

NAS ENTRANHAS DE UMA *TERRA EM TRANSE*: O TEMPO DA REVOLUÇÃO BRASILEIRA

Sander Cruz Castelo¹

Resumo: Este artigo sumaria como o filme *Terra em Transe* (1967) problematiza o ideário revolucionário hegemônico em três contextos distintos, separados pelo golpe civil-militar de 1964 e o AI-5: o primeiro período marcado pela vigência de uma “revolução democrático-burguesa de conteúdo antifeudal e antiimperialista”, defendida pelo PCB; o segundo celebrado pela ação de grupos guerrilheiros inspirados no foquismo cubano e o maoísmo, conformando uma “revolução socialista”; o terceiro fundado na “revolução passiva” engendrada pelos militares, sob as diretrizes da Doutrina de Segurança Nacional, com ressonâncias sebastianistas e contra-reformistas. Outrossim, crê-se que, para além dos fundamentos e das estratégias revolucionárias no contexto brasileiro, a película de Glauber Rocha enseja a problematização da própria mentalidade revolucionária.

Palavras-chave: Cinema Novo; revolução brasileira; mentalidade revolucionária.

Abstract: This article summarizes how the movie *Terra em Transe* (1967) problematizes the hegemonic revolutionary ideas in three different contexts, separated by the civil-military coup d'état of 1964 and AI-5: the first period marked by the existence of a "bourgeois-democratic revolution of contents antifeudal and anti-imperialist", advocated by the PCB; the second signed by the actions of guerrilla groups inspired by cuban foco theory and chinese maoism, forming a "socialist revolution"; the third based on the "passive revolution" engendered by military, under the guidelines of the National Security Doctrine, with echoes sebastianism and counter-reformers. Also, it is believed that, in addition to the grounds and revolutionary strategies in the brazilian context, the film of Glauber Rocha opportunity to questioning the revolutionary mentality.

Keywords: Cinema Novo; brazilian revolution; revolutionary mentality.

A pesquisa em curso toma como premissa o fato de que o movimento cinematográfico conhecido por Cinema Novo traduziu e recriou, no campo cinematográfico, a teoria e a ação revolucionária constituída no corpo da militância política estrita. Nos anos 60 e 70 da centúria passada, as comunistas brasileiros acreditavam, tomando por base as revoluções antecedentes, que a revolução brasileira se processaria em múltiplas frentes, especialmente a cultural e a política. Era a estratégia sistematizada por Gramsci, por ele denominada, respectivamente, de “guerra de posição” e “guerra de movimento”, particularmente aplicáveis nos países onde a democracia formal, facultando a existência de uma sociedade civil, obrigava aos militantes revolucionários a conquista da hegemonia ideológica antes da efetiva tomada do poder.

¹ Doutorando em Sociologia (UFC) e bolsista da CAPES.

Nascido na ala cultural do PCB nos anos de 1950, da atividade de cineastas-militantes como Alex Vianny e Nelson Pereira dos Santos, e em oposição ao cinema paulista da Vera Cruz e às chanchadas cariocas da Atlântida, o Cinema Novo propagou um fazer cinematográfico a um tempo nacionalista e socialmente comprometido, afim com o processo de modernização então vigente no país, consubstanciado no nacional-desenvolvimentismo de JK. Na década de 60, capitaneado por Glauber Rocha, a corrente cinematográfica somou às qualidades anteriores a revolução estética, encetada por uma vanguarda artística cujas ações eram consoantes àquelas emanadas da vanguarda política. Repercutindo intensamente a conjuntura política, mas também a configurando, fenômeno comum a um campo que ainda não se autonomizara no país como o cinematográfico, então bastante artesanal (ORTIZ, 2001: 106-8), a história do Cinema Novo emblema o dito de Glauber Rocha de que toda “estética é uma ética” (2003: 36).

Produzido às vésperas do fechamento do regime militar com a promulgação do AI-5, inquirindo sobre as motivações do golpe militar de 1964, ecoando um momento de crise e auto-avaliação profunda das esquerdas, captando idéias latentes que se tornariam hegemônicas logo depois, e, por fim, levando ao paroxismo a criação artística, *Terra em transe* (1967), de Glauber Rocha, foi um filme-síntese do Cinema Novo e do ideário da revolução brasileira nos anos de 1960. Em face disso, utilizo-me do filme *Terra em Transe* para tematizar criticamente a idéia de revolução brasileira em três momentos, apartados pelo golpe civil-militar de 1964 e o AI-5 (1968).

Ainda que *Terra em transe* não prime pela linearidade, enveredando, antes, para a circularidade, ele obedece aos motivos condutores das narrativas clássicas: apresentação do espaço, do tempo, dos atores e do conflito (1ª parte); o desenvolvimento deste último (2ª parte); enfim, sua conclusão ou resolução (3ª parte). Sobressai, em cada uma dessas partes, a discussão sobre determinada noção de revolução brasileira.

Na primeira parte do filme, um protagonista agonizante, o poeta e jornalista Paulo, relembra o rompimento com Diaz, um político conservador recém-eleito senador; rememora, ainda, seu engajamento na campanha vitoriosa de Vieira, um trabalhista apoiado por uma disciplinada militância comunista, para governador da província de Alecrim; enfim, recorda de sua decepção com os rumos tomados pelo novo governo, marcado pela hesitação e ambiguidade ideológica. Por conseguinte, essa parte do filme ecoa a crítica pela extrema

esquerda da proposta do PCB, hegemônica antes de 1964, de um *modelo revolucionário democrático-burguês*².

Antes de 1964, vigia o ideário da “revolução democrático-burguesa de conteúdo antifeudal e antiimperialista”, configurada em aliança hipotética da burguesia nacional com militantes comunistas, operários e camponeses contra os latifundiários e as multinacionais, inspirada nos postulados da III Internacional (1919), divulgados no Brasil pelo PCB. Os filmes do Cinema Novo de então, exemplares como *Barravento* (1961), *Vidas secas* (1963), *Deus e o diabo na terra do sol* (1963) e *Os fuzis* (1963), eram produzidos sob essa ótica. A primeira parte de *Terra em transe*, logo, opera um desconstrução política e estética desses filmes, na medida em que se submetem à lógica do “populismo”, criação dos trabalhistas, com o amparo do pecebismo.

A segunda parte do filme é dedicada à rememoração da crise vivida por Paulo, indeciso entre voltar para a proteção de Diaz e reengajar-se na causa de Vieira. Essa vivência tensa, favorável à autoreflexão, não somente lhe instiga a desconfiar do modelo *democrático-burguês*, por pouco radical, como igualmente lhe estimula ao ceticismo no que concerne à revolução socialista em si. Consequentemente, nem mesmo o *modelo de subdesenvolvimento capitalista*³, que embasava a guerrilha, ficará incólume ao fel da angustiada personagem. Logo, essa parte do filme gira preponderantemente em torno da problematização da mentalidade utópica ou revolucionária.

O período estendido entre 1964 e 1968 foi marcado pela relativa superação do etapismo revolucionário e a ação armada de grupos guerrilheiros inspirados no foquismo cubano e no maoísmo, ideologias cujos fundamentos remontam às recomendações da IV Internacional (1938) acerca do caráter desigual e combinado do capitalismo e da “revolução permanente”. Era o tempo da “revolução socialista”. Obras do cinema novo nesse matiz são *O desafio* (1965), *Opinião pública* (1965), *Menino de engenho* (1965), *A grande cidade* (1966), *Terra em transe* (1967) e *O bravo guerreiro* (1968). *Terra em transe* se destaca nesse bojo por ousar refletir sobre a própria idéia de revolução, isto é, ao não se satisfazer em inventariar as espécies (de revolução brasileira), questionando o próprio gênero (revolução). Sugere, assim, ao pesquisador, a exploração da longa vereda da mentalidade revolucionária, perscrutando a sua lógica intrínseca e suas manifestações históricas. Definimos “mentalidade revolucionária” tal qual a entende Leszek Kolakowski, ou seja, a confiança na “salvação total

² Sobre este modelo, ver: MANTEGA (1987: 158-209)

³ Sobre este modelo, ver: MANTEGA (1987: 210-83)

do homem” mediante a “negação total do mundo existente”, fim ao qual se subordinariam todos os outros “valores”, transmutados, por conseguinte, em “meios” (1985: 08).

A terceira parte do filme é focada na lembrança de Paulo do seu retorno desesperançado e irônico, beirando à sabotagem, aos braços do trabalhismo e do pecebismo, voltados agora à campanha de Vieira para a presidência de Eldorado. As ações inconsequentes do protagonista, conscientemente fabricadas para produzir uma crise incontornável, reveladora do conservadorismo nacional, acabam por precipitar a reação, canalizada num golpe de estado liderado por Diaz. De forma que essa parte do filme tende à genealogia do pensamento da direita brasileira, cujas origens remetem à metrópole portuguesa. Em síntese, sobressai nesta parte a inquirição das idéias que geraram o movimento militar e civil vitorioso em 1964, especialmente aquelas provenientes da Escola Superior de Guerra, em torno da Doutrina de Segurança Nacional, sem descurar de suas cintilações sebastianistas e contra-reformistas.

Os anos imediatamente posteriores ao AI-5 (1968) fundaram-se na modernização conservadora implantada pelos militares, apoiados nos ditames da Doutrina de Segurança Nacional. Vigorava, então, uma “revolução passiva”, feita da apropriação seletiva e parcial pela direita das bandeiras da esquerda, conforme uma *interpretação autoritário-modernizante* (BRESSER-PEREIRA, 1982). A produção cinemanovista do período, composta por filmes como *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969), *Os herdeiros* (1969), *Os inconfidentes* (1972), *A casa assassinada* (1972) e *São Bernardo* (1972), deteve-se, justamente, na história do Brasil, tentando decifrar os fundamentos do conservadorismo que grassava no presente, abordagem efetuada de forma metafórica, como convinha num regime autoritário. *Terra em transe*, ainda que seja produto de um contexto anterior, antecipou essa voga de filmes históricos, ao se propor a situar na longa duração as forças que se embatiam em 1964.

Diante dessa exposição sumária do conteúdo da investigação, creio que se afiguram alguns tópicos que a tornam relevante, científica e socialmente falando. Em primeiro lugar, creio que a pesquisa contribui com uma questão provavelmente inédita no campo de estudos sobre o Cinema Novo, qual seja, o estudo de seus agentes e suas obras conforme o enfoque da mentalidade utópica ou revolucionária. Muitos ainda pautam a prática política por essa mentalidade, imunes às lições da história, muitas vezes inconscientemente. Por isso é que Cioran dizia sermos todos, no fundo, revolucionários. Inspirado em De Maistre, ele afirmava que o homem moderno é tão magnetizado pela idéia de revolução que, politicamente, não lhe resta outra opção que se decidir por revolucionário ou contra-revolucionário (1994: 117-8).

Outra contribuição importante é a de somar com a ressignificação em voga na academia da atuação do PTB e do PCB, desqualificada pelo marxismo uspiano após 1964 sob a acusação de “populismo”. A tendência, hoje, é a de valorizar a incorporação das massas no quadro político promovida por essas agremiações e, inversamente, colocar na berlinda a opção pela ação armada de alguns, e sua anacrônica e astuciosa inclusão no campo da “resistência democrática” ao tempo da abertura (REIS FILHO, 2000: 70), que em parte justifica as indenizações hoje pagas pelo contribuinte. Com efeito, a pesquisa se alinha ainda nesse filão ao corroborar que a ação politicamente irresponsável de parte da esquerda, para quem a democracia era um engodo, por “burguesa”, foi co-responsável pela instituição, legitimação e durabilidade do regime militar.

Penso, ainda, que a investigação auxilia a desbravar um campo ainda pouco explorado no Brasil por aqueles que se debruçam sobre a matéria-prima do cinema. Falo da inesgotável potencialidade de se explorar os chamados “filmes históricos” quando o estudioso se deixa guiar pela perspectiva de que a narrativa fílmica empenhada em reconstituir o passado é tão válida quanto aquelas escritas, a diferença advindo antes do suporte ou do meio empregado do que de uma pretensa veracidade das segundas, inalcançável pela primeira. A dessemelhança advém, sim, da gramática que rege os dois campos, o científico e o artístico, o que invalida o julgamento de ambos pelo mesmo diapasão (ROSENSTONE, 1998; WHITE, 1988). Como dizia Glauber: “Tanto a ciência quanto a arte podem chegar à conclusão de que o sol é quente” (*apud* GOMES, 1997: 535).

Referências

- BRESSER-PEREIRA, Luiz Carlos. Seis interpretações sobre o Brasil. *Dados*, Rio de Janeiro, v. 25, nº 3, pp. 269-306, 1982.
- CIORAN, E. M. *História e utopia*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- GOMES, João Carlos Teixeira. *Glauber Rocha, esse vulcão*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997
- KOLAKOWSKI, Leszek. *O espírito revolucionário*. Marxismo – utopia e antiutopia. Brasília: UNB, 1985.
- MANTEGA, Guido. *A economia política brasileira*. 4ª ed. Petrópolis: Vozes, 1987.
- ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. 5ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2001.
- REIS FILHO, Daniel Aarão. *Ditadura militar, esquerdas e sociedade*. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.
- ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- ROSENSTONE, Robert. História em imagens, história em palavras: reflexões sobre a possibilidade de plasmar a história em imagens. *O Olho da História: revista de história contemporânea*, Salvador, v. 1, nº 1, pp. 105-16, set. 1998.
- WHITE, Hayden. Historiography and Historiophoty. *The American Historical Review*, vol. 93, nº 5, pp. 1193-9, dez. 1988.