

Terra em transe e O Rei da Vela: *estética da recepção e historicidade*

Alcides Freire Ramos

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

Rosangela Patriota

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

ABSTRACT

Based on the theory of aesthetic response/aesthetics of reception (Wolfgang Iser), this article discusses the dialogues between *Terra em transe* (Glauber Rocha, 1967) and *O Rei a Vela* (Zé Celso, 1967) and aims at moving beyond discussions about relationship between history and cinema. In conclusion, we demonstrated that the historicity of these works of art gain new meanings, when we use the Wolfgang Iser's ideas.

Keywords: Theory of aesthetic response; Aesthetics of reception; *Land in Anguish*; *O Rei da Vela*; Glauber Rocha;

Com base na teoria do efeito estético/estética da recepção (Wolfgang Iser), este artigo discute os diálogos entre *Terra em transe* (1967, Glauber Rocha) e *O Rei da Vela* (1967, Zé Celso) e propõe alguns avanços nas discussões acerca da relação história e cinema. Como conclusão, demonstramos que a historicidade dessas obras de arte ganha novos significados, quando utilizamos as ideias de Wolfgang Iser.

Palabras claves: Teoria do efeito estético; Estética da Recepção; *Terra em Transe*; *O Rei da Vela*; Glauber Rocha;

Introdução: Diálogos Cinema-Teatro – Considerações Gerais

Teatro e Cinema nunca se estabeleceram como artes antagônicas¹. Pelo contrário, mesmo considerando as experiências pioneiras dos irmãos Lumière, em Paris, o cinema como narrativa e em busca de uma linguagem específica nasceu também pelos esforços criativos de homens de teatro, a saber: D. W. Griffith, Sergei Eisenstein, Charles Chaplin, entre muitos outros. Esses cineastas estabeleceram, de forma exemplar, frutíferos diálogos teatro e cinema no início do século XX.

Devemos salientar, especialmente, o fato de que, embora eles tenham contribuído de maneira essencial para o desenvolvimento da linguagem cinematográfica, para muitas de suas composições – personagens, cenários, figurinos, maquiagem e, principalmente, interpretação – a referência primeira de seus trabalhos foi o teatro. Ademais, é preciso lembrar, nesse contexto, a grande colaboração oferecida pelo teatro ao cinema expressionista alemão, sobretudo no que se refere ao trabalho dos atores. Em épocas mais recentes, não se deve ignorar a evidente teatralidade presente na filmografia de Frederico Fellini, de Ingmar Bergman e de Pedro Almodóvar.

Entretanto, neste momento de nossa reflexão, precisamos inverter a direção do processo investigativo e perguntar: de que maneira o cinema contribuiu para modificações no âmbito teatral? Para entender que tipo contribuição ele ofereceu, primeiramente, é preciso não esquecer que a narrativa cinematográfica inseriu-se entre as narrativas do romance moderno, que propiciaram a experiência da *simultaneidade*. Esta

[...] consiste, sobretudo, numa consciência do momento em que nos encontramos: numa consciência do presente. [...] O fascínio da “simultaneidade”, a descoberta de que, por um lado, o mesmo homem vivencia tantas coisas diferentes, desconexas, e homens em diferentes lugares experimentam frequentemente as mesmas coisas, de que as mesmas coisas estão acontecendo ao mesmo tempo em lugares completamente isolados uns dos outros. [...] Essa qualidade rapsódica, que distingue com extrema nitidez o romance moderno da novelística de outros tempos é, simultaneamente, a característica responsável por seus efeitos mais cinematográficos. A descontinuidade do enredo e do desenvolvimento cênico, a súbita emersão dos pensamentos e estados de ânimos, a relatividade e a inconsistência dos padrões do tempo (Hauser, 2000, p. 975).

Nesse sentido, em termos teatrais, era necessário encontrar uma linguagem artística capaz de, ao dialogar com as inovações narrativas trazidas pelo cinema, materializar, no palco, a ruptura da clássica unidade de ação, espaço e tempo, com a criação de narrativas múltiplas e/ou simultâneas.

Essas transformações cênicas e narrativas e conseqüentemente temáticas, identificadas como índices de modernidade no teatro europeu e norte-americano, de maneiras distintas chegaram ao Brasil. Resumidamente, podemos dizer que um excelente exemplo disso foi o impacto gerado pela encenação da peça de Nelson Rodrigues, *Vestido de Noiva*, em 28 de dezembro de 1943, sob a direção de Zbigniew Ziembinski.

¹ Para maiores informações a respeito das relações entre Cinema e Teatro, sugerimos a consulta do verbete TEATRO E CINEMA (Guinsburg, 2009).

A eleição desse acontecimento artístico como o ingresso do Brasil nas sendas da modernidade teatral deve-se, fundamentalmente, à presença entre nós de um encenador capaz de dar materialidade cênica a uma peça que, em sua escrita, havia incorporado elementos da narrativa cinematográfica, tornando possível a criação de, pelo menos, três planos narrativos: *presente*, *passado* e o tempo da *alucinação*.

Sábato Magaldi ao discorrer sobre os elementos de modernidade de *Vestido de Noiva* afirmou:

[...] como se sabe, ao aventurar-se no teatro, Nelson praticamente desconhecia tudo dessa arte. Romances, devorava desde cedo, embora limitado à tradução. De onde tiraria ele a flexibilidade da linguagem que adotou? Não estarei afirmando nenhum absurdo se atribuí-la à influência do cinema. O realismo cinematográfico, sobretudo depois que se passou a falar na tela, absorveu o diálogo espontâneo, natural, cotidiano, sem prejuízo dos avanços técnicos dos cortes, das elipses, dos flashbacks. O cinema tornou-se admirável escola de uma nova linguagem ficcional. Por que não incorporá-la ao palco? Acredito que a grande liberdade da técnica dramaturgica de Nelson tenha nascido da observação de espectador cinematográfico. Se a sétima arte não teve pudor de assenhorear-se de procedimentos teatrais, a recíproca não mereceria condenação (Magaldi, 1992, p. 43).

A um palco múltiplo, somam-se ações simultâneas e, sob esse aspecto, a literatura dramática marcada pela agilidade das situações solicitou a construção de uma cena capaz de dar vazão à simultaneidade, ou, em outros termos, um palco capaz de apreender um drama formalmente arquitetado pelos cortes cinematográficos, pela linguagem coloquial e especialmente por lançar mão do uso do *flashback*.

Nunca é demais lembrar que esse teatro moderno, dramaturgicamente, se desenvolveu graças ao trabalho criativo de autores como Jorge Andrade, Oduvaldo Vianna Filho, Gianfrancesco Guarnieri, Naum Alves de Souza, entre outros.

Entretanto, não é apenas do ponto de vista da dramaturgia que se faz sentir esse diálogo. Pelo contrário, também no específico trabalho de direção isso pode ser observado.

Com efeito, momento memorável da cena brasileira dos anos 1960 e que demonstra de maneira muito concreta e emblemática as possibilidades de influência do Cinema sobre o Teatro é a encenação de *O Rei da Vela*, que foi feita sob o impacto do filme *Terra em Transe*.

Antes, porém, de discutir de forma mais aprofundada esse diálogo estético, devemos fazer algumas considerações teórico-metodológicas acerca da chamada estética da recepção e suas implicações para o trabalho do historiador, particularmente, no que se refere à historicidade das obras artísticas.

Estética da Recepção e Historicidade – Questões Teórico-Metodológicas

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?

Um exemplo emblemático dessas dificuldades pode ser encontrado na apreciação estético-política de um filme como *Terra em transe* (Glauber Rocha, 1967). 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 consideramos clássica, em virtude de sua excelência, é a de Ismail Xavier. Na parte inicial de seu alentado livro, o autor afirma:

[...] atento às diferenças de estrutura entre os filmes analisados, tomo a questão da *teleologia* como baliza das etapas do meu percurso. Ela condensa a questão do fragmento e do todo, na estrutura das obras e no mundo que elas procuram significar. Meu universo é o das narrativas, terreno em que a *teleologia*, como forma particular de organizar o tempo, 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), coroamento orgânico de todo um processo (Xavier, 1993, p. 12).

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 carregam, internamente, uma interpretação do referente (externo). E isso fica 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)” (*ibidem*).

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-espaço, figurino, etc., tal como podemos observar em importantes estudos voltados para esta película².

Ao final do percurso de sua análise, após descortinar excelentemente diversos aspectos narrativos da obra de Glauber Rocha, Ismail Xavier, afirma:

[...] não surpreende *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 linhas básicas da produção no final da década de 60, no cinema, no teatro e na música popular (*ivi*, p. 65).

Neste ponto cabe salientar: em decorrência do método proposto, o aludido estudioso coloca o ponto final em seu ensaio, exatamente no momento em que aponta a “reconhecida experiência de choque” sobre os ESPECTADORES.

² Poderíamos multiplicar os exemplos, mas, apenas para lembrar os mais significativos, é preciso mencionar: Bernardet - Cohelo (1982) e diversos ensaios presentes em Gerber (1977).

Entendemos que este procedimento deixa de lado aspectos importantes para a compreensão do papel histórico desempenhado pelo filme de Glauber Rocha. Nesse sentido, com base em outro tipo de inspiração teórico-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, para Xavier, 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 nossa (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. Desse ponto de vista, sem excluir, obviamente, em algum momento da análise, os recursos “estruturais”, a recepção dessa obra deve necessariamente estar no horizonte de trabalho do historiador.

Por essa razão, devemos fazer referência às ideias de Wolfgang Iser. Tendo trabalhado na Universidade de Constance (Alemanha), ele é considerado, juntamente com Hans Robert Jauss, como um dos maiores responsáveis pelo desenvolvimento da chamada Estética da Recepção. E suas propostas teórico-metodológicas são essenciais para a pesquisa que este artigo divulga, ou seja, porque pretendemos discutir os diálogos existentes entre o filme *Terra em Transe* e a peça *O Rei da Vela* não podemos deixar de lado os processos recepcionais.

Todos aqueles que já leram as obras de Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser sabem que a chamada Estética da Recepção (também conhecida como Teoria da Recepção) tem como objetivo geral propor reformulações no âmbito da historiografia da literatura, bem como no que concerne aos procedimentos interpretativos quando aplicados a textos³. A contribuição específica de Wolfgang Iser parece-nos muito útil para o estudo aqui proposto. Se tomarmos como base as propostas apresentadas em *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético* (ISER, 1996), perceberemos que a principal tese do autor nos ajuda a compreender os limites da atribuição de historicidade de uma obra com base em análises estruturais das narrativas. Em outros termos, Iser afirma que o texto nada mais é do que um dispositivo que serve como ponto de partida para que o receptor (leitor) possa construir, mediante sua imaginação, representações, o que, obviamente, nos leva a repensar a historicidade da própria obra, uma vez que “a estrutura do texto e o papel do leitor estão intimamente ligados” (Iser, 1996, p. 75).

O trabalho de leitura e o papel ativo assumido pelo leitor tem, nesse contexto, relevância, visto que não se trata, apenas, de um processo em que o receptor deve “preencher” os “vazios” ou as “lacunas” da narrativa, mantendo-

³ Consideramos desnecessário, para os objetivos do presente artigo, apresentar de forma detalhada as Teses de Hans Robert Jauss e as aproximações e/ou afastamentos existentes entre suas concepções e as de Wolfgang Iser, tendo em vista que, para fazer isso, teríamos de quebrar nossa linha de raciocínio. Entretanto, cabe-nos indicar, para os interessados em conhecer um pouco melhor o pensamento de Jauss, a seguinte obra: Jauss (1994). Para uma visão mais ampla dessas questões, também é útil a leitura da coletânea organizada por Luis Costa Lima (1979), bem como entendemos que é de grande utilidade a leitura atenta do livro de Regina Zilberman (1989).

se nos limites propostos pela própria obra. Essa concepção de leitor permite, por consequência, compreender o ato da leitura como resultante de uma apropriação, ou seja, o leitor não se comporta apenas como se fosse “guiado” pelo texto, ou por suas “lacunas” ou “falhas”, já que é capaz de transcender o próprio texto.

O ato de leitura deve ser entendido como um processo apropriação. Ler e apropriar-se de um texto significa algo como trabalhar subjetivamente a partir de “falhas” ou “lacunas” presentes nele. Percebe-se que, para a chamada estética da recepção, há dois níveis distintos: (1) o nível inicial que se materializa nas “pistas” oferecidas pelo próprio texto, já que o texto, de acordo com Iser, conteria um “leitor implícito”, uma espécie de “leitor ideal” que pode ser encontrado na estrutura mesma do texto. O nível seguinte (2) se constitui pela “viagem” que o leitor faz a partir do texto, orientando-se, nesse caso, menos pela estrutura textual e mais pelos seus próprios repertórios, ou pelo horizonte de expectativas no qual ele está inserido.

Em outras palavras, como nos adverte João Cezar de Castro Rocha, é preciso analisar outros aspectos dessa teoria, já que a chamada estética da recepção pressupõe, para Iser, 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. Procurando 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. 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 (Rocha, 1996, p. 20).

Por outro lado, devemos acrescentar:

[...] 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. [...]. 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? (*ibidem*).

Embora pareçam distintas, estas duas modalidades de operação interpretativa geralmente se complementam e apontam para uma experiência com a literatura/arte (bem como com o cinema ou o teatro) 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 por ela, já que o leitor/espectador não se coloca diante da obra de forma passiva. Na realidade, de acordo com a proposta de Iser, as perguntas são deslocadas de tal modo que os questionamentos do intérprete/estudioso 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, dessa forma, poderá ser percebida em sua plenitude. Vejamos isso mais de perto.

Considerações Acerca da Recepção de *Terra Em Transe*

No Brasil, como já mencionamos na primeira parte deste artigo, o diálogo mantido entre o Cinema e o Teatro, em diversos momentos históricos, caracterizou-se do ponto de vista da criação artística por instigantes contribuições. Também dissemos que bons exemplos disso podem ser encontrados no modo como o Cinema tem contribuído para o revigoramento do Teatro. E essas contribuições não ocorreram apenas do ponto de vista da dramaturgia, mas também no trabalho dos encenadores.

Todavia, antes de discutir de forma mais aprofundada essas contribuições, é preciso enfatizar que o filme de Glauber Rocha obteve uma repercussão até hoje não repetida por nenhum filme brasileiro, o que torna possível o estudo aqui proposto. Outra observação relevante se faz necessária, visto que, ao logo desse item do artigo, utilizaremos, para concretizar nosso intento, depoimentos produzidos tanto no “calor da hora”, quanto apreciações feitas pelos receptores algum tempo depois (pelo uso da memória), mas que se referem à recepção inicial provocada pela obra.

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 *Jornal do Brasil*) afirmou:

[...] lembro-me do debate [...]. 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 (Gabeira, 1981, p. 21).

Ocorre, porém, que, para Gabeira, “o filme tinha uma concepção muito depreciativa do povo brasileiro e acabava com uma solução elitista [...]. Centrei minha intervenção na tese de que o filme discutia duas saídas através dos dois personagens e que escolhia a pior delas” (*ivi*, p. 33).

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 das polêmicas alimentadas pela obra de Glauber.

Por outro lado, vale destacar que não só entre militantes políticos *Terra em Transe* obteve enorme repercussão. Pelo contrário. Sobretudo no meio cultural o seu impacto se fez sentir de maneira inequívoca.

Neste sentido, vale lembrar o modo como Oduvaldo Vianna Filho, o Vianinha, recebeu esta obra. À época do lançamento, *Terra em Transe*, exatamente

por apresentar uma crítica profunda ao chamado pacto policlassista (propugnado pela esquerda no período pré-1964), produziu neste dramaturgo uma reação violentíssima: “o Brasil não é aquilo! O Brasil não é essa merda que o Glauber Rocha vê” (Moraes, 1991, p. 166). Esta opinião, mais tarde, se concretizaria na peça *Papa Highirte* (1968) que nada mais é do que uma crítica à opção pela luta armada.

Cabe salientar, por outro lado, que as opiniões de Gabeira e Vianinha representam posicionamentos politicamente orientados. Como sabemos, “a perspectiva recepcional visa a identificar claramente as condições históricas que moldaram a atitude do receptor num dado período da história” (Rocha, 1996, p. 20).

Sem dúvida, subjaz aos posicionamentos destes receptores uma crença no processo de transformação histórica em que a participação ativa das massas populares deveria se fazer presente.

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:

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 consequências. 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 (Veloso, 1997, p. 99-104-105-116).

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-64 e opção pela luta armada, que são em geral revelados por meio de uma análise estrutural da obra, podem ser reinterpretados por meio da recepção da obra.

Ademais, 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? (Rocha, 1996, p. 21).

Em diversos momentos, como vimos em nosso levantamento de evidências, 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.

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.

Anotações Acerca do Impacto de *Terra Em Transe* sobre *O Rei Da Vela*

O aspecto que deve ser enfatizado neste artigo é o fato de que *Terra em Transe* foi capaz de *dialogar positivamente* com o diretor José Celso Martinez Correa e com os atores envolvidos na encenação de *O Rei da Vela*. E esse diálogo fez com que, de alguma forma, o espetáculo *O Rei da Vela* participasse daquela circunstância histórica em que nasceu o movimento tropicalista.

Com efeito, a encenação de *O Rei da Vela* é momento memorável da cena brasileira dos anos 1960 e que demonstra de forma muito concreta e emblemática as possibilidades de influência do Cinema sobre o Teatro.

De acordo com um importante estudo, depois de assistir ao filme *Terra em Transe*,

[...] que retratava, por meio da ópera tragicômica, a desilusão das esquerdas e a falência do populismo, José Celso começou a achar que o teatro perdia a liderança para um cinema inquietante, arrojado, inovador, confuso como a própria realidade circundante. O teatro brasileiro continuava em uma timidez estética incompreensível. [...] No terceiro ato, a influência de Glauber Rocha, tão proclamada pelo próprio José Celso, se evidencia. Geralmente este cineasta quando quer mostrar uma realidade barroca e prolixa, usa muito o estilo operístico e carnavalesco. Veja-se a seqüência final de *Terra em Transe*, onde o intelectual parte num carro conversível, empunhando uma bandeira ao som de ópera (Silva, 1981, p. 145 e 148).

Em seu livro de memórias, José Celso afirma: “fui violentamente influenciado por *Terra em Transe*” (Staal, 1998, p. 114). 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 filmecos 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 (Corrêa, 1968, p. 110).

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, 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 [...] (*ivi*, p. 114).

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:

Da chanchada a *Terra em Transe*, de Glauber, que seria nosso homenageado no programa da peça, tudo nos distrai, enquanto corações despedaçados procuravam sobreviver (Nandi, 1989, p. 82).

Fernando Peixoto, em *A Fascinante e Imprevisível Trajetória do Oficina (1958-1980)* reafirma os depoimentos de Ítala Nandi e José Celso, 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 [...]. Estávamos fascinados pela obra de Glauber Rocha (o espetáculo foi dedicado a ele, depois que assistimos *Terra em transe*) (Peixoto, 1982, p. 73).

As palavras de Ítala Nandi, Fernando Peixoto e José Celso fornecem elementos preciosos para discutirmos importantes apropriações e reapropriações da película. Nestas circunstâncias, há que se identificar um início de “movimento cultural”, o “tropicalismo”.

Ao longo desse vertiginoso e rápido processo de criação artística, o que foi denominado como “tropicalismo” passou a ser associado, por essa razão, ao pensamento desse artista do modernismo brasileiro. Fundamentalmente, nesse momento histórico, a encenação foi capaz “atualizar” e “resignificar” as temáticas originalmente propostas por Oswald de Andrade.

Com efeito, ao lado das reflexões sobre a Semana de Arte Moderna e do impacto suscitado pela dramaturgia de Oswald de Andrade, a encenação de *O Rei da Vela*, articulada ao filme *Terra em transe*, tornou-se um dos momentos privilegiados para que se compreendam as cisões ocorridas no decorrer dos anos 60, no âmbito da esquerda brasileira, seja em relação às maneiras de enfrentar a ditadura militar, seja na construção de interpretações da cultura ou processo histórico. Um exemplo desta afirmação pode ser averiguado nas ponderações de Zé Celso M. Corrêa:

Depois de toda a festividade pré e pós-Golpe esgotar suas possibilidades de cantar a nossa terra, uma leitura do texto em voz alta para um grupo de pessoas fez saltar para mim e meus colegas do Oficina todo o percurso de Oswald na sua tentativa de tornar obra de arte toda a sua consciência possível de seu tempo. E *O Rei da Vela* (viva o mau gosto da imagem) iluminou um escuro enorme do que chamamos realidade brasileira numa síntese quase inimaginável. E ficamos bestificados quando percebemos que o teto desse edifício nos cobria também, era a nossa realidade brasileira que ele ainda iluminava. Sob ele encontramos o Oswald grosso, antropófago cruel, implacável, negro, apresentando tudo a partir de um *cogito* muito especial: *Esculhambo, logo existo*. É esse esculhambar era o meio de conhecimento e de expressão de uma estrutura que a sua consciência captava como inviável. Pois essa consciência se inspirava numa utopia de um país futuro, negação do país presente, de um país desligado dos seus centros de controle externo e conseqüentemente do escândalo de sua massa marginal faminta. Para captar essa totalidade era preciso um superesforço. Tudo isso não cabia no teatro da época, apto somente para exprimir os sentimentos brejeiros luso-brasileiros. Era preciso reinventar o teatro. E Oswald reinventou o teatro (Staal, 1998, p. 85).

As questões políticas e estéticas do texto de Oswald de Andrade foram atualizadas pelo debate teórico e ideológico do Brasil dos anos 60, propiciando que Zé Celso passasse a considerar *O Rei da Vela* o manifesto intelectual e político do grupo, na medida em que as transformações ocorridas necessitavam de novos referenciais analíticos, porque:

[...] para exprimir uma realidade nova e complexa era preciso reinventar formas que captassem essa nova realidade. E Oswald nos deu em *O Rei da Vela* a forma

de tentar apreender através de sua consciência revolucionária uma realidade que era e é o oposto de todas as revoluções. *O Rei da Vela* ficou sendo uma revolução de forma e conteúdo para exprimir uma não-revolução. De sua consciência utópica e revolucionária Oswald reviu seu país e em estado de criação quase selvagem captou toda a falta de criatividade e de história desse mesmo país. A peça, seus trinta e quatro anos, o fato de não ter sido montada até hoje, enfim, tudo fez com que captássemos as mensagens de Oswald e as fizéssemos nossas mensagens de hoje. Comunicação de nossa visão de realidade brasileira e de novas formas que o teatro deve inventar para captá-la. *O Rei da Vela* acabou virando manifesto para comunicarmos no Oficina, através do teatro e do antiteatro, a chacriníssima realidade nacional. Essa realidade que Olavo Bilac já mencionava falando às crianças que nunca, nunca, veriam igual.. E que portanto somente um teatro fora de todos os conceitos do ser ou não ser teatro, fora do escoteirismo teatral, poderia exprimir (*ivi*, p. 85-86).

Com a mesma intensidade com que Zé Celso transformou a peça de Oswald no manifesto do Oficina, ele, também, mobilizou argumentos com o intuito de compreender as razões que justificaram o “esquecimento” em relação à produção artística deste autor. Para tanto, afirmou:

Nós somos muito subdesenvolvidos para reconhecer a genialidade da obra de Oswald. Nosso ufanismo vai mais facilmente para a badalação do óbvio sem risco do que para a descoberta de algo que mostre a realidade de nossa cara verdadeira. E é verdade que a peça não foi levada nem até agora, nem a sério. Mas hoje que a cultura internacional se volta para o sentido da arte como linguagem, como leitura da realidade através das próprias expressões de superestrutura que a sociedade espontaneamente cria, sem mediação do intelectual (história em quadrinhos, por exemplo), a arte nacional pode, subdesenvolvidamente também, se quiser, e pelo óbvio, redescobrir Oswald. Sua peça está surpreendentemente dentro da estética mais moderna do teatro e da arte visual. A superteatralidade, a superação mesmo do racionalismo brechtiano através de uma arte teatral síntese de todas as artes e não-artes, circo, show, teatro de revista, etc. (*ivi*, p. 89).

É extremamente instigante perceber os elementos de atualização presentes nas ponderações de Zé Celso, especialmente, no que se refere aos impasses dos segmentos de esquerda, tanto em relação à necessidade de resistir, quanto às perspectivas do enfrentamento, por meio da luta armada, ao regime militar.

Concomitante a estas premissas, o diálogo com a “antropofagia” permitiu que outros temas fossem revelados, a saber: aspectos do subdesenvolvimento, a emergência da indústria cultural, a fragilidade das alianças políticas no período anterior a 1964, etc.

É evidente que *O Rei da Vela* destoava das encenações, especialmente do Rio de Janeiro e de São Paulo, que tinham o tema da “resistência democrática” como o eixo de suas narrativas. Nestas, os governos militares eram os alvos preferenciais de críticas e de denúncias, fosse em peças que tivessem temas historicamente consagrados (*Arena conta Zumbi*, *Arena conta Tiradentes*, ambas de Gianfrancesco Guarnieri e Augusto Boal, entre outras), fosse em espetáculos que resgassem a comédia e o próprio teatro de revista (*Dura lex sed lex no cabelo só gumex*, de Oduvaldo Vianna Filho, *Se correr o bicho pega se ficar o bicho come*, de Oduvaldo Vianna Filho e Ferreira Gullar, são exemplos significativos), fosse em espetáculos musicais (*Opinião* de Oduvaldo Vianna Filho, Armando Costa e

Paulo Pontes) ou naqueles que tivessem a denúncia ao arbítrio como tema central (*Liberdade, liberdade* de Flávio Rangel e Millor Fernandes).

Este recurso estético e político não deixava dúvidas a respeito da interpretação da realidade brasileira que estava sendo construída, porque os campos estavam bem definidos. À ditadura militar e aos seus aliados coube o papel de opressores, ao passo que a população brasileira, em geral, e os setores qualificados como progressistas protagonizaram a condição de oprimidos.

Sob esse ponto de vista, a encenação de *O Rei da Vela*, a exemplo do que havia ocorrido com o filme *Terra em transe*, desorganizou, no que se refere à forma e ao conteúdo, o universo da produção artística e cultural no país.

O Rei Da Vela – O Momento Histórico do Texto Dramático

A peça *O Rei da Vela* de Oswald de Andrade, um dos mais importantes nomes da Semana de Arte Moderna de 22, foi escrita em 1933 e publicada em 1937, porém só foi encenada em 1967, na festejada montagem do Teatro Oficina de São Paulo. Esta demora deveu-se ao fato de que, além de haver sido censurada pelo governo de Getúlio Vargas, nenhuma companhia teatral interessou-se em montá-la.

Um exemplo disso, foram as históricas recusas do grupo de teatro amador de São Paulo, dirigido por Décio de Almeida Prado, e do ator Procópio Ferreira, que não aceitaram a oferta do próprio Oswald para realizarem tal espetáculo. No entanto, após trinta e quatro anos de sua elaboração, *O Rei da Vela* tornou-se referência na História do Teatro Brasileiro e impulsionou vários estudos e reflexões⁴.

Confeccionada a partir das experiências estéticas, políticas e econômicas de seu autor, e tendo como eixo a ascensão e o ocaso de Abelardo I, agiota e proprietário de uma indústria de velas, a peça *O Rei da Vela* (Oswald de Andrade) expõe, de um lado, a decadência financeira da aristocracia cafeeira paulista e, de outro lado, as práticas de Abelardo I, com vistas à acumulação de capital e prestígio social. Para tanto, o estabelecimento de acordos com investidores estrangeiros e a política de “favores”, entre personagens de origens sociais distintas, marcam o enredo deste texto teatral, propiciando, de maneira inequívoca, a construção de instigantes representações sobre as transformações ocorridas no Brasil, na década de 1930, no século XX.

O Teatro Oficina e O Rei Da Vela: Perspectivas Estéticas e Políticas

Devido a esta encenação, a trajetória de *O Rei da Vela* tornou-se indissociável da do Teatro Oficina, que surgiu em São Paulo, em fins da década de 1950. As atividades da referida companhia teatral, até encontrar o texto de Oswald, notabilizaram-se pela montagem de *Os Pequenos Burgueses* (Máximo Gorki), sob a direção de José Celso Martinez Corrêa, e com a orientação teórica e estética, principalmente no que se refere ao método Stanislavski, de Eugênio Kusnet.

Embora a qualidade estética e a importância temática dos espetáculos fossem reconhecidas, a atuação do Oficina não alcançara, no nível da recepção, a

⁴ Entre os trabalhos merecem destaque, entre outros: Magaldi (1992), Costa (1996).

mesma repercussão que as atividades do Teatro de Arena, especialmente, em relação à politização e às intervenções no debate político da época.

O seu repertório, composto, preferencialmente, por textos que versavam sobre expectativas e aflições de integrantes dos segmentos médios da sociedade, possibilitava discutir, tanto estética, quanto historicamente, por meio das personagens, a origem social de artistas brasileiros, que atuavam nas mais diferentes regiões do país, estimulando o debate político e social. Desta forma, as atividades do Oficina não surtiram um impacto proporcional às intenções do grupo, uma vez que o público, universitário em sua maioria, que freqüentava as salas de teatro esperava mensagens de impacto imediato.

Porém, mesmo não estando na vanguarda das reflexões políticas e estéticas do período, o Oficina tornou-se conhecido pelas montagens de *Um Bode Chamado Desejo* (Tennessee Williams), *Todo Anjo é Terrível* (Ketti Frings) e *Quatro num Quarto* (Valentin Katáiev), entre outras. As atividades seguiram o seu curso normal de pesquisas, ensaios e encenações, quando, em 1964, uma junta militar assumiu o poder, depondo o Presidente João Goulart.

Esta situação de tensão e de medo fez com que muitos atores deixassem o Oficina. Outros saíram devido a novos compromissos profissionais. Fernando Peixoto, Renato Borghi, José Celso M. Corrêa estavam com suas prisões preventivas decretadas. Por isso, ficaram reclusos em um sítio de propriedade da família da atriz Célia Helena. O teatro, que ficara sob a responsabilidade de Ítala Nandi, manteve suas portas abertas encenando *Toda Donzela tem um Pai que é uma Fera* e reativando o curso de interpretação de Eugênio Kusnet.

À medida que a lista negra foi posta de lado, os foragidos voltaram à cena, e novas produções passaram a dominar a agenda do Teatro Oficina. Ao lado da comédia, que fazia grande sucesso, *Pequenos Burgueses*, que estava censurada, finalmente voltou à cena. Ocorreu, também, a estréia de um novo espetáculo: *Andorra* de Max Frisch, que foi comentado, por Ítala Nandi, da seguinte maneira:

O texto era sobre a perseguição aos judeus, mas colocava, acima a problemática específica do racismo contra o povo judaico, a questão do bode expiatório, de modo geral. Nossa publicidade foi feita com frases como: "Você é um bode expiatório?", ou "Você precisa de um bode expiatório?", ou, ainda, "O Brasil 64 em cena". O ensaio de Sartre, *Reflexões sobre o Racismo*, nos acompanhava para todo lado. Uma frase de Frisch nos ajudava a compreender a situação daquele momento: "Quando se tem mais medo da mudança do que do fascismo, como é que se faz para evitar o fascismo?" (Nandi, 1989, p. 42).

Em verdade, esta encenação procurou esboçar uma resposta ao regime de exceção que começava a se consolidar no país. Porém, não articulava nada de maneira mais sistemática, nem propunha uma discussão que deveria ser continuamente retomada ao longo das demais atividades. Uma prova disso foram os preparativos para a montagem de *Os Inimigos*, de Máximo Gorki, cuja estréia estava marcada para o início do ano de 1966. Porém, um incêndio nas dependências do teatro obrigou o grupo a uma redefinição de planos.

Diante da nova situação, promoveu-se um festival retrospectivo, no Teatro Cacilda Becker (São Paulo), no primeiro semestre de 1967. Em seguida, houve uma temporada no Teatro Maison de France (Rio de Janeiro). Nesta última, os integrantes do Oficina realizaram alguns cursos de formação profissional e intelectual. Entre eles, destacaram-se o de "Filosofia e Pensamento Cultural", ministrado por Leandro Konder, e o de "Interpretação Social", sob

responsabilidade de Luís Carlos Maciel, assim rememorados pelo ator Renato Borghi:

Como a gente só trabalhava de noite, fizemos uma base de estudos. Um dia, era filosofia com Leandro Konder. Era discussão sobre nosso trabalho. E era Luís Carlos Maciel fazendo, duas vezes por semana, um laboratório que a gente descobriu lá com ele. Era um laboratório de comportamento que foi de uma utilidade incrível. Era uma técnica que o Brecht usava muito, de imitar o comportamento das pessoas, dos profissionais, dos tipos. O comportamento dos intelectuais da época, dos críticos, as pessoas do cinema, os gestuais todo. Vinham atores que nem estavam na companhia. [...]. Isto nos deu uma grande dimensão de liberdade, de repente brincar com elementos da vida, do concreto, da camada social a que você pertence. Foi de uma utilidade incrível. E eu comecei a pensar num trabalho em que este tipo de pesquisa estivesse presente. Era hora de falar numa dramaturgia brasileira, nossa dramaturgia estava muito universal. Nós não tínhamos uma dramaturgia nacional ao nosso alcance, como acontecia com o Arena, que tinha um seminário de dramaturgia. Aí apareceu uma peça que estava na minha estante, *O Rei da Vela* (Brandão, 1982, p. 275-276).

O relato de Borghi apresenta o início do processo que culminou com a encenação de *O Rei da Vela*, que estreou em 29/09/1967, e transformou-se em um marco da história do teatro brasileiro. Embora tenha provocado significativo impacto, esta montagem não pode ser compreendida sem que sejam levado em consideração acontecimentos da conturbada década de 1960 no Brasil.

À Guisa de Conclusão

Entre o final dos anos 1950 e o início dos 1960 havia a crença de que se vivenciava um processo em direção à revolução democrático-burguesa. Neste período, as atividades artísticas de grupos como o Teatro de Arena, Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE), Movimento de Cultura Popular (MCP) de Pernambuco, entre outros, visavam contribuir com a conscientização da sociedade brasileira, em particular, das classes trabalhadoras, em prol das transformações sociais que se apresentavam como necessárias.

O golpe de 1964 encerrou esta fase de otimismo. A partir daí, as manifestações artísticas, que conclamavam a população a se organizar, passaram a ter uma conduta de resistência, isto é, se os acontecimentos de 1964 haviam desferido um terrível golpe contra as classes trabalhadoras, então, caberia, neste momento, aos setores comprometidos com a luta democrática atuarem em favor do retorno do Estado de Direito. Dessa maneira, espetáculos como o show *Opinião*, musicais como *Arena conta Zumbi* e *Arena conta Tiradentes* começaram a consolidar uma prática de oposição na esfera cultural.

No entanto, a constituição de uma resistência democrática, que deveria atuar nos limites da legalidade institucional, não foi uma tese aceita integralmente pelos setores de esquerda. Pelo contrário, o Partido Comunista Brasileiro, que já havia sofrido várias dissidências, obteve severas críticas, fosse por sua política de alianças, fosse por suas análises sobre a conjuntura brasileira. Nestas circunstâncias, a perspectiva de resistência “pacífica” foi duramente combatida por grupos que optaram por respostas mais radicais ao Estado de Arbítrio.

Aliás, este impasse começou a ser apresentado em diversas criações artísticas, como, por exemplo, nos filmes *O Desafio* de Paulo César Sarraceni e *Terra em transe* de Glauber Rocha. O primeiro, ao construir, por meio de um romance entre uma mulher burguesa e um intelectual de esquerda, uma metáfora sobre o equívoco político que defendeu a aliança entre segmentos da esquerda e a burguesia nacional, colocou, em cena, no imediato pós-golpe, uma reflexão sobre as derrotas dos setores progressistas da sociedade brasileira. Embora houvesse esse caráter pioneiro no filme de Saraceni, foi, sem dúvida, a criação de Glauber Rocha, em 1967, que acirrou significativamente o apaixonado debate político do período.

Este importante filme, ao discutir, do ponto de vista das estruturas sociais e econômicas a falência do populismo⁵, redimensionou a criação artística no Brasil, tanto para aqueles que o defenderam, quanto para os que repudiaram a sua interpretação sobre o país.

No que se refere, particularmente, ao teatro, este filme provocou um impacto determinante na trajetória do Oficina. José Celso e os atores que com ele trabalhavam reavaliaram o significado sociopolítico da produção cultural na busca de uma transformação histórica, especialmente, no sentido de rever a maneira pela qual se via a criação artística no país, bem como as interpretações, por ela construídas, sobre a realidade brasileira.

Sob esse aspecto, *Terra em transe* propunha novos “olhares” para a cultura e para a política, com o intuito romper com qualquer perspectiva de pacto ou de frente de resistência. É possível afirmar que, na história da arte e da cultura no Brasil, o filme de Glauber Rocha estabeleceu um marco com o qual as mais diversas linguagens, de maneira direta ou indireta, tiveram de dialogar.

Terra em transe, graças à recepção obtida no Brasil, naquele momento histórico, conseguiu consolidar o seu “lugar” na arte e na história política do país. Esquemas interpretativos tinham sido questionados, e a perspectiva do acirramento da luta apresentava-se no horizonte. As suas indagações mobilizaram artistas e intelectuais a reverem seus pressupostos.

Aliado a isso, tornava-se indispensável repensar a contribuição da Semana de Arte Moderna de 22, pois, de acordo com Luís Carlos Maciel, era necessário arrancá-la do conformismo a que havia sido submetida, uma vez que:

[...] nos colégios, as novas gerações aprendem que os modernistas foram apenas um grupo de inovadores formais, uma companhia de sapadores com a missão única de limpar terreno para a nossa literatura moderna. [...]. O sangue que animava a subversão modernista foi congelado, traído e atirado criminosamente à lata de lixo da história (Maciel, 1967, p. 2).

Em meio a estas considerações, Maciel ponderou sobre o papel de Oswald de Andrade e o impacto de seu trabalho, porque:

[...] conseqüentemente ele converteu essa antropofagia em base teórica de uma postura em face do real – pois tratava-se, antes de mais nada, de dar um conteúdo válido às suas necessidades de revolucionário apartado do proletariado, de rebelde inconformista que desejava apartar-se da burguesia e, ao mesmo tempo, fiel à grande bandeira encontrada pelos modernistas a ser oposta à tradição [...]. A inquietação subjacente a toda obra de Oswald de Andrade

⁵ Sobre este tema, vale a pena consultar o seguinte trabalho: Ramos (1996).

nasce do conflito profundo entre a sua formação caracteriológica – e portanto, suas emoções subjetivas e o aprendizado de algumas verdades objetivas [...] A ruptura (em relação à ordem social) para um proletário pode ser a revolução social marxista, em termos ortodoxos. Para ele, porém, fraturado por um tipo diferente de formação ideológica em virtude de sua situação de classe, essa ruptura radical deve ser outra. Sua situação existencial como escritor comprometido no modernismo definiu-lhe o caminho. Sua ruptura radical é a “antropofagia” (*ibidem*).

Recolocar o debate sobre a “antropofagia” na ordem do dia, restabelecer temas e questões que, historicamente, tornaram-se secundárias, foi uma das grandes contribuições do Oficina à década de 60, na medida em que suscitou outras apreensões do processo cultural brasileiro. E isso ocorreu, em grande medida, graças ao impacto do filme *Terra em Transe*, de Glauber Rocha.

Portanto, sob o olhar dos pesquisadores da área de História, a questão da historicidade das obras de arte não pode ser esgotada por meio de análises estruturais. Como esperamos ter demonstrado: uma obra de arte só consegue exercer plenamente o seu papel histórico quando entra em contato com o público. Por essa razão, tanto a chamada estética da recepção quanto o chamado “efeito estético” devem fazer parte do referencial teórico-metodológico dos historiadores de ofício que trabalham com obras de arte.

Bibliografia

- BERNARDET, Jean-Claude – Teixeira, COELHO. *Terra em transe, Os Herdeiros: espaços e poderes*. São Paulo, ComArte, 1982.
- BRANDÃO, Tânia. “Depoimento do ator Renato Borghi sobre o Teatro Oficina”, *Dionysos*. Rio de Janeiro, MEC/SEC – SNT, 1982, n.26, pp. 267-279.
- CORRÊA, José Celso Martinez. *O Rei da Vela* (Manifesto do Oficina, ensaios de *O Rei da Vela*, São Paulo, 4/9/1967). En STAAL, A.H.C. de. *Primeiro Ato: Cadernos, Depoimentos, Entrevistas (1958-1974)*. São Paulo, Editora 34, 1998.
- CORRÊA, José Celso Martinez. “O Poder de Subversão da Forma”, *a Parte*, n.1, TUSP, março e abril de 1968, pp. 110-114.
- COSTA, Iná Camargo. *A Hora do Teatro Épico no Brasil*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1996.
- COSTA LIMA, Luis. *A literatura e o leitor - textos de Estética da Recepção*, publicada pela Paz e Terra (Rio de Janeiro), 1979.
- GABEIRA, Fernando. *O que é isso, companheiro? 23ª ed.*, Rio de Janeiro, Codecri, 1981.
- GERBER, Raquel. *Glauber Rocha*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1977.
- GUINSBURG, J. et al. (Coord.). *Dicionário do Teatro Brasileiro – temas, formas e conceitos*. (2 edição revista e ampliada), São Paulo, Perspectiva, 2009.
- HAUSER, Arnold. *História Social da Arte e da Literatura*. 3 ed., São Paulo, Martins Fontes, 2000.
- JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*, Trad. de Sérgio Tellaroli, São Paulo, Ática, 1994.
- LINS, Álvaro. “Algumas Notas sobre Os Comediantes”, *Dionysos*. Rio de Janeiro, MEC/SNT, Ano XXIV, Dezembro de 1975, nº 22, pp. 80-85 (Transcrito do *Correio da Manhã*, 02/01/1944).

- MACIEL, Luis Carlos. "A volta de Oswald de Andrade", *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 14/10/1967, p. 2.
- MAGALDI, Sábato. *Nelson Rodrigues: Dramaturgia e Encenações*. 2 ed. São Paulo, Perspectiva, 1992.
- MORAES, Denis de. *Vianinha: cúmplice da paixão*. Rio de Janeiro, Nórdica, 1991.
- NANDI, Ítala. *Teatro Oficina – onde a arte não dormia*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1989.
- PATRIOTA, Rosângela. *Vianinha: um dramaturgo no coração de seu tempo*. São Paulo, Hucitec, 1999.
- PEIXOTO, Fernando. "A Fascinante e Imprevisível Trajetória do Oficina (1958-1980)", *Dionysos*. Rio de Janeiro, MEC/SEC/SNT, janeiro/1982, n.26, pp. 29-111.
- RAMOS, Alcides Freire. "Terra em transe: a desconstrução do populismo", in: DAYRELL, E.G.-I Z.M.G., OKOI, (orgs.). *América Latina: desafios e perspectivas*. Rio de Janeiro/São Paulo, Expressão e Cultura/EDUSP, 1996, pp. 477-492. (volume 4).
- ROCHA, Glauber. *Terra em Transe*. 111 min, Brasil, 1967.
- ROCHA, João Cezar de Castro. *Teoria da Ficção: indagações à obra de Wolfgang Iser*. Rio de Janeiro, Eduerj, 1996.
- SILVA, Armando Sérgio da. *Oficina: do Teatro ao Te-ato*. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- STAAL, Ana Helena Camargo de. (org). *Primeiro Ato: cadernos, depoimentos e entrevistas (1958-1974) de José Celso Martinez Corrêa*. São Paulo, Editora 34, 1998.
- VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo, Cia das Letras, 1997.
- XAVIER, Ismail. *Alegorias do Subdesenvolvimento*. São Paulo, Brasiliense, 1993.
- ZÉ CELSO. *O Rei da Vela*. 166 min., Brasil, 1983.
- ZILBERMAN, Regina intitulado *Estética da recepção e história da literatura*, São Paulo, Editora Ática, 1989.

Alcides Freire Ramos

Professor Associado 4 do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia. É um dos coordenadores do Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura [NEHAC]. É editor do periódico científico Fênix – Revista de História e Estudos Culturais (www.revistafenix.pro.br). É pesquisador CNPq, nível 2.

Contacto: patriota.ramos@gmail.com

Rosângela Patriota

Associado 4 do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia. É um dos coordenadores do Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura [NEHAC]. Participa da Editoria do periódico científico Fênix – Revista de História e Estudos Culturais (www.revistafenix.pro.br). É pesquisadora CNPq, nível 1D.

Contacto: alcides.f.ramos@gmail.com

Recebido: 30/08/2012
Aprovado: 10/12/2012