



**TERRA EM TRANSE (1967, GLAUBER ROCHA):
ESTÉTICA DA RECEPÇÃO E NOVAS PERSPECTIVAS
DE INTERPRETAÇÃO**

Alcides Freire Ramos*

Universidade Federal de Uberlândia (UFU)

alcides.pesquisador@cnpq.br

RESUMO: Com base na teoria do efeito estético/estética da recepção (Wolfgang Iser), este artigo discute *Terra em transe* (1967, Glauber Rocha) e propõe alguns avanços nas discussões acerca da relação história e cinema.

ABSTRACT: Based on the theory of aesthetic response/aesthetics of reception (Wolfgang Iser), this article discusses *Land in Anguish* (1967, Glauber Rocha) and aims at moving beyond discussions about relationship between history and cinema.

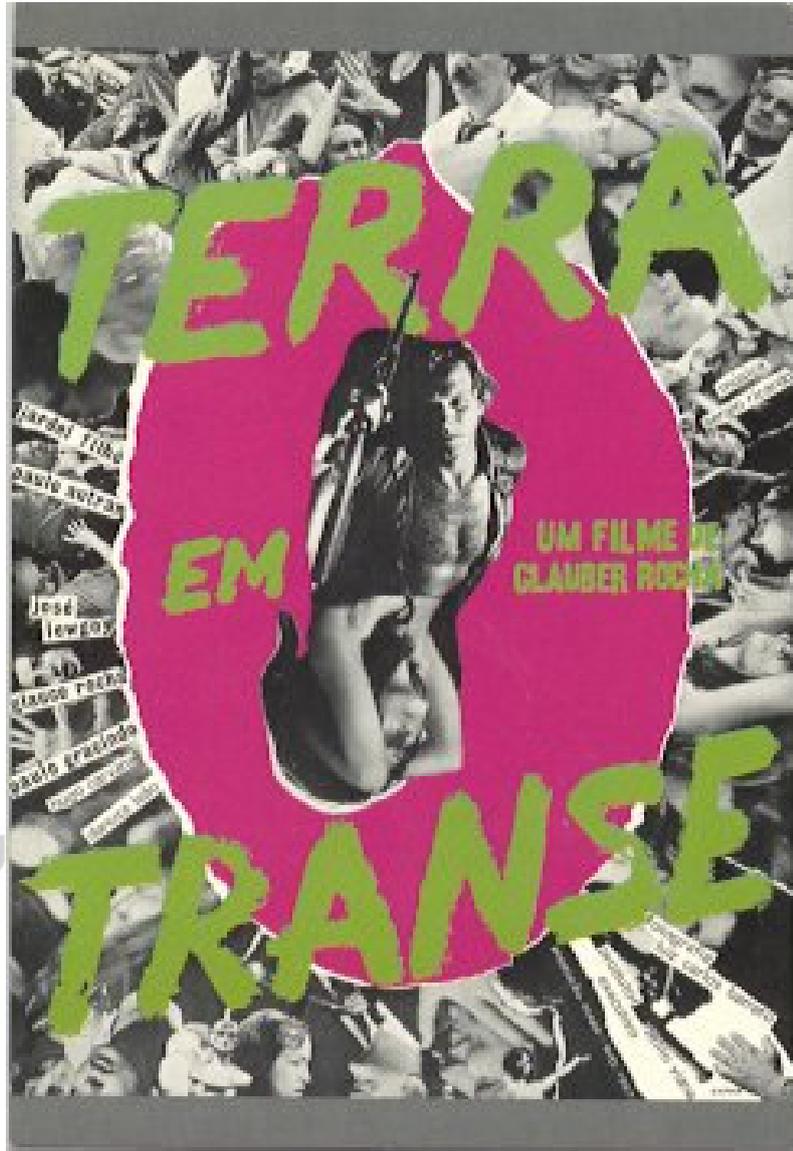
PALAVRAS-CHAVE: História e Cinema Brasileiro – Glauber Rocha – *Terra em transe*

KEYWORDS: History and brazilian cinema – Glauber Rocha – *Land in Anguish*

As relações existentes entre o cinema e a história trazem muitas dificuldades de definição e análise. A principal delas diz respeito à necessidade de discutir não somente o modo como um determinado filme (documentário ou ficção) foi concebido (o que remeteria para um possível projeto do diretor) ou o que ele pretendeu dizer (mensagem explícita/implícita), mas fundamentalmente como esta obra cinematográfica foi consumida/apropriada/recebida por seu respectivo público. Deste ponto de vista, apresentam-se as seguintes questões: como verificar historicamente o papel desempenhado por um filme? Quais parâmetros devem ser utilizados para caracterizá-lo historicamente? As análises internas (temáticas e de linguagem) seriam suficientes?

* Professor do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia-MG (Mestrado e Doutorado). Juntamente com a Prof^a. Dr^a. Rosângela Patriota, coordena o **Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura** (NEHAC). Além de diversos artigos e capítulos de livros, publicou **Canibalismo dos fracos**. Bauru/SP: EDUSC, 2002 e **Cinema e História do Brasil**. São Paulo: Contexto, 1994, em colaboração com Jean-Claude Bernardet.

Um exemplo emblemático dessas dificuldades pode ser encontrado na apreciação estético-política de um filme como *Terra em transe* (1967, Glauber Rocha). Em diversos estudos, a análise estético-histórica desta obra cinematográfica consistiu naquilo que se convencionou chamar de “análise estrutural”. Hoje em dia, a reflexão que é considerada clássica, em virtude de sua excelência, é a de Ismail Xavier. Na Introdução, o autor afirma: “atento às diferenças de estrutura entre os filmes analisados, tomo a questão da *teleologia* como baliza das etapas



do meu percurso”.¹ Ela é capaz de condensar a questão do fragmento e do todo, na estruturação das obras e no mundo que elas representam. “Meu universo é o das narrativas, terreno em que a *teleologia* [...] se afirma na medida em que a sucessão dos fatos ganha sentido a partir de um ponto de desenlace que define cada momento anterior como etapa necessária para que se atinja o *telos* (fim)”.² Para o autor, portanto, há como que uma homologia entre o microcosmo ficcional o macrocosmo social. Assim como a experiência social pode ser traduzida numa certa noção de tempo/processo histórico, as obras podem trazer, internamente, uma interpretação do referente (externo). E isso fica

¹ XAVIER, Ismail. *Alegorias do Subdesenvolvimento*. São Paulo: Brasiliense, 1993, p. 12.

² Ibid.

ainda mais evidente quando o autor acrescenta: “O que me cabe é relacionar tais variações de estrutura (a teleologia narrativa ou sua negação) com os diferentes diagnósticos da experiência humana no tempo (a teleologia da história ou sua negação)”.³

Na realidade, por meio deste tipo de “análise estrutural”, torna-se possível descortinar o foco narrativo, a construção das personagens, a composição das cenas, a relação personagens-espaco, figurino, etc, tal como podemos observar em importantes estudos voltados para esta película.⁴

Ao final do percurso de sua análise, após interpretar excelentemente diversos aspectos narrativos da obra de Glauber Rocha, Ismail Xavier afirma que não é de surpreender que *Terra em transe* tenha “resultado na reconhecida experiência de choque e gerado todo um novo impulso de criação na cultura. As respostas a esta obra tão central definiram as linhas básicas da produção no final da década de 1960, no cinema, no teatro e na música popular”.⁵ Neste ponto cabe salientar: em decorrência do método utilizado, o aludido estudioso coloca um ponto final em seu ensaio, exatamente no momento em que aponta a “reconhecida experiência de choque” sobre os espectadores.

Entendemos que este procedimento deixa de lado aspectos importantes para a compreensão do papel histórico desempenhado pelo filme de Glauber Rocha. Neste sentido, com base em outro tipo de inspiração metodológica, poder-se-ia dar continuidade ao processo de investigação, cotejando as descobertas proporcionadas pela análise estrutural (interna) com os indícios de recepção. No entanto, tudo se passa como se os posicionamentos do diretor (presentes em depoimentos, entrevistas ou artigos publicados em jornais e revistas), e mais particularmente o modo como a obra em questão foi acolhida pelos críticos/comentaristas/espectadores, não necessitassem de ser mobilizados na determinação da *historicidade* da película.

Com efeito, numa perspectiva de análise como a dos historiadores de ofício, a questão da historicidade não pode ser esgotada por meio de análises estruturais. A obra de arte cinematográfica só exerce a plenitude de seu papel histórico quando entra em contato com o público. Deste ponto de vista, sem excluir, obviamente, em algum

³ XAVIER, Ismail. **Alegorias do Subdesenvolvimento**. São Paulo: Brasiliense, 1993, p. 12.

⁴ Poderíamos multiplicar os exemplos, mas, apenas para lembrar os mais significativos, é preciso mencionar: BERNARDET, Jean-Claude; COELHO, Teixeira. **Terra em transe, Os Herdeiros: espaços e poderes**. São Paulo: ComArte, 1982, bem como os ensaios presentes em GERBER, Raquel. **Glauber Rocha**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

⁵ XAVIER, op. cit., p. 65.

momento da análise, os recursos “estruturais”, a recepção desta obra deve necessariamente estar no horizonte de trabalho do historiador.

Todavia, como nos adverte Wolfgang Iser, é preciso fazer algumas ressalvas, já



que a chamada estética da recepção pressupõe um desdobramento essencial entre a recepção propriamente dita e uma análise do chamado efeito estético. Deste ponto de vista, a estética da recepção “diz respeito ao modo como os textos têm sido lidos e assimilados nos vários

contextos históricos”.⁶ Por esta razão é preciso “mapear as atitudes que determinaram certo modo de compreensão dos textos numa situação histórica específica. O estudo da recepção depende, de forma quase exclusiva, das evidências disponíveis”.⁷ Em resumo: no entendimento desse autor, “a perspectiva recepcional visa, portanto, a identificar claramente as condições históricas que moldaram a atitude do receptor num dado período da história, numa determinada circunstância à qual juízos sobre literatura foram transmitidos”.⁸

Por outro lado, “tem sido utilizado o termo *efeito estético* porque, ainda que se trate de um fenômeno desencadeado pelo texto, a imaginação do leitor é acionada, para dar vida ao que o texto apresenta, reagir aos estímulos recebidos”.⁹ Segundo Iser, “uma teoria do efeito estético se depara com o seguinte problema: de que maneira uma situação nunca formulada até aquele momento ou uma realidade virtual que emerge com a obra, mas não dispõe de nenhum equivalente no mundo empírico, pode ser apreendida, assimilada, e até efetivamente entendida?”¹⁰

⁶ ROCHA, João Cezar de Castro. **Teoria da Ficção**: indagações à obra de Wolfgang Iser. Rio de Janeiro: Eduerj, 1996, p. 20.

⁷ Ibid.

⁸ Ibid.

⁹ Ibid., p. 21.

¹⁰ Ibid.

Embora possam ser entendidas como distintas, estas duas modalidades de operação interpretativa geralmente se complementam e apontam para uma experiência com a literatura/arte em que as intenções do autor (isoladamente) ou a análise interna do texto (estruturas) não são mais suficientes para o estabelecimento do significado histórico



de uma obra. Na verdade, o que uma obra poderia significar historicamente resulta de uma apropriação criativa da experiência proposta pela obra, já que o leitor/espectador não se coloca diante da obra de maneira passiva. Na realidade, de acordo com a proposta de Iser, as perguntas são deslocadas de tal modo que os questionamentos do intérprete/estudiosos passam a incidir sobre uma relação específica produzida pelo encontro do leitor/espectador com a obra.

Percebe-se, pois, que o historiador, inspirado pelas considerações apresentadas acima, no momento em que inicia seu trabalho em torno de uma obra cinematográfica como *Terra em transe*, vai se deparar com a necessidade de transcender a própria obra e passar a compreender o modo como a película atuou sobre os seus receptores e como estes a assimilaram/interpretaram. A historicidade, desta forma, será percebida em sua plenitude. Vejamos isso mais de perto.

Antes de mais nada, é preciso enfatizar que o filme de Glauber Rocha obteve uma repercussão até hoje não repetida por nenhum filme brasileiro. À época de seu lançamento, ocorreu um caloroso debate no Museu de Arte Moderna, no Rio de Janeiro. A respeito deste episódio, Fernando Gabeira (que, neste período, trabalhava como jornalista do JB), por exemplo, afirmou: “lembro-me do debate sobre o filme *Terra em transe* [...]. De um lado, estava o grupo dos excelentes diretores do Cinema Novo defendendo o filme, parte por sua importância estética e parte porque são muito solidários entre si. De outro, estava a platéia da zona Sul do Rio de Janeiro, maravilhada com as proposições do filme”.¹¹ Ocorre, porém, que, para Gabeira, “o filme tinha uma

¹¹ GABEIRA, Fernando. **O que é isso, companheiro?** 23. ed. Rio de Janeiro: Codecri, 1981, p. 32.

concepção muito depreciativa do povo brasileiro e acabava com uma solução elitista, de quem não acredita mesmo na ação organizada das massas. Centrei minha intervenção na tese de que o filme discutia duas saídas através dos dois personagens e que escolhia a pior delas”.¹² A saída mencionada era exatamente a luta armada imediata contra a ditadura militar. Se, à época, Gabeira firmou posição contrária à tese defendida pelo filme, tempos depois, porém, assumiu para si exatamente o caminho criticado anteriormente. Esse debate é um excelente indicador da recepção polêmica obtida pela obra de Glauber.



Por outro lado, vale destacar que não só entre militantes políticos *Terra em transe* obteve enorme repercussão, mas, sobretudo, entre produtores culturais. Neste sentido, vale lembrar o modo como Oduvaldo Vianna Filho, o Vianinha, recebeu esta obra. À época do lançamento, *Terra em transe*, exatamente por ter ido fundo na crítica do pacto policlassista (propugnado pela esquerda no período pré-64), produziu neste dramaturgo uma reação violentíssima: “o Brasil não é aquilo! O Brasil não é essa merda que o Glauber Rocha vê”.¹³ Esta opinião, mais tarde, se concretizaria na peça *Papa Highite* (1968) que nada mais é do que uma crítica à opção pela luta armada.¹⁴

Um outro posicionamento significativo é o de Jacob Gorender: “A aversão emocional ao populismo atingiu o terreno das artes e aí deslizou para a aversão à própria massa popular, na filmografia de Glauber Rocha. *Terra em transe*, de 1967, satiriza o líder populista e as massas imbecis que se deixam enganar. Nada a esperar dessas massas idiotizadas, mas do intelectual que sai atirando de metralhadora”.¹⁵ Para esse autor, Glauber Rocha, em *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, de 1969, “prenuncia sua aderência ao regime militar, à época do Governo Geisel. Naquela película, uma rebelião camponesa toma feição *kitsch* operístico: o líder camponês morre crucificado a uma árvore, enquanto se ouve a ária cantada por voz de soprano, que

¹² GABEIRA, Fernando. **O que é isso, companheiro?** 23. ed. Rio de Janeiro: Codecri, 1981, p. 33.

¹³ MORAES, Denis de. **Vianinha: cúmplice da paixão.** Rio de Janeiro: Nórdica, 1991, p. 166.

¹⁴ A respeito dos dilemas políticos enfrentados por Vianinha no período pós 1968, consultar: PATRIOTA, Rosângela. **Vianinha: um dramaturgo no coração de seu tempo.** São Paulo: Hucitec, 1999.

¹⁵ GORENDER, Jacob. **Combate nas trevas.** São Paulo: Ática, 1987, p. 74-75.

sublinha o ridículo da cena”.¹⁶ Na alegoria final, ainda de acordo com Gorender, “que assume a luta contra o latifundiário e o vence é o representante da repressão policial – Antônio das Mortes, o mercenário caçador de cangaceiros”.¹⁷ O quadro é muito diferente em *Deus e o diabo na terra do sol*, pois trata-se de um “filme do período anterior a 1964 e no qual a criação artística se conjugou à empatia pelos camponeses”.¹⁸

Cabe salientar, por outro lado, que as opiniões de Gabeira, Vianinha e Gorender representam posicionamentos politicamente orientados. Como vimos anteriormente, “a perspectiva recepcional visa a identificar claramente as condições históricas que moldaram a atitude do receptor num dado período da história, numa determinada circunstância à qual juízos sobre literatura foram transmitidos”.¹⁹ Subjaz aos posicionamentos destes receptores, sem dúvida, uma crença no processo de transformação histórica em que a participação ativa das massas populares deveria se fazer presente.

No entanto, o aspecto que merece maior atenção é o fato de que *Terra em transe* foi capaz de dialogar com outros segmentos sociais, sobretudo com aqueles voltados para a produção cultural. O caso de José Celso Martinez Correa é, nesta outra vertente, exemplar. Em seu livro de memórias, o dramaturgo afirma: “fui violentamente influenciado por *Terra em transe*”.²⁰ Em diversos momentos, este diretor teatral ressaltou o significado deste filme para a produção cultural brasileira: “um filme como *Terra em transe*, dentro do pequeno público que o assistiu e que o entendeu, tem muito mais eficácia política do que mil e um filmecinhos politizantes. *Terra em transe* é positivo exatamente porque coloca quem se comunica com o filme em estado de tensão e de necessidade de criação neste país”.²¹

Do ponto de vista de uma perspectiva cultural mais abrangente, o diretor do Teatro Oficina reavalia o significado sociopolítico da produção cultural na busca de uma transformação histórica, especialmente, no sentido de redimensionar a maneira pela qual se via a criação artística no país, bem como as interpretações, por ela construídas,

¹⁶ GORENDER, Jacob. **Combate nas trevas**. São Paulo: Ática, 1987, p. 74-75.

¹⁷ Ibid.

¹⁸ Ibid.

¹⁹ ROCHA, João Cezar de Castro. **Teoria da Ficção**: indagações à obra de Wolfgang Iser. Rio de Janeiro: Eduerj, 1996, p. 20.

²⁰ STAAL, Ana Helena Camargo de. (Org.). **Primeiro Ato**: cadernos, depoimentos e entrevistas (1958-1974) de José Celso Martinez Corrêa. São Paulo: Editora 34, 1998, p. 114.

²¹ CORRÊA, José Celso Martinez. O Poder de Subversão da Forma (entrevista realizada por Tite de Lemos). **Revista APARTE**, n. 1, TUSP, mar./abr. 1968.

sobre a realidade brasileira. Sob esse aspecto, *Terra em transe* propõe novos “olhares” para a cultura e para a política, com o intuito romper com qualquer perspectiva de pacto ou de frente de resistência. Particularmente, na concepção do espetáculo *O Rei da Vela*, Zé Celso assim destacou o lugar de *Terra em transe*:

O Rei da Vela deu-nos a consciência de pertencermos a uma geração. Pela primeira vez eu sinto isso. Há uma geração que vai começar a intercambiar, começar a criar. Fui violentamente influenciado por *Terra em transe*. Hoje, fico satisfeito em saber que Arnaldo Jabor, Cacá Diegues, Leon Hirschmann, Gustavo Dahl e tantos outros receberam o que eu quis comunicar com o espetáculo. Fico satisfeito de Caetano Veloso ter escrito que agora compõe “depois” de ter visto *O Rei da Vela*. Que o Nelson Leirner acha a coisa tão importante como o neodadaísmo na pintura...²²

A atriz Ítala Nandi, ao rememorar laboratórios e exercícios para a construção dos espetáculos, e, em particular, para a encenação de *O Rei da Vela*, revelou, também, a importância do filme.

O livro de Caio Prado Junior, *A Revolução Brasileira*, passava de mão em mão. Celso Furtado, Mário da Silva Brito, Régis Debray, Artaud, Maiakovski, circo, teatro, ópera, avacalhação, deboche. Da chanchada a *Terra em transe*, de Glauber, que seria nosso homenageado no programa da peça, tudo nos distrai, enquanto corações despedaçados procuravam sobreviver.²³

Fernando Peixoto, em “A Fascinante e Imprevisível Trajetória do Oficina (1958-1980)” reafirma os depoimentos de Ítala Nandi e José Celso M. Corrêa, ao rememorar o processo de criação do espetáculo *O Rei da Vela*:

Investigamos a ação do imperialismo e a agonia tantas vezes revitalizadas da burguesia nacional, assim como em nome de um radicalismo revolucionário não hesitávamos em criticar aspectos do marxismo soviético, desconfiando, não sem conflitos internos, tanto da cultura acadêmica nacional quanto do PC brasileiro. Estávamos fascinados pela obra de Glauber Rocha (o espetáculo foi dedicado a ele, depois que assistimos *Terra em transe*, com o qual nos identificávamos inteiramente).²⁴

Outro exemplo importante da repercussão do filme de Glauber Rocha no campo artístico é o impacto sobre o compositor Caetano Veloso. Em livro recente, admitiu:

²² CORRÊA, José Celso Martinez. O Poder de Subversão da Forma (entrevista realizada por Tite de Lemos). *Revista APARTE*, n. 1, TUSP, mar./abr. 1968, p. 114.

²³ NANDI, Ítala. *Teatro Oficina: onde a arte não dormia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989, p. 82.

²⁴ PEIXOTO, Fernando. A Fascinante e Imprevisível Trajetória do Oficina (1958-1980). *Dionysos*. Rio de Janeiro: MEC/SEC/SNT, jan./1982, n. 26, p. 73.

Se o tropicalismo se deveu em alguma medida a meus atos e minhas idéias, temos então de considerar como deflagrador do movimento o impacto que teve sobre mim o filme *Terra em transe*, de Glauber Rocha, em minha temporada carioca de 66-7. Meu coração disparou na cena de abertura, quando, ao som do mesmo cântico de candomblé que já estava na trilha sonora de *Barravento* – o primeiro longa-metragem de Glauber – se vê, numa tomada aérea do mar, aproximar-se a costa brasileira. E, à medida que o filme seguia em frente, as imagens de grande força que se sucediam confirmavam a impressão de que aspectos inconscientes de nossa realidade estavam à beira de se revelar. [...] O filme, naturalmente, não foi um sucesso de bilheteria, mas causou escândalo entre os intelectuais e artistas da esquerda carioca. Alguns líderes do teatro engajado chegaram a proferir protestos exaltados ao final de uma sessão na porta de um cinema onde ele era exibido comercialmente. Uma cena em particular chocava esse grupo de espectadores: durante uma manifestação popular – um comício – o poeta, que está entre os que discursam, chama para perto de si um dos que o ouvem, operário sindicalizado, e, para mostrar quão despreparado ele está para lutar por seus direitos, tapa-lhe violentamente a boca com a mão, gritando para os demais assistentes (e para nós, na sala de cinema): ‘Isto é o Povo! um imbecil, um analfabeto, um despolitizado!’.



Em seguida, um homem miserável, representante da pobreza desorganizada, surge dentre a multidão tentando tomar a palavra e é calado com um cano de revólver enfiado na sua boca por um segurança do candidato. Essa imagem é reiterada em longos close-ups destacados do ritmo narrativo e desse modo se transforma num emblema. Vivi essa cena – e as cenas de reação indignada que ela suscitou em rodas de bar – como o núcleo de um grande acontecimento cujo nome breve que hoje lhe posso dar não me ocorreria com tanta facilidade então (e por isso eu buscava mil maneiras de dizê-lo para mim mesmo e para os outros): a morte do populismo. [...] Essa hecatombe eu estava preparado para enfrentá-la. E excitado para examinar-lhe os fenômenos íntimos e antever-lhe as conseqüências. Nada do que veio a se chamar de ‘tropicalismo’ teria tido lugar sem esse momento traumático. [...] Portanto, quando o

poeta de *Terra em transe* decretou a falência da crença nas energias libertadoras do ‘povo’, eu, na platéia vi, não o fim das possibilidades, mas o anúncio de novas tarefas para mim.²⁵

As palavras de Caetano, ao lado da documentação elencada até o momento, fornecem elementos preciosos para discutirmos importantes apropriações e reapropriações da película. Nestas circunstâncias, há que se identificar um início de “movimento cultural”, o “tropicalismo”. E este via de regra localiza-se na exibição do filme *Terra em transe*.

Com base neste levantamento sumário, é possível perceber que temas como

crítica ao pacto policlassista, denúncia do atrelamento dos sindicatos no período pré-1964 e opção pela luta armada, que são em geral revelados por meio de uma análise estrutural da obra, podem ser resgatados também por meio da



recepção da obra. Por outro lado, esta mesma recepção pode ser vista como manifestação de um “efeito estético”, visto que a película alimentou a imaginação criativa de artistas e intelectuais naquele período. Ou, em outros termos: “uma teoria do efeito estético se depara com o seguinte problema: de que maneira uma situação nunca formulada até aquele momento ou uma realidade virtual que emerge com a obra, mas não dispõe de nenhum equivalente no mundo empírico, pode ser apreendida, assimilada, e até efetivamente entendida?”²⁶

Em diversos momentos, como vimos em nosso levantamento, os receptores aludem à experiência do inteiramente novo surgindo do contato direto com o balanço do processo histórico. Dentre estes talvez o mais explícito seja o de Caetano Veloso quando afirma:

²⁵ VELOSO, Caetano. **Verdade tropical**. São Paulo: Cia. das Letras, 1997, p. 99; 104-105; 116.

²⁶ ROCHA, João Cezar de Castro. **Teoria da Ficção**: indagações à obra de Wolfgang Iser. Rio de Janeiro: Eduerj, 1996, p. 21.

E, à medida que o filme seguia em frente, as imagens de grande força que se sucediam confirmavam a impressão de que aspectos inconscientes de nossa realidade estavam à beira de se revelar. [...] Portanto, quando o poeta de ‘Terra em transe’ decretou a falência da crença nas energias libertadoras do ‘povo’, eu, na platéia vi, não o fim das possibilidades, mas o anúncio de novas tarefas para mim.²⁷

Por tudo isso é possível afirmar: uma análise interna da obra, por si só, dificilmente revelaria como o filme *Terra em transe* teria contribuído para a deflagração de um movimento como o “tropicalismo”. Entender esse processo, como vimos, torna-se algo mais palpável a partir da estética da recepção/teoria do efeito estético. E, por conseguinte, a historicidade da película pode ser, enfim, estabelecida. Indiscutivelmente, diversos aspectos da película foram reavaliados graças à repercussão do movimento tropicalista. A riqueza da trilha sonora de *Terra em transe* e a inusitada composição de suas imagens, por exemplo, adquiriram significação, para nós, hoje em dia, graças a inúmeros agentes atuantes no período que ofereceram preciosas pistas para interpretações futuras.



²⁷ VELOSO, Caetano. **Verdade tropical**. São Paulo: Cia. das Letras, 1997, p. 104-105.