres e divertimento. Uma cidade podia ter vários bares, competindo pela freguesia com ofertas de charutos e refeições grátis. Era nesses bares onde, nos filmes de faroeste, ocorriam quase sempre os duelos e tiroteios.

<sup>15</sup> Música de 1989, de autoria de Luiz Gonzaga e Aguinaldo Batista, que denuncia os efeitos negativos do progresso sobre o meio-ambiente.

