

Universidade Estadual de Montes Claros
Centro de Ciências Sociais Aplicadas – CCSA
Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Social – PPGDS

Fernando Rodrigues Oliveira

The Old Texas of My Dreams:
Tradição e Modernidade no Cinema Crítico de Carlos Alberto Prates Correia
- A Singularidade de *Minas Texas*

MONTES CLAROS – MG
2014

FERNANDO RODRIGUES OLIVEIRA

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Desenvolvimento Social – PPGDS da Universidade Estadual de Montes Claros – UNIMONTES, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Desenvolvimento Social.

Orientadora: Prof^a Doutora Maria Helena de Souza Ide.
Co-orientadora: Prof^a Doutora Sarah Jane Alves Durães.

MONTES CLAROS - MG
MARÇO DE 2014

O48o

Oliveira, Fernando Rodrigues.

The old Texas of my dreams [manuscrito] : tradição e modernidade no cinema crítico de Carlos Alberto Prates Correia – a singularidade de Minas Texas / Fernando Rodrigues Oliveira. – 2014.

121 f. : il.

Bibliografia: f. 112-121.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Montes Claros - Unimontes, Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Social/PPGDS, 2014.

Orientadora: Profª. Dra. Maria Helena de Souza Ide.

1. Cinema - Tradição - Modernidade. 2. Correia, Carlos Alberto Prates – Cinema crítico. 3. Cultura. 4. Indústria cultural. I. Ide, Maria Helena de Souza. II. Universidade Estadual de Montes Claros. III. Título. IV. Título: Tradição e modernidade no cinema crítico de Carlos Alberto Prates Correia – a singularidade de Minas Texas.

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS – UNIMONTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DESENVOLVIMENTO SOCIAL - PPGDS

Dissertação intitulada “*The Old Texas of My Dreams: Tradição e Modernidade no Cinema Crítico de Carlos Alberto Prates Correia - A Singularidade de Minas Texas*”, de autoria do mestrando Fernando Rodrigues Oliveira, avaliado pela banca examinadora em 31/03/2014, pelos seguintes professores:

Orientadora Professora Doutora Maria Helena de Souza Ide – PPGDS/UNIMONTES

Professor Doutor Antônio Dimas Cardoso – PPGDS/UNIMONTES

Professor Doutor Fábio Figueiredo Camargo - UFU

MONTES CLAROS
31 DE MARÇO DE 2014

"Se tentarmos agradar o público, aceitando acriticamente suas preferências, isso significará apenas que não temos respeito algum por ele, que só queremos o seu dinheiro. Em vez de educarmos o espectador através de obras de arte inspiradoras, estaremos apenas ensinando o artista a garantir seu lucro. De sua parte, o público – satisfeito com aquilo que lhe dá prazer – continuará firme na convicção de estar certo, uma convicção no mais das vezes sem fundamento. Deixar de desenvolver a capacidade crítica do público equivale a tratá-los com total indiferença."

(Andrei Tarkovsky, cineasta)

Dedico este trabalho ao cineasta Carlos Alberto Prates Correia, a quem devoto particular admiração por ser o autor de uma filmografia singular que é motivo de orgulho para os conterrâneos norte-mineiros e mineiros que não se renderam ao entretenimento vazio e medíocre do lixo comercial hollywoodiano que, cada vez mais, ocupa as telas de nossos cinemas.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, às professoras Maria Helena Ide (Bárbara) e Sarah Jane Durães pela paciência e perseverança que dedicaram a mim para que eu pudesse desenvolver esta dissertação.

Aos professores Antônio Dimas Cardoso e Fábio Camargo, por me darem a honra de contar com presenças tão importantes em minha banca de defesa, o meu muito obrigado!

À CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior) pela concessão de bolsa de estudos durante todo o período de realização do mestrado.

Agradeço, também, à professora Andréa Narciso pela atenção sempre dispensada a mim no decorrer de minha vida acadêmica, principalmente com palavras amigas e de incentivo nos momentos de maior apreensão.

À Daniella Almeida, que, graciosamente, *à la* Fernando Pessoa, faz com que toda a realidade olhe para mim “como um girassol com a cara dela no meio”.

Ao professor e amigo Felipe Teixeira Martins pelo empréstimo de livros de extrema importância para a realização desta dissertação.

À Renata Maia pelos apontamentos no decorrer deste trabalho e por ter me mostrado, *à la* Mário Quintana, que “sonhar é acordar-se para dentro”.

À Maria dos Anjos, minha querida mãe, que um dia há de convir, conforme nos revelou Raduan Nassar, que “ninguém dirige aquele que Deus extravia”.

Aos colegas e demais professores do PPGDS pela fraterna acolhida a este estranho ser de óculos escuros.

RESUMO

O cinema, expressão artística das mais importantes e populares, oferece-nos as mais variadas e ricas formas de interpretação e compreensão da realidade. A partir da análise do filme *Minas Texas – The Old Texas of My Dreams* (1989), dirigido pelo cineasta montes-clarense Carlos Alberto Prates Correia, buscou-se uma melhor compreensão dos processos que englobaram e englobam a tradição e a modernidade no âmbito da experiência cultural norte-mineira e brasileira. Procuramos, neste trabalho, romper a aparente dicotomia existente entre os conceitos de tradicional e moderno para, enfim, entendermos de maneira mais clara a paradoxal interdependência de ambos. Analisando o desenvolvimento da indústria cultural no Brasil, dos anos 1960 aos dias atuais, pudemos observar como a noção de modernidade entre a sociedade de consumo foi se esvaziando através dos tempos, os tradicionais impulsos de ruptura foram se perdendo e, cada vez mais, vem sendo moldada uma modernidade acrítica, muito mais disposta a manter a ordem atual que a encarar o futuro como uma nova possibilidade.

Palavras-chave: Cinema; Tradição, Modernidade, Cultura; Indústria Cultural.

ABSTRACT

The cinema, artistic expression of the most important and popular, offers us the most varied and rich ways of interpreting and understanding the reality. From the analysis of the film *Minas Texas - The Old Texas of My Dreams* (1989), directed by filmmaker Carlos Alberto Prates Correia that born in Montes Claros, we sought a better understanding of the processes which encompass and embrace tradition and modernity within the experience cultural of the north of Minas Gerais and Brazil. We seek, in this work, breaking the apparent dichotomy between the concepts of traditional and modern to finally understand more clearly the paradoxical interdependence of both. Analyzing the development of the cultural industry in Brazil from the 1960s to the present day, we have seen how the notion of modernity in the consumer society was emptied through the ages, the traditional pulse burst have been lost and, increasingly comes being shaped an uncritical modernity, much more willing to maintain the current order than face the future as a new possibility.

Keywords: Cinema, Tradition, Modernity, Culture, Cultural Industry.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1: O cineasta Carlos Prates.....	14
Imagem 2: Cartaz do polêmico <i>Pra Frente, Brasil</i> e reprodução de matéria de capa do Jornal do Brasil noticiando a censura ao filme	32
Imagem 3: Em plenos anos 1950, a foto de D. Pedro I na sala da casa de Januária ajuda a demonstrar o tradicionalismo de seus pais.....	91
Imagem 4: Em meio ao almoço, uma resolução: Januária vai ‘ficar’ com os quatro. ...	96
Imagem 5: 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.	103
Imagem 6: Manoel ‘Quatrocentos’	104
Imagem 7: “O Velho Texas dos meus sonhos torna-se verdade...”	105

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ADENE – Agência de Desenvolvimento do Nordeste

AERP – Assessoria Especial de Relações Públicas

AI-5 – Ato Institucional nº 5

ANCINE – Agência Nacional do Cinema

CEMIG – Companhia Energética de Minas Gerais

CTAV – Centro Técnico do Audiovisual

EMBRAFILME – Empresa Brasileira de Filmes

EMBRATEL – Empresa Brasileira de Telecomunicações

FAB – Força Aérea Brasileira

FM – Frequência Modulada

FUNARTE – Fundação Nacional das Artes

INC – Instituto Nacional de Cinema

INTELSAT – Sistema Internacional de Satélites

IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

ISEB – Instituto Superior de Estudos Brasileiros

PNC – Política Nacional de Cinema

SUDENE – Superintendência do Desenvolvimento do Nordeste

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
-------------------------	----

CAPÍTULO I

<i>MINAS TEXAS À DERIVA: NO MOMENTO DA DISTRIBUIÇÃO, CADÊ A DISTRIBUIDORA?</i>	20
--	----

1 – Estado e cinema no Brasil: da criação da EMBRAFILME ao Cinema da Retomada e Novas Leis de Incentivo	21
---	----

1.1 – Trajetória da EMBRAFILME em três fases: Alvorada, Caos, Ocaso	30
---	----

1.2 – Depois de Collor, um novo tempo para o cinema brasileiro: Lei Rouanet e Lei de Incentivo à Cultura.....	38
---	----

CAPÍTULO II

TRADIÇÃO E MODERNIDADE NO BRASIL <i>OU</i> A MODERNA TRADIÇÃO BRASILEIRA	48
--	----

2 – Tradição e Modernidade: uma discussão conceitual.....	48
---	----

2.1 – O Norte de Minas se “moderniza”	53
---	----

2.1.1 – Modernização Conservadora do Norte de Minas	58
---	----

2.2 – A modernidade brasileira: uma tradição	62
--	----

CAPÍTULO III

<i>MINAS TEXAS OU O FAROESTE NORTE-MINEIRO: CORONELISMO, PATRIARCALISMO, PROTAGONISMO FEMININO E TIRO PRA TUDO QUANTO É LADO</i>	81
--	----

3 – Das influências do faroeste na composição de <i>Minas Texas</i>	81
---	----

3.1 – O coronelismo em Montes Claros <i>ou</i> o banguê-banguê sertanejo.....	86
---	----

3.2 – Patriarcalismo e inversão do papel feminino <i>ou</i> a odisséia da heroína Januária construindo o próprio destino	91
--	----

CONSIDERAÇÕES FINAIS 106

REFERÊNCIAS..... 112

INTRODUÇÃO

Carlos Alberto Prates Correia nasceu em Montes Claros (MG) em 1941. É autor de uma obra fílmica reverenciada e premiada tanto no Brasil quanto no exterior. Inicia suas atividades como cineasta logo após a primeira fase do *Cinema Novo*¹. Entretanto, o seu cinema nunca pôde ser enquadrado em algum movimento ou escola cinematográfica, mostrando-se, antes de tudo, como uma obra altamente singular.

O que fazer com Prates Correia e seu cinema? Um cinema sem a arrogância de uma obra divisora de águas, traço excepcional marcado pelo desvio, flor mínima e rara. Um cinema que, por força de sua singularidade e da alta definição de seu desejo de imagens, não sofreu do impacto dos movimentos, das publicidades, das blasfêmias, das exasperações. Um cinema feito praticamente “a sós”, quero dizer, irredutível em sua vontade e em sua determinação. Um cinema verdadeiramente de autor, isto é, que ousou não dar satisfações às entidades transcendentais que assombram consciências frágeis e/ou beligerantes e/ou retóricas, tais como: Público, Crítica, Cinema em si, Brasil, Minas, Revolução, Transição Democrática, Psicanálise, Feminismo, Vanguarda, Subdesenvolvimento... – e reservou, para quem se disponha a percorrê-los, infinitos labirintos. (LEITE NETO, 1986, CD Livreto de Carlos Prates, p. 4, 2008).

Em 1965, Carlos Prates² integrou a equipe de produção do cineasta carioca Joaquim Pedro de Andrade, que veio a Minas Gerais para filmar *O Padre e a Moça*,

¹ No rastro, notadamente, da “Nouvelle Vague” francesa de 1959-1962 e de seu sucesso internacional, designaram-se por essa expressão, na década seguinte, muitos movimentos de renovação mais ou menos profunda de cinematografias nacionais, principalmente européias (“cinema novo” tcheco, polonês) e sul-americanas (Brasil, Chile). Esse termo vago nunca foi relacionado, sistematicamente, com uma história dos movimentos artísticos do cinema, que precisariam sua extensão e seus limites. (AUMONT; MARIE, 2003, p. 50)

Em relação à Nouvelle Vague francesa, cabe ressaltar que este foi um movimento de cineastas que buscavam um tipo de cinema mais espontâneo, que necessitasse de poucos recursos financeiros para ser realizado e que rompesse com o complexo modo de produção dos grandes estúdios – com menos glamour e maior liberdade para os diretores, em detrimento da política de produtor que imperava há décadas na indústria cinematográfica. Os filmes deveriam ser obras individuais, assim como um conto ou uma música, revelando em sua totalidade a visão do diretor sobre o mundo, sendo este a figura mais importante da produção. (OLIVEIRA, 2010, p. 29)

² Carlos Prates é como o cineasta prefere ser chamado agora, já que, em suas próprias palavras, “gasta menos tinta e é nome de bairro em Belo Horizonte”. (PRATES apud RESENDE, *Jornal O Tempo*, 2008)

cujas filmagens se deram em Diamantina e São Gonçalo do Rio das Pedras (RAMOS; MIRANDA, 2000)³.

Após a primeira experiência em cinema, Prates estreou na direção em 1965 com o curta-metragem *O Milagre de Lourdes*, partindo de um roteiro de sua autoria. No ano de 1966 muda-se para o Rio de Janeiro com o intuito de ficar mais próximo dos órgãos de fomento ao cinema e de outros cineastas em atividade. Em 1968 dirige o média-metragem *Guilherme*, estrelado pelo então jovem ator Paulo José e um dos dois episódios a compor o longa *Os Marginais*. No ano seguinte, atua como assistente de direção de Joaquim Pedro de Andrade nas filmagens de *Macunaíma*, inspirado na obra homônima de Mário de Andrade e estrelado por Grande Otelo e Paulo José.

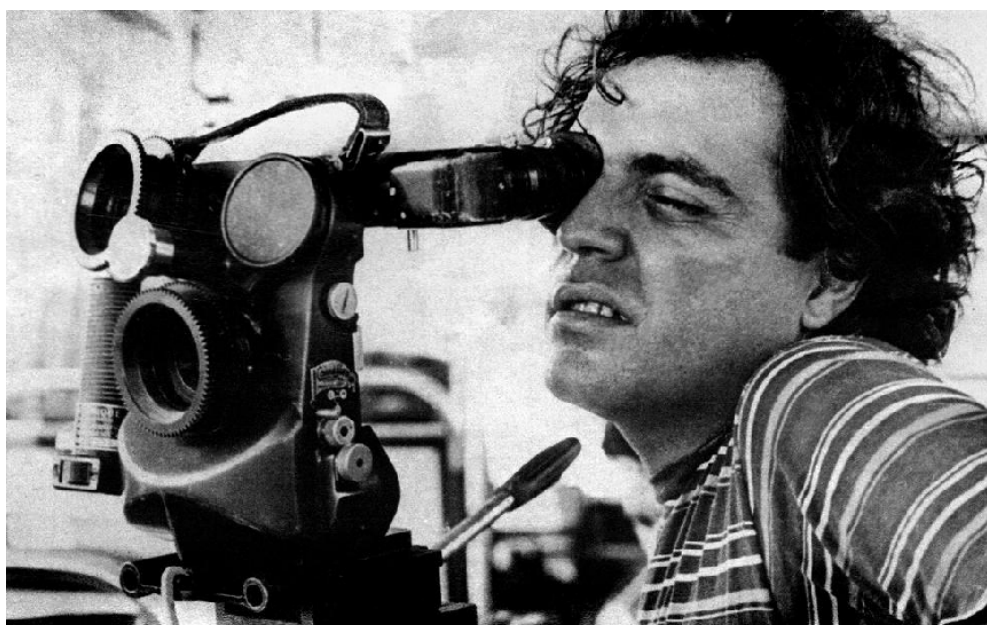


Imagem 1: O cineasta Carlos Prates. (Fonte: *Site Cinema de Prazer* de Carlos Alberto Prates Correia). <www.cinemadeprazer.art.br/#!/carlos-alberto-prates-correia/cicd>.

Em 1970, parte para a direção do primeiro longa-metragem: *Crioulo Doido*. Com o elenco encabeçado por Jorge Coutinho e Selma Caronezzi, o filme conta as desventuras do negro Felisberto, alfaiate de origem humilde que, ao ascender

³ Salvo as informações com referencial indicado no texto, os dados relacionados à filmografia de Carlos Alberto Prates Correia têm como fonte principal essa publicação.

economicamente, desperta a ira e o preconceito da sociedade. A estréia na direção de longas valeu a Prates o prêmio de Melhor Roteiro no Festival de Inverno da Universidade Federal de Minas Gerais.

Depois de dirigir *Crioulo Doido*, Prates trabalhou como produtor dos filmes *Os Inconfidentes* (de Joaquim Pedro de Andrade) e *Quando o Carnaval Chegar* (de Cacá Diegues), ambos em 1972; *Vai Trabalhar, Vagabundo* (1973), de Hugo Carvana; *Guerra Conjugal* (1974), também de Joaquim Pedro; e *Joana Francesa* (1975), de Cacá Diegues.

Em 1976 dirige *Perdida*, filme sobre uma empregada doméstica que, explorada pelos antigos patrões, é levada a se prostituir em nome de uma paixão inusitada. Este trabalho ganhou os prêmios Golfinho de Ouro e Coruja de Ouro como Melhor Filme, Melhor Trilha Sonora e Prêmio Especial (1977); e o Prêmio Governador do Estado de São Paulo, em 1978, para as melhores Direção, Roteiro, Ator, Atriz e Trilha Musical. “Carlos Alberto Prates correia fez, seguramente, um dos mais importantes filmes de todo o cinema brasileiro, ao tratar de forma realista e poética a aventura de uma empregada doméstica, relegada ao papel de mulher-objeto.” (LEITE, 1978, p. 26)

Trabalha novamente como produtor nos filmes *Ajuricaba* (1977, de Oswaldo Caldeira) e *Se Segura, Malandro* (1978, de Hugo Carvana). Na seqüência, dirige *Bem Atrás da Câmera* (1978), curta-metragem que aborda as dificuldades do processo de se fazer cinema.

O ano de 1979 marca a realização de um de seus trabalhos mais conhecidos, o longa *Cabaret Mineiro*, inspirado num poema do poeta Carlos Drummond de Andrade e no conto *Soroco, sua mãe, sua filha*, de João Guimarães Rosa. Estrelado por Nelson Dantas, Tamara Taxman, Antônio Rodrigues e Tânia Alves, *Cabaret* foi o vencedor de oito prêmios no Festival de Cinema de Gramado (1981), dentre os quais os de Melhor Filme, Melhor Direção, Melhor Fotografia (Murillo Salles), Melhor Ator (Nelson Dantas), Melhor Trilha Sonora (Tavinho Moura) e Melhor Atriz Coadjuvante (Tânia Alves). Venceu ainda na categoria de Melhor Fotografia no Festival de Cinema de Brasília.

Noites do Sertão, de 1983, é uma adaptação em longa-metragem da novela *Buriti*, de João Guimarães Rosa, roteirizada e dirigida por Prates, que tem em seu elenco Débora Bloch, Cristina Aché, Carlos Kroeber e Tony Ramos. O filme foi

ganhador de 23 prêmios no Brasil e no exterior, dentre eles o Prêmio Especial do Júri no Festival de Gramado.

Noites do Sertão de Prates Correia é uma adaptação extremamente fiel e ao mesmo tempo audaciosa da novela Buriti. Fiel na invenção de um espaço, de um sertão alucinado de vozes, lendas e pesadelos; fiel, acima de tudo, no tratamento de um texto que é certamente um dos mais belos de todo o cinema de língua portuguesa. Mas audaciosa pela capacidade que mostra de que é possível ler Guimarães Rosa para além do próprio texto e encontrar, nas articulações mais sutis da narrativa, uma trama libidinal de uma admirável e inesquecível perversidade. Em certa medida, podemos dizer que nunca o sexual foi tão intenso e tão serenamente disseminado no cinema brasileiro. E é raro que uma obra assim contida e premeditada nos consiga transmitir tamanha sensação de felicidade e euforia. (CD LIVRETO DE CARLOS PRATES, 2008)

*Minas Texas – The Old Texas of My Dreams*⁴, produzido, roteirizado e dirigido por Prates sob o pseudônimo de Charles Stone - trabalho que estudaremos mais aprofundadamente nesta pesquisa -, foi lançado em 1989 e não teve a oportunidade de chegar ao circuito comercial das salas de exibição, visto que o fechamento da Empresa Brasileira de Filmes Sociedade Anônima (EMBRAFILME) - empresa estatal à frente do cinema brasileiro desde a década de 1970 e produtora associada deste filme – impossibilitou a sua distribuição. Restrito à exibição em festivais de cinema e sem contato com o grande público, acabou faturando diversos prêmios importantes.

Frustrado com o destino de seu filme e com as posteriores políticas de financiamento para cinema no Brasil, Prates se ausenta do cenário cinematográfico por 18 anos, só voltando a lançar um novo trabalho em 2007. *Castelar e Nelson Dantas no País dos Generais* é um semidocumentário⁵ onde o cineasta conta, de maneira muito particular, um pouco da história de realizadores que, como ele, iniciaram as atividades cinematográficas na década de 1960 em Minas Gerais. Este trabalho ganhou os prêmios de Melhor Filme e Melhor Montagem no Festival de Cinema de Gramado em 2007.

⁴ Assim como se expressou Carlos Prates na nota de rodapé nº 2, a fim de gastar menos tinta, neste trabalho trataremos o filme apenas por *Minas Texas*, dispensando o uso do subtítulo *The Old Texas of My Dreams* (salvo em momentos onde a menção a este se fizer realmente necessária).

⁵ Filme de ficção com muitos detalhes extraídos de situações ou acontecimentos reais. (Fonte: <<http://www.bemfalar.com/significado/semidocumentario.html>>).

Castelar e Nelson Dantas no País dos Generais é, talvez, o filme mais pessoal na carreira de Prates. Mesclando documentário e ficção, trata-se de um inventário da produção cinematográfica em Minas Gerais nos anos de chumbo do regime militar - iniciada a partir dos "rastros" deixados pelas filmagens de Roberto Santos e seu "A Hora e Vez de Augusto Matraga" (1965), passando por nomes de produção fincada no Estado, como Schubert Magalhães, Joaquim Pedro de Andrade, Andréa Tonacci, Maurício Gomes Leite e o próprio Prates, autor de cinco longas entre 1970 e 1989. (MIRANDA, Jornal O Tempo, 2007)

Em 2013, Carlos Alberto Prates Correia iniciou os trabalhos de pré-produção de um novo filme de ficção. "O enredo cobre com humor o período de 35 anos do itinerário de uma geração. Cobre inclusive o destino dos que deram cabo à vida pelo caminho ou ingressaram na guerrilha contra a ditadura militar e tiveram fim trágico." (PRATES, 2012, p. 70)

Após essa breve apresentação da obra do cineasta Carlos Prates, voltaremos a nossa atenção para o filme *Minas Texas*, objeto desta pesquisa.

Misto de faroeste⁶ e comédia⁷ em tom de aventura⁸, este filme se baseia nas memórias de infância e adolescência do diretor, onde as imagens de *cowboys*, bandidos e mocinhas dos filmes de faroeste realizados nos Estados Unidos exerciam grande influência no público de cinema até o início da década de 1960.

Em *Minas Texas*, Prates transpôs o cenário do velho oeste americano, com seus personagens típicos (o *cowboy*, a mocinha, o índio), para Montes Claros - no Norte de Minas Gerais, região em que nasceu -, estendendo-se até Diamantina, localizada na mesorregião do Jequitinhonha. Assim, a geografia desértica dos filmes de faroeste foi substituída pela vegetação de cerrado e caatinga arbórea, predominantes na área.

Dentro desse imaginário, o vaqueiro Roy Pereira (José Dumont) se transforma no *Cowboy* de Janaúba⁹, e seu cavalo traz no corpo o emblema do Clube Atlético Mineiro – uma homenagem de Carlos Prates ao seu 'time do coração'.

⁶ Faroeste – uma tradução de Far West – refere-se a um gênero cinematográfico ou narrativo que fixou no imaginário popular das Américas, e do mundo, a vasta região oeste dos Estados Unidos. (SANTOS, 2008, p. 1)

⁷ Peça de teatro que consiste originalmente (na era clássica) em uma intriga entre personagens de baixa condição, provida de um final feliz e submetida à verossimilhança (diferentemente de gêneros como a tragédia). Tais peças provocam, geralmente, o riso, daí o sentido atual. No cinema, é um gênero definido de modo fraco, com contornos vagos, mas universal. (AUMONT; MARIE, 2003, p. 57)

⁸ Narrativa pautada pelo insólito, pelo imprevisto. (SILVA, 1975, p. 105)

⁹ Em referência à cidade homônima localizada no Norte de Minas Gerais.

Roy Pereira, durante um rodeio, desperta a paixão de Januária (Andréa Beltrão), filha de um próspero comerciante português e já prometida a Amorim (Tony Ramos), fazendeiro falido que, ainda contando com status social, torna-se proprietário de uma confeitaria. Januária e Roy pretendem se casar, mesmo contra a vontade de todos.

O amor entre Roy e Januária desperta a ira do pai da moça e de seu noivo, que armam um plano para assassinar o vaqueiro/cowboy. Este partiu para o Rio de Janeiro, a pedido de Januária, para despedir-se de vez da 'gandaia' antes de se casar com ela. Seguido no Rio de Janeiro, é emboscado pelos pistoleiros e, após intensa troca de tiros, acaba aprisionado.

Em Montes Claros, contra a própria vontade Januária é forçada a se casar com Amorim, mas os parceiros de Roy aparecem no dia do casamento e ela foge do altar para um lugar seguro – uma fazenda -, onde poderia esperar pelo retorno de seu amado. Em tal reduto, situações um tanto insólitas para a época vão acontecer.

No primeiro capítulo, principalmente a partir dos estudos de Leite (2005), Marson (2006) e Bernardet (1990; 1993), será contextualizada a época em que o filme foi realizado (fins da década de 1980), partindo de um levantamento histórico sobre a EMBRAFILME – de sua criação na década de 1960 à sua extinção, em 1990 – época de profundas mudanças políticas e econômicas que atendiam a uma tendência mundial de modernização do Estado, em face da herança 'tradicional' legada pelos governos militares. Abordaremos, também, os mecanismos de financiamento para produções cinematográficas criados a partir desse período, passando pela chamada *retomada* do cinema brasileiro (meados da década de 1990) até o ano de realização deste trabalho (2013).

No segundo capítulo, analisaremos a possibilidade de que tradição e modernidade sejam, paradoxalmente, conceitos interdependentes. Aproveitaremos para tentar compreender o próprio processo de modernização brasileira, principalmente no campo da cultura, passando pelos ideais modernistas da década de 1920 à implementação de uma indústria cultural no país nas décadas de 1960-1970 - e a posterior consolidação dessa indústria como elemento-chave para a formação de uma idéia geral de modernidade e tradição, difundida à sociedade, sobretudo, a partir dos meios de comunicação de massa.

No terceiro e último capítulo trataremos, a partir de uma análise minuciosa do enredo de *Minas Texas*, da transposição do universo mítico do velho oeste dos

Estados Unidos para a região norte-mineira e das similaridades entre ambos os cenários – sobretudo no tocante à violência. A influência dos filmes de faroeste em *Minas Texas* comporá, em parte, a temática deste capítulo. Serão apresentados aspectos formais e estruturais que aproximam o filme de Carlos Alberto Prates aos cânones do faroeste, especialmente a partir da narrativa permeada por perseguições e vinganças. Aproveitaremos para realizar um levantamento sobre aspectos políticos, sociais e culturais relacionados à região norte-mineira e a seu passado coronelista e patriarcal, que deixa reflexos no período retratado pelo filme – que vai da década de 1950 aos anos 1980. Será dado destaque, também, ao ‘moderno’ comportamento sexual da personagem Januária e de seus agregados, que opõe-se à tradição representada por Seu Correia (Nelson Dantas), Dona Alda (Maria Sílvia) - pais de Januária – e o noivo Amorim. Cabe frisar que a postura de Januária era extremamente desonrosa para a família e, por conseguinte, para a sociedade, visto que, na visão tradicional, a mulher deve ser alvo de vigília e inúmeros cuidados.

Toda essa vigilância em torno da mulher era necessária para se resguardar a virgindade, a fidelidade e a honra. Caso fosse solteira, a mulher era vigiada para que mantivesse essa qualidade, pois de sua castidade e pureza dependia a honra de todos os homens da família, ou seja, irmãos e pai. Quando casada a mulher era vigiada porque dela também dependia a honra do marido, tanto no que dizia respeito à fidelidade e a legitimidade da prole, quanto no que se referia à própria masculinidade do marido. Assim, cabia à mulher, em parte, a responsabilidade pela manutenção da honra dos homens da família a qual pertencia. (FOLLADOR, 2009, p. 9)

Na parte final deste capítulo, concentraremos numa interpretação para o desfecho de *Minas Texas* – relacionando-o à intercambiação entre tradição e modernidade -, quando do retorno de uma cabisbaixa Januária, já grisalha, para a casa dos pais, décadas depois de sua fuga romântica.

CAPÍTULO I

MINAS TEXAS À DERIVA: NO MOMENTO DA DISTRIBUIÇÃO, CADÊ A DISTRIBUIDORA?

Lançado em 1989, *Minas Texas* percorreu festivais de cinema pelo Brasil e ganhou diversos prêmios – Roteiro, Atriz Principal, Atriz Coadjuvante, Ator Coadjuvante, Fotografia e Música no Festival de Cinema de Brasília; Prêmio Pierre Kast no Festival Internacional de Cinema do Rio de Janeiro – FestRio.

Após a exitosa acolhida, assim que se preparava para o lançamento no circuito comercial de exibição, a grande surpresa: o fechamento repentino da Empresa Brasileira de Filmes Sociedade Anônima - EMBRAFILME, produtora associada de *Minas Texas* e que seria a responsável por sua distribuição no mercado. Tal fechamento frustra o cineasta Carlos Prates e praticamente encerra por alguns anos a produção cinematográfica no Brasil, até meados da década de 1990, com a chamada *retomada do cinema brasileiro*.

Para melhor compreendermos o contexto em que *Minas Texas* foi lançado é preciso que nos reportemos à época da criação da EMBRAFILME, quando das discussões que levaram a um posicionamento mais efetivo do Estado em relação ao audiovisual no Brasil. Serão abordadas também, neste capítulo, as três fases de vigência da EMBRAFILME, quando serão apresentadas suas principais características e formas de atuação - tendo em vista as transformações sociais, culturais e econômicas ocorridas com a ditadura militar que se instaurou no país e que aqui permaneceu por vinte anos. Transformações de ordem política e econômica que marcaram os anos 1980 e 1990 também serão apresentadas, mesmo que de forma sucinta, no sentido de ajudar a criar um painel mais completo sobre o período em questão. Finalizando o capítulo, serão apresentadas as ações estatais criadas para preencher a lacuna verificada após a extinção da EMBRAFILME e as novas perspectivas para o cinema nacional.

1 - Estado e cinema no Brasil: da criação da EMBRAFILME ao Cinema da Retomada e Novas Leis de Incentivo

Nos anos 1950, o governo brasileiro pretendia criar um órgão que, de alguma forma, estivesse à frente das questões cinematográficas no país. Uma comissão nomeada pelo então presidente Getúlio Vargas elaborou um projeto que tramitou no Congresso em 1952, mas não foi levado adiante pelos governos posteriores, que “optaram por investir em setores que pareciam bem mais seguros, como, por exemplo, a indústria automobilística”. (LEITE, 2005, p. 111).

Além dos debates oficiais, os vários segmentos ligados à atividade cinematográfica se reuniam em congressos, ampliando a discussão e tentando construir um modelo que favorecesse o país. Assim, buscavam

a ordenação da atividade cinematográfica, e vinham tentando disciplinar a evasão para o exterior das consideráveis receitas geradas pela atividade cinematográfica por meio da retenção de parte do Imposto de Renda das distribuidoras estrangeiras, a ser optativamente aplicada na produção de filmes nacionais. Estas e outras posições nacionalistas eram informadas pela ampla militância, sistematizada a partir de Congressos realizados pela classe cinematográfica no Rio de Janeiro e em São Paulo em 1952-53, voltados à reivindicação do Estado como instância reguladora e protecionista. Estas bandeiras possibilitavam uma união nacional contra o cinema estrangeiro, inimigo comum e manifestação do imperialismo econômico e cultural. (AMÂNCIO, 2008, p. 89)

Somente na década de 1960, com a entrada da ditadura militar a partir do *golpe de 1964*¹⁰ é que, com o objetivo de intervir na cultura brasileira, tal possibilidade foi levada à prática. Em 1966 é criado o Instituto Nacional do Cinema (INC), com o intuito de promover o desenvolvimento da produção cinematográfica no país, a partir da criação e gerenciamento de políticas governamentais que englobavam, ainda, a importação, distribuição e exibição de filmes tanto no Brasil quanto no exterior.

¹⁰ [...] o golpe de 1964 foi produto da ofensiva capitalista realizada pelas potências imperialistas (principalmente os EUA) e, com o apoio da burguesia brasileira e outros setores, consegue produzir um amplo aparato repressivo e ao mesmo tempo desalojar do governo setores populistas e reformistas que tinham dificuldades em atacar diretamente os trabalhadores e aumentar o processo de exploração. (VIANA, 2005, p. 27)

Apesar de subordinado ao Ministério da Educação e Cultura, o INC contava com autonomia técnica, administrativa e financeira. Suas principais fontes de receita foram as dotações orçamentárias, as taxas sobre a exibição de filmes no circuito comercial e o resultado da bilheteria. Em 1969, tais recursos foram transferidos para a recém-criada EMBRAFILME, que, com o tempo, assumiu as atribuições do INC, definitivamente extinto em 1975. Não obstante sua curta existência, o instituto teve um importante significado, pois, na prática, o órgão representou a passagem para as mãos do poder Executivo da tarefa de organizar e gerenciar as atividades cinematográficas do país. (LEITE, 2005, p. 111)

A EMBRAFILME foi idealizada pelo ministro Roberto Campos¹¹ e criada a partir do Decreto-Lei nº 862, datado de 12 de setembro de 1969. Ainda hoje é considerada a mais importante empresa pública de cinema já criada na América Latina (CTAV¹², 2008).

A EMBRAFILME deu centralidade à atividade cinematográfica nas políticas públicas de cultura do Brasil e fez ressurgir o projeto nacional-desenvolvimentista de se criar por aqui uma vigorosa indústria cinematográfica com forte intervenção e regulação estatal para disciplinar e tentar harmonizar interesses entre produtores, distribuidores e exibidores nacionais e estrangeiros, esses últimos bastante incomodados com a rápida ascensão e sucesso da empresa estatal. (CTAV, 2008)

Durante os anos 1970, consolidam-se no Brasil os investimentos oficiais para a formação de uma *indústria cultural*¹³. Seguindo os objetivos para tal implementação, a área das telecomunicações sofre uma acentuada expansão e grandes grupos empresariais – como a Rede Globo – passam por um processo de consolidação. Diversos conglomerados jornalísticos são formados e a publicidade ganha força, reconfigurando as estratégias de ampliação do mercado consumidor.

¹¹ Roberto de Oliveira Campos (1917-2001) foi diplomata, economista e político brasileiro que ocupou os cargos de deputado federal, senador e ministro do Planejamento do presidente Castello Branco durante o regime militar.

¹² Centro Técnico Audiovisual, criado em 1985 e atualmente vinculado à Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura.

¹³ A Indústria Cultural pode ser definida como o conjunto de meios de comunicação (o cinema, o rádio, a televisão, os jornais e as revistas), que formam um sistema poderoso para gerar lucros e, por serem mais acessíveis às massas, exercem um tipo de manipulação e controle social, ou seja, ela não só edifica a mercantilização da cultura, como também é legitimada pela demanda desses produtos. (COSTA et al, 2003, p. 2)

O período em questão, caracterizado pela consolidação do capitalismo monopolista¹⁴ e a visão político-econômica e centralizadora da ditadura militar, favoreceu a formação de grandes blocos econômicos e a oferta de uma maior diversidade de mercadorias a serem oferecidas ao mercado.

Logo após o golpe de 1964, o governo militar precisou lidar com uma grave crise econômica que tinha como carro-chefe os altos índices de inflação. Só a partir de 1968, após a posse do general Costa e Silva – que esteve à frente do governo de 1967 a 1969 –, o país entra na fase do chamado “milagre brasileiro”¹⁵, que tinha como característica uma política baseada em incentivos e isenções fiscais.

Tais medidas, dentre outras adotadas pelo governo, abrandaram o controle monetário, proporcionaram maiores facilidades de acesso ao crédito e aceleraram o crescimento econômico, dando início a uma *cultura do consumo*¹⁶. Durante o período do *milagre*, verificou-se uma alta concentração de renda e a expansão do setor de bens de consumo duráveis.

Com a distribuição de renda em favor das classes médias e alta em detrimento dos mais pobres, criou-se um forte componente de demanda pelos bens de consumo duráveis. Isto detonou um processo de crescimento e as empresas começaram a apresentar ganhos de produtividade e com isso a reduzir preços, expandindo ainda mais a demanda. (FARIA, 2002, p. 25)

Os eletrodomésticos e os automóveis acabaram sendo os bens mais procurados pelos consumidores. Para se ter uma idéia da transformação ocorrida, se no período de 1961 a 1967 o número de modelos de automóveis disponíveis ao

¹⁴ O capitalismo monopolista de Estado denomina a submissão do estado à economia capitalista, e, portanto, aos monopólios. É a interpenetração cada vez mais completa do aparelho do Estado e dos monopólios, enfim, a ditadura dos monopolistas mais poderosos. (KOUZMINOV, 1948)

¹⁵ Período da História do Brasil entre os anos de 1969 e 1973, marcado por forte crescimento da economia. Tal crescimento foi alavancado pelo Programa de Ação Econômica do Governo (PAEG) implantado em 1964, durante o governo de Castelo Branco, que adotou diversas medidas para conter a inflação e acelerar o crescimento econômico do país.

¹⁶ O consumo é sempre e em todo lugar um processo cultural, mas “cultura do consumo” é singular e específica: é o modo dominante de reprodução cultural desenvolvido no Ocidente durante a modernidade. A cultura do consumo é, em aspectos importantes, a cultura do Ocidente moderno – crucial, certamente, para a prática significativa da vida cotidiana no mundo moderno; e, num sentido mais genérico, está ligada a valores, práticas e instituições fundamentais que definem a modernidade ocidental, como a opção, o individualismo e as relações de mercado. Se tivéssemos de isolar uma única característica definidora, seria algo do gênero: a cultura do consumo designa um acordo social onde a relação entre a cultura vivida e os recursos sociais, entre modos de vida significativos e os recursos materiais e simbólicos dos quais dependem, são mediados pelos mercados. A cultura do consumo define um sistema em que o consumo é dominado pelo consumo de mercadorias e onde a reprodução cultural é geralmente compreendida como algo a ser realizado por meio do exercício do livre-arbítrio pessoal na esfera privada da vida cotidiana. (SLATER, 2002, p. 17)

consumidor brasileiro era próximo de 20, em média, no período de 1971 a 1973 esse número chegou a 43, quando também criou-se a diferença entre carros de luxo e carros populares. No tocante aos eletrodomésticos, os itens que alcançaram maior destaque entre os consumidores foram os aparelhos de TV, seguidos pelas geladeiras, ventiladores e aspiradores de pó, dentre outros (FARIA, 2002).

Leal (2009) afirma que, em 1968, diante das políticas de crédito direto ao consumidor, era possível adquirir um aparelho de TV com pagamento dividido em até 36 vezes e com juros baixos, o que acabou por gerar um aumento considerável no número de televisores no Brasil.

Quando os militares tomaram o poder, em 1964, o Brasil tinha cerca de dois milhões de aparelhos de TV. A partir de 1968, a recém instalada indústria de eletro-eletrônicos, associada a políticas de incentivos a ela concedidos pelo governo, e à lei de compra a crédito promulgada em 1968, fez aquele número crescer rapidamente: em 1969 havia quatro milhões e um ano depois cinco milhões de aparelhos de TV. Em 1974 esse número tinha crescido para cerca de nove milhões e os aparelhos de TV estavam presentes, então, em 43% dos lares brasileiros (JAMBEIRO, 2002, p. 81).

Depois de contribuir para que mais aparelhos de TV fizessem parte dos lares brasileiros, o próximo passo para o governo militar foi investir em telecomunicações para que pudesse usufruir desse recurso no sentido de disseminar uma visão de país em conformidade com seus próprios interesses.

A ditadura militar contribuiu para o impulso no desenvolvimento da TV no Brasil, ao criar vários órgãos estatais que lidavam com a produção cultural, ao formular leis e decretos, ao congelar as taxas dos serviços de telecomunicação, ao dar isenção das taxas de importação para compra de equipamento, ao proporcionar uma construção de uma estrutura nacional de telecomunicações em redes e ao fazer uma política de crédito facilitado. (LEAL, 2009, p. 8)

Desta forma, o governo brasileiro passa a se utilizar da cultura para a difusão de seu ideário, partindo para investimentos maciços em prol das telecomunicações sob o argumento de que agia em nome da segurança nacional.

Durante o governo militar é criada a Empresa Brasileira de Telecomunicações (EMBRATEL, 1965), seguida da associação do Brasil ao Sistema Internacional de Satélites (INTELSAT); em 1967 é criado o Ministério das Comunicações; em 1968,

são criadas as primeiras emissoras de frequência modulada (FM) e é instituída a Assessoria Especial de Relações Públicas (AERP), que tinha como objetivo difundir idéias nacionalistas e ufanistas para a população.

Em 1969, além de criar a EMBRAFILME, o país se integra ao sistema mundial de comunicação por satélite. O Conselho Federal de Cultura e o Instituto Nacional do Cinema (INC) cuidavam do controle da produção cultural no país. Tal controle tinha como objetivo evitar as influências da chamada ‘contracultura’ – movimento cultural de predominância esquerdista em voga nos anos 1960 e que ainda perdurou até a década de 1970.

A televisão, que conforme visto anteriormente vivenciou uma grande expansão após o início da ditadura militar, passou a ser o mais importante instrumento utilizado pelo governo para incutir na sociedade mensagens sobre o *desenvolvimentismo*¹⁷ brasileiro. Misturadas às campanhas publicitárias que visavam a ampliação do consumo, as propagandas contendo o ideário do governo militar passaram a fazer parte do cotidiano da vida brasileira. Foi desta forma que “os meios de comunicação de massa se transformaram no veículo através do qual o regime poderia persuadir, impor e difundir seus posicionamentos, além de ser a forma de manter o *status quo* após o golpe” (MATTOS, 2002, p. 34).

Abrangendo rádios, jornais e revistas, mas, sobretudo, as emissoras de TV, diversas propagandas foram produzidas e veiculadas durante o regime militar brasileiro. Exemplos dessa publicidade são *Brasil: um país que vai pra frente*; *Brasil: trabalho e paz*, e slogans como “*Brasil, ame-o ou deixe-o*”; “*Brasil, AME-O*”; “*Quem não vive para servir ao Brasil, não serve para viver no Brasil*”; e canções como “*Eu te amo, meu Brasil!*” (composta pela dupla Dom & Ravel) e “*Pra Frente, Brasil*” (de autoria de Miguel Gustavo) tornaram-se hinos ufanistas a serviço do governo - tendo esta última alcançado grande sucesso devido à conquista da Copa do Mundo de 1970, que deu à seleção brasileira o tricampeonato e elevou o ânimo da população e a confiança desta nos militares.

¹⁷ [...] o desenvolvimentismo foi a denominação atribuída à estratégia nacional empregada pelos países que começaram a sua industrialização nos anos 1930 ou no final da II Guerra Mundial, já que possuía um viés nacionalista que aspirava a construção do Estado nacional (Bresser-Pereira, 2007: 70). Este modelo, vigente no Brasil de 1930 a 1980 foi caracterizado: (1) pelo ativo papel do Estado na promoção do crescimento por meio da rápida industrialização; (2) pela participação do Estado na produção através da criação de empresas públicas; (3) pela participação do empresariado nacional privado e das empresas transnacionais de modo que juntamente com o Estado constituíram um “tripé”. (PINHO, 2012, p. 5)

O controle psicossocial da população foi alcançado através do uso massivo da mídia, particularmente a televisão, [além de] uma extensa rede de serviços de inteligência, censura ampla, redução dos direitos civis e controle das organizações políticas e sindicais. (JAMBEIRO, 2002, p. 77)

Segundo França (2009), no afã de ampliar a abrangência da cobertura televisiva no país, o governo priorizou a instalação de uma rede de micro-ondas para todo o território e atuou com *vistas grossas* no tocante à parceria entre empresas nacionais e estrangeiras – como no caso ocorrido entre o grupo norte-americano Time-Life e a Rede Globo, que mesmo contrariando a legislação vigente, acabou contribuindo sobremaneira para que, em 1969, a emissora brasileira passasse a dominar a audiência no Brasil (SILVA, 1986, p. 40-41 apud FRANÇA, 2009, p. 4).

Todas as mudanças acontecidas no país se davam sob o olhar atento da censura militar, principalmente a partir do Ato Institucional nº 5 (AI-5)¹⁸.

Neste momento, o *Cinema Novo* brasileiro¹⁹ – já citado anteriormente na introdução deste trabalho - vivia o seu auge. Tal movimento foi caracterizado pela realização de filmes que privilegiavam temáticas relacionadas à valorização dos excluídos e da miscigenação racial do Brasil. Cineastas como Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos, Cacá Diegues, Roberto Santos e Arnaldo Jabor, por exemplo, aproveitando-se da iminência de reformas sociais suscitadas anteriormente pelo governo João Goulart, revelaram as difíceis condições de vida

¹⁸ Lançado em 1968 e chamado de “golpe dentro do golpe” (ZANIN, 2005, p. 207), teve como objetivo combater e minar os grupos de oposição ao regime. O AI-5 levou à prisão dezenas de desafetos do governo, cassou mandatos, limitou a liberdade de expressão e instituiu a censura aos meios de comunicação.

¹⁹ Foi em clima de otimismo e crença na transformação da sociedade que, por volta de 1960, nasceu o Cinema Novo brasileiro. Seus jovens cineastas – formados nas sessões dos cineclubes, na crítica cinematográfica produzida nas páginas de cultura dos jornais e, sobretudo, nas longas e constantes discussões em torno do cinema e da realidade do país – desejavam, acima de tudo, fazer filmes. O cinema que pretendiam fazer deveria ser “novo” no conteúdo e na forma, pois seus novos temas exigiriam também um novo modo de filmar. Para os realizadores, seus filmes deveriam ser o motor de uma “revolução cultural” no Brasil. Um cinema que poderia ser feito apenas com *uma câmera na mão e uma idéia na cabeça*, frase conhecida como o lema do movimento. (CARVALHO, 2012, p. 903)

Cabe aqui a percepção sobre o *Cinema Novo* feita pelo cineasta Glauber Rocha, um dos ícones do movimento, em seu manifesto *Eztetyka da Fome* (lançado originalmente em 1965):

O Cinema Novo narrou, descreveu, poetizou, discursou, analisou, excitou os temas da fome: personagens comendo terra, personagens comendo raízes, personagens roubando para comer, personagens matando para comer, personagens fugindo para comer, personagens sujas, feias, descarnadas, morando em casas sujas, feias, escuras: foi esta galeria de famintos que identificou o Cinema Novo com o miserabilismo tão condenado pelo Governo, pela crítica a serviço dos interesses antinacionais, pelos produtores e pelo público - este último não suportando as imagens da própria miséria. (ROCHA, 1981, p. 30)

dos negros, favelados e nordestinos do país. (LEITE, 2005). Desta forma, não tardou para que o movimento sofresse retaliações por parte do regime.

Assim, com o AI-5, os militares centralizaram de maneira mais efetiva o seu poder. Tinha início a fase mais *feroz* da ditadura militar.

A pretexto de combater a luta armada de esquerda, os generais passaram a tutelar a sociedade como um todo, com as armas habituais: censura, prisões arbitrárias, tortura, exílio forçado, morte. Viver no Brasil passou a ser muito perigoso. Pouco espaço havia para contestação ou para obras de cunho político e, por um longo tempo, tudo entrou em recesso. Por falta de espaço de respiração, encerrava-se assim uma fase de ouro da cultura brasileira, no teatro, na música e no cinema. Criar e, sobretudo, criar de maneira crítica, tornou-se inviável no primeiro momento e ato de resistência em seguida. O cineasta Cacá Diegues não tem dúvida em afirmar que o Cinema Novo terminou exatamente naquele 13 de dezembro de 1968, data da edição do AI-5 e início da noite ditatorial no Brasil, que duraria exatos 10 anos. (ZANIN, 2005, p. 207)

Se por um lado o governo instaurava uma ditadura repressora, por outro contribuía para a implementação de um capitalismo baseado na formação de monopólios, pela diversidade de produtos para o mercado e maciço direcionamento de recursos para as áreas de tecnologia – “marcas da fase monopolista, tardia e dependente, do capitalismo brasileiro.” (FRANÇA, 2009, p. 4)

Com o fim do Cinema Novo, os cineastas tiveram de tentar se adaptar aos novos tempos (ZANIN, 2005). Surgia, em 1968, o chamado Cinema Marginal, cujo filme mais representativo, *O Bandido da Luz Vermelha* (1968), de Rogério Sganzerla, marca a transição entre ambas as fases. A crítica política explícita do Cinema Novo cede lugar a uma “colagem fragmentada e paródica da realidade nacional. A raiva e o escracho substituem a proposta revolucionária anterior, vista já, e com toda a justiça, como inviável e romântica.” (ZANIN, 2005, p. 207-208)

Com a indicação de Roberto Farias para a direção da EMBRAFILME, na década de 1970, buscou-se, com êxito, uma reaproximação entre os setores cinematográficos mais alinhados a uma cultura política de esquerda com o regime militar. Repudiados pela censura oficial desde os anos 1960, com o auge do crítico Cinema Novo brasileiro, tal reaproximação foi estratégica e conseguiu dar novos ares à produção nacional, que alcançou enorme sucesso comercial.

Controlando e fiscalizando o mercado, ampliando a política de produção, abrigando cineastas oriundos da cultura política de esquerda, a Embrafilme mostrou-se eficiente a ponto de aglutinar ao redor de si a maioria dos setores do Cinema Brasileiro, envolvendo desde produtores e cineastas dotados de maior capital cultural – especialmente aqueles ligados ao Cinema Novo, que nos anos sessenta teriam atualizado a linguagem cinematográfica nacional com êxito, até aqueles setores tradicionalmente marginalizados pelo mercado. (ESTEVINHO, 2006, p. 4)

Zanin (2005, p. 208) chama a atenção, em relação a esse período, para a curiosidade do fato de “que, no interior de uma ditadura de direita, o cinema nacional, então tido como de esquerda, compõe-se com o governo, sob as asas da estatal Embrafilme, para a produção de obras populares.” Porém, ele próprio afirma que, vista de agora, tal situação já não parece tão estranha como foi, visto que, com o tempo, ficou revelado que tais cineastas já tinham a preocupação de realizar obras mais populares e ‘brasileiras’, e esse pensamento veio a coadunar-se com as intenções de cunho nacionalista dos militares.

São sintomáticas dessa época a frase em que Gustavo Dahl dizia que “mercado é cultura”, e a polêmica de Cacá Diegues com setores radicais da esquerda, que o acusavam de, por assim dizer, haver “traído a revolução” com filmes considerados de entretenimento. Cacá chamou de “patrulhas ideológicas” os responsáveis pelas cobranças por um cinema diretamente engajado como o de anos anteriores e defendeu o direito de os cineastas fazerem o que melhor lhe parecesse indicado para aquele novo momento histórico. A discussão sobre a conveniência estratégica dessa opção parece interminável. Mesmo porque o mais radical dentre eles, Glauber, acenava de fora com a possibilidade de composição com os militares. (ZANIN, 2005, p. 209)

Destarte, mesmo em meio ao clima repressor da ditadura militar, com uma censura atuante na música, teatro, revistas, jornais, emissoras de TV, rádio e cinema, o país conseguiu engendrar uma indústria cultural, já que, de acordo com Ortiz (1991, apud FRANÇA, 2009, p. 5), tal censura não agia sobre qualquer produto cultural, limitando-se àqueles que, de alguma forma, atentassem contra o aparente progresso, desenvolvimento e harmonia amplamente propagados pelas campanhas do governo.

Para sustentar o convencimento da população em relação ao crescimento do país, o Estado realizava contratos milionários com empresas de publicidade e propaganda. A título de exemplificação, basta apontar que os investimentos nesse

setor saltaram de US\$ 200 milhões, em 1969, para cerca de US\$ 1,5 bilhão em 1979, quando se iniciava o ocaso do regime militar no Brasil. (ROCHA, 2004, apud FRANÇA, 2009)

É célebre a frase atribuída ao presidente Médici: Sinto-me feliz, todas as noites quando ligo a televisão para assistir ao jornal. Enquanto as notícias dão conta de greves, agitações, atentados e conflitos em várias partes do mundo, o Brasil marcha em paz, rumo ao desenvolvimento. É como se eu tomasse um tranquilizante após um dia de trabalho. (Reis Júnior, 2003, apud FRANÇA, 2009, p. 5)

Em relação ao cinema, foi flagrante a atenção dada a este pelo governo, com maiores investimentos através da EMBRAFILME - que viabilizou a produção média de cem longas-metragens por ano - vale lembrar que, segundo França (2009), no ano de 1967 o Brasil produziu apenas 47 filmes. As temáticas mais recorrentes durante a primeira metade da década de 1970 foram as adaptações literárias e a recriação de grandes momentos históricos do país, que davam, nas telas, prosseguimento ao ufanismo apregoado pela TV e o rádio. Os investimentos financeiros e estruturais aliados à censura, à condição econômica e ao controle dos meios de comunicação fizeram com que o regime militar prosseguisse com o ideal de uma indústria cultural no Brasil.

Em suma, é possível afirmar que o Estado foi o grande mecenas cultural dos anos 1970 (MICELI, 1984, apud FRANÇA, 2009), a partir do estabelecimento de duas formas de atuação. Com a primeira, incentivando políticas culturais que englobavam tanto a cultura popular quanto a erudita, através da criação de órgãos como o Instituto do Patrimônio Artístico e Histórico Nacional (IPHAN) e a Fundação Nacional das Artes (FUNARTE), implementada em 1975. Já com a segunda, proporcionou a infraestrutura de que necessitava para desenvolver a indústria cultural no Brasil.

Não se pode, entretanto, desprezar outras questões que também se desenvolveram paralelamente à indústria cultural no país, como as crescentes desigualdades sociais e econômicas, a incidência de torturas e assassinatos contra discordantes do regime e o controle cada vez maior da imparcialidade da mídia no tocante a questões de interesse social.

1.1 – Trajetória da EMBRAFILME em três fases: Alvorada, Caos, Ocaso

Para Leite (2005), a trajetória da EMBRAFILME é dividida em três fases distintas. A primeira delas pode ser compreendida de 1969 (ano de sua criação) até 1974, quando ocorreu a ampliação de suas atividades. Tal fase caracteriza-se pela definição do papel da empresa no tocante ao desenvolvimento do cinema nacional. Funcionando anteriormente como anexas ao INC, suas funções limitavam-se à distribuição e promoção do cinema nacional – inclusive no exterior – e à realização de mostras e eventos especiais. Ainda em cooperação com o INC, buscava a promoção de aspectos da arte e cultura brasileiras. Em 1970, a EMBRAFILME se fortalece ao passar a exercer a função de financiadora das produções – até então, apenas o INC detinha essa atribuição. No ano de 1973 é autorizada a atuar, também, como distribuidora dos filmes comerciais nacionais.

A segunda fase da EMBRAFILME inicia-se em 1975 e perdura até 1985. Com a extinção do INC, a estrutura deste órgão é transferida integralmente à empresa, que passa a gerir não só o financiamento dos filmes brasileiros, mas a sua divulgação, distribuição e comercialização no mercado cinematográfico. O público, afastado das salas de exibição desde o final da década de 1960, sente-se novamente atraído pelos filmes nacionais. Leite (2005) aponta que, com o apoio do Estado, a EMBRAFILME conseguiu realizar grandes êxitos de bilheteria, como os filmes *Dona Flor e Seus Dois Maridos* (1976), de Bruno Barreto, que contou com um público de dez milhões e oitocentos mil espectadores; *Xica da Silva* (1976), de Cacá Diegues; *Lúcio Flávio, O Passageiro da Agonia* (1977), de Hector Babenco; *A Dama do Lotação* (1978), de Neville D’Almeida; dentre outros.

Nessa fase, a Embrafilme tentou desenvolver estratégias com o intuito de implantar uma nova etapa nas relações entre o espectador e o filme nacional. Embora o controle do mercado continuasse sob a hegemonia das produções norte-americanas, pelo menos cinco filmes patrocinados pela empresa estatal alcançaram marca superior a 3 milhões de espectadores, e *Dona Flor e seus dois maridos* atingiu a impressionante bilheteria de mais de 10 milhões de espectadores, um recorde [...]. Os filmes brasileiros passaram a ser exibidos durante todo o ano, fato até então inédito. Num primeiro momento, o filme era lançado nas grandes capitais e centros urbanos do país, depois em cidades de médio porte e, finalmente, em pequenos municípios. (LEITE, 2005, p. 113)

Nesse período, as produções nacionais não contaram somente com êxito de bilheteria. Durante o auge da EMBRAFILME, houve uma consolidação do reconhecimento internacional em relação às produções brasileiras. Para citar alguns casos, *Toda nudez será castigada* (1973), de Arnaldo Jabor, conquista o Prêmio Especial do Júri em Berlim; *Di* (1977), dirigido por Glauber Rocha, ganha o prêmio de melhor curta-metragem no Festival de Cannes; *A queda* (1978), de Ruy Guerra, arrebatou o Urso de Prata no Festival de Berlim; *Eles não usam black-tie* (1981), de Leon Hirszman, faturou o Prêmio Especial do Júri no Festival de Veneza; *Meow* (1982), desenho animado dirigido por Marcos Magalhães, foi eleito o melhor curta-metragem no Festival de Cannes. (MIRANDA; RAMOS, 2000, p. 239)

No entanto, o sucesso internacional aliado aos bons índices de bilheteria do cinema brasileiro não foram fortes o bastante para impedir o início do ocaso da EMBRAFILME, verificado a partir de 1986 e proveniente de diversos fatores. Esta terceira e última fase da empresa foi marcada pela forte crise econômica e altos índices de inflação registrados no país. O fim da ditadura militar no Brasil e os sucessivos planos para reestruturar a economia não conseguiram evitar que o país experimentasse uma situação caótica.

O caos financeiro atingiu diretamente a produção cinematográfica do país, fosse ela patrocinada por capital estatal ou privado. Nesse cenário, os déficits orçamentários e os cortes de verbas para a cultura não tardaram a atingir em cheio a Embrafilme. Além da retenção de investimentos, a crise se manifestou de forma aguda com a forte diminuição de público nos cinemas, o que afetou diretamente a arrecadação da empresa estatal. (LEITE, 2005, p. 117)

Entretanto, ficou evidenciado que os problemas enfrentados pela EMBRAFILME não se restringiram meramente às condições econômica e financeira do país.

O modelo estatal de sustentação do cinema já capengava antes disso e, por outro lado, o cinema americano, que havia perdido terreno na década anterior, recuperara-se através do modelo de espetáculo conservador e acrítico proposto por Steven Spielberg e George Lucas. Com *Guerra nas Estrelas*, *Tubarão*, *Contatos Imediatos do Terceiro Grau* e a série *Indiana Jones*, o cinemão recuperava o público que havia perdido mundo afora em anos passados. No Brasil, o cinema nacional já não conseguia produzir filmes que ocupassem o mesmo percentual de tela dos anos anteriores. A pressão externa pela colocação dos novos produtos e o esvaziamento interno do cinema nacional complementaram-se. (ZANIN, 2005, p. 210)

Além desse quadro de instabilidade, uma polêmica interna também acirrou a crise na EMBRAFILME no início da década de 1980. *Pra frente, Brasil* (1982), filme dirigido por Roberto Farias – que foi diretor da empresa em seu período áureo, de 1974 a 1979 - desencadeou uma crise com o governo militar que, embora já demonstrando desgaste, ainda controlava os recursos destinados ao setor cinematográfico.

A produção em questão descreve de forma crua e direta o funcionamento dos “porões da ditadura” e seus violentos mecanismos de repressão. A história se passa paralelamente à vitoriosa campanha da seleção brasileira de futebol na Copa do Mundo de 1970, utilizada pelo regime como propaganda. Os aparelhos de repressão prendem e torturam até a morte, por engano, um cidadão de classe média, confundindo-o com um militante de esquerda. A produção desagradou os militares, que passaram a boicotar e esvaziar a Embrafilme, a principal produtora de *Pra frente, Brasil*. (LEITE, 2005, p. 117)

Em abril de 1982 – duas semanas antes de sua estréia - o filme foi proibido pela censura do governo militar. A liberação para exibição de *Pra frente, Brasil* só veio em dezembro, depois de meses de pressão social. No polêmico episódio, o diretor-geral da EMBRAFILME, diplomata Celso Amorim, acabou demitindo-se. (GATTI, 2008, p. 97).



Imagem 2: Cartaz do polêmico *Pra Frente, Brasil* e reprodução de matéria de capa do Jornal do Brasil noticiando a censura ao filme. (Fonte: Blog Diário do Nordeste). <blogs.diariodonordeste.com.br/blogdecinema/historia-do-cinema-2/historia-dos-filmes-polemicos-decada-de-80/>.

Com a abertura política e a expectativa de consolidação da democracia, muitos cineastas acreditaram na possibilidade de maiores investimentos para o setor cinematográfico.

A terceira fase da EMBRAFILME inicia-se com a Nova República (1985-1989), que optou por um processo de reformulação das estruturas herdadas do regime militar - com problemas de ordem institucional e de gestão. Os cineastas, que por anos viram sua atividade depender quase que unicamente dos subsídios estatais, encontravam dificuldades para pensar em alternativas que rompessem com a dependência para com o Estado, haja vista que o crescimento acentuado dos recursos destinados ao setor durante o decorrer da década de 1970 acabou por criar uma situação em que, de maneira geral, não se cogitava a possibilidade de outras formas de financiamento que não aquela oriunda de verbas públicas.

Entretanto, “o ambiente internacional, com o predomínio de políticas ultraliberais de Margareth Thatcher e Ronald Reagan” (ZANIN, 2005, p. 211) – que culminariam, em 1989, com o Consenso de Washington²⁰ - e misturado com o aplacamento da *Guerra Fria*²¹ e o iminente crescimento de um modelo liberal-econômico, acabaria por afetar a forma como o governo definiria, dali por diante, as suas políticas - dentre elas as culturais.

Aqui, ficam elencados os fatores gerais que motivaram a crise da EMBRAFILME, sendo eles:

as crises econômicas (nacional e internacional), que deixaram a Embrafilme sem caixa e abalaram a auto-sustentabilidade dos produtores independentes; a popularização do videocassete; a enorme penetração da televisão no cotidiano brasileiro; e principalmente, o aumento dos preços dos ingressos de cinema, fazendo com que este deixe de ser uma forma de entretenimento popular e se torne cada vez mais elitizado. Para termos uma idéia desta “elitização” do cinema, é só analisarmos o preço médio do

²⁰ A expressão «Consenso de Washington» surgiu em 1990, em conjuntura de euforia liberal, quando Fukuyama anunciava o «fim da História» e se generalizavam processos de «transição para a economia de mercado», em tempo de colapso da União Soviética e do chamado «Segundo Mundo». No essencial, significava um modelo de política econômica defensor da privatização, da abertura ao investimento estrangeiro, da liberalização do comércio internacional e duma política monetária e orçamental orientada para a estabilidade de preços e o equilíbrio das finanças públicas. (MURTEIRA, 2008, p. 1)

²¹ Expressão cunhada para designar a competição ideológica, que não resultou em conflito armado, entre os EUA e seus aliados ocidentais, países capitalistas desenvolvidos e em desenvolvimento, e a URSS, líder de uma aliança formada majoritariamente por países da Europa Oriental. (Fonte: FGV-CPDOC)

ingresso de cinema, que subiu muito neste período: segundo dados do Ministério da Cultura, um ingresso de cinema em 1979 não chegava a US\$ 0,50; na década de oitenta a média do valor do ingresso é de US\$ 2,62 (cinco vezes mais do que na década anterior), e em 1990, após uma queda, vai a US\$ 1,70. (MARSON, 2006, p. 19-20)

Após o fim da ditadura, deu-se continuidade ao processo de esvaziamento da EMBRAFILME. Em 1986, com o início do governo de José Sarney, o economista Celso Furtado assume o Ministério da Cultura. O ministro alegou, em diversas oportunidades, que a empresa “fora um legado do regime militar e que, portanto, era estranha aos novos tempos que se caracterizavam pelo esforço em eliminar os “entulhos do autoritarismo”” (LEITE, 2005, p. 118)

Durante o governo Sarney, foi apresentado, após intensos debates, o documento Política Nacional de Cinema (PNC), que visava a reconstrução dos mecanismos institucionais e a modernização do setor cinematográfico no país. Conforme Estevinho (2006), tal documento mantinha o Estado como fomentador da atividade, porém, entrava em cena a iniciativa privada como nova parceira. Vale lembrar, aqui, que neste momento o Brasil começava a fazer parte do processo global de minimização estatal²².

Assim, o governo acenava para uma alternativa de superação de obstáculos enfrentados com as crises econômica e política vivenciadas no período. Porém, o cinema nacional, além de tais dificuldades, ainda enfrentava a “indiferença do circuito exibidor e das redes de televisão” (ESTEVINHO, 2006, p. 5), que aumentava ainda mais o problema do setor.

Assim, em 1987, foi levada a efeito a reestruturação da EMBRAFILME – fato que representou, a médio prazo, o início de sua extinção. O ministro Celso Furtado foi alvo de intensas críticas sobre o seu posicionamento frente aos órgãos culturais, sobretudo àqueles relacionados ao cinema. Conforme Bernardet (1990, p. F-3),

[...] Celso Furtado deveria ter bons motivos para alterar a estrutura dos órgãos cinematográficos federais. Achava-os excessivamente corporativistas, excessivamente sensíveis a poderosos *lobbies*;

²² Essa proposta reducionista é o conteúdo das reformas do Estado em curso: o Estado deve ter a mesma ‘*rationale*’ da empresa privada; retraindo seus efetivos quando a crise ordena; aplicando os mesmos critérios aos negócios (licitação de bens públicos, p. ex.), que uma empresa privada. Desnecessário dizer que tais tipos de propostas provêm não apenas da empresa privada, mas da tradição norte-americana de indiferença entre a função pública e a função privada [...]. (OLIVEIRA, 1997, p.13 apud KAHIL; PEREIRA, 2007, p. 5).

questionava o papel do Estado na produção cultural. Mas, ao invés de tentar criar uma transição que permitisse aos produtores tentarem se reequilibrar, decisões unilaterais foram tomadas que provocaram brusca retração do Estado na produção cultural e instalaram uma estrutura insuficientemente discutida e ineficiente.

Ainda de acordo com Bernardet (1990), a lei promulgada para o setor cinematográfico pelo governo Sarney, embora tivesse proporcionado recursos para a continuidade da produção cinematográfica, tornou-se, antes de tudo, instrumento de corrupção, haja vista que, por diversas vezes, produtores foram levados a assinar recibos com valores superiores às quantias de fato recebidas. “Inúmeras vezes alertado sobre essa situação, o ministro da cultura [Celso Furtado] não parece ter tomado providências” (BERNARDET, 1990, p. F-3)

Fernando Collor de Mello, empossado como novo presidente do Brasil em 1990, extinguiu a Empresa Brasileira de Filmes - e junto com ela o Ministério da Cultura (transformado em Secretaria) – não criando nenhum tipo de mecanismo que assegurasse a produção e fomento da atividade cinematográfica brasileira. Conforme Leite,

O discurso oficial apontava para a necessidade de o cinema nacional se inserir na lógica do mercado, como pregavam as políticas neoliberais então na ordem do dia. Nesse contexto, pode-se afirmar que a última fase da Embrafilme, que correspondeu ao período de 1986 a 1990, implicou o seu esvaziamento, tanto no plano político como no financeiro. Tal declínio contribuiu decisivamente para um novo e doloroso capítulo na história do cinema nacional que perdurou até a metade dos anos 1990. (2005, p. 118)

Além do Ministério da Cultura e da EMBRAFILME, Collor extinguiu todos os órgãos públicos ligados à cultura, dentre os quais o Concine²³, a FUNARTE e a Fundação Nacional de Artes Cênicas, além de revogar todos os mecanismos de incentivos fiscais para a área cultural. (AUGUSTIN, 2011, p. 11)

A EMBRAFILME sempre foi alvo de críticas, tanto por parte de alguns cineastas quanto da mídia; entretanto, pelo seu histórico, havia um importante referencial para a produção cinematográfica no Brasil.

²³ Órgão vinculado à Embrafilme, responsável pelas normas e pela fiscalização da indústria cinematográfica do mercado de cinema no Brasil, controlando a obrigatoriedade da exibição de filmes nacionais.

O modelo de produção cinematográfica adotado pela Embrafilme, baseado em patrocínio direto do Estado, já vinha sendo criticado por cineastas, pela mídia e pela opinião pública. Havia problemas na Embrafilme em relação à inoperância, má gestão administrativa, favoritismo e não cumprimento de compromissos. Mas a extinção desse modelo, sem sua substituição por outra política para a produção de filmes, fez com que o cinema brasileiro sofresse uma drástica queda em sua produtividade, chegando a níveis alarmantes: em 1992, por exemplo, apenas 3 filmes brasileiros foram lançados, contra uma média de 80 filmes brasileiros lançados por ano durante a década de 80. (MARSON, 2006, p. 14)

Nas palavras de Roberto Farias, cineasta responsável pelo filme *Pra frente, Brasil* e “provavelmente o diretor mais competente que a Embrafilme teve ao longo de sua existência” (LEITE, 2005, p. 120), a empresa foi vítima de uma conjugação de interesses e de inúmeras pressões.

Como a Embrafilme fora criada durante o governo militar, a imprensa não tinha por ela nenhuma simpatia. Choviam mandados de segurança. O cinema estrangeiro pagando matérias nos jornais com acusações de corrupção. Foi neste momento que o Brasil elegeu Collor de Mello. Com um peteleco, ele acabou com a Embrafilme, o Concine e todos os fundos baseados na receita do filme estrangeiro no Brasil. Foi um dos seus primeiros atos. Ele desmontou as leis de proteção e destruiu todos os mecanismos de controle do mercado instituídos pelo Concine para fiscalizar a remessa de lucros das distribuidoras estrangeiras. Hoje ninguém sabe com certeza quanto rende um filme no Brasil e o Banco Central é obrigado a autorizar a remessa que as distribuidoras estrangeiras apresentarem como corretas. (FARIAS, 2003 apud LEITE, 2005, p. 120)

Já na visão de Ipojuca Pontes (LEITE, 2005, p. 121), que assumiu a Secretaria de Cultura no governo Collor, a Embrafilme tornou-se, com o tempo, algo extremamente ineficiente. Acusando a empresa de ter se transformado num ‘cabide de empregos’ - com mais de mil funcionários e uma folha de pagamento que extrapolava a casa dos 70% de sua receita anual -, Pontes afirmou que a EMBRAFILME havia se transformado num órgão que atendia a um grupo fechado de cineastas e produtores, que sempre se favoreciam dos recursos oferecidos pelo Estado, atuando, assim, como facilitadora do enriquecimento ilícito de muitos realizadores. Além de contribuir para a desunião da categoria cinematográfica brasileira, a empresa ainda fortalecia a burocracia, corroborando o enfraquecimento da iniciativa privada e da rede de produção, distribuição e exibição independente.

Na visão de Leite (2005, p. 122), os esforços de Pontes à frente da Secretaria de Cultura foram direcionados no sentido de frear a participação do Estado nos negócios relacionados ao cinema, já que, como citado anteriormente, as atividades cinematográficas no Brasil “deveriam competir no regime das leis de mercado, o que na prática significava que o filme brasileiro deveria enfrentar, sem nenhum tipo de proteção, o filme norte-americano”.

Para Marson (2006, p. 17) fica notório que a política do governo Collor - seguindo os novos rumos econômicos propostos, sobretudo, pela ‘cartilha’ do Consenso de Washington - passou a tratar a cultura - assim como diversos outros setores do país -, como um ‘problema de mercado’, eximindo o Estado de qualquer responsabilidade nesta área. “Isto significa dizer que a produção cultural seria vista como qualquer outra área produtiva, que deve se sustentar sozinha através de sua inserção no mercado.”

Sobre o assunto ora em questão, Oliveira (2006) revela que Collor chegou ao poder sob o juramento de implantar no Brasil, *a ferro e fogo*, a globalização, e que liquidaria de vez a inflação, o sistema político apodrecido e a corrupção governamental – criando, ainda, uma ponte direta com o “povo”.

Entretanto, na prática, a história demonstra que as coisas não aconteceram conforme o enunciado:

Desregulamentação do mercado, abertura indiscriminada às importações, perda do controle cambial, financeirização total da dívida interna e da dívida externa e, não menos importante, a construção do discurso com o qual se acusava os adversários de corporativismo, [...] tentando instaurar uma nova sociabilidade cuja matriz central era tanto o discurso liberal da iniciativa dos indivíduos quanto a desregulamentação e o desmanche [...]. (OLIVEIRA, 2006, p. 277)

Foi nesse contexto conturbado, de denúncias, acusações e pontos de vista diferentes em relação à EMBRAFILME e sua extinção que *Minas Texas* - que tinha a empresa como co-produtora – acabou não sendo lançado comercialmente, segundo lamenta a atriz Andréa Beltrão, protagonista da trama: “O filme que mais adorei fazer foi *Minas Texas*. Filme que ninguém viu, pois coincidiu de ser lançado justamente quando a Embrafilme foi fechada pelo Collor.” (BELTRÃO, 2010). Assim como *Minas Texas*, diversos outros filmes foram fadados às prateleiras e a quase que nenhum contato com o público, exceto quando exibidos em circuitos de festivais e mostras.

Bernardet (1990, p. F-3) assim se expressou, à época, sobre a situação:

O governo Collor recebeu uma estrutura que, embora aqui ou lá pudesse produzir isoladamente alguns frutos de qualidade, estava podre, emperrada, ineficiente. Ao extinguir essa estrutura, o governo Collor fez pouco mais do que colocar uma pá de cal no moribundo. A pá de cal foi violenta, interrompendo projetos cinematográficos, teatrais, etc., que já estavam em andamento e com perspectivas positivas. O método usado foi o da cirurgia sem anestesia, muito sangue correu e corre.

Em meio às denúncias que começaram a surgir contra o governo Collor, diversos ministros e secretários são substituídos como forma de resgatar a confiança em sua gestão. Ipojuca Pontes é demitido e, em seu lugar, entra em cena o diplomata, filósofo, tradutor e ensaísta brasileiro Sérgio Paulo Rouanet. A sua meta era encontrar alternativas para recuperar a cultura nacional, sobretudo o cinema, cuja produção caíra para praticamente zero com o fechamento da EMBRAFILME.

1.2 – Depois de Collor, um novo tempo para o cinema brasileiro: Lei Rouanet e Lei de Incentivo à Cultura

Após intensos diálogos com os segmentos cinematográficos e das artes em geral, é criada a Lei Rouanet²⁴ (1991). Com o impeachment do presidente Collor, os governos seguintes - de Itamar Franco (1992-1995) e Fernando Henrique Cardoso (1995-2003) – aprimoram tal mecanismo, e estados e municípios passaram a adotar tal modelo de forma localizada.

Assim,

o processo de reconstrução do cinema teve continuidade ao longo da década de 1990. No governo do presidente Itamar Franco, por exemplo, foi recriado o Ministério da Cultura e o incentivo à produção de filmes nacionais foi definido como uma de suas prioridades. Para tal foram destinados 13 milhões de dólares a título de crédito especial. Nesse momento tramitava a Lei nº 8.685, conhecida como a Lei do Audiovisual, que foi promulgada em 1993, com o objetivo principal de aperfeiçoar as leis anteriores de incentivo fiscal, especialmente a Lei Rouanet, e começou a gerar frutos a partir de 1995. (LEITE, 2005, p. 122)

²⁴ Concebida em 1991 para incentivar investimentos culturais, a Lei Federal de Incentivo à Cultura (Lei nº. 8.313/91), ou a Lei Rouanet, como também é conhecida, pode ser usada por empresas e pessoas físicas que desejam financiar projetos culturais. (Fonte: <www.avisbrasilis.com.br/lei-rouanet>).

Editada em 20 de julho de 1993, a Lei do Audiovisual criava um mecanismo exclusivo de incentivo fiscal para a atividade. Desta forma, aliada à Lei de Incentivo à Cultura (Lei Rouanet), um mesmo projeto de produção audiovisual poderia ser beneficiado pelos dois mecanismos, desde que para a cobertura de despesas diferentes. (LEITE, 2005, p. 122). Com a promulgação da Lei do Audiovisual, o cinema brasileiro começa, aos poucos, a recuperar-se dos anos de estagnação.

De acordo com o Portal Brasil (2013), a Lei de Incentivo à Cultura funciona a partir de incentivos fiscais. Tal mecanismo possibilita que tanto pessoas físicas quanto jurídicas apliquem uma parte do Imposto de Renda devido em projetos culturais. Já a Lei do Audiovisual permite que pessoas físicas ou jurídicas adquiram cotas de um filme, deduzindo estes recursos do imposto de renda devido, tendo ainda a oportunidade de participar dos rendimentos da produção - se esta apresentar lucros, a empresa ou pessoa física terá o direito de receber a sua porcentagem -, “já que se tornou acionista do filme através da compra da cota de patrocínio.” (MARSON, 2006, p. 58)

A Lei do Audiovisual atua em duas frentes: produção e distribuição cinematográficas. No tocante à distribuição, tal lei propiciou que distribuidoras estrangeiras instaladas no Brasil possam investir em produções nacionais e que estes investimentos sejam posteriormente debitados no imposto pago sobre a remessa de rendimentos para o exterior.

O fato tornou possível que produtoras como a Fox, a Warner e a Columbia, e distribuidoras independentes como a Lumière, passassem a atuar como co-produtoras de filmes brasileiros. A rigor, a distribuição das películas nacionais, que nos tempos da Embrafilme ficava a cargo do Estado, passou a ser feita pelas distribuidoras privadas, notadamente as multinacionais. (LEITE, 2005, p. 123)

Simultaneamente à promulgação da Lei do Audiovisual, após três anos de espera por parte de cineastas e produtores, o governo libera os recursos financeiros retidos da extinta EMBRAFILME. Tais recursos, da ordem de 10 milhões de dólares - oriundos de impostos pagos sobre a remessa de lucros para o exterior por empresas estrangeiras -, são disponibilizados através do *Prêmio Resgate do Cinema*

*Brasileiro*²⁵, que mobilizou o meio cinematográfico. Com tal premiação, passadas as incontáveis discussões quanto aos critérios para a sua distribuição, “foram oferecidos 41 prêmios em dinheiro, que variaram de US\$ 17 mil para os curtas-metragens a US\$ 120 mil para os longas. Dentre os 17 longas-metragens que foram financiados, obrigatoriamente 4 deveriam ser de diretores estreantes.” (MARSON, 2006, p. 61)

A partir de 1995 – ano de centenário da invenção do cinema -, com o reaquecimento gradual da produção cinematográfica nacional devido às políticas de incentivo e promoção, o cinema brasileiro entra em uma nova fase, que ficou conhecida como *retomada*. Esta fase, que se estende até o ano de 2003, revitaliza as produções, incentiva o surgimento de novos realizadores e traz à ativa cineastas desiludidos com o fim da EMBRAFILME ou aqueles que, a duras penas, produziram de forma esporádica e independente durante os anos anteriores à efetivação das leis de incentivo.

O cinema da retomada tem como marco o filme *Carlota Joaquina, Princesa do Brasil* (1995), dirigido pela atriz Carla Camurati. Financiado com recursos do Prêmio Resgate e patrocínio direto de empresas – sem a utilização das leis de incentivo – a produção de baixo orçamento custou quatrocentos mil dólares e foi lançada no circuito comercial com apenas quatro cópias. Mesmo com uma diretora estreante e sem recursos para a promoção de seu filme, *Carlota Joaquina*

torna-se um sucesso de público e desperta o interesse da crítica, graças a um eficiente esquema de divulgação “boca a boca” e ao bom desempenho da estréia. Com o tempo, ultrapassa um milhão de espectadores, um número muito distante da média de público registrada nos primeiros anos da década de 1990. (MARSON, 2006, p. 67-68)

A partir de então consolidada de fato, a *retomada* foi celebrada em meio ao centenário do cinema, ao sucesso de *Carlota Joaquina* e à euforia gerada pelo Plano Real. No mesmo ano, *O Quatrilho*, dirigido por Fábio Barreto e indicado para concorrer ao Oscar de Melhor Filme Estrangeiro; *Terra Estrangeira*, de Walter Salles

²⁵ Prêmio criado como forma de distribuir os lucros da extinta EMBRAFILME - que já haviam sido reduzidos à metade por conta da inflação do período. A classe cinematográfica respondeu em massa à instituição do prêmio e foram inscritos mais de trezentos projetos de curta, média e longa-metragem. (FRANCO, 1996, p. 75)

e Daniela Thomas; e *Cinema de Lágrimas*, de Néelson Pereira dos Santos, todos financiados com recursos do Prêmio Resgate, e outros sete produzidos a partir das leis de incentivo, são lançados.

Senador (2003) explica que, no período denominado como 'retomada', contabilizou-se a produção de duzentos filmes de longa-metragem e de setecentos e cinquenta curtas. Diante da anterior situação em que se encontrava o cinema brasileiro, tais números se mostram bastante significativos, mas, se comparados, por exemplo, à produção cinematográfica das décadas de 1970 e 1980 – com 794 e 946 longas, respectivamente – demonstra-se uma produção cerca de quatro vezes menor que em fases anteriores.

O período da *retomada* serviu para dar novo fôlego às produções cinematográficas nacionais e para a consolidação das leis de incentivo audiovisual, de forma que ficou “sacramentada a visão do cinema (e da cultura em geral) como um negócio. E como negócio, o cinema precisava ser lucrativo, devia ser produzido seguindo as normas do mercado e da indústria cultural.” (MARSON, 2006, p. 64)

O grande paradoxo surgido com a *retomada* se faz presente no fato de que, a partir de então, os artistas e cineastas-autores, teriam de se preocupar com outras instâncias do processo de produção, sendo impedidos de se prender de forma mais intensa às questões de ordem artística de seus filmes.

Essa talvez seja a maior contradição do pensamento cinematográfico brasileiro nesse período – e que se estende até hoje: enquanto o fazer cinematográfico é pensado como uma produção artística e o cinema como autoral, a indústria do audiovisual exige um cinema de produtor, um produto de entretenimento. (MARSON, 2006, p. 57)

Em 2013, a Secretaria do Audiovisual e a Agência Nacional do Cinema (Ancine), ambas ligadas ao Ministério da Cultura, capitaneiam as políticas cinematográficas no Brasil. Esta última, criada em 2001, foi fruto de reivindicações do setor audiovisual que, organizando-se de maneira mais concreta em duas edições do Congresso Brasileiro de Cinema (Porto Alegre, 2000, e Rio de Janeiro, 2001), propôs ao governo a idéia da implementação de uma agência reguladora que seguisse o modelo de outras entidades reguladoras de mercado. A princípio, as emissoras de TV também integrariam a agência. Entretanto, estas foram cortadas e a agência acabou sendo criada para atuar exclusivamente para o cinema.

Não obstante o perceptível avanço que as leis de incentivo proporcionaram ao setor cinematográfico brasileiro, algumas críticas surgiram apontando deficiências em tal política. Uma delas diz respeito ao poder de decisão assumido pelos diretores de marketing das empresas potencialmente patrocinadoras, já que são eles quem escolhem, em última instância, quais projetos receberão os incentivos. Ou seja, são eles “que escolhem o produto cultural ao qual a marca da empresa deve ser associada, privilegiando certas produções em detrimento de outras”. (CALEIDOSCÓPIO, 2008)

Tal fato, na opinião de alguns realizadores, demonstra a existência de um tipo de censura, mesmo que velada, em relação a determinados temas considerados mais polêmicos.

A produtora Sara Silveira, em entrevista ao crítico da Folha de S. Paulo, José Geraldo Couto, dá como exemplo a dificuldade de captar recursos para *Madame Satã*, de Karim Aïnouz, “história de um marginal, drogado e homossexual”. (CALEIDOSCÓPIO, 2008)

Outro apontamento de ordem crítica revela que a política cinematográfica brasileira implementada a partir de meados da década de 1990 focou os esforços em questões relacionadas à produção em si e não atuou no sentido de criar mecanismos que facilitassem a comercialização e circulação dos filmes no mercado cinematográfico. Desta forma, a agência reguladora não se mobilizou para alterar o monopólio que, atualmente, encontra-se na mão das empresas distribuidoras estrangeiras, sobretudo as norte-americanas. Além disso, outro ponto que mereceu críticas foi a não regulamentação de uma relação mais estreita entre as emissoras de TV e o cinema.

O crítico Inácio Araújo afirma que enquanto o cinema não tiver uma relação de cooperação com a televisão e o processo de exibição não se desvincular das grandes companhias americanas, o cinema no Brasil continuará entrando pela porta de serviço, tendo o tempo todo que provar que é bonitinho e educado. (CALEIDOSCÓPIO, 2008)

Dentre outras críticas está a questão do fechamento das salas de cinema populares, principalmente dos chamados ‘cinemas de bairro’, e o aumento do número de salas localizadas em *shopping-centers*. Este fato liga-se diretamente ao

aumento dos valores cobrados pelos ingressos e, em conseqüência, reduz o número de pessoas freqüentando as salas.

Os fatores aqui apresentados demonstram que os filmes brasileiros, apesar de serem produzidos, ainda encontram dificuldades para chegar ao público, que é o fim ao qual se destinam. Isso porque houve uma ausência de regulação para outras fases importantes que se situam além da produção, como a comercialização e a distribuição. A substituição do modelo levado a efeito durante a existência da Empresa Brasileira de Filmes foi, de certa forma, substituído por outro ainda mais deficitário.

Houve uma mudança de paradigma: a intervenção direta do Estado, materializada pela Embrafilme, é substituída por uma dependência dos departamentos de marketing das empresas. É uma retomada na capacidade de produzir, porém, não há uma preocupação governamental em desenvolver uma política cinematográfica com o objetivo de sustentar o setor de forma mais sólida no país. (CALEIDOSCÓPIO, 2008)

A auto-sustentabilidade do cinema brasileiro sempre foi tema de intensos debates. Para Bernardet (1993, p. 20), no Brasil “pensa-se em cinema até a primeira cópia, depois são outros quinhentos.” O problema passa pela insistência de um ‘cinema de autor’, onde o diretor assume a posição máxima, em detrimento da figura do produtor. Na realidade, um autor dependente do Estado, que não se preocupa de fato com o público, seria uma das grandes marcas do cinema nacional.

Esse modelo – o cinema de autor – vem desde os tempos do cinema mudo e foi levado ao apogeu pelo Cinema Novo e Cinema Marginal, e sua dependência do Estado consolidada nos anos 70 não parece oferecer saída. Isso não quer dizer que esporadicamente não aparecerá um ou outro filme belíssimo. Mas quer dizer que por aí não há saída estrutural, isto é, uma produção que tenha público e consiga repor seus meios de produção. (BERNARDET, 1990, p. F-3)

A presença de um produtor mais ativo viabilizaria filmes para o mercado, consideraria o Estado apenas como mais um patrocinador/investidor, seguindo o modelo de outros países que contam com uma indústria cinematográfica desenvolvida. Para se consolidar, “o cinema no Brasil deveria deixar de ser unicamente artístico para se tornar um produto da indústria cultural”. (CALEIDOSCÓPIO, 2008)

Bernardet afirma que, para que a indústria cinematográfica no Brasil se concretize, seria preciso uma mudança de paradigma.

É necessário trabalhar atualmente no sentido de uma mudança radical de mentalidade nos meios profissionais de cinema e isso passa pela figura do produtor. Não afirmo que um cinema de produtor seja a utopia ou o paraíso reencontrado. Mas afirmo que me parece ser essa uma via na qual se deveria apostar para se opor a uma mentalidade cinema-de-autor-dependente-do-Estado em extinção. O que seja esse produtor é certamente tema para outra reflexão. Mas talvez possa se dizer desde já que não é apenas um investidor que atende a solicitações de um realizador, mas de um profissional de cinema que sabe ler roteiro e um pouco mais, que não é o subalterno do diretor, que tem no Estado apenas um de seus interlocutores, que cria seus interlocutores ao lhes apresentar projetos, que tem uma percepção aguda das forças em jogo na situação atual e pressente as possibilidades de produção que podem decorrer da relação dessas forças, que é fonte de iniciativas. (BERNARDET, 1990, p. F-3)

Com essa nova mentalidade, poderia se encontrar a sustentabilidade da indústria cinematográfica brasileira, sem se deixar de lado a produção de filmes mais autorais. Além de um cinema mais comercial, são necessárias, no sentido de restabelecer uma relação mais estreita entre o cinema nacional e o público, ações políticas que fomentem a exibição e a criação de salas populares com ingressos a preços mais acessíveis.

O que se observa nos debates sobre o cinema contemporâneo é uma luta pela consolidação de um sistema de intervenção do Estado na atividade cinematográfica e audiovisual que atendam às exigências do desenvolvimento cultural, social e econômico do Brasil, e que compreendam a produção audiovisual como uma expressão da identidade cultural do país, assim como um investimento econômico estratégico, tendo em vista que as maiores atividades econômicas das próximas décadas estarão relacionadas às indústrias culturais e à comunicação. (CALEIDOSCÓPIO, 2008)

O modelo de financiamento para cinema criado a partir da década de 1990 por parte do Estado brasileiro sempre deixou claro que era o próprio mercado quem deveria definir os filmes a serem realizados. A intenção do Estado, ao adotar a política de isenção fiscal para patrocínio cinematográfico, era a de que em dez anos o cinema brasileiro fosse auto-sustentável, e assim pudesse caminhar sozinho sem o auxílio de políticas de incentivo.

O que aconteceu, de fato, foi que o setor demonstrou não reunir forças para a autogestão, e as leis de incentivo como forma de reavivar o cinema nacional funcionaram muito bem somente no início. Isso porque

não se tratava de uma política cinematográfica e sim de uma solução paliativa e emergencial, já que através desse modelo de financiamento do cinema houve um incentivo à produção enquanto as outras esferas da cadeia cinematográfica (distribuição e exibição) ficaram sem qualquer direcionamento ou estímulo. Ou seja, as leis de incentivo propiciaram que se voltasse a fazer filmes, mas não houve a mesma preocupação com a circulação dos mesmos, fazendo com que a atividade não conseguisse se tornar auto-sustentável, pois o ciclo de circulação da mercadoria-filme não se completava de forma satisfatória. (MARSON, 2006, p. 124)

Dória (1998 apud MARSON, 2006) reafirma que após a dissolução da EMBRAFILME houve uma priorização de incentivos e estímulos à produção, deixando de lado a exibição e a distribuição. Assim, a cadeia cinematográfica foi amparada de forma incompleta, impossibilitando a sua auto-sustentabilidade. Tal autor revela que parte da culpa por essa situação é dos cineastas, que ao invés de buscarem junto ao Estado alternativas para a resolução dos problemas relacionados à exibição e distribuição, acabaram se acomodando diante das políticas cinematográficas.

Se o Estado cuidou de proteger a produção e não o mercado, e repete o mesmo modelo através da Lei do Audiovisual, é óbvio que todo o negócio cinema aninhou-se nesse domínio e, portanto, os custos elevados do cinema nacional o são, em parte, porque os ganhos têm que se realizar na fase da produção. (DÓRIA, 1998, p. 9 apud MARSON, 2006, p. 117)

A deficiência nas áreas de distribuição e exibição e o 'aninhamento' dos cineastas levaram à prática de superfaturamento dos orçamentos de projetos cinematográficos (MARSON, 2006). Isso asseguraria ganhos já no processo de realização dos filmes, sem a necessidade de correr riscos num mercado onde não há garantias de lucro.

Já Fernando Meirelles, cultuado cineasta brasileiro a partir do lançamento de seu filme *Cidade de Deus*, em 2002 (ao qual se seguiram *O Jardineiro Fiel*, 2005; *Ensaio Sobre a Cegueira*, 2008; e *360*, de 2012) reclama que a ausência de políticas

que assegurem a exibição dos filmes nacionais é, hoje, o grande problema do cinema brasileiro. Segundo o cineasta, no ano de 2011 foram produzidos cento e cinco filmes no Brasil, com noventa e cinco destes estreando no cinema, mas que o público saberia o nome de apenas “quatro ou cinco títulos porque os filmes ficam pouco tempo em cartaz por falta de espaço. O espaço das salas é tomado por Batmans”. (MEIRELLES, 2012)

Para o cineasta, o problema do cinema brasileiro não está mais relacionado à produção, mas sim à sua circulação:

Hoje a gente consegue fazer um volume bom de filmes nacionais. Passamos dez anos batalhando para conseguir equacionar a produção. O nosso próximo gargalo é saber como vamos conseguir encontrar espaço para esses filmes serem assistidos, porque não tem sentido fazer filmes para não serem vistos. A próxima etapa é fazer essas produções chegarem ao público. (MEIRELLES, 2012)

Meirelles explica que existe uma nova legislação sendo escrita com o objetivo de limitar o número de cópias de um filme estrangeiro que um distribuidor queira lançar no Brasil. Assim, “se eu tenho um ‘Harry Potter 7’, lançar até 110 cópias é normal. De 110 a 300 o cara teria que pagar um extra por cópia. Quanto mais cópias ele lança, mais caro fica para o distribuidor”. (MEIRELLES, 2012)

A taxaço serviria, desta forma, para desencorajar a empresa distribuidora a realizar megalançamentos internacionais que afetam sobremaneira o cinema nacional. Atualmente, há lançamentos de alguns filmes estrangeiros no mercado brasileiro com setecentas cópias, o que aniquila qualquer possibilidade de o produto nacional encontrar espaço para ser exibido comercialmente.

Lembro que, em 2010 e 2011, uma ou duas vezes por ano dois ou três filmes ocupavam metade do parque de cinemas no Brasil. Agora, não. Agora virou moda. Todos os filmes das distribuidoras americanas entram pesadamente, e varrem o mercado. Então, desde março até agora, o parque de cinema nacional, que tem mais ou menos 2700 salas, tem na verdade 1300 porque umas 1400 salas estão desde março ocupadas com dois ou três filmes. Precisa dar uma segurada nisso. Pode exibir o Batman e o Homem-Aranha, mas não precisa ocupar o parque inteiro. (MEIRELLES, 2012)

Enquanto isso, o balanço do ano de 2012 divulgado no início de 2013 pelo governo brasileiro através da Ancine (Agência Nacional do Cinema) dá conta de um

'recorde histórico' no tocante a público e arrecadação para o mercado cinematográfico. As salas de cinema, de acordo com o Informe Anual sobre filmes e Bilheterias no Brasil, arrecadaram R\$ 1,6 bilhão (uma alta de 12,13% em relação ao arrecadado em 2011), com um público de 146,4 milhões de espectadores - dos quais 15,5 milhões assistiram a filmes nacionais. (ANCINE, 2013)

Manoel Rangel, diretor-presidente da Ancine, comemora os dados acima, e ainda destaca o crescimento do número de salas de cinema e o aumento dos filmes nacionais exibidos.

Os filmes brasileiros foram lançados em 63 salas, em média. Em 2011, essa média foi de 48 salas. Isso indica uma aposta maior das distribuidoras no cinema nacional, com uma estratégia mais arrojada de ocupação do mercado. Já o nosso parque exibidor cresceu 6,93%, sendo que o ritmo desse crescimento foi mais acelerado nas regiões Norte, Nordeste e Sul, chegando a um total 2.515 salas. (RANGEL apud ANCINE, 2013)

Cabe aqui um comentário a respeito dos dados apresentados e da comemoração do diretor-presidente da Ancine. Se de 146,4 milhões de espectadores das salas de cinema apenas 15,5 milhões compareceram em sessões de filmes nacionais, antes de se festejar tais números caberia, numa perspectiva mais crítica, analisar as deficiências estruturais que permitem uma diferença tão grande entre os públicos.

São essas e outras discrepâncias que apontam para a ineficiência e incompletude das políticas para o setor audiovisual que, amparadas nas leis de mercado - tão propagadas pelo governo - não cria mecanismos de proteção ao produto nacional para proporcionar ao setor cinematográfico brasileiro a tão aguardada auto-sustentabilidade em meio à aclamada indústria cultural.

CAPITULO II TRADIÇÃO E MODERNIDADE NO BRASIL OU A MODERNA TRADIÇÃO BRASILEIRA

Para melhor compreendermos os aspectos da tradição e modernidade presentes no filme *Minas Texas* (os quais serão apontados no terceiro capítulo), torna-se necessário, neste momento, que façamos algumas considerações de ordem teórica no tocante à abrangência e pluralidade desses conceitos, bem como sobre a relação que ambos estabelecem entre si. Como veremos a seguir, não obstante a dificuldade de caracterização dessas modalidades da experiência humana, diversos autores buscaram estabelecer relações entre os conceitos de tradição e modernidade.

Abordaremos, ainda, aspectos importantes dos processos de modernização do Norte de Minas e do Brasil – processos estes que sempre se pautaram pela busca de uma interpretação de nossa sociedade -, e seus reflexos na contemporaneidade.

2 - Tradição e Modernidade: uma discussão conceitual

É sabido que a Revolução Francesa - e o seu rompimento com o “antigo regime” - e, posteriormente, a Revolução Industrial, reforçaram o caráter dicotômico entre o que era tradicional e o que era moderno. No século XX, o mundo urbano contrapôs-se ao mundo rural e, assim, a racionalidade moderna assumiu uma posição hegemônica que afetou sobremaneira os rumos da vida em sociedade.

Cunha (2001) atenta para o fato de que, para a razão evolucionária que norteia o pensamento social moderno, tradição e modernidade são analisadas como lineares, no sentido de apresentarem-se como momentos sucessivos do processo histórico, como se o moderno representasse sempre um momento de superioridade da vida humana. Assim, muito do que concerne às formas tradicionais acaba sendo percebido como ligado ao que é atrasado, estático e superado historicamente pela agilidade dos processos relacionados à modernidade.

E tudo de repente se altera num ritmo veloz: a natureza passa a ser segunda, em substituição à primeira, pela conquista e domínio dos homens; o desenvolvimento das técnicas e da ciência toma um impulso nunca antes visto; os espaços se ampliam e se inter cruzam, encurtando as distâncias; os ritmos de tempo numa pulsação frenética produzem a aceleração da história. E tudo parece caminhar numa velocidade cada vez maior, em direção ao cada vez mais, num fluxo incomensurável – sem fim –, onde ser moderno é finalmente poder alcançar a história, adentrando-se na “máquina do tempo”. E tudo passa, deixando tudo para trás... Será? (CUNHA, 2001, p. 30)

Nos limiares do mundo contemporâneo, tem-se como desafio repensar o sentido da linha do tempo que habita o imaginário da modernidade, em suas várias vertentes, a fim de que sejam elencadas as possibilidades de que dispõe a humanidade – que há alguns séculos vive ancorada na idéia de uma marcha para o progresso.

Nessa marcha negadora do passado, marcada pelo antes e depois, as tradições (algumas tradições) parecem não ter lugar nem vez na história, a não ser como reminiscência ou como algo perdido nos resíduos do tempo. (CUNHA, 2001, p. 30)

Porém, ao final de *Minas Texas*, o cineasta Carlos Prates deixa-nos a idéia de que tradição e modernidade caminham lado a lado. Januária, que no filme representa os ideais de modernidade, depois de viver durante trinta anos afastada da tradição representada pelos pais e pelo noivo Amorim - momento em que chegou a se relacionar sexualmente com quatro homens ao mesmo tempo -, volta para Montes Claros com um terço entre os dedos, após a morte dos “maridos”. Ao chegar à casa dos pais, reencontra-os com as mesmas roupas que vestiam quando de sua fuga romântica – detalhe que reforça a persistência da tradição. No lar dos pais, onde ainda permanece o quadro de D. Pedro I no centro da sala principal, apenas duas mudanças significativas: a presença de um aparelho de televisão e a ausência da empregada doméstica no período noturno - já que esta agora freqüenta a escola.

Januária retorna frustrada à casa dos pais e é obrigada a encarar a realidade do reencontro com a tradição que refutou na mocidade. Fugiu como jovem mulher dona de si e retornou como filha, aparentemente resignada, sem a vivacidade e o ímpeto de ruptura que demonstrou durante toda a trama. Assim, a partir desse reencontro, as representações de tradição e modernidade no filme se apresentam

não mais como opostas, mas revelam-se explicitamente misturadas. Conforme Rodrigues (1996),

se os ideais tradicionais deixassem de existir, se fossem completamente substituídos pelos da modernidade, deixaria também de ter sentido a afirmação da modernidade, na medida em que esta se define como ruptura para com eles. (RODRIGUES, 1996, p. 301).

Desta forma, tradição e modernidade coexistem, visto que só podemos conceber um ideal de ruptura quando ainda persiste o modelo em relação ao qual se pretende abolir. São, ambos, conceitos ambivalentes e que caminham lado a lado. Outro desdobramento dessa temática refere-se a uma idéia intrínseca de incompletude da modernidade, já que, de acordo com Rodrigues,

falar de herança moderna equivale, ao mesmo tempo, a reconhecer o destino tradicional da modernidade, a reconhecer, por conseguinte, a impossibilidade da sua consumação. É por isso que a modernidade tem como destino a sua própria neutralização, ao cabo de um processo em que os modelos modernos da experiência não podem deixar de se tornar, por sua vez, também tradicionais. (1996, p. 301)

De acordo com a citação, percebe-se que a modernidade não é algo estático, visto que a ruptura constante se faz presente diante do fato de que tudo o que é novo pode ser aceito “como normas do gosto”, existindo então a necessidade de um novo movimento de ruptura. Desta forma,

uma vez realizados, todos os projectos modernos sofrem inevitavelmente os efeitos do desencantamento e da consumação do gesto que os gerou. As sociedades arcaicas pressentiam e contornavam muitas vezes esta lógica paradoxal da realização dos seus projectos, ao evitarem a serialização dos objectos artesanais. Nalgumas sociedades, o hábito de desenhar na areia era uma maneira de evitar que perdurasse a obra desenhada, para além do instante da sua criação. (RODRIGUES, 1996, p. 302)

Para se afirmar, a modernidade precisa referir-se à tradição, sendo ainda “marcada por uma necessidade intrínseca de permanente ultrapassagem dos seus valores, das suas normas e dos seus modelos” (p. 302), impelida sempre ao destino tradicional de sua realização.

O arcaico não cessa por isso de retomar no moderno, através de um processo que podemos designar como processo de reminiscência ou de anamnese. Encontramos a manifestação deste processo nos modelos da moda, nos quais vemos emergir regularmente o antigo como modelo do novo, instaurando-se assim uma espécie de ciclo constituído pelo retomo pendular de formas esquecidas e que tinham sido anteriormente recusadas. (1996, p. 308)

Tradição e modernidade coexistem numa relação de interdependência, numa simbiose que assegura a ambas a sua permanência. A modernidade, por exemplo, ao definir-se por meio de um ideal de ruptura, acaba por demonstrar a ambivalência de sua natureza, já que só se rompe com aquilo que ainda permanece.

É por isso que a tradição e a modernidade são duas faces de uma mesma moeda, estabelecendo entre si uma relação especular: moderno é tudo o que se demarca em relação àquilo que permanece como tradicional, tal como tradicional é tudo o que se demarca em relação àquilo que se apresenta como moderno. (RODRIGUES, 1996, p. 302)

A tensão existente entre a tradição e a ruptura para a novidade está presente também nas análises de Bornheim (1987), que defende que para delinear a tradição é preciso colocá-la em contraste com a ruptura, que lhe faz oposição. Este autor nos chama a atenção para a interdependência de conceitos opostos ao explicar-nos que desde a Grécia antiga foi percebido que tais conceitos costumam atrair-se e que ambos formam, de algum modo, uma unidade - mesmo que conflitante. Desta forma, toda a realidade poderia ser compreendida a partir de contrastes que, embora não superáveis, seriam de fato os elementos responsáveis pela dinâmica do real.

É fácil perceber que existe uma atração recíproca entre conceitos como continuidade e descontinuidade, estaticidade e dinamicidade, tradição e ruptura. Realmente, tudo acontece como se um dos termos não pudesse ser sem o outro. Atração, portanto; mas também repulsa mútua, já que cada termo só se afirma na medida de seu ser-oposto. (BORNHEIM, 1987, p. 15)

Para que a tradição fosse somente ela mesma seria necessário o afastamento de qualquer possibilidade de ruptura – já que ela se quer perene e eterna. Entretanto, a ausência do movimento se afigura como uma condenação à

sua morte, já que a necessidade de ruptura é o que assegura a “dinamicidade ao que parecia ‘sem vida’”. (BORNHEIM, 1987, p. 15)

Tradição e Modernidade não podem ser vistos como conceitos desconectados, independentes e fixos. Ao contrário, estão intrinsecamente ligados e trazem, cada qual, um paradoxo que possibilita essa união: na tradição, o movimento de passar, de entregar, de um tempo a outro, o patrimônio cultural que se constrói e reconstrói, constituindo-se esse movimento num elo entre passado, presente e futuro; na modernidade, o sentido de contínua transformação do passado, evocação do novo como presente e do novo a vir no futuro - mas trazendo sempre em si o passado em seu próprio tempo. A própria origem da palavra tradição nos revela um pouco do movimento que a integra e a afasta da aparente estaticidade. Conforme Bornheim,

[...] tradição vem do latim: *traditio*. O verbo é *tradire*, e significa precipuamente entregar, designa o ato de passar algo para outra pessoa, ou de passar de uma geração a outra geração. Em segundo lugar, os dicionaristas referem a relação do verbo *tradire* com o conhecimento oral e escrito. Isso quer dizer que, através da tradição, algo é dito e o dito é entregue de geração a geração. (1987, p. 18)

Faz-se possível afirmar, então, que todos nós, de certa forma, estamos instalados numa tradição, “a ponto de revelar-se muito difícil desembaraçar-se de suas peias” (BORNHEIM, 1987, p. 18). É por isso que a presença de um terço com a personagem Januária, trinta anos após a sua fuga – terço este que aparece à cabeceira de sua cama, no início do filme, quando ainda presa ao jugo da família – nos dá a dimensão de que, embora ela própria representasse a ruptura e a modernidade na trama, ainda assim encontrava-se ligada à tradição.

Parece claro que se tornou impossível a abordagem do conceito de tradição independentemente desse seu corolário atual que é a ruptura; tradição e ruptura se espelham reciprocamente, e a dialética dos dois termos esclarece a quantas andamos nessa grande esquina que é a história de nosso tempo. (BORNHEIM, 1987, p. 29)

Para que compreendamos melhor a interdependência entre tradição e modernidade no Norte de Minas Gerais a partir do período histórico apresentado no filme *Minas Texas* (entre as décadas de 1950 e 1980), faz-se necessário recorrer a

um breve levantamento do processo de desenvolvimento/modernização da citada região, tendo a cidade de Montes Claros como centro da discussão.

2.1 - O Norte de Minas se ‘moderniza’

De acordo com Pereira (2001), desde a década de 1940 as elites regionais passaram a se organizar. Formadas por ruralistas, médicos, advogados, comerciantes, industriais e políticos (muitos de seus elementos acumulavam mais de uma dessas atividades), tais elites mobilizaram-se com a criação de diversas entidades (por exemplo, Sociedade Agropecuária de Montes Claros – posteriormente, Sociedade Rural de Montes Claros, 1944; Associação Comercial e Industrial de Montes Claros, 1949).

Esta mobilização tinha por objetivo a atração de ações estatais que assegurassem à região as melhorias necessárias aos precários serviços de iluminação, água e esgoto, educação, pavimentação de ruas e estradas, emprego, renda e demais tópicos relacionados diretamente à urbanização do município.

Uma das táticas para atrair a atenção dos governos estadual e federal para o município foi a comemoração do centenário de Montes Claros, ocorrido em 03 de julho de 1957.

Até o ano de 1957, 03 de julho era uma data qualquer para os montesclarenses (sic). A emancipação política de Montes Claros ocorreu em 13 de outubro de 1831 quando o arraial foi elevado à categoria de Vila com Câmara, agente executivo e instância judiciária. O título de cidade foi obtido em 03 de julho de 1857, o que, dentro do contexto do Império, não tinha nenhum efeito prático, tendo apenas um valor honorífico. (PEREIRA, 2001, p. 4)

Pereira (2001) aponta que esta ‘tradição inventada’²⁶, além de buscar uma maior atenção para o município serviu também para solidificar, de forma estratégica, “relações políticas de dependência e dominação, construir a imagem de uma cidade moderna, de um povo ordeiro e trabalhador e por fim, atrair os tão reclamados investimentos do Estado e da União”. (2001, p. 4)

Para que tal objetivo fosse alcançado, as elites locais acabaram por utilizar uma importante ‘moeda de troca’: o voto da população. Desta forma, o controle e

²⁶ Cf. HOBBSAWN, 1984.

transferência de votos para determinados candidatos tornou-se uma ação impreterível.

Assim, “controlar” e transferir milhares de votos para candidatos situacionistas, era uma necessidade imperiosa. Para tanto, um conjunto de estratégias foi mobilizado no sentido de conquistar o voto da população. Tais estratégias compunham da interação de elementos diversos – poder econômico, tradição e carisma dos coronéis, política assistencialista, violência, fraude e propaganda ideológica pela imprensa. (PEREIRA, 2001, p. 3)

Até meados do século XX a figura dos coronéis ainda exercia, no município de Montes Claros – e no Norte de Minas -, grande influência sobre os rumos das decisões locais. Lideranças sociais, políticas e econômicas, os coronéis se utilizavam de medidas não-práticas (propaganda, discursos e teatralização do poder) e práticas (prestação de favores pessoais, violência e fraude) para perpetuarem-se no poder. Desta forma, tiveram grande participação na promoção do centenário do município e foram figuras de extrema importância para a concretização do evento. (PEREIRA, 2001, p. 3)

Diante da precariedade do município, com altas taxas de analfabetismo e desemprego²⁷, recorrer à figura do coronel se transformou em uma das alternativas para um grande contingente da população local. Em troca, muitos eram os votos que tais potentados conseguiam reverter para si mesmos ou para seus candidatos.

É nesse cenário que a figura política do coronel se destaca. Desprovida de renda, serviços públicos decentes e instrução razoável, a população é afastada do exercício livre de seus direitos políticos, seu papel restringe-se a votar no homem, “dotado de virtudes especiais”, capaz de guiá-la e de “resolver o problema” por ela. (PEREIRA, 2001, p. 3)

Embora a década de 1950 tenha representado para o Brasil um momento de intensa modernização, industrialização e desenvolvimento - com vistas a realizar a transição de um país de base rural para um de base industrial, nos rincões afastados da sede do poder político permanecia um país onde práticas arcaicas ainda eram a tônica das relações de poder.

²⁷ Os serviços de água, esgoto e iluminação eram precaríssimos, atendiam a (respectivamente) 12%, 10% e 18% da população urbana. O analfabetismo também era alto: 74,63 % da população não sabia ler ou escrever em 1950. (PEREIRA, 2001, p. 3)

Assim, na base de um país em franco processo de industrialização, “democrático” e “moderno”, imagens criadas e disseminadas pela ideologia desenvolvimentista, sobrevivia um país pobre, agrário e marcado por relações políticas “atrasadas”. Desenvolvimentismo e coronelismo conviviam de forma harmônica, interdependente, complementar. (PEREIRA, 2001, p. 3)

Com o apoio dos coronéis e de demais integrantes da elite local, comemorou-se o 3 de julho como uma grande e emblemática celebração, que envolveu toda a população do município. A cidade recebeu a visita de inúmeros políticos – dentre os quais, o presidente Juscelino Kubitschek e o governador de Minas Gerais, Bias Fortes, além de diversos secretários e ministros de Estado.

Ao longo dos preparativos e durante as festividades a população foi tomada pelo entusiasmo. A prefeitura construiu várias obras de embelezamento urbano, as fachadas dos prédios centrais foram pintadas e a Associação Rural construiu, com o apoio de recursos públicos, o parque de exposições. (PEREIRA, 2001, p. 5)

Em seu discurso²⁸, o presidente Juscelino reafirmou o compromisso de sanar todas as dificuldades enfrentadas pelo município, nas questões que iam do serviço de água e esgoto à ligação asfáltica entre Montes Claros e Corinto, Montes Claros e Pirapora, além de melhorias para os serviços energéticos – que representaria a redenção para que indústrias pudessem operar satisfatoriamente na cidade.

Entretanto, passada a festa, a cidade voltou a ser esquecida pelo poder público, e as promessas ficaram apenas no discurso de JK.

O fracasso das reivindicações de Montes Claros [se] explica pelas características econômicas da região. A maior fonte de renda e o setor que mais empregava em Montes Claros era o agropecuário. Os programas de desenvolvimento executados desde o final dos anos 40 elegiam a industrialização como prioridade absoluta. (PEREIRA, 2001, p. 7)

Mas a história mudaria com a criação da Superintendência do Desenvolvimento do Nordeste - SUDENE²⁹ - e a inserção de Montes Claros -

²⁸ Cf. PEREIRA, 2001.

²⁹ No ano de 1959, no dia 15 de dezembro, era assinada a Lei 3.692, que criava a SUDENE, em cuja área de jurisdição foram incluídos 42 municípios do norte de Minas Gerais, inclusive Montes Claros. (FERREIRA, 1975, p. 10)

oficialmente, em 1963³⁰ - dentre os municípios atendidos pela nova autarquia. O município só passou a sentir os efeitos dessa inclusão a partir da segunda metade dessa mesma década.

Conforme Oliveira (2000), dentre os benefícios trazidos à região pela SUDENE estão a interligação da cidade com o sistema da Companhia Energética de Minas Gerais – CEMIG (1965); pavimentação da estrada ligando Montes Claros a Belo Horizonte (1972); pavimentação do trecho entre Montes Claros e Pirapora (1973/1974); dentre outras, que proporcionaram à região a capacidade de atrair empresas e investimentos que garantissem a sua maior integração junto ao plano desenvolvimentista adotado pelo Estado.

Diante de tais ações é possível afirmar que

a partir de 1960, com as modificações na conduta política do Estado em relação ao Norte de Minas, tal Região passou a vivenciar uma fase bastante peculiar em sua história. Esse ambiente permitiu a emergência de diversos fatores que contribuíram tanto para modificar quanto reafirmar algumas das características econômicas e sociais norte-mineiras. De forma que a década de 1960 pode ser considerada um período de transição onde a Região passa a ser adaptada, especialmente pelo Estado, para atender as exigências do modelo de desenvolvimento vigente no país. (CARDOSO, 2000, p. 258-259)

A postura adotada pelo Estado objetivava superar as deficiências de ordem econômica e social verificadas na região a partir da integração com as dinâmicas das regiões Centro-Sul. Para tanto, o governo contribuiu para acelerar as aquisições territoriais no Norte de Minas, com finalidades tanto produtivas quanto especulativas. Dinamizando, de início, a negociação de terras localizadas às margens da ferrovia – e posteriormente para toda a região -, o Estado propiciou “um dos traços mais relevantes da expansão capitalista desencadeada durante o período de 1960 a 1970, na Região”. (CARDOSO, 2000, p. 259)

Os esforços para a integração do Nordeste ao Centro-Sul, a partir da SUDENE, nos anos 1970, visavam à diminuição do desemprego; modernização da infra-estrutura regional relacionada saneamento, energia, transportes e comunicações; intensificação da utilização de recursos naturais, e implementação de

³⁰ Cf. OLIVEIRA, 2000, p. 43

programas sociais que tinham como objetivo melhorar as condições de habitação, educação e saúde da população. (CARDOSO, 2000, p. 262)

Entretanto, esse intenso processo de mudanças na região não trouxe benefícios para todos. Cardoso (2000, p. 60) atenta para algumas das características negativas desse período, como a expulsão da população rural para os grandes centros (transformando-se, conseqüentemente em mão-de-obra barata para atender às demandas do capital) ou para áreas mais isoladas da região; além da concentração fundiária que operava a serviço de uma mesma base produtiva e o aumento populacional, etc.

No tocante à modernização do campo no Norte de Minas, Barbosa e Feitosa (2005) apontam que tal modelo de desenvolvimento,

se, por um lado, provocou a “modernização do campo”, por outro, implicou no empobrecimento dos agricultores familiares, na degradação dos recursos naturais e na manutenção da concentração fundiária. Fenômenos denominados “viúvas da seca”, “comunidades fantasmas” e “escravos do carvão”, ficaram nacionalmente conhecidos devido, sobretudo, ao deslocamento sazonal de agricultores familiares para trabalharem nas lavouras de café e cana-de-açúcar, no sul de Minas Gerais e interior de São Paulo, respectivamente, bem como através da utilização da mão-de-obra familiar regional em condições subhumanas pelas reflorestadoras, nos seus fornos de produção de carvão. (p. 8)

Mas é necessário frisar, aqui, diante desse quadro contrastante, que mesmo com os ares desenvolvimentistas e de modernidade que ganharam corpo na região a partir da década de 1960, com a SUDENE, velhos atores políticos e as elites locais, ligados à tradição, continuaram à frente de todo o processo, mantendo-se como interlocutores entre a região e os governos Estadual e Federal.

Mesmo com a inserção do Norte de Minas na área da Superintendência de Desenvolvimento do Nordeste – SUDENE - e a mudança do discurso desenvolvimentista pautado na industrialização, pode-se perceber uma maior concentração do poder nas mãos dos velhos e novos empresários, que continuaram a comandar as decisões do município. (PEREIRA et al, 2010, p. 2)

O modelo de desenvolvimento tendo o Estado como agente indutor, conforme nos aponta Telles (2006, p. 39), acabou por aproximar as elites dominantes e “as mais diversas esferas de poder estatal”. Desta forma, durante todas as décadas de

atuação da SUDENE no Norte de Minas, a elite ruralista sempre esteve no cerne das ações implementadas pelo Estado no tocante ao desenvolvimento regional.

Assim, em meio ao processo que asseguraria a inserção do Norte de Minas Gerais em tempos de modernidade, eram ainda os velhos atores locais ligados à tradição que continuavam a definir os rumos políticos, sociais e econômicos da região.

2.1.1 - Modernização Conservadora do Norte de Minas

Telles (2006) nos revela que a relação entre as elites dominantes do Norte de Minas e as diversas esferas do poder estatal deu suporte a um processo de modernização conservadora³¹ na região. Para a autora,

ao propiciar a compatibilização entre os interesses das elites urbano-industriais e rurais, levou as estratégias de promoção de desenvolvimento regional a configurarem um processo de “negociação de interesses do grupo dominante”, em detrimento do restante da população norte mineira. (p. 39)

Oliveira (2000, p. 97) corrobora esta tese ao afirmar, em relação à atuação da SUDENE, que “o problema principal está na destinação das verbas que foram classificadas como de *alocução por critérios políticos*”, ou seja, direcionadas à região, via “programas especiais” e “outros programas”, para atender a interesses particulares de determinados grupos.

No caso da modernização conservadora do Norte de Minas Gerais, é preciso que nos recordemos da herança ibérica legada pelos colonizadores portugueses ao país, fonte que explica a condição paradoxal de nossa sociedade, onde tradição e modernidade se misturam. Se por um lado vivenciamos um processo de racionalização do aparato estatal e institucional, inspirados na maneira anglo-americana, por outro, nunca houve um rompimento com a forma patriarcal de agir,

³¹ O termo modernização conservadora foi cunhado primeiramente por Moore Junior (1975) para analisar as revoluções burguesas que aconteceram na Alemanha e no Japão na passagem das economias pré-industriais para as economias capitalistas e industriais. Neste sentido, o eixo central do processo desencadeado pela modernização conservadora é entender como o pacto político tecido entre as elites dominantes condicionou o desenvolvimento capitalista nestes países, conduzindo-os para regimes políticos autocráticos e totalitários. (PIRES; RAMOS; 2009, p. 412)

sobretudo no tocante às relações de poder e de manutenção de *status* das elites e da burguesia.

De acordo com Azevêdo (1982),

[...] dependendo das circunstâncias históricas e nacionais, a burguesia pode desempenhar um papel reacionário ou revolucionário, aliar-se às velhas classes dominantes e promover uma modernização conservadora, através da revolução passiva, de caráter elitista e autoritário, promovendo transformações pelo alto. (p. 24)

Dessa maneira, tal autor remete a questão da modernização conservadora para a esfera política, indicando que é no interior do Estado que são tecidos os compromissos entre a nova e a velha elite dominante, a fim de manterem-se no poder, e, com isto, criam-se empecilhos de acesso das classes sociais aos centros de decisão do Estado.

Sobre a intervenção estatal para o desenvolvimento, via SUDENE, podemos dizer que sua ação

ocorreria em um ambiente socioeconômico retrógrado, no qual imperava o clientelismo, como prática política. Jogos, ocultos ou não, estavam sendo jogados por quem defendia a manutenção de um conjunto de instituições desfavoráveis ao desenvolvimento. (BONFIM; PEDROZA JUNIOR, 2009, p. 89)

Onde a impessoalidade da burocracia é vista como ponto negativo do sistema e são exaltadas, sobremaneira, as formas personalistas de interação, acaba não sendo possível falar em modernização sem que esta seja acompanhada do adjetivo 'conservadora'. Com uma sociedade que valoriza os privilégios – herança lusitana - e um Estado apropriado pelas elites, que não atua no sentido público, não seria possível uma modernização de fato.

Ainda sobre a SUDENE, em sua concepção inicial, Rodrigues (2000) nos explica que:

[...] havia preocupação com os aspectos de produção, e da distribuição da renda entre os grupos sociais no Nordeste. O problema, uma característica do Brasil, é que uma vez instituídos, esses órgãos começam a descaracterizar-se em relação aos propósitos iniciais. Nesse ponto, a ditadura militar contribuiu para o desmantelamento de estruturas voltadas para o desenvolvimento regional e outras. Após o regime militar, a SUDENE e outros órgãos semelhantes, voltados para o desenvolvimento regional, mantiveram-

se desviados de seus propósitos originais. A idéia de fortalecer as estruturas econômicas dos moradores, dos produtores de alimentos, perdeu o objetivo. As ações acabaram direcionadas para a valorização do grande capital, de forma geral. (p. 170)

Conforme visto no primeiro capítulo, as mudanças na política brasileira no âmbito do governo Collor, e que implicavam no processo de minimização do Estado e na busca pela estabilização econômica do país, colaboraram com a degradação da Superintendência. Na década de 1990, a falta de apoio governamental e a redução considerável de recursos destinados ao Fundo de Investimentos do Nordeste - FINOR³², ocasionou o enfraquecimento econômico da SUDENE e, por conseguinte, a perda de sua legitimidade frente aos estados por ela atendidos.

O cenário que envolveu esse período relaciona-se a concepções neoliberais (de Estado mínimo, tendo as reformas trabalhistas, de desestatização e de abertura econômica), fator importante para explicar a redução dos investimentos e a extinção de projetos voltados ao desenvolvimento dessa região. Aliado a este cenário, as denúncias de corrupção levaram a uma crise de legitimidade e ao enfraquecimento gradativo da Sudene até sua extinção em 2001. (BORTOLLO; OLIVEIRA; ARAÚJO SOBRINHO; 2013, p. 522)

Extinta em 2001, a SUDENE foi prontamente substituída pela Agência de Desenvolvimento do Nordeste – ADENE, instituída por meio da Medida Provisória nº 2.146-1, de 04 de maio de 2001 (BRASIL, 2001).

Ainda conforme Bortollo, Oliveira e Araújo Sobrinho (2013),

enquanto a Sudene foi idealizada a partir de uma visão nacional, depois de um diagnóstico profundo, a Adene surgiu com um propósito reformista. Desse modo, com a agência há claramente uma

³² O Fundo de Investimentos do Nordeste - FINOR é um benefício fiscal concedido pelo Governo Federal, criado pelo Decreto-Lei nº 1.376, de 12/12/1974, e reformulado pela Lei nº 8.167, de 16/01/1991, regulamentada pelo Decreto nº 101, de 17/04/1991, com modificações introduzidas pela Medida Provisória nº 2.199-14, de 24/08/2001 (última reedição da MP nº 2.058, de 23/08/2000). Constituído de recursos aplicados em ações e debêntures, destina-se a apoiar financeiramente empreendimentos instalados ou que venham a se instalar na área de atuação da Superintendência do Desenvolvimento do Nordeste - SUDENE. (Fonte: Banco do Nordeste do Brasil. Disponível em <www.bnb.gov.br/content/aplicacao/Produtos_e_Servicos/FINOR/gerados/finor_informgerais.asp>).

mudança brusca na direção dos projetos e ações relacionados ao Nordeste. (p. 523)

Seis anos mais tarde, ressurgiu a velha (nova) SUDENE, através da Lei complementar nº 125, de 3 de janeiro de 2007 (BRASIL, 2007). Agora, dentro da estrutura do Ministério da Integração Nacional,

tem como objetivo formular planos e propor diretrizes para o desenvolvimento do Nordeste que estejam combinados com o Plano Nacional de Desenvolvimento Regional (PNDR), articulados com os planos nacionais, estaduais e municipais, atuando como agente do sistema de planejamento e gestão do orçamento federal. Dentre as atribuições da superintendência está elaborar o Plano de Desenvolvimento Regional para o Nordeste, considerando o impacto social e econômico dessas políticas. (BORTOLLO; OLIVEIRA; ARAÚJO SOBRINHO; 2013, p. 523)

As novas diretrizes de atuação³³ da SUDENE focam as suas atenções para a necessidade de implementação de políticas que extrapolam a dimensão meramente econômica do desenvolvimento, mas que atendam também às demandas relacionadas à saúde, educação e desenvolvimento social das áreas que compõem o âmbito de atuação da autarquia. “Nesse sentido, a proposta de ação envolve aspectos econômicos, sociais e culturais e procura inserir a região como mais um centro dinâmico do país.” (BORTOLLO; OLIVEIRA; ARAÚJO SOBRINHO; 2013, p. 524)

Entretanto, Sampaio (2013) aponta algumas críticas em relação à nova SUDENE, dentre elas a de que haveria fortes indícios de que a autarquia estaria funcionando da mesma forma quando da época do regime militar, “ou seja, atuando basicamente como uma agência de incentivos fiscais”. (p. 13)

³³ São elas: 1) educação para a inclusão e o desenvolvimento, que tem em seus objetivos erradicar o analfabetismo e ampliar o acesso ao ensino superior; 2) promover a competitividade do setor produtivo regional, com destaque para a modernização do parque industrial e o fortalecimento das pequenas e médias empresas; 3) prover o Nordeste de infraestrutura física urbana, de transportes e de comunicação necessárias à sua integração interna e externa; 4) fortalecer vetores que promovam a sustentabilidade socioambiental, considerando a necessidade de ampliação dos serviços sociais básicos e a recuperação de áreas degradadas; 5) transformar a cultura nordestina em vetor de inclusão social e desenvolvimento, visando fomentar o turismo cultural e a produção e acesso à cultura a partir do uso de meios digitais, e 6) fortalecer os governos estaduais e municipais como agentes de desenvolvimento. (BORTOLLO; OLIVEIRA; ARAÚJO SOBRINHO; 2013, p. 524)

O mesmo autor se refere ao perigo de que a autarquia se transforme na velha SUDENE descrita por Chico de Oliveira em 1985³⁴, “uma agência capturada por algumas elites, tendo como principal missão oferecer subsídios fiscais a quem menos precisa deles.” (Sampaio, 2013, p. 14)

Ainda para Sampaio,

nos dias atuais, pela atuação da "nova" Sudene, o “desenvolvimento da região nordeste” continua a ser confundido com o oferecimento de imensos subsídios a grandes empresários – locais e de outras regiões brasileiras – cujas firmas pouco ou nada contribuem para um desenvolvimento regional legítimo (crescimento econômico acompanhado de melhoria da distribuição de renda, aumento dos anos de estudo da população, etc.). (2013, p. 15)

Se, conforme visto no início deste capítulo, a modernidade tem um destino tradicional, seria possível fugir a essa ambivalência? Sabemos que a exploração dos trópicos pelos portugueses não contou com racionalidade, gerando e perpetuando no seio de nossa sociedade, segundo Hollanda (1995), duas éticas distintas: a do trabalho e a da aventura. Também somos cômicos de que os limites entre público e privado sempre se confundiram, acabando por tornar mais complexa a relação tradição/modernidade. Sendo a ideologia dominante aquela pertencente às classes dominantes, e tendo como classe dominante uma elite conservadora, uma modernização ou desenvolvimento - no caso, em âmbito regional – que privilegie a todos, de forma democrática, já se afiguraria incompleta desde o nascimento.

2.2 - A modernidade brasileira: uma tradição

Faz-se necessária aqui uma discussão acerca da modernidade brasileira sob o prisma da cultura, sobretudo da formação da indústria cultural no país – que deu os primeiros passos na década de 1960 (com o início de um mercado cultural), e que se consolida durante os anos 1970 – tendo como base, principalmente, os investimentos oficiais, conforme visto no primeiro capítulo deste trabalho.

³⁴ Cf. OLIVEIRA, Francisco de. *Elegia Para Uma Re(li)gião*. São Paulo: Paz e Terra, 1985.

Ortiz (1989) aponta que o processo de modernização brasileira só pôde ser verificado mais efetivamente a partir das décadas de 1940 e 1950. Diante de tal constatação, esse autor afirma que o próprio modernismo brasileiro da década de 1920 – que propunha uma ruptura com o tradicionalismo vivenciado até então – realizou-se sem uma modernização de fato, apenas almejando, para o futuro, a construção de uma nação que pudesse tomar o espaço de nosso passado “agrário e tradicional”.

Na verdade, esquece-se muitas vezes que o nosso modernismo ocorreu sem modernização, o que significa a presença de um hiato entre o movimento e a própria sociedade que lhe dá sustentação. Ele é sobretudo uma aspiração, um projeto a ser construído no futuro. Não é por acaso que o modernismo, já a partir de 1924, se identifica com a questão nacional (em suas diferentes vertentes, é claro), pois se tratava de construir uma nação que de fato pudesse ser contraposta a um passado agrário e tradicional. (ORTIZ, 1993, p. 38)

Muito embora o modernismo brasileiro tenha acontecido sem uma modernização factual, cabe lembrar, segundo Ortiz (1989), que esse movimento antecipou diversas transformações pelas quais o país passaria posteriormente. Tal antecipação revelava, assim, o hiato existente entre a “inadequação de determinadas concepções em relação à totalidade da sociedade” (p. 32). Assim, é possível perceber, segundo esse autor, que essa antecipação não se trata “de uma previsão, de uma genialidade imanente ao homem de arte; o descompasso é um elemento da sociedade brasileira periférica [...]” (idem)

Cabe aqui uma pequena abordagem das duas fases do modernismo brasileiro apresentadas por Ortiz para que melhor compreendamos as próprias transformações no interior desse movimento. A primeira fase (1917-1924) é notadamente marcada por uma preocupação estética, quando se buscava o rompimento com o passadismo e a absorção das vanguardas européias. Conforme nos explica Oliveira (2001), de maneira mais detalhada:

Na primeira fase do embate com as forças tradicionalistas, prevaleceu a linha eclética e internacionalista no Modernismo, tanto que o primeiro órgão do movimento, a revista *Klaxon*, lançada em São Paulo depois da Semana de 1922, aceitou colaborações de autores nacionais e internacionais, e teve representantes na Suíça, França e Bélgica. O clima era de total disponibilidade a todas as correntes de pensamento e a todos os “ismos” europeus que eram

citados, glosados, contestados, às vezes de modo contraditório. (p. 64-65)

Mas é essa adesão às vanguardas internacionais que acaba por deflagrar uma certa crise de consciência em alguns dos integrantes do movimento modernista brasileiro que, ao final de contas, não vinha fazendo mais do que um “hábito secular no país: importar modas literárias e correntes de pensamento com as quais interpretar a própria realidade”. (OLIVEIRA, 2001, p. 65)

Desta forma, os modernistas não escapavam ao “destino periférico” de tratar a tudo que vinha de fora como sendo melhor do que o que se produzia no Brasil. Conforme Oliveira, tanto Mário de Andrade quanto Oswald de Andrade – que, dentre outros, encabeçavam o movimento - reconheceram, neste sentido, a deficiência do das propostas, demonstrando que seria necessário voltar as atenções para a produção local em detrimento do que se produzia no exterior, sobretudo na Europa.

Foi assim que o modernismo começou a focar as suas ações visando “reencontrar o Brasil incontaminado de toda influência, o Brasil em si mesmo e para si mesmo”. (OLIVEIRA, 2001, p. 65) Tal atitude desencadeou uma nova fase do movimento, agora de caráter mais nacionalista.

A segunda fase do movimento, que vai de 1925 a 1930, foi caracterizada por um viés mais ideológico em relação à anterior, que corria à margem dos processos político-sociais. Sem a negação dos postulados esteticistas do modernismo, seus integrantes buscam uma participação social mais ativa, com a preocupação de “reintegrar a literatura na realidade, de mergulhar profundamente naquele Brasil do qual tanto se falava, mas que pouco se conhecia”. (OLIVEIRA, 2001, p. 66)

Ortiz (1989) atenta que, nesse segundo momento, dentre os modernistas,

ocorre uma reorientação, e eles se voltam para a elaboração de um projeto de cultura mais amplo. A questão da brasilidade se transforma assim no centro da atenção dos escritores e vai gerar vários manifestos como o Pau-Brasil, Antropofágico, Anta. Ao Brasil real, contemporâneo, os modernistas contrapõem uma aspiração, uma “fantasia” que apontava para a modernização da sociedade como um todo. (p. 34)

Ainda de acordo com Ortiz, o Modernismo, enquanto projeto, pode ser tomado como modelo no que tange a pensar a vinculação, no Brasil, entre cultura e modernização, já que conseguiu sintetizar, a partir da antecipação de diversas

formulações, uma nova maneira de relacionar-se com a sociedade, e que, de certa forma, influenciou toda uma corrente de pensamento – que vai desde a arquitetura de Oscar Niemeyer e o teatro de Gianfrancesco Guarnieri, à concepção do Instituto Superior de Estudos Brasileiros – ISEB e a vanguarda dos poetas concretistas.

É a partir do Modernismo que se estabelece “uma ponte entre uma vontade de modernidade e a construção de uma identidade nacional”. (ORTIZ, 1989, p. 35). No desenvolvimentismo brasileiro da década de 1950 essa vontade de construção nacional é visível, já que “ao se afirmar que ‘sem ideologia do desenvolvimento não há desenvolvimento’, o que se está reiterando é a anterioridade do projeto de modernização em relação ao subdesenvolvimento da sociedade”. (p. 36)

As transformações ocorridas no Brasil na década de 1960 influenciaram sobremaneira os rumos políticos e sociais do país. O governo João Goulart, de tendências socialistas, o golpe militar e o Ato Institucional nº 5 demonstram um panorama de efervescência ideológica e embates intelectuais determinantes para a atual situação brasileira.

Após o fim do Estado Novo³⁵ e a ascensão do populismo, a sociedade brasileira passou por inúmeras transformações. O processo de industrialização do país, a crescente migração de pessoas do campo para a cidade, os avanços das legislações trabalhistas, o fortalecimento dos sindicatos, partidos políticos e movimentos sindicais favoreceram o crescimento de idéias nacionalistas e antiimperialistas e a necessidade das reformas de base.

Paulo Emílio Salles Gomes (1916-1977), crítico de cinema e um dos mais importantes intelectuais do país, via o tema subdesenvolvimento brasileiro como um dos pontos centrais de suas teorias. Para ele, a condição primária para se entender qualquer manifestação da vida nacional, sobretudo o cinema, é o nosso atraso político, econômico e social, ou seja, o “subdesenvolvimento”.

Sobre a construção de uma ideologia do desenvolvimento e da modernidade no Brasil, pretendemos traçar neste momento, de forma sucinta, um paralelo entre as idéias de Paulo Emílio Salles Gomes e as teorias desenvolvimentistas mais gerais do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB) – que como vimos anteriormente, neste mesmo capítulo, sofreu influência dos ideais modernistas. O

³⁵ O Estado Novo foi um período autoritário da nossa história, que durou de 1937 a 1945. Foi instaurado por um golpe de Estado que garantiu a continuidade de Getúlio Vargas à frente do governo central, tendo a apoiá-lo importantes lideranças políticas e militares. Fonte: (CPDoc/FGV)

ISEB, criado em 1955, era vinculado ao Ministério de Educação e Cultura. Tinha como objetivos principais o estudo crítico da realidade brasileira e a divulgação das ciências sociais no sentido de incentivar o desenvolvimento nacional, que estava intrinsecamente atrelado ao desenvolvimento industrial.

O “subdesenvolvimento” na obra de Paulo Emílio é o conceito principal do qual todos os outros elementos essenciais para sua eficácia política se originam. [...] “subdesenvolvimento” e “situação colonial” funcionam como sinônimos de um mesmo esquema econômico — característica de exportar matéria-prima e importar produtos manufaturados — que é transplantado para a análise cultural. (SOUZA, 2009, p. 01)

O ISEB elabora, após o início de suas atividades, uma teoria nacional-desenvolvimentista que partia do pressuposto de que a promoção do desenvolvimento econômico e a consolidação de uma idéia de nacionalidade constituiriam dois aspectos do processo emancipatório brasileiro. A modernização dependeria, então, de uma consciência nacional mobilizada em torno de uma vontade de desenvolvimento.

O ISEB foi o principal arauto das teses desenvolvimentistas e exercia influência na política dos governos JK e Jango. Forneceu os alicerces teóricos para as mais diversas correntes, inclusive para membros do governo, e quadros para os vários escalões desses dois governos. Foi criado no Rio, em julho de 1955, por um decreto do presidente interino Café Filho e recebeu subvenções da CAPES [...]. A proposta do grupo de intelectuais que fundou o ISEB era assumir uma liderança na política nacional por seus próprios meios. Eles se dispunham a arregimentar e organizar as forças progressistas e esclarecê-las ideologicamente. Se autodefiniam como uma vanguarda capaz e bem organizada. (SIMONARD, 2003)

Pode-se perceber uma forte aproximação entre as teorias de Paulo Emílio e as idéias mais gerais propagadas pelo ISEB, visto que, em ambos os casos, verificasse o caráter nacionalista e democrático que aponta para a urgência da superação do subdesenvolvimento social a partir da junção de forças progressistas que englobavam a classe média, o proletariado, a burguesia industrial nacionalista e a intelectualidade brasileira, principalmente a de esquerda.

De acordo com Paulo Emílio, o cinema brasileiro só se firmaria como um cinema industrial se houvesse a união entre Estado, capital e trabalho, visando a um mercado nacional e autônomo, ou seja, livre da influência e dependência do mercado cinematográfico estrangeiro. Para tanto, seria necessário que o Brasil

recuperasse um pouco do que foi a chamada “Época de Ouro” do cinema nacional (1908-1911), quando os filmes aqui produzidos eram absorvidos de maneira satisfatória pela população e, por conseguinte, pelo próprio mercado interno - ainda não afetados pela invasão do produto cinematográfico estrangeiro, sobretudo o hollywoodiano.

Para o crítico, a autonomia do mercado cinematográfico nacional, isto é, sua dissociação da “situação colonial” ou do “subdesenvolvimento”, dependia da junção de interesses comuns entre produção, distribuição e exibição cinematográfica, articulados à proteção e intervenção estatal. Tal proposta, enquanto um pressuposto básico para o desenvolvimento do cinema brasileiro, demonstra que no nível ideológico a obra do crítico dialoga diretamente com as teses de “Revolução capitalista” do ISEB [...]. (SOUZA, 2009, p. 07).

Tal idéia nacional-desenvolvimentista de “revolução capitalista” do ISEB legava à burguesia nacional o protagonismo no sentido de articular-se com as classes operária e média em busca de desenvolvimento industrial que tivesse por base um projeto nacional. Assim, “embora a revolução capitalista fosse marcada pelo conflito social, a formação do Estado nacional se fazia, necessariamente, por intermédio de uma aliança entre capital e trabalho”. (BRESSER-PEREIRA, 2005, apud SOUZA, 2009, p. 07-08).

Para Paulo Emílio, a burguesia nacional deveria ser encarada como uma aliada no tocante à industrialização do cinema brasileiro, entretanto, criticava esta mesma burguesia por conta do caráter universalista de seus valores, que deveriam ser substituídos por outros “de uma cultura autenticamente nacional” (SOUZA, 2009). Tal paradoxo pode ser explicado de maneira simples:

Do ponto de vista político-econômico, Paulo Emílio não enxerga outro caminho para o desenvolvimento do cinema brasileiro senão o da união com a burguesia. Desse modo, a ideia de união de classes parece ficar mais compreensível. Entretanto, por outro lado, como cinema não é apenas produto industrial, mas também manifestação cultural, a cisão com os valores estéticos burgueses é inevitável para uma verdadeira manifestação cinematográfica nacional. (SOUZA, 2009, p. 09)

Assim, de acordo com Souza (2009), é possível afirmar que o ataque de Paulo Emílio aos valores simbólicos burgueses coadunam-se às propostas do ISEB,

no qual as categorias de “alienação” e “dependência” sempre se mostraram presentes. Cabe aqui ressaltar que, conforme Toledo (1982 apud SOUZA, 2009, p. 11), alienação para os isebianos não se afigurava do ponto de vista marxista, mas, sobretudo, como um conceito existencialista³⁶. Tanto para Paulo Emílio quanto para os isebianos, a transformação de uma situação de subdesenvolvimento para uma de desenvolvimento, sobretudo o econômico, significaria o fim da alienação político-cultural.

Paulo Emílio sempre pautou as suas teorias sobre o cinema brasileiro com base nas relações deste com a realidade socioeconômica de nosso país. A crença do crítico assume concordância com o pensamento do isebiano Roland Cobisier, já que ambos compartilhavam a idéia de que o desenvolvimento social seria marcado por fases. Assim, os anos 1960 seriam emblemáticos para o início de uma nova fase em que o colonialismo seria superado, e para tanto, a consciência do próprio subdesenvolvimento seria um fator “desalienante e libertador” (AUTRAN, 2012). É possível demonstrar, ainda, outras semelhanças entre o pensamento de ambos:

Também releva observar como a problemática do cinema brasileiro adapta-se singularmente bem ao esquema ideológico de Roland Corbisier, que via a ação devastadora do colonialismo tanto na vida econômica da nação quanto na vida cultural. Para ele a atividade cinematográfica encontrava-se evidentemente dominada nos dois campos: o mercado era controlado pelo produto norte-americano, e, no plano cultural, para o público brasileiro e para os próprios produtores, “cinema mesmo é o de fora”. (AUTRAN, 2012)

Conforme nos lembra Ortiz (1989), a consolidação dos parques industriais dos anos 1960 é acompanhada pelo surgimento de um mercado de bens culturais de abrangência nacional.

Tal autor acredita num país modernizado, porém com suas particularidades e singularidades. Neste ponto, critica a idéia de que a modernização viria acompanhada da redenção das mazelas sociais – idéia esta que corroborou com a ausência de uma perspectiva crítica da modernidade que se queria realmente

³⁶ Álvaro Vieira Pinto, o isebiano que mais se deteve na “teoria da alienação”, fez uma leitura parcial da obra de Marx, entendendo “alienação” como fenômeno específico da nação subdesenvolvida. Portanto, ignorou-se que, mesmo com a chegada do desenvolvimento econômico, a nação esbarcaria nos limites impostos pelo modo de produção capitalista. (SOUZA, 2009, p. 12)

construir. E a situação se tornou mais complexa diante da junção entre os antigos e os novos problemas trazidos pelas transformações sociais.

A idéia que a modernidade é um imperativo de nossos tempos pode incomodar alguns interlocutores, isto porque sempre se imaginou que o processo de modernização eliminaria, por si só, tanto o subdesenvolvimento como as injustiças sociais. Essa visão um tanto ingênua do processo histórico, nos levou a sobrevalorizar a busca de uma "identidade moderna" sem que tivéssemos uma perspectiva crítica do que se desejava construir. Tudo se passava como se a idéia de moderno ontologicamente fosse portadora de valores que naturalmente corrigiriam nossos desequilíbrios. (ORTIZ, 1993, p. 39)

Nos anos 1960 verifica-se, assim, um maior diálogo crítico entre a atividade do pensamento intelectual cinematográfico e o pensamento advindo de outras áreas da cultura. Jovens cineastas, sobretudo os ligados ao Cinema Novo, foram influenciados e influenciaram as idéias da filosofia, sociologia, da história, da literatura, da música e das artes plásticas. O cineasta passa a ser visto, desta forma, como um intelectual orgânico, engajado nas discussões e conseqüentes proposições em relação aos problemas sociais do Brasil e da América Latina como um todo. E nem são raros os casos em que cineastas foram teóricos cinematográficos e realizadores, como os casos de Glauber Rocha e Alex Viary, que traziam em seus trabalhos um nacionalismo libertário disposto a reconquistar espaço no mercado cinematográfico brasileiro.

O papel que a produção cultural teria que desempenhar nesse processo de afirmação nacional era fundamental. A burguesia e as camadas urbanas guiavam seu comportamento por aquilo que era ditado pela produção cultural estrangeira, principalmente pelo cinema de Hollywood. Diante disso, a necessidade de se criarem condições para que o artista brasileiro pudesse enfrentar as produções estrangeiras era uma das frentes de atuação dos nacionalistas. A luta pela afirmação de uma cultura nacional tinha como um dos seus principais objetivos buscar fazer com que o cinema brasileiro, por ser uma arte e um veículo de comunicação de massa, ocupasse os espaços do cinema estrangeiro ou que, ao menos, conseguisse dele tomar uma fatia do mercado brasileiro. (SIMONARD, 2003)

O Cinema Novo brasileiro, citado anteriormente, foi um movimento surgido no início dos anos 1960 e que pode ser considerado como um espelho de todos os anseios políticos, econômicos, culturais e sociais do país.

Segundo Paulo Emílio, a partir do Cinema Novo buscou-se engendrar uma cultura própria, uma cultura dos “ocupados” sem a influência dos “ocupantes”, a partir de um cinema que rompesse com o colonialismo e mostrasse a sua verdadeira história, uma história social que abrangesse os demais integrantes da sociedade até então marginalizados. E, ainda, procurava uma postura frente ao processo de modernização e mudanças no Brasil.

Tomado em conjunto, o Cinema Novo monta um universo uno e mítico, integrado pelo sertão, favela, subúrbio, vilarejos do interior ou da praia, gafieira e estádio de futebol. Esse universo tendia a se expandir, a se complementar, a se organizar em modelo para a realidade [...]. (GOMES, 2001, p. 103)

De acordo com Glauber Rocha, um dos líderes do Cinema Novo, a sua geração sabia o que desejava. “Nosso cinema é novo não por causa da nossa idade. (...). Nosso cinema é novo porque o homem brasileiro é novo e a problemática do Brasil é nova e nossa luz é nova e por isto nossos filmes nascem diferentes dos cinemas da Europa”. (ROCHA, 1981, p. 17).

Um dos alvos escolhidos para as críticas dos adeptos do Cinema Novo foram as “chanchadas”³⁷ – comédias musicais produzidas dos anos 1930 até a década de 1960. Para eles, a chanchada tinha como preocupação principal ser uma cópia de filmes hollywoodianos. Traziam consigo uma ausência de crítica social e eram produzidas para o mero entretenimento das massas.

O importante é ficar claro que a chanchada era condenada por sua falta de ousadia estética, por seu caráter de imitação do cinema de Hollywood, por ser um cinema primário e que não ajudava o trabalho de conscientização do público e de mudanças na realidade do país. Em suma, a chanchada era criticada, basicamente, por não se enquadrar nos projetos que as esquerdas brasileiras haviam elaborado

³⁷ Gênero cinematográfico de ampla aceitação popular que melhor caracteriza e define o cinema brasileiro das décadas de 30, 40 e, principalmente, 50, produzido majoritariamente no Rio de Janeiro. Diante de um mercado cinematográfico completamente dominado pela produção estrangeira de origem norte-americana, a chanchada tornou-se, para o bem ou para o mal, a forma mais visível e contínua de presença brasileira nas telas do país. A designação pejorativa, adotada por vários críticos de cinema, possui origem etimológica no italiano *cienciata*, que significa um discurso sem sentido, uma espécie de arremedo vulgar, argumento falso. (MIRANDA; RAMOS, 2000, p. 117)

para o Brasil e o povo brasileiro; na imagem que estas queriam passar do país; na proposta, mais específica, que as esquerdas criaram para a função que a arte deveria desempenhar naquela conjuntura. (SIMONARD, 2003)

Este novo cinema brasileiro, que ia de encontro ao pensamento de Paulo Emílio Salles Gomes e dos isebianos, fez carreira gloriosa internacionalmente, conquistando diversos prêmios e chamando a atenção da crítica mundial para a cinematografia brasileira. Entretanto, no Brasil, tais filmes afastaram o público das salas de cinema, visto que este estava acostumado, desde sempre, ao entretenimento menos complexo e menos intelectualizado das chanchadas e das produções comerciais estrangeiras. A própria classe média não solidarizou-se aos filmes do Cinema Novo, já que não simpatizaram com o outro Brasil ali mostrado. Cabe frisar aqui que Paulo Emílio faria uma releitura crítica sobre as chanchadas e as comédias de Amácio Mazzaropi, ressaltando posteriormente sua importância na história do cinema brasileiro.

Ao criticar a chanchada e afastar-se do público cultivado por ela, o Cinema Novo relegou-se a um enorme isolamento. Dessolidarizando-se de sua classe de origem, criticando-a pela sua xenofilia e identificação com a cultura norte-americana e européia, esses quadros perderam o apoio que essa poderia lhes dar. Em contrapartida, o “ocupado” - o povo - não se sentia representado por esses jovens que só se dirigiam a ele para mostrar-lhe o quanto agia erradamente. Isso criou um enorme problema de comunicação e relacionamento. O público, que era basicamente urbano, não ia ver os filmes do Cinema Novo. Nos anos 50 e 60 existiam enormes continentes populacionais no campo que jamais tinham tido acesso a qualquer tipo de imagem em movimento. O camponês dificilmente ia ver um filme, brasileiro ou não, devido as suas condições materiais de existência e à dificuldade de se levar o aparato exibidor (projetores, filmes etc.) até ele. A burguesia e a classe média não viam porque não gostavam da imagem do Brasil que lhes era mostrada. (SIMONARD, 2003)

Para completar o quadro delicado da atuação do novo cinema com o objetivo de levar adiante seu projeto de transformação social e rompimento com o subdesenvolvimento brasileiro, o golpe militar de 1964 acabou por abalar o sonho revolucionário dos jovens cineastas. Este ano também marcou o fim do ISEB, o que obrigou diversos de seus integrantes a partirem para o exílio. Em 1968, o Cinema Novo foi marcado por outro atropelo: o decreto do Ato Institucional nº 5.

Assim, o engajamento do discurso do novo cinema perde sua força. Obrigado a se aproximar do Estado para conseguir manter o seu espaço em salas de exibição e para obter recursos para o financiamento de seus projetos, o Cinema Novo se vê obrigado a submeter-se à censura da ditadura militar e a mudar a forma de crítica – passando a se expressar de maneira mais implícita e alegórica.

Essa nova mudança refletia a eficácia dos instrumentos de censura e repressão estabelecidos pela ditadura militar. Com isso, a crítica ácida e direta encontrada nas produções anteriores vai perder lugar para a representação de um Brasil marcado por sua exuberância e outras figuras típicas. Nesse mesmo período, o Cinema Novo se aproximou da proposta do Tropicalismo, movimento musical que criticava o nacionalismo ufanista e a aversão radical aos elementos da cultura estrangeira. (SOUSA, 2012)

Diversos cineastas adeptos do Cinema Novo partiram para o exílio, o que acabou por desgastar o movimento. A partir da década de 1970, os que ainda eram inspirados pelas propostas originais do novo cinema partem para uma outra fase da cinematografia brasileira, juntando-se ao chamado “Cinema Marginal” – movimento contestatório das questões político-sociais, porém, mais debochado e anárquico.

Derrotado pelo sistema, o cinema brasileiro procurou seguir, dentro das possibilidades, a sua trajetória no subdesenvolvimento.

Voltando um pouco à década de 1960 para compreendermos a ‘modernidade’ brasileira, sobretudo no tocante à consolidação dos parques industriais, a sociedade se insere no processo de internacionalização do capital – um “capitalismo tardio” (ORTIZ, 1993, p. 39), mas que procura incluir o país nos rumos da nova ordem mundial. A análise cultural do Brasil aqui é, para Ortiz, essencial para que o próprio processo de modernização do país seja elucidado, já que essa modernização industrial é acompanhada pelo surgimento de um mercado de bens culturais de abrangência nacional.

O desenvolvimento das indústrias televisiva, publicitária, fonográfica e editorial reflete não somente o fortalecimento desses setores, mas também uma reorganização da vida cultural brasileira que abrange, ainda, a sociabilidade das pessoas. Tal realidade contrasta, inclusive, com o que era verificado nas décadas de 1940 e 1950, já que a posição ocupada pelo Brasil nesses períodos é substancialmente alterada na década de 1960 em relação ao cenário internacional,

quando o “país não se transforma em um núcleo central do sistema mundial, mas sua posição marginal se modifica”. (ORTIZ, 1993, p. 39)

Com a ditadura militar, essa evolução se articula com as transformações estruturais vivenciadas pela sociedade brasileira. Com o golpe de 1964, o Estado militar traz em si um significado duplo, que se revela tanto em seu caráter político quanto em seu sentido econômico. Com o aspecto político, medidas de tortura, exílios, repressão, prisões e censura dão a tônica para o período. No âmbito da economia, percebe-se um maior aprofundamento em ações deflagradas anteriormente, na década de 1950, com o governo de Juscelino Kubitschek. “Certamente os militares não inventam o capitalismo, mas 64 é um momento de reorganização da economia brasileira que cada vez mais se insere no processo de internacionalização do capital”. (ORTIZ, 1989, p. 114)

É, portanto, durante as décadas de 1960 e 1970, que a industrial cultural – citada no primeiro capítulo deste trabalho – se consolida no Brasil. Conforme Pontes (1988), a ‘materialização’ dessa indústria “é o resultado da articulação dos interesses do Estado com o avanço de uma nova racionalidade empresarial nos setores de produção cultural, notadamente na televisão.” (p. 2)

Tais décadas representam o período

[...] de reorganização da economia, de internacionalização do capital, de crescimento industrial; momento do aparecimento do Estado autoritário, integrador nacional das diversidades sociais, e responsável por uma política de cultura; e finalmente, fase de confirmação e de expansão de um mercado de bens simbólicos ligados à televisão, livros, revistas, filmes, discos, publicidade e jornais. (BORELLI, 1988, p. 113)

Assim, paralelamente ao recrudescimento dos parques industriais e do mercado interno de bens materiais, cresce também o parque industrial e o mercado interno de bens culturais, que se expande associado a um controle rigoroso das manifestações consideradas em desacordo com o pensamento autoritário. Aqui cabe frisar uma diferença entre o mercado de bens materiais e o mercado de bens culturais, já que, neste segundo item, percebe-se a existência de uma dimensão simbólica que envolve questões ideológicas, ou seja, uma aspiração, um sentido político no próprio produto a ser veiculado. Desta forma, a produção de bens culturais requer particular atenção do governo, que procura suprimir qualquer tipo de

expressão de valores ou intenções políticas contrárias àquelas que ele próprio defende.

Mas é necessário entender que a censura possui duas faces: uma repressiva, outra disciplinadora. A primeira diz não, é puramente negativa; a outra é mais complexa, afirma e incentiva um determinado tipo de orientação. Durante o período de 1964-1980, a censura não se define exclusivamente pelo veto a todo e qualquer produto cultural; ela age como repressão seletiva que impossibilita a emergência de um determinado pensamento ou obra artística. São censuradas as peças teatrais, os filmes, os livros, mas não o teatro, o cinema ou a indústria editorial. O ato censor atinge a especificidade da obra, mas não a generalidade da sua produção. (ORTIZ, 1989, p. 114)

O movimento cultural brasileiro, pós-1964, pode ser compreendido, então, de um lado, pela repressão política e ideológica; e, de outro, por um momento particular da história do país, onde a produção e difusão dos bens culturais alcançaram números nunca antes vistos, já que, aqui, era o próprio Estado autoritário o propulsor do “desenvolvimento capitalista em sua forma mais avançada”. (ORTIZ, 1989, p. 115)

Ponto importante a ser frisado aqui, em relação à consolidação da indústria cultural no Brasil é que, ao mesmo passo em que se constituía uma sociedade de massas, instituía-se, também, um processo de despolitização dessa sociedade, visto que “o Estado, elemento fundamental para a configuração do período, assume funções que são diferenciadas: por um lado, agente e propulsor da modernização; e por outro, espaço do autoritarismo, da censura e da castração política e cultural”. (BORELLI, 1988, p. 113)

A cultura passa a envolver, para o Estado, uma relação de poder, que pode ser “maléfico quando nas mãos de dissidentes, mas benéfico quando circunscrito ao poder autoritário”. (ORTIZ, 1989, p. 116). A importância de se atuar junto às esferas culturais pode ser verificada pela criação de diversas entidades no período, como o Conselho Federal de Cultura; Pró-Memória; e EMBRAFILME, FUNARTE e Instituto Nacional do Cinema - já citados no primeiro capítulo deste trabalho.

Reconhece-se ainda a importância dos meios de comunicação de massa, sua capacidade de difundir idéias, de se comunicar diretamente com as massas, e, sobretudo, a possibilidade que têm em criar estados emocionais coletivos. Com relação a esses meios, um manual militar se pronuncia de maneira inequívoca: “bem utilizados pelas elites constituir-se-ão em fator muito importante para o aprimoramento dos componentes da Expressão Política; utilizados tendenciosamente podem gerar e incrementar inconformismo”. O estado deve, portanto, ser repressor e incentivador das atividades culturais. (ORTIZ, 1989, p. 116)

Com um sentido de “integração nacional”, a expansão das telecomunicações estabelece uma ponte entre os interesses do governo e dos empresários, cada qual com suas especificidades. O governo visava a uma integração de consciências, enquanto que o empresariado buscava uma integração do mercado. (ORTIZ, 1989)

As décadas de 1960 e 1970 representam, assim, um intenso volume de produção de bens culturais. “Se até a década de 50 as produções eram restritas, e atingiam um número reduzido de pessoas, hoje elas tendem a ser cada vez mais diferenciadas e cobrem uma massa consumidora”. (ORTIZ, 1989, p. 121)

A partir desse período, com a propagação publicitária, a modernidade se transforma num “estilo de vida” (ORTIZ, 1993) que a coloca como sinônimo de consumo.

Fala-se da modernidade das mulheres ao se vestirem, da decoração das casas e dos apartamentos, dos hábitos individuais, das preferências culturais. A modernidade se transforma, assim, num estilo de vida. Quem abrir os jornais ou as revistas irá se deparar com inúmeras imagens, anúncios, histórias, que nos remetem ao universo da moda, do *glamour*, das vitrinas, dos *shopping centers*. O campo da publicidade é particularmente fértil nesse aspecto, pois a noção de moderno encerra a idéia de inovação, que para os publicitários se confunde com a propensão ao consumo. (ORTIZ, 1993, p. 40)

A modernidade é apresentada por Ortiz como um mito, tomada como um valor em si, que acaba por subjugar e ignorar a historicidade de determinados conteúdos.

Mito enquanto modelo de comportamento exemplar a ser seguido pelos homens vivendo na sociedade. Mito que perpetuaria assim a ordem presente. No entanto, há uma inversão significativa. Não é o

passado, como nas sociedades primitivas, que surge como fonte sagrada inspiradora dos atos coletivos e individuais. Mas o presente idealizado pela técnica dos novos tempos. (1993, p. 44)

O Brasil se modernizou trazendo consigo a herança tradicional que continua se reorganizando no interior de sua estrutura social. Assim - ainda a partir da modernidade enquanto mito -, esta se apresenta como um paradigma a ser seguido, focada na ruptura entre passado e presente – diferentemente dos mitos indígenas, por exemplo, que buscam no passado a inspiração para atos individuais e coletivos do presente.

Voltando ao modernismo e a sua influência na ideologia isebiana:

Os intelectuais dos anos 50 afirmam o primado das idéias sobre a realidade, e iluministicamente sugerem os rumos “corretos” para o desenvolvimento do país. A noção de “atraso” implica portanto a idéia de futuro, e de sua superação (no caso de uma avaliação otimista). A modernidade acrílica inverte os termos do debate. “Atrasado” é o que está em descompasso com a ordem existente. Porém, como esta atualidade não se encontra plenamente concretizada (não somos um país central), ou melhor, ela não realiza integralmente a modernidade sonhada, temos que a permanência da “tradição” (a antiga e os elementos que não se encaixam dentro da perspectiva desta modernidade acrílica) aparece como um incômodo. (ORTIZ, 1993, p. 45)

O termo modernidade, por conta das diversas ações engendradas pelo Estado e propagadas através dos meios de comunicação de massa, passa a fazer parte do cotidiano das pessoas, associando-se a diversas atividades culturais, como a televisão, os videoclipes, os festivais de música, dentre outras manifestações. O que se percebe, portanto, é que a modernidade atinge uma maior amplitude em nossa sociedade.

A busca pela modernidade através da valorização de uma identidade nacional, trazida à tona pelos modernistas da década de 1920 e que influenciou, como vimos, diversas outras correntes de pensamento durante as décadas seguintes, fez com que, paradoxalmente, alguns símbolos nacionais de nossa tradição fossem escolhidos para uma identificação com a Nação.

Não foram as ferrovias (que eram poucas e ineficientes), a tecnologia, o ferro e o aço, com os quais sonhavam nossos futuristas, que acabaram se legitimando como elementos fundacionais de nossa identidade. Mas o samba, o carnaval, o futebol. Não tenho dúvidas de que esta escolha entre símbolos diversos se deu em grande parte devido à atuação do Estado. O carnaval, o futebol ou o samba não se constituíam elementos da nacionalidade brasileira nos anos 10 ou 20. O samba carregava o estigma da população negra; o carnaval, o fausto dos bailes venezianos e a prática ancestral do entrudo português; o futebol era um esporte de elite importado da Inglaterra. Foi a necessidade do Estado se apresentar como popular que implicou a revalorização dessas práticas, que começavam, cada vez mais, a ter uma dimensão de massa. Afinal, o equacionamento de uma nação passava por uma questão preliminar, a construção de seu “povo”. (ORTIZ, 1993, p. 45-46)

Deparamo-nos aqui, mais uma vez, com a ‘invenção de uma tradição’. No processo em questão, diante da fragilidade da vida moderna, foi preciso lançar mão da tradição, “neste caso construída e vivida”, para que o país pudesse definir a sua própria identidade. (ORTIZ, 1993, p. 46)

Com o passar dos tempos, entretanto, o que se verifica é a substituição desses símbolos de brasilidade, já que, como vimos, a integração nacional pressupunha a interligação de consumidores e, por conseguinte, ao nacional se incorpora uma dimensão de mercado.

A indústria cultural tem no seu bojo, claramente configuradas, dimensões que são obviamente de caráter nacional; mas é impossível se pensar a moderna sociedade brasileira e sua produção de cultura de massa voltada para o mercado excluindo uma de suas esferas, que é objetivamente internacional. (BORELLI, 1988, p. 113)

Desta forma, apesar de se ter buscado a valorização de certas manifestações populares (samba, futebol, carnaval) como forma de construção de uma identidade nacional, estas vêm perdendo, hoje, a sua representação, sendo substituídas por novas manifestações (UFC³⁸, novelas, Fórmula-1, publicidade, etc.) que determinam

³⁸ Criado no início dos anos noventa e fortemente marcado por um determinado projeto de masculinidade e virilidade, o *Ultimate Fighting Championship* (UFC) ocupa um lugar de destaque no universo esportivo do século XXI. Um dos principais produtos do UFC é o *Reality Show The Ultimate Fighter*, um programa televisivo com objetivo de descobrir novos talentos do esporte. (LINS; MAIA, 2013, p. 1)

um melhor ajustamento ao que é a modernidade atualmente. Assim, passa-se de uma identidade nacional-popular a uma outra, internacional-popular.

Carnaval-mulata-samba-futebol são traços que aos poucos estão perdendo o apelo que possuíam anteriormente. Outros símbolos começam a ser gestados: telenovela, publicidade, Fórmula 1. A difusão das telenovelas no exterior, os prêmios que os filmes publicitários começam a angariar nos festivais internacionais, a *performance* dos brasileiros no *grid* de pilotos mundiais, trazem agora um material semiológico que ajusta nossa imagem aos tempos modernos. Processo que sugere a formação de uma identidade “turbo”, internacional-popular, não mais nacional-popular como era imaginada. (ORTIZ, 1993, p. 46)

Tomando por exemplo o caso da produção de telenovelas no Brasil para ilustrar a transformação de uma cultura nacional-popular para uma outra, de caráter internacional-popular – que atende à mundialização dos objetivos de mercado –, é sabido que o que até à década de 1980 se propunha a abranger somente o público nacional acabou se tornando, posteriormente, em produto de exportação. Ortiz (1993; 2002) aponta para o que ele chama de ‘transmutação’ da telenovela quando de sua venda para mercados estrangeiros. Se no Brasil a média de capítulos de uma novela chega a 180, esta mesma novela, quando exportada, passa por uma edição, chegando ao mercado internacional com cerca de 60 ou até menos capítulos. A obra, de apelo nacional-popular para o público brasileiro, torna-se internacional-popular para atender ao público estrangeiro.

Primeiro, tudo aquilo que é considerado como supérfluo é eliminado. Ou seja, a “lenga-lenga” que visa esticar a história e prender a atenção do telespectador brasileiro, e o merchandising. Por outro lado, tudo o que é local é apagado. Isto é, tudo o que possa ser considerado demasiadamente brasileiro, particular. Enxuga-se assim o enredo. Uma outra coisa que tem de ser refeita é a trilha sonora. Música da mocinha que fica triste, do mocinho que está alegre, ou seja, toda a composição musical que se faz para se adequar aos humores dos personagens é eliminada. A trilha sonora incorpora ainda novas músicas, que serão facilmente reconhecidas no mercado internacional. A compactação da telenovela implica, portanto, a elaboração de um produto internacional popular, produto este que passa a ser vendido no mercado mundial, isto é, no interior de um espaço sem território específico. Nesse sentido, eu diria que a telenovela já não é mais brasileira. (ORTIZ, 1995, p. 228)

Tal manipulação do produto busca fazer com que sua simbologia seja reconhecida em todos os lugares do mundo. A formação de uma cultura internacional-popular, que o tem o mercado como suporte, é uma situação nova, e se afigura como um desafio pensá-la fora dos quadros tradicionais. No caso de um produto audiovisual, como o cinema, a telenovela e a publicidade televisiva, busca-se cada vez mais capitalizar referências e símbolos reconhecidos internacionalmente, que tenham valor universal, traduzi-los em termos imagéticos e prontamente inteligíveis, para que essas produções estejam aptas a serem veiculadas em diversas partes do mundo, para os mais variados públicos.

A aceitação desses produtos levanta questões intrigantes. Tudo se passa como se grupos similares de pessoas, habitando lugares diferentes, tivessem as mesmas necessidades de consumo. Existiriam assim referências de vida, disponibilidades cotidianas e estéticas, que transcenderiam as fronteiras. A compreensão desses fenômenos pode nos levar a imaginar o desenvolvimento de um mundo no qual as necessidades e os desejos se encontrariam inteiramente padronizados. A um modo global corresponderia uma "cultura global", única, imperativa. (ORTIZ, 1993, p. 6)

Como veremos no próximo capítulo, no caso do filme *Minas Texas* verifica-se uma 'brincadeira' do cineasta Carlos Prates com a mundialização da cultura – cujos reflexos eram sentidos até nos rincões do Brasil, já em meados da década de 1950 -, visto que a transposição do universo do velho oeste dos Estados Unidos, com seu vestuário e seus personagens típicos, remete-nos a algo ainda anterior, ou seja, "a uma educação visual permitida pelo cinema e pela televisão, que divulgaram entre os povos uma imagem verossímil do *western*." (ORTIZ, 1993, p. 7)

A cultura-mundo é uma cultura "desterritorializada", que não possui um território específico e não se enraíza em um local determinado – que não significa o desaparecimento das culturais locais ou nacionais. O que mais importa no atual momento é saber como essas culturas se articulam no cenário globalizado.

A questão é saber como, nesse contexto mundial, se reorganizam as relações entre culturas nacionais e locais e cultura mundial. Podemos ter o caso, inclusive, em que um elemento local se articule diretamente com o nível nacional. Um exemplo interessante é o de algumas manifestações dos movimentos negros. Em diversos países, eles constroem seus símbolos e suas referências culturais levando em consideração não apenas suas memórias nacionais. A

Bahia vincula-se ao Caribe, aos guetos americanos, ao Daomé³⁹. Aos poucos ela se estende até mesmo à diáspora negra que habita o solo europeu. Isso se faz sem que necessariamente os elementos atravessem os terrenos nacionais, nos quais outros símbolos, de diversos matizes, se manifestam. (ORTIZ, 1995)

Se no século XIX o tradicional deveria ser superado, e modernidade ou modernização traziam em si a proposta de eliminação do passado - visto como negativo -, no final do século XX a questão pode ser vista de maneira diferente. Ortiz (2002) aponta agora para a existência de duas tradições: uma, a “tradição tradicional”, que se articula à cultura popular; outra, a tradição nascida com a modernidade, ou seja, uma “moderna tradição”.

A partir de então, a modernidade não mais se “caracteriza como uma ‘tradição de ruptura’”, mas sim, como uma ‘modernidade acrítica’, ou seja, unicamente “como um invólucro através do qual se afirma uma ordem atual”. (ORTIZ, 1993, p. 43)

A modernidade no Brasil já se tornou uma tradição, visto que a partir do modernismo dos anos 1920, diversas correntes de pensamento, tanto de ordem econômica, artística, cultural ou política – algumas capitaneadas pelo Estado - buscam uma modernidade, mesmo que saibamos, no fundo, que essa mesma modernidade, conforme vimos nas explicações anteriores no decorrer deste capítulo, se afigure incompleta por sua própria natureza. A esse ‘destino tradicional’ a modernidade não poderá fugir.

³⁹ Nos séculos XVIII e XIX, o povo fon constituiu o reino do Daomé na costa oeste da África, tornando-se rico e poderoso devido ao comércio de escravos. Atualmente, a região é a parte sul de um país chamado Benin. (*Daomé*. In Britannica Escola Online. *Enciclopédia Escolar Britannica*, 2014. Web, 2014. Disponível em: <<http://escola.britannica.com.br/article/481100/daome>>. Acesso em: 25 de fevereiro de 2014.

CAPÍTULO III

MINAS TEXAS OU O FAROESTE NORTE-MINEIRO: CORONELISMO, PATRIARCALISMO, PROTAGONISMO FEMININO E TIRO PRA TUDO QUANTO É LADO

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)

Partiremos, neste terceiro e último capítulo, para uma análise do enredo do filme *Minas Texas*, 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 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 que apresentamos no capítulo anterior.

3 - Das influências do faroeste na composição de *Minas Texas*

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 norte-mineiro 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 seriado⁴⁰.

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 (2010) 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.” (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.” (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),

⁴⁰ cf. SOUSA, 2009, p. 3.

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. No maniqueísmo, “o mundo constitui campo de batalha entre duas forças antagônicas, o Bem e o Mal. O Bem se mantém como força moralmente superior, e suporta sempre as provações impostas pelo Mal.” (MELO, 2005, p. 18)

Assim, é nesse universo dualístico que a salvaguarda da honra pessoal ou familiar está quase sempre em jogo, num melodrama⁴¹ 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.

⁴¹ 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)

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 cinema⁴², 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 *cowboy* 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;

⁴² 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)

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 coronelismo⁴³ e o patriarcalismo⁴⁴ 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)

E é essa uma das grandes importâncias do cinema, já que a obra de arte tem a capacidade de revelar

uma nova concepção de estética que permite superar a sua tradução corrente de juízo do gosto e de normas para definição do Belo, para assumir a qualidade de um modo “específico de apropriação da realidade, vinculado a outros modos de apropriação humana do mundo e com as condições históricas, sociais e culturais em que ocorre”. (VÁSQUEZ, 1999, p. 47 apud BARBOSA, 2000, p. 70).

⁴³ [...] 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)

⁴⁴ 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)

3.1 - 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) nos apresenta uma Montes Claros que, embora dotada de prestígio político como município desde o império – por conta da atuação do montes-clarense 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” (p. 37).

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.

De começo, a patente coincidia com um comando efetivo ou uma direção, que a Regência reconhecia, para a defesa das instituições. Mas, pouco a pouco, as patentes passaram a ser avaliadas em dinheiro e concedidas a quem se dispusesse a pagar o preço exigido ou estipulado pelo poder público, o que não chegava a alterar coisa alguma, quando essa faculdade de comprar a patente não deixava

de corresponder a um poder econômico [...]. (LIMA SOBRINHO, 1978 apud LEAL, 1978, p. 13)

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 (p. 2), e que teve vez no Brasil entre os anos de 1889 a 1930 (Primeira República)⁴⁵.

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.

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

⁴⁵ 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)

presidente da República em troca do reconhecimento deste de seu domínio no estado. (CARVALHO, 1997, p. 2)

À maneira de Pereira (2001), 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”. (p. 66)

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), 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”. (p. 2)

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*⁴⁶, 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)

⁴⁶ 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)

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.

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. (FREYRE, 1997, p. 340)

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.

3.2 - 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 3: 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) 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”. (p. 71)

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 Custer⁴⁷ (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*”⁴⁸...”. Após a observação, Bege Claro - que estava comemorando aniversário naquele dia -, convidou a todos para unirem-se a Lia e a Johnny Mack Bronha⁴⁹ (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:

⁴⁷ 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.

⁴⁸ ‘Agüentar’, aqui, se refere à disposição de Januária para se relacionar sexualmente com mais de um homem.

⁴⁹ ‘Bronha’ é um dos nomes como é tratada a automasturbação masculina. (Novo Dicionário Eletrônico Aurélio versão 5.0).

“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 carçãozinho curto / Pra todo mundo ver.”⁵⁰

Duas questões suscitadas a partir do personagem Bege Claro são de extrema importância. Em primeiro, a insinuação feita por ele de que Januária se relacionava sexualmente com os quatro homens que a acompanhavam; em segundo, a letra do tango apresentado por ele e por Mack Bronha, e que podemos encarar como um comentário cantado sobre a situação.

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 (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 idéias 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

⁵⁰ No filme é apresentado apenas um trecho da música, que até o momento tem a autoria, por nós, desconhecida.

procurava restringir a sexualidade feminina aos parâmetros do casamento convencional. (BASSANEZI, 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 ‘vé’ 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 da espera. 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 insinuem, 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.



IMAGEM 4: Em meio ao almoço, uma resolução: Januária vai ‘ficar’ com os quatro. (Fonte: *Minas Texas*, DVD)

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 *Sorôco, 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 Bazin⁵¹, eu não conseguia de jeito nenhum embarcar naquele *trem*⁵². 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 Gloria, 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.

⁵¹ 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.

⁵² 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)

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), 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”. (p. 133)

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 a 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), o papel social imposto às mulheres 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. (p. 94)

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*⁵³ em que trabalhava, realiza-se o encontro entre Bel e Roy. O Caubói de

⁵³ 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.

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, 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” (p. 3).

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 (MATTOS, 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 pillar 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 fingendo-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'). 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"⁵⁴, 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.

⁵⁴ Música de 1989, de autoria de Luiz Gonzaga e Aguinaldo Batista, que denuncia os efeitos negativos do progresso sobre o meio-ambiente.



Imagem 5: 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 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, como visto no segundo capítulo, 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 da cidade (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.



Imagem 6: Manoel 'Quatrocentos' (Fonte: Acervo Luis Carlos Novaes). <www.casadaimprensa.com.br/index.php?page=museu_da_imprensa>.

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.



Imagem 7: “O Velho Texas dos meus sonhos torna-se verdade...” (Fonte: *Minas Texas*, DVD)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Desde que foi criado pelos irmãos Lumière, no final do século XIX, o cinema transformou-se num dos fenômenos culturais e sociais mais difundidos em todo o mundo. Aos poucos, aquilo que inicialmente representava o mero entretenimento de platéias a partir de curtos recortes documentais da vida cotidiana nos filmes de seus criadores passou a desenvolver-se enquanto linguagem artística e autônoma, aglutinando outras artes (teatro, música, literatura, dança, etc.) e assumindo funções importantes na sociedade.

Fruto direto da revolução industrial, da ciência moderna e da era da reprodutibilidade técnica da obra de arte - que fez com que esta abandonasse o seu invólucro mágico e místico para aproximar-se do espectador – o cinema alterou a sociedade e foi alterado por seu contato com ela no decorrer dos tempos.

Uma das grandes características do cinema no século XX – também chamado de ‘o século do cinema’ – foi a sua utilização no tocante à representação e conscientização social, o que deu margem, inclusive, a seu emprego sistemático, por parte de regimes políticos, como instrumento difusor de ideologias as mais variadas – vide o socialismo soviético, o fascismo italiano, a ditadura Vargas e o nazismo hitlerista.

Mas qual o papel do cinema na modernidade? Qual a sua função em meio a um mundo em que as massas seguem alienadas e aprisionadas pelas correntes do capitalismo? Para Benjamin (1985), o que define o cinema é o seu caráter coletivo, sendo uma criação coletiva para uma coletividade, e que acaba por responder aos desejos de percepção do homem moderno, do “homem-massa”. E é sua característica coletiva que o define como um valioso instrumento político. Com o cinema, seria possível conduzir a sociedade a um status superior de percepção de si mesma e do mundo ao seu redor.

Assim, segundo Benjamin, para que este instrumento revolucionário se efetivasse de vez na sociedade, seria preciso que ele, antes de tudo, se libertasse da exploração capitalista à qual está sujeito, visto que os processos de industrialização sofreram tamanha difusão e expansão durante o desenrolar do século XX que, de fato, “ao invés de limitar-se à sua função instrumental de permitir a produção e a circulação em larga escala dos produtos, levando-os ao grande

público, sua lógica de produção passou a dominar a produção da cultura”. (ARAÚJO, 2010)

Pelo que percebemos durante a elaboração deste trabalho, o cinema ainda segue subjugado às regras de mercado, o que, de certa forma, impede a sua produção em maior escala visando ao esclarecimento da grande massa que forma seu público.

Com o passar dos tempos o cinema tornou-se também uma das mais importantes fontes históricas. A partir dos estudos do historiador francês Marc Ferro, com a chamada Nova História, iniciada nos anos 1970, o cinema foi incorporado como instrumental por seus pesquisadores e visto como um novo objeto de estudo.

Se em Benjamin o cinema precisaria se libertar da estrutura capitalista para que sua capacidade conscientizadora tivesse um poder mais amplo, é possível perceber que, para Ferro (1976), ainda que o cinema se encontre, de certa forma, subjugado a alguma estrutura de poder político, financeiro ou ideológico, devido a uma tensão que lhe é própria, o filme ainda consegue viabilizar uma análise e percepção sociais que não aquelas propostas por seus segmentos.

Conclui-se, então, que o cinema, não obstante as razões que guiaram a sua produção, ainda consegue trazer consigo outras possibilidades de leitura da realidade, visto que é autônomo em relação aos diversos poderes da sociedade.

A partir do exposto pelas reflexões de Walter Benjamin e de Marc Ferro, ficam evidenciadas as potencialidades do cinema como instrumento de percepção, intervenção e análise de questões políticas, históricas e sociais, e daí a sua utilização, neste trabalho, para melhor compreender os processos sociopolíticos e culturais de transformação da sociedade norte-mineira e brasileira.

Ao tomarmos o filme *Minas Texas* como referência nesta pesquisa, nos deparamos com diversos desdobramentos que possibilitaram uma melhor percepção do universo regional, suas particularidades e peculiaridades no tocante a seu desenvolvimento político, cultural e econômico.

Foi possível perceber como, durante o desenrolar do século XX, sobretudo até meados dos anos 1950, o cinema dos Estados Unidos, mais precisamente as produções *hollywoodianas*, ajudaram a forjar em todo o mundo um imaginário, fruto de uma mudança radical verificada na própria forma de se fazer os filmes. Tal mudança se deu entre as décadas de 1930 e 1940:

O cenário confere as aparências da realidade. O ator se torna cada vez mais “natural” até aparecer não mais como um mostro sagrado executando um rito, mas como um sócia exaltado do espectador ao qual este está ligado por semelhanças e, simultaneamente, por uma simpatia profunda. (MORIN, 2011, p. 84)

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.

No primeiro capítulo, discorrendo sobre os processos políticos e econômicos que impediram a distribuição de *Minas Texas* no circuito comercial de exibição, analisamos a EMBRAFILME, de sua criação a seu ocaso, e como a percepção do Estado em relação à produção cultural passou por transformações que culminaram com um período de quase extinção do cinema brasileiro no início da década de 1990. Se de início, nas décadas de 1960 e 1970, o governo federal se apresentava como o grande agente financiador e distribuidor da produção cinematográfica – embalado, também, pela implementação de uma indústria cultural no país -, a partir da década de 1980, com as novas tendências de minimização do Estado, este acabou por confiar tais tarefas às próprias leis de mercado – visto que passou a enxergar o produto artístico e cultural como qualquer outro produto industrial.

Esse processo demonstra o empenho do governo brasileiro em ‘modernizar’ o próprio Estado em detrimento de práticas e políticas de fomento consideradas tradicionais em face das novas orientações econômicas mundiais.

Durante alguns anos, por conta dessa nova postura do Estado, o cinema brasileiro, que durante mais de uma década produziu, em média, uma centena de filmes por ano, viu sua produção cair a quase zero, principalmente porque, ao passo em que a EMBRAFILME foi extinta, não foi criada imediatamente nenhuma política que preenchesse a lacuna deixada por esta entidade de fomento cinematográfico.

O quadro começa a mudar em meados da década de 1990, quando do início das leis federais – e posteriormente estaduais e municipais – de incentivo à cultura, que se baseavam em incentivos fiscais. É a partir desse momento que o cinema brasileiro vivencia o seu momento de “retomada”, quando aos poucos, com a gradual adaptação de produtores e cineastas às novas regras de financiamento, a produção volta a ganhar corpo.

No segundo capítulo, partimos para uma melhor compreensão dos conceitos de tradição e modernidade e, mais especificamente, em que sentido ambos se repelem ou se complementam.

Procuramos demonstrar, sobretudo num primeiro momento, a partir dos estudos de Bornheim (1987) e Rodrigues (1996), como a tradição e a modernidade são noções interdependentes e encontram-se em constante interação.

Expandindo a discussão da interação tradição/modernidade para o campo da modernização do país, encontramos em Ortiz (1989; 1993) um caminho que aponta para a análise do desenvolvimento da indústria cultural para um melhor entendimento acerca do que ele chama de uma ‘moderna tradição brasileira’. Assim, foi possível compreender que, no Brasil, a modernidade passou de uma “idéia fora de lugar” – à época do Modernismo dos anos 1920 -, a uma modernidade acrítica, que distanciou-se da noção de ruptura para transformar-se em uma afirmação do momento presente. Tal momento, diga-se de passagem, é aquele em que se enfraquecem as afirmações da identidade de uma cultura nacional para uma outra, chamada pelo autor de cultura-mundo, que busca criar uma simbologia universal que proporcione a fácil aceitação e circulação de produtos em âmbito global, independente de onde eles tenham sido produzidos. Desta forma, a intenção precípua não é a de aproximação dos povos, mas sim, a de ampliação de mercados visando ao lucro. Se por um lado, a partir da indústria cultural, no campo privado as empresas querem conquistar o consumidor para atingir a maximização dos lucros, por outro, quando essa mesma indústria é utilizada pelo Estado, o que se pretende é ‘educar’ e convencer a sociedade, com vistas à disseminação de políticas e ideologias concernentes àquilo que é de interesse do próprio Estado.

Percebemos que a indústria cultural, a partir dos meios de comunicação de massa, cria e promove símbolos que se relacionam ao que significa ser ‘moderno’, ao passo que, como vimos, distancia o público – e a sociedade – da necessidade de ruptura, criando, por sua vez, falsas necessidades – relacionadas a bens de

consumo. Como bem nos lembra Marx (apud MORIN, 2011), a produção cria o consumidor - ou seja, ela não apenas produz o objeto para o sujeito, mas produz, também, o sujeito para o objeto.

Diante de tais constatações, podemos nos referir a uma modernidade acrítica no sentido de que, sendo a modernidade atualmente tomada como um valor em si, e não sendo desprezada a sua historicidade, ela se torna um conceito despolitizado e que, conforme Ortiz (1993), se imagina eterno.

Já no capítulo três, partimos para a análise mais específica do enredo de *Minas Texas*, procurando apontar a relação entre tradição e modernidade em diversos trechos da trama - quando nos deparamos com um leque de temáticas passíveis de exploração nesta pesquisa. 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 seqüência 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

AMÂNCIO, Tunico. Pacto Cinema e Estado: Os Anos Embrafilme. In: GATTI, André Piero, Embrafilme e o Cinema Brasileiro. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2008.

ANCINE. Agência Nacional do Cinema. Notícia. ANCINE divulga balanço do mercado de cinema em 2012. Disponível em: <www.ancine.gov.br/sala-imprensa/noticias/ancine-divulga-balan-o-do-mercado-de-cinema-em-2012>. Acesso em 18 de maio de 2013.

ANCINE, Agência Nacional do Cinema. Informe Anual 2012 – Acompanhamento de Mercado. Disponível em: <oca.ancine.gov.br/media/SAM/Informes/2012/Informe-anual-2012-preliminar.pdf>. Acesso em 18 de maio de 2013.

ARAÚJO SOBRINHO, Fernando Luiz; BORTOLLO, Marizângela Aparecida de; OLIVEIRA, Nathan Belcavello. O (res)surgimento da Sudene: uma nova proposta de planejamento regional? In: Nodeste - Perspectivas e Entraves ao Desenvolvimento. Bahia Análise & Dados, Vol. 23, nº 3, Julho/Setembro/2013. Salvador: Superintendência de Estudos Econômicos e Sociais da Bahia, 2013.

AUGUSTIN, André Coutinho. O neoliberalismo e seu impacto na política cultural brasileira. 2011. Disponível em: <www.casaruibarbosa.gov.br/dados/DOC/palestras/Políticas_Culturais/II_Seminario_Internacional/FCRB_AndreAugustin_O_neoliberalismo_e_seu_impacto_na_politica_cultural_brasileira.pdf>. Acesso em 12 de maio de 2013.

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

AUTRAN, Arthur. Dois momentos do pensamento cinematográfico brasileiro. Ensaio. Disponível em: <www.portalbrasileirodecinema.com.br/cinema/ensaios/03_03.php>. Acesso em 18 de julho de 2012.

AZEVEDO, Fernando Antônio. As Ligas Camponesas. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

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.

BARBOSA, Rômulo Soares; FEITOSA, Antônio Maurílio. Homem e Natureza nos Gerais de Minas. Revista Educare, vol. 1. Montes Claros: ISEIB, 2005.

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

BELTRÃO, Andréa. Entrevista, 2010. Revista Eletrônica Brasileiros. Disponível em: <www.revistabrasileiros.com.br/2010/05/31/felicidade/>. Acesso em 7 de maio de 2013.

BERNARDET, Jean-Claude. Acreditam os Brasileiros nos Seus Mitos? O Cinema Brasileiro e suas Origens. In: Revista USP, nº 19. Set/Out/Nov. São Paulo: USP, 1993.

BERNARDET, Jean-Claude. A Crise do Cinema Brasileiro e o Plano Collor. Folha de São Paulo, 23 de junho de 1990, Seção Letras, página F-3.

BONFIM, Cristine; PEDROZA JÚNIOR, Dinilson. Cassa Per Il Mezzogiorno e “Velha” SUDENE: Sugestões para a “Nova” SUDENE. Revista de História Econômica & Economia Regional Aplicada, vol. 4, nº 6, Jan-Jun/2009.

BORELLI, Silvia Helena Simões. A Moderna Tradição Brasileira. Resenha. 1988. Lua Nova – Revista de Cultura e Política, nº 14, São Paulo. Disponível em: <www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-64451988000100012&script=sci_arttext>. Acesso em 10 de dezembro de 2013.

BORNHEIM, Gerd. O Conceito de Tradição. In: BORNHEIM, Gerd. et al. Cultura Brasileira: Tradição Contradição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, Funarte, 1987.

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

CALEIDOSCÓPIO. Os Anos 90 e o Modelo de Incentivo Cultural Pós-Embrafilme. 2008. Disponível em: <www.cinecaleidoscopio.com.br/anos_90_modelo_de_incentivo_cultural.html>. Acesso em 7 de maio de 2013.

CARDOSO, José Maria Alves. A Região Norte de Minas Gerais: Um Estudo da Dinâmica de Suas Transformações Espaciais. In: OLIVEIRA, Marcos Fábio Martins de; RODRIGUES, Luciene (orgs): Formação Social e Econômica do Norte de Minas. Montes Claros: Editora Unimontes, 2000.

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.

CARVALHO, Maria do Socorro. *Uma Estética da Fome*: O Cinema Novo da Tela ao Texto. X Congresso Internacional da Associação de Pesquisadores em Crítica Genética, p. 902-908. 2012.

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

CATÁLOGO MOSTRA DO FILME LIVRE. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2013.

CD LIVRETO DE CARLOS PRATES, 2008.

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

COSTA, Alda Cristina da et al. Indústria Cultural: Revisando Adorno e Horkheimer. In: Revista Movendo Idéias, Vol. 8, nº 13. Belém: Unama, 2003.

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

CTAV, Centro Técnico do Audiovisual. Secretaria do Audiovisual – Ministério da Cultura. A EMBRAFILME. 2008. Disponível em: <www.ctav.gov.br/2008/10/10/a-embrafilme/>. Acesso em 10 de maio de 2013.

CUNHA, Lúcia Helena de Oliveira. Olhares Sobre a Tradição. Revista Desenvolvimento e Meio Ambiente, nº 4, p. 29-35. Paraná: Editora da UFPR, 2001.

DAOMÉ. Significado. In Britannica Escola Online. *Enciclopédia Escolar Britannica*, 2014. Web, 2014. Disponível em: <<http://escola.britannica.com.br/article/481100/daome>>. Acesso em: 25 de fevereiro de 2014.

ESTADO NOVO. Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (CPDOC) - Fundação Getúlio Vargas. Disponível em: <cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas1/anos30-37/GolpeEstadoNovo>. Acesso em 23 de fevereiro de 2014.

ESTEVINHO, Telmo Antônio Dinelli. Cinema, Estado e Democracia: o financiamento para o filme brasileiro nos anos 1980; 2006. Disponível em <www2.eptec.com.br/sgw/data/bib/artigos/8ace10023d128cb8cd87ebba152ea132.pdf>. Acesso em 09 de maio de 2013.

FARIA, Nielsen Ferreira. O Milagre Econômico Brasileiro. Monografia. Universidade Cândido Mendes, 2002. Disponível em: <www.avm.edu.br/monopdf/22/NIELSEN%20FERREIRA%20FARIA.pdf>. Acesso em 05 de julho de 2013.

FERREIRA, Luís de Paula. Aspectos do Desenvolvimento de Montes Claros. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1975.

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, pp. 1051-1084. Maringá: Universidade Estadual de Maringá, 2012.

FINOR. Informações Gerais – Conheça o Principal Incentivo Fiscal do Nordeste. Significado. Banco do Nordeste do Brasil. Disponível em: <www.bnb.gov.br/content/aplicacao/Produtos_e_Servicos/FINOR/gerados/finor_infor_mgerais.asp>. Acesso em 22 de fevereiro de 2014.

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.

FRANÇA, Jacira Silva de. Indústria Cultural e Ditadura Militar no Brasil dos Anos 70. Sumaré – Revista Acadêmica Eletrônica, Ed. 2, 2009. Disponível em: <www.sumare.edu.br/Arquivos/1/raes/02/raesed02_artigo08.pdf>. Acesso em 11 de maio de 2013.

FRANCO, Marília. O Sentido do Oscar. In: Revista Comunicação & Educação, nº 7, p. 75-78, Set/Dez/1996. Disponível em: <www.revistas.univerciencia.org/index.php/comeduc/article/viewFile/4314/4044>. Acesso em 05 de agosto de 2013.

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

GATTI, André Piero. Embrafilme e o Cinema Brasileiro. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2008.

GOMES, Paulo Emílio Salles. Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

GUERRA FRIA. Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (CPDOC) - Fundação Getúlio Vargas. Disponível em: <cpdoc.fgv.br/producao/dossies/JK/artigos/PoliticaExterna/GuerraFria>. Acesso em 13 de agosto de 2013.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. Raízes do Brasil. 26ª Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

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.

JAMBEIRO, Othon. A TV no Brasil do Século XX. Salvador: Editora da Universidade Federal da Bahia, 2002.

KAHIL, Samira Peduti; PEREIRA, Mirlei Fachini Vicente. Território e neoliberalismo no Brasil: as parcerias público-privadas e o uso corporativo do território. In: IX Colóquio Internacional de Geocrítica, Porto Alegre, 2007. Anais. Disponível em: <www.ub.es/geocrit/9porto/mirlei.htm>. Acesso em 13 de agosto de 2013.

KOUZMINOV, I. O Capitalismo Monopolista de Estado. Problemas - Revista Mensal de Cultura Política, nº 12, Julho de 1948. Transcrição: ARAÚJO, Fernando. 2007. Disponível em:

<www.marxists.org/portugues/tematica/rev_prob/12/capitalismo.htm>. Acesso em 05 de julho de 2013.

LEAL, Plínio Marcos Volponi. Um olhar histórico na formação e sedimentação da TV no Brasil. Artigo. VII Encontro Nacional de História da Mídia: Mídia Alternativa e Alternativas Midiáticas, Fortaleza, 2009. Disponível em: <www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/7o-encontro-2009-1/UmolharhistoriconaformacaoesedimentacaodaTVnBrasil.pdf>. Acesso em 04 de agosto de 2013.

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

LEI ROUANET. Disponível em: <www.avisbrasilis.com.br/lei-rouanet>. Acesso em 04 de agosto de 2013.

LEITE NETO, Alcino. O que Fazer com Prates Correia, 1986. In: CD Livreto de Carlos Prates, p. 4, 2008.

LEITE, Ricardo Gomes. Perdida – Dossiê Crítico. Revista Filme Cultura, nº 29. Rio de Janeiro: EMBRAFILME, 1978.

LEITE, Sidney Ferreira. Cinema Brasileiro: das origens à retomada. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2005.

LINS, Felipe Magalhães; MAIA, Cleiton Machado. Quantos Lados Pode Ter Um Octógono?: Gênero, Corpo e Homossexualidade no UFC. Comunicação. Seminário Internacional Fazendo Gênero 10. (Anais Eletrônicos). Florianópolis, 2013. Disponível em: <www.fazendogenero.ufsc.br/10/resources/anais/20/1387451597_ARQUIVO_CleitonMachadoMaia.pdf>. Acesso em 25 de janeiro de 2013.

LUCENA, Paola Lili. Discutindo Intimidades: Percepções Sobre a Sexualidade Feminina no Jornal Lar Católico. Artigo. XIII Encontro de História, 2008 – Anpuh-Rio. Disponível em: <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.

MARSON, Melina Izar. O Cinema da Retomada: Estado e Cinema no Brasil da Dissolução da EMBRAFILME à Criação da Ancine. Dissertação de Mestrado, Unicamp, 2006. Disponível em: <d3nv1jy4u7zmsc.cloudfront.net/wp-content/uploads/2012/02/O-Cinema-da-Retomada-Estado-e-Cinema-no-Brasil.pdf>. Acesso em 8 de maio de 2013.

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

MATTOS, Sérgio. História da televisão brasileira: uma visão econômica, social e política. Petrópolis: Editora Vozes, 2002.

MEIRELLES, Fernando. Entrevista. Fernando Meirelles fala sobre a situação atual do cinema brasileiro. Guia Folha (Folha de São Paulo), 17/08/2012. Disponível em: <guia.folha.uol.com.br/cinema/1138532-fernando-meirelles-fala-sobre-a-situacao-atual-do-cinema-brasileiro.shtml>. Acesso em 17 de maio de 2013.

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.

MIRANDA, Luis Felipe. RAMOS, Fernão. Enciclopédia do Cinema Brasileiro. São Paulo: Editora SENAC, 1997.

MIRANDA, Marcelo. Zebra é um conceito estatístico. Reportagem. In: Jornal O Tempo, Caderno Magazine. Publicada em 20 de agosto de 2007. Disponível em: <www.otempo.com.br/diversão/magazine/zebra-é-um-conceito-estatístico-1.310677>. Acesso em 25 de maio de 2013.

MORIN, Edgar. Cultura de Massas no Século XX. Volume 1: Neurose. 10ª Ed. Tradução de Maura Ribeiro Sardinha. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011.

MURTEIRA, Mário. Que Fazer do Consenso de Washington? Economia Global e Gestão, Vol. 13, nº 2, Lisboa, 2008. Disponível em: <www.scielo.oces.mctes.pt/scielo.php?pid=S0873-74442008000200001&script=sci_arttext>. Acesso em 15 de agosto de 2013.

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

OLIVEIRA, Evelina Antunes F. de. Nova Cidade, Velha Política: Poder Local e Desenvolvimento Regional na Área Mineira do Nordeste. Maceió: Edufal, 2000.

OLIVEIRA, Francisco de. A Dominação Globalizada: Estrutura e Dinâmica da Dominação Burguesa no Brasil. In: Neoliberalismo y sectores dominantes. Tendencias globales y experiencias nacionales. BASUALDO, Eduardo M.; ARCEO, Enrique (Orgs.). CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, Buenos Aires, 2006.

OLIVEIRA, Francisco de. Elegia Para Uma Re(li)gião. São Paulo: Paz e Terra, 1985.

OLIVEIRA, Marcos Fábio Martins de. O Processo de Formação e Desenvolvimento de Montes Claros e da Área Mineira da SUDENE. In: OLIVEIRA, Marcos Fábio Martins de; RODRIGUES, Luciene (orgs): Formação Social e Econômica do Norte de Minas. Montes Claros: Editora Unimontes, 2000.

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.

OLIVEIRA, Vera Lúcia de. Poesia, Mito e História no Modernismo Brasileiro. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

ORTIZ, Renato. A Moderna Tradição Brasileira – Cultura Brasileira e Indústria Cultural. 2ª Ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989.

ORTIZ, Renato. Advento da Modernidade? In: KUNSCH, Margarida M. Krohling (Org.). Indústrias Culturais e os Desafios da Integração Latino-Americana. São Paulo: Intercom, 1993.

ORTIZ, Renato. Cultura e Mega-sociedade Mundial. Lua Nova, São Paulo, nº 28-29, Abr./1993. Disponível em: <www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-64451993000100014&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 02 de janeiro de 2014.

ORTIZ, Renato. Modernidade e Cultura. In: SOUSA, Mauro Wilton de. (Org.). Sujeito, o lado oculto do receptor. São Paulo: Brasiliense, 1995.

PAIVA FILHO, Antônio. A Marujada Surreal, Safada e Alterosa do Capitão Prates. Revista Digital Sombras Elétricas, nº 1, Dez/2003. Disponível em: <sombraseletricas.webnode.pt/arquivo/a-marujada-surreal%2c-safada-e-alterosa-do-capitao-prates-antonio-paiva-filho/#_ftnref19>. Acesso em 20 de maio de 2013.

PEREIRA, Anete Marília. et al. A Dimensão Política no Estudo das Cidades Médias: Considerações Sobre Montes Claros/MG. Anais do XVI Encontro Nacional de Geógrafos. Porto Alegre, 2010.

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.

PINHO, Carlos Eduardo Santos. O Nacional-Desenvolvimentismo e o Novo-Desenvolvimentismo no Brasil: Expansão Interna, Externa e o Discurso Social-Democrata. Revista Eletrônica de Ciências Políticas Acheugas.Net, Edição nº 45, Janeiro a Julho de 2012. Disponível em: <www.acheugas.net/numero/45/carlos_eduardo_45.pdf>. Acesso em 04 de novembro de 2012.

PIRES, Murilo José de Souza; RAMOS, Pedro. O Termo Modernização Conservadora: Sua Origem e Utilização no Brasil. Revista Econômica do Nordeste, vol. 40, nº 3, Julho/Setembro de 2009.

PONTES, Heloisa André. Tradição, modernidade e modernização na cultura brasileira. Resenha, 1988. Disponível em: <www.anpocs.org.br/portal/publicacoes/rbcs_00_08/rbcs08_resenhas.htm>. Acesso em 15 de dezembro de 2013.

PORTAL BRASIL. Regulamentação e Incentivo. Lei Rouanet. Disponível em: <www.brasil.gov.br/sobre/cultura/Regulamentacao-e-incentivo/lei-rouanet>. Acesso em 15 de maio de 2013.

PRATES, Carlos. E agora, Carlos Alberto? Entrevista. Revista Filme Cultura nº 56. Junho/2012.

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.

RESENDE, Douglas. Carlos Prates tem 1ª retrospectiva em duas décadas. Reportagem. In: Jornal O Tempo, Caderno Magazine. Publicada em 26 de novembro de 2011. Disponível em: <www.otempo.com.br/diversão/magazine/carlos-prates-tem-1ª-retrospectiva-em-duas-décadas-1.285521>. Acesso em 25 de maio de 2013.

ROCHA, GLAUBER. Revolução do Cinema Novo. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1981.

RODRIGUES, Adriano Duarte. Tradição e Modernidade. Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, nº 9, p. 301-308. Lisboa: Edições Colibri, 1996.

RODRIGUES, Luciene. Formação Econômica do Norte de Minas e o Período Recente. In: OLIVEIRA, Marcos Fábio Martins de; RODRIGUES, Luciene (orgs): Formação Social e Econômica do Norte de Minas. Montes Claros: Editora Unimontes, 2000.

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

SAMPAIO, Leonel de Miranda. O Nacional-Desenvolvimentismo e as Políticas Para o Desenvolvimento Regional no Brasil: Caracterização e Comparação entre os Anos 1950-70 e o Período Pós-2003. Artigo, 2013. Disponível em: <www.anpur.org.br/revista/rbeur/index.php/anais/article/viewFile/4337/4207>. Acesso em 25 de fevereiro de 2014.

SANTOS, Eloína Prati dos. A Riqueza Cultural e Mitológica do Oeste Estadunidense. Artigo. In: Revista Literatura e Debate, vol. 2, nº 3, 2008. Disponível em: <revistas.fw.uri.br/index.php/literaturaemdebate/article/view/449/814>. Acesso em 21 de maio de 2013.

SEMIDOCUMENTÁRIO. Significado. Disponível em: <www.bemfalar.com/significado/semidocumentario.html>. Acesso em 27 de junho de 2013.

SENADOR, Daniela Pinto. Um Roteiro Ainda a Ser Escrito. *Jornal da USP*, 08 a 14 Set/2003, Ano XVIII, nº 657. Disponível em: <www.usp.br/jorusp/arquivo/2003/jusp657/pag1213.htm>. Acesso em 11 de maio de 2013.

SILVA, Alberto. *Cinema e Humanismo*. Rio de Janeiro: Pallas, 1975.

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

SIMONARD, Pedro. Origens do Cinema Novo: A Cultura Política dos Anos 50 até 1964 (1). *Revista Eletrônica Achegas.Net*, nº 9, Julho de 2003. Disponível em: <www.achegas.net/numero/nove/pedro_simonard_09.htm>. Acesso em 18 de julho de 2012.

SLATER, Don. *Cultura de Consumo & Modernidade*. Tradução: Dinah Abreu Azevedo. São Paulo: Nobel, 2002.

SOCIEDADE RURAL DE MONTES CLAROS. Histórico do Parque: A marca do campo na história da cidade. Disponível em: <www.sociedaderural.com.br/2013/index.php/expomontes/historico_parque_exp>. Acesso em 27 de julho de 2013.

SOUSA, Moacir Barbosa. Mito e alegoria no western americano. *Revista Eletrônica Temática*, Ano V, nº 3, Março de 2009.

SOUSA, Rainer. Cinema Novo. Artigo, 2012. Disponível em: <www.brasilecola.com/historiab/cinema-novo.htm>. Acesso em 18 de julho de 2012.

SOUZA, Julierme. Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento, de Paulo Emílio Salles Gomes: Profícua Interlocução Ideológica com ISEB e PCB. *Revista de História e Estudos Culturais*. Vol. 6. Ano VI. Nº 4. 2009. Disponível em: <www.revistafenix.pro.br/PDF21/ARTIGO_08_Julierme_Sebastiao_Morais_Souza.pdf>. Acesso em 18 de julho de 2012.

TELLES, Selva de Souza Lima. *Velhos Atores, Novas Práticas: Desenvolvimento Tecnológico e Modernização Conservadora no Norte de Minas Gerais*. Dissertação. 2006. Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Social – PPGDS / Unimontes. Disponível em: <www.ppgds.unimontes.br/index.php/2006>. Acesso em 21 de novembro de 2013.

TREM. Definição. *Novo Dicionário Eletrônico Aurélio* 2004.

VIANA, Nildo. Acumulação Capitalista e Golpe de 1964. In: *Revista História & Luta de Classes*. Vol. 1, nº 1. Rio de Janeiro: ADIA, 2005.

ZANIN, Luiz. Cinema Brasileiro: Da Grande Narrativa ao Pragmatismo de Mercado. In: AXT, Günter; SCHÜLER, Fernando Luis (Orgs). 4X Brasil: Itinerário da Cultura Brasileira. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2005.