



# EDUARDO LOURENÇO E GLAUBER ROCHA OU O QUARTO SERTÃO

*Maria de Lourdes Soares*

## 1 - EDUARDO LOURENÇO:

### ENCONTROS COM GLAUBER ROCHA E GUIMARÃES ROSA

A publicação em 1956 do livro *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa (1908-1967), alcançou grande repercussão, destacando-se como um dos mais significativos acontecimentos culturais da fértil década de 50, época da publicação de *Sobrados e Mocambos*, de Gilberto Freyre (1957), *Os donos do poder*, de Raimundo Faoro (1958), *Formação da Literatura Brasileira*, de Antonio Cândido, *Formação Econômica do Brasil*, de Celso Furtado e *Visão do Paraíso*, de Sérgio Buarque de Holanda (os três últimos de 1959), e também do surgimento do Cinema Novo (com *Rio, 40 graus*, 1955), do grupo de teatro Oficina (1958) e da Bossa Nova (com o LP *Canção do amor demais* e o 78 rpm "Desafinado", em 1958). Um dos leitores entusiasmados do novo livro do autor de *Sagarana* foi Glauber Pedro de Andrade Rocha (1939-1981),<sup>1</sup> um jovem estudante baiano, que na época integrava o grupo *Jogralescas Teatralização Poética*.<sup>2</sup>

Nesse mesmo ano, Glauber colaborou no filme *Um dia na rampa*, curta-metragem de Luiz Paulino dos Santos. No ano seguinte, ingressou na Faculdade de Direito da Universidade da Bahia, curso que não chegou a completar. Praticamente sem recursos, utilizando sobras do material de *Redenção*, de Roberto Pires (primeiro longa-metragem baiano), filmou *Pátio*, seu primeiro curta-metragem, cuja montagem só foi concluída em 1959.

O jovem cineasta já havia travado contacto com alguns intelectuais portugueses que vieram para o Brasil movidos sobretudo por divergências

político-ideológicas com o regime salazarista. Um desses intelectuais foi o ensaísta e crítico literário Eduardo Lourenço, na época com 36 anos. No seu “período brasileiro” (1958-1959), Lourenço lecionou Filosofia na Universidade da Bahía. Em Salvador, conheceu Glauber Rocha – “um menino que trafegou entre a euforia e a tragédia” – e assistiu à cerimônia de entronização de Jorge Amado como pai-de-santo, espantando-se por ver “um comunista envolvido com candomblé.”<sup>3</sup>

O contato com Jorge Amado, que então experimentava o grande sucesso de *Gabriela, cravo e canela* (1958), foi mais superficial do que o travado com o futuro criador de *Deus e o Diabo na terra do sol*. Na época, Glauber fazia parte de um jornal recém-fundado, onde o ensaísta, talvez por influência do novo amigo, conseguiu publicar alguns textos (“um sobre a identidade portuguesa e outro sobre a política em França,” conforme depoimento de Lourenço<sup>4</sup>).

Em 1959, Lourenço esteve presente na cerimônia de casamento de Glauber Rocha com a sua colega da Universidade da Bahía, a linda Helena Ignez, atriz de *Pátio*, e assistiu ao curta realizado pelo noivo e amigo. Decorridos 40 anos da exibição, escapou-lhe a classificação exata quanto ao gênero do filme a que assistira. Na verdade, não se tratava de um “documentário”, uma vez que Glauber ainda não havia realizado nenhum filme desse gênero, mas provavelmente o referido curta-metragem, recém-concluído. Na memória de Lourenço, contudo, manteve-se viva a forte impressão que o filme lhe causou, sublinhando que nesta obra de juventude “já o sentido épico da imagem surpreendia” e que o seu autor, apesar da pouca idade, tinha “uma espécie de aura entre a sua geração”. Algum tempo depois, ambos se revêem casualmente na França, mas o ansiado encontro em Lisboa ficou para sempre suspenso. No já mencionado depoimento, Lourenço presta-lhe homenagem e assume uma “dívida”:

*Só o vi mais tarde, já ele era célebre, e por acaso, em Cannes. Não me parecia a mesma pessoa. Quase nas vésperas da sua morte, estava ele e eu também, de passagem em Lisboa quando recebi um telefonema dele. Mas eu estava nas vésperas de regressar a Vence e não pude revê-lo. A ele ficarei sempre devendo o ter-me interessado pelo cinema brasileiro. Aqui mando as provas do meu interesse.*<sup>5</sup>

Além de conhecer Glauber Rocha, Lourenço considera que o mais interessante do período brasileiro foi “descobrir” o Brasil através da obra-prima de Guimarães Rosa. Posteriormente, leu outros livros do escritor mineiro e, de regresso à França, em Grenoble (1961), organizou cursos sobre a sua

obra.<sup>6</sup> O ensaísta leu pela primeira vez Mestre Guima<sup>7</sup>, “o do Grande Sertão: Veredas”, que saíra há pouco no Brasil”<sup>8</sup> (1956), graças ao desafio lançado pelo estudante Glauber, “dívida” por ele reconhecida em outro texto:

*Quando dava aulas na Universidade da Bahía, em 1958, um aluno, que ele hoje chama de um ‘menininho mulatinho’, entrou na sala balançando um grosso livro e disse “Professor, para conhecer o Brasil, o senhor precisa ler este livro!” E mostrou a capa de Grande Sertão: Veredas, de Guimarães Rosa. “Sabe quem era esse menino? Glauber Rocha,” diz hoje o filósofo e escritor português Eduardo Lourenço.<sup>9</sup>*

Ao Cinema Novo brasileiro Lourenço dedicou em 1967 um artigo em que destaca, com a sua conhecida acuidade crítica, a obra daquele que o guiara na descoberta do Brasil através das veredas rosianas. Nesse ano, o Cine-Club Jean Vigo de Nice consagrara as suas “Jornadas” do jovem cinema mundial ao Cinema Novo brasileiro. Por ordem de apresentação, os oito filmes que participaram do evento foram: *Vidas Secas* de Nelson Pereira dos Santos; *A Morta* de Leon Hirzman, *A Selva Trágica* de Roberto Farias, *S. Paulo S. A.* de Luís Sérgio Person, *Os Fuzis* de Rui Guerra, *Porto das Caixas* de Paolo Cesar Seraceri, *Deus e o Diabo na terra do sol* de Glauber Rocha, e fora do programa, *Menino de Engenho*, de Walter Lima Júnior.<sup>10</sup>

O crítico celebra a participação do Cinema Novo, em “íntima comunhão com a realidade abordada,” na “autêntica descoberta do Brasil pelos brasileiros,” descoberta já verificada em outros meios de expressão artística, como o teatro, a música de Villa-Lobos e a literatura de Graciliano Ramos, Lins do Rego e Guimarães Rosa. Apesar de enfocar o Cinema Novo em geral, o artigo, desde a epígrafe de Carlos Maciel, dá maior ênfase ao filme *Deus e o Diabo na terra do sol* (1964), considerado a essência da amostra e o que melhor resumiu o projeto de uma geração:

*Ora o jovem cinema – sobretudo nos seus representantes mais desorbitados, como Glauber Rocha – é uma “descida” aos círculos dos inferno brasileiro, tanto como busca de salvação, uma travessia e um combate corpo a corpo com os poderes míticos da realidade brasileira, detrás dos quais se perfilam os fantasmas inamovíveis da trindade constituída pela superstição, a violência e a fome.<sup>11</sup>*

É gratificante encontrar neste artigo de Lourenço comentários críticos de espantosa lucidez em relação a um filme a que acabara de assistir, e cuja importância cultural o tempo se encarregaria de confirmar. Com justa

intuição do alcance e significado da obra de Glauber Rocha para o cinema brasileiro e mundial, o ensaísta não hesita em equiparar a escritores já consagrados, do porte de Euclides da Cunha e dos romancistas do Nordeste, o criador da “primeira expressão épica eficaz” do cinema em língua portuguesa, “mas brasileira até o cerne:”

*O interesse da obra de Glauber não é apenas cinematográfico. O seu filme é um acontecimento cultural da ordem de Os Sertões e dos romances do Nordeste, uma captação invulgar da essência mítica e real do Brasil. Nenhum futuro ensaio de compreensão da realidade mais original do Brasil poderá esquecer o horizonte paroxístico, épico e lírico ao mesmo tempo, constituído pelas imagens de Deus e o Diabo na terra do sol. O que Euclides da Cunha apreendeu numa intuição de génio, elevando uma obscura e quase grotesca revolta mítica afogada em sangue a uma guerra de Tróia brasileira, Glauber Rocha o recria e hiperboliza numa fábula de intenso poder de choque.<sup>12</sup>*

O tratamento que Glauber Rocha dispensou à figura do cangaceiro-vaqueiro e à do sertanejo, escapando à mera repetição do lugar-comum, contribuiu de forma significativa para que pudesse realizar essa “obra de incandescente violência, caótica e genial, uma espécie particular de poema épico.”

*[...] a intuição superior de Glauber Rocha levou-o a desprezar a simples aparência realista-folclorizante de uma matéria demasiado tentadora, substituindo-lhe uma fábula de alcance universal através da qual a mitologia da saga nordestina é repensada e recriada a uma maior profundidade histórica e crítica. Como todas as obras originais – e Deus e o Diabo na terra do sol é uma delas – o filme de Glauber Rocha resume, fecha e supera definitivamente a temática nordestina ao esgotar-lhe a potencialidade mítica. Nesse sentido, é obra sem amanhã.<sup>13</sup>*

Glauber enfrentou com ousadia a dificuldade de elevar a uma outra dimensão um tema já mediado “pela visão de Lins do Rego, de Euclides, de Guimarães Rosa, do cinema anterior, inscrito já num horizonte de epopeia.” Habilmente, apoderou-se da matéria oral que conhecia desde menino – a “legenda nordestina tal como a memória das gentes e dos cantadores a perpetua” –, colocando-se deliberadamente, com o máximo de liberdade possível, “no eixo dessa verdade imediata e não do da fidelidade histórica-realista à aventura dos iluminados e bandidos que ele não conheceu senão como legenda.” Apropriou-se também de materiais eruditos e combinou-os, através de prodigiosa e eficaz simbiose, com os de cunho popular, transfigurando-os em função de seu projeto estético-revolucionário:

*[...] o aproveitamento dinâmico da música de Villa-Lobos e da recriação do cancionero nordestino (figurado pelo cego Júlio) permitiu-lhe atingir esse objectivo. O seu filme é simultaneamente sinfonia e tragédia, imagem, canto e música constituindo-se como autêntica ópera popular.<sup>14</sup>*

Constatando que o que aflora em todos os filmes da amostra é a “contradição entre o mito tropical de uma vida quase paradisíaca, harmoniosa, transparente e a presença de uma violência generalizada, quase anónima, cujas raízes têm na fecunda terra do Brasil uma vitalidade inegável,” Lourenço observa que o Cinema Novo “transfigura sem passividade,” com “visão crítica superior e abertura efectiva para um mundo menos alienado e alienante,” essa “violência da natureza, violência da história, violência das relações sociais [que] constituem como que uma unidade de contraste com essa doçura sempre presente também no mundo tropical.” A estética da violência proposta por Glauber evidencia a sua admirável capacidade de perceber e dramatizar contrastes e contradições, o que faz da sua obra um *ato cultural*:

*Que essa passagem deva efectuar-se também pela mediação da violência foi o Glauber Rocha intuiu e por isso o seu filme é o mais revelador do actual momento histórico brasileiro e um marco na história da consciência cultural do Brasil. Deus e o Diabo na terra do sol inaugura um cinema-acto que põe em questão a Cultura a que pertence e à qual, não sem uma ambiguidade fatal, deve a sua anormal fulgurância.<sup>15</sup>*

Embora deva muito a Jorge Amado e sobretudo a Guimarães Rosa, o filme de Glauber, “síntese de uma mitologia e mítico ele mesmo, se opõe, tal como a maioria dos seus camaradas de geração, ao sentido e inflexão que a cultura brasileira assume (...) em obras tão representativas” como as desses romancistas:

*O carácter arcaizante da grande obra de Guimarães Rosa é evidente e não menor é o pendor do último Jorge Amado (a partir de “Gabriela” sobretudo) para nos mostrar o folclore baiano como visão do mundo redentora e resposta original e positiva às contradições brasileiras. Ora, de certo modo, é esse arcaísmo e esse folclore que Glauber Rocha (e seus camaradas) distanciam (embora enraizados nele) reenviando para o passado a epopeia dos jagunços e dos taumaturgos primitivos e apelando para um povo liberto e redimido dos seus fantasmas pela*

*lucidez e esforço. Neste sentido, Deus e o Diabo na terra do sol, independentemente do dramatismo que lhe é próprio enquanto filme, é um momento cultural dramático, pois é nele e através dele que por fim adquire uma dimensão épica esse mesmo mundo de heróis frustrados cuja fascinação impede justamente o povo brasileiro de se ver ao natural no espelho que deve redimi-lo.*<sup>16</sup>

Após sublinhar a contradição plasmada no filme – a estetização da violência como forma de transcender a “*violência* generalizada,” através de uma espécie de “*quadratura da violência*” –, o ensaísta relaciona essa ambigüidade histórica e cultural com a que sempre subsistirá “na fascinação que a epopeia e a tragédia exercem sobre o espectador, pois não existem sem a violência mesma que através dela se transfigura.”<sup>17</sup>

Segundo Lourenço, só o “*futuro de realizador*” de Glauber Rocha poderia mostrar-se uma obra como *Deus e o Diabo na terra do sol* “é mais o remate e o resumo excepcional de uma Cultura que tem na Violência e no Folclore o seu fulcro ou o começo de uma nova consciência cultural e de uma Nova Cultura liberta dos mitos que a sintetizam e paralisam.” Tendo em vista as comemorações pelos Quinhentos anos do Brasil, – e, naturalmente, a exigência, dos dois lados do Atlântico, de uma reflexão aprofundada sobre essa questão para que as relações luso-brasileiras não sejam simplesmente um discurso retórico –, mais do que nunca vale a pena trancrever as palavras com que Lourenço conclui esse artigo:

*Esta obra violenta e lúcida em sua aparente desordem que um jovem fez “explodir” sobre o palco sereno e selecto do cinema mundial exorciza ao mesmo tempo uma consciência cultural folclorizante, como é a latino-americana, e universaliza uma mitologia da violência com quinhentos anos de tradição ao reenviar para a ilusão os falsos deuses e os eficazes demónios que a teciam. Esta catarse do imaginário será suficiente para que uma história menos alienada irrompa às portas escaldantes do Sertão.*<sup>18</sup>

Mais adiante retomaremos os comentários sobre o glauberiano sertão que com tanta força nos anos 60 se anuncia. Antes, procuraremos tecer algumas considerações sobre o encontro entre o cineasta e o autor de *Grande Sertão: Veredas*.

## 2 - GLAUBER ROCHA E MESTRE GUIMA

No texto<sup>19</sup> que abre *Riverão Sussuarana*, Glauber Rocha presta homenagem àquele a quem chamou de mestre, saudando não apenas o fato de a obra do

escritor mineiro invadir “veredas de Oropas” (graças à tradução de suas obras para o francês, italiano, alemão e espanhol), mas também por o “edifício da nova linguagem” rosiana voltar-se para uma problemática – a “filosofia sertã” – indispensável para a “compreensão do Brasil:”

*Assim como “Os sertões”, de Euclides da Cunha, é base inadiável em qualquer estudo que se faça do nordeste, “Grande sertão: Veredas” é, não apenas base, mas resultado de um Brasil tão longe que o pensamento não atinge nem limita: sertão do Mutum, terra de Miguilim, ou veredas do Tatarana.*

*Ali o latifúndio e suas guerras de jagunços, mitologia vaqueira, duelo entre Demo e Deus, língua, amor, costume, jeito de SER.”<sup>20</sup>*

O texto em questão serve de introdução a *Riverão Sussuarana*, obra escrita sob o forte impacto da escrita rosiana e da morte trágica da atriz Anecy Rocha, irmã do cineasta. Glauber converte em ficção diversos materiais autobiográficos, como os episódios da morte da Anecy<sup>21</sup> e do concurso literário envolvendo Guimarães Rosa e Graciliano Ramos (este último, por sua vez, também registrou este episódio na crônica “Conversas de Bastidores”<sup>22</sup>):

*[...] contavam que Graciliano Ramos tinha votado contra Saragana num concurso literário, sendo premiado o poeta e plástico Luiz Jardim e que o Secretário do Itamaraty Médico Viator tendo seu Graça conhecido anos depois não mostrou ressentimento e publicara o livro com radicais transformações ficando Mestre Ramos perplexo diante do romance que não leria porque saído depois que o cancer lhe esfarelou os ossos.<sup>23</sup>*

Glauber relata também o início das suas relações com o escritor mineiro. Quando era diretor do *Suplemento de Letras do Diário de Notícias*, escreveu na coluna “Quarto Mundo” um artigo ressaltando a qualidade de Villa Lobos e Portinari. Rosa enviou-lhe meses depois um exemplar de *Primeiras Estórias*, com o nome do destinatário “dedicaligrafado” em letra de forma:

A

GLAUBER ROCHA, com o grato, vivo apreço,

muito cordialmente,

do

Guimarães Rosa

Rio, setembro, 62<sup>24</sup>

O jovem crítico baiano mandou encadernar o exemplar, “surpreso pelo fato do Mestre Brasyleyro de Letras, conhecendapenas um artigo do conquystense que falava bem mas lera mal sua obra, expressar grande sinceradmiração.”<sup>25</sup>

Em 1965, quando voava de Los Angeles e escrevia a tese *Estética da Fome* para o I Congresso do Terceiro Mundo em Gênova, conheceu pessoalmente Guimarães Rosa. Em Abril de 1967, o filme *Terra em Transe* foi proibido por ser considerado subversivo e irreverente para com a Igreja. Guimarães Rosa, que era membro do Conselho Nacional de Cultura, teria dito: “somos *Entidade nova e não podemos nos apresentar assim protestando mas podemos passar cheque ao portador ao Glauber Rocha que é meu amigo pessoal e tem aspectos geniais.*”<sup>26</sup> Em Maio de 67, o filme foi liberado sob a condição de que fosse dado um nome ao anônimo sacerdote, interpretado por Jofre Soares.

Guimarães Rosa e Glauber Rocha são personagens de *Riverão Sussuarana* (Major Rosa e Capitão Groble, respectivamente), obra que desde o título presta uma homenagem irreverente – à maneira glauberiana, como não poderia deixar de ser – não apenas ao mestre Guima e à sua linguagem, mas à cultura brasileira. No título desse livro, recorrendo a palavras-valise, através da síntese de vários nomes de escritores, obras e personagens brasileiros (a personagem Riobaldo Tatarana de *Grande Sertão: Veredas*, o livro *Sagarana* de Guimarães Rosa, e o escritor Ariano Suassuna, autor de *O Auto da Compadecida*), Glauber apresenta-nos uma outra faceta da sua descoberta do Brasil. A referência a *Canaã*, de Graça Aranha, encontra-se explicitada no próprio livro: “Num CORPO DE BAILE SAGRADA GRANA DA SAGARÁ CANAÃ.”<sup>27</sup>

Em *Riverão Sussuarana* – “Grande Rio do Verão” ou ainda “Rio em Vão de uma Cobra Verdamarela” chamada Brasil – encontram-se e por vezes confrontam-se personagens ficcionais e histórico-lendárias do mundo-sertão-Brasil:

*Bandidos furimbudiosos como Joca Ramiro, Joãozinho Bem Bem, Hermogenes, Delodomiro do Inhame, Matita Perê e Antonio das Mortes uns heróis da Saga Diadorim – Rio Em vão de uma Cobra Verdamarela – Riverão Sussuarana Grande Rio do Verão Por Onde Travessa a Onça Multicolorida Sedutora das Madrugadas nos Bosques da Ynfância.*<sup>28</sup>

Note-se que Glauber inclui na galeria de jagunços sertanejos o personagem Antônio das Mortes, o visionário matador de Corisco e

Sebastião em *Deus e o Diabo na terra do sol*, seu longa-metragem de 1964. Mais adiante, nesse “mundo misturado” que é o livro *Riverão Sussuarana* (e o sertão-Brasil), Major Rosa e Capitão Groble se confundem, tornando-se Rosa Glauber ou Guimarães Rocha.<sup>29</sup>

### 3 - O FILÓSOFO PORTUGUÊS DE VENCE E OS SERTÕES DO BRASIL

Lourenço recorre à literatura – a sua Ítaca – como caminho privilegiado para melhor “interpretar” Portugal e o Brasil. Em *Cavaleiro Andante*, de Almeida Faria, encontra o fio capaz de sintetizar a “criativa peregrinação” portuguesa através do “arquipélago descentrado na carta do mundo em que o português como língua, cultura e ficção também de si se descentrou para se perpetuar como o outro e o mesmo.” A peregrinação de André, que é também a “última peregrinação portuguesa” no labirinto onde a História a fez penetrar, revela-se fundamental no processo de autognose: ao fim dela os portugueses puderam “descobrir, com tardia surpresa,” que também eram o “Outro daqueles que, como outros, foram longos anos tratados.” Sabendo que não se pode rasurar ou bloquear uma história comum, Lourenço lança aos brasileiros o convite a revisitá-la em comum, para juntos descobrirem (descobriremos), “para além do que nela houve de doloroso e inexpiable, o que, apesar de tudo, emerge desse processo como possibilidade e promessa de um diálogo que mutuamente nos enriqueça e nos humanize.”<sup>30</sup>

Em *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa, o paradigma do cavaleiro andante “já encontrara na nossa comum e reinventada língua, a mais fabulosa das suas versões, ao mesmo tempo, contemporânea e arcaica.” Lourenço assim resume o mundo das personagens rosianas em brasileira travessia que é também a humana travessia de todos nós: “Sertão, o mundo, veredas, os caminhos que por serem terrestres não são menos indefinidos e misteriosos que os do arquetípico e pessoano ‘mar português.’” Mundo dos Gerais, “da terra ondulada e imprevisível como o mar do sertão – mundo brasileiro, com o diabo à solta por conta de Deus.”<sup>31</sup>

Ensaísta trágico, Lourenço recorre à obra do escritor mineiro e à de outros escritores, de Machado a Clarice, para refletir sobre a presença na literatura brasileira “de uma espécie de estratégia (sem dúvida inconsciente), destinada a contornar os aspectos mais trágicos da condição humana”. Nas Gerais, os heróis rosianos “vivem os diversos horrores da condição humana em termos da mais luminosa expressão brasileira,” “espécie de *lugar mágico*, fora do mundo:” “É a grande translação do trágico brasileiro, a sua transfiguração e transcensão mágicas.”<sup>32</sup>

Em “Os sertões de Portugal”, Lourenço ressalta a importância da linguagem rosiana para os atuais ficcionistas portugueses (como Almeida

Faria e Maria Velho da Costa) e considera que “a grande descoberta de Guimarães Rosa foi a de saber que a parte equivalia ao todo, que o Sertão era o mundo inteiro.”<sup>33</sup> O “sertão” é o fio condutor de outro ensaio sobre a literatura brasileira. Não comungando com o mito da Semana de Arte Moderna de 22 – quando jovens poetas quiseram pôr o Brasil “na hora zero não da sua história, mas da sua existência,” “revolução que exigia uma *outra língua*” –, Lourenço privilegia três momentos fundamentais para se “descobrir o Brasil no espelho do Brasil.” Os *Sertões*, de Euclides da Cunha, *primeiro sertão*; a literatura do *segundo sertão* – a de Graciliano, Lins do Rego, Jorge Amado e Mário Palmério; e a de Guimarães Rosa, que transfigura esses dois sertões num *terceiro sertão*. A linguagem rosiana descobre *aquela Minas*, atravessa as “camadas do falar, os tempos de uma língua que se reinventa – ou ele recria sem fim – para contar histórias de um passado aparentemente morto – e que é simplesmente a língua portuguesa, sem sujeito e com todos os sujeitos.”<sup>34</sup>

É hora de retomarmos o fio que atrás deixamos suspenso. Se considerarmos não apenas os sertões literários, mas os da arte brasileira em geral, a obra do cineasta baiano, por tudo o que sobre ela Eduardo Lourenço escreveu há mais de trinta anos no artigo atrás referido, legitimamente reclama para si, como novo momento privilegiado de descoberta do Brasil no espelho do Brasil, o estatuto de *quarto sertão*.

Como se não bastasse, a obra de Glauber encontra ainda um modo muito próprio de lidar com o trágico pessoal e nacional, politizando-o e estetizando-o. Dissolvendo as fronteiras entre individual e coletivo, vida e arte, sua obra-biografia encena a auto-combustão que o agita, o dilaceramento que o move. Transmutando-se freneticamente, envolvendo tudo e a todos num incansável e permanente combate em prol da cultura brasileira, Glauber transfigura a morte da irmã (no romance *Riverão Suassurana*), como já apontamos, e transforma num *happening* cultural o velório do pintor Di Cavalcanti (no curta-metragem *Di Cavalcanti*, 1977), polêmica carnavalização da morte que antecipa cenas do seu próprio velório (1981), no Parque Lage, cenário do filme *Terra em Transe* (seu longa-metragem de 1967). Faz parte do seu vitalismo radical o transbordamento, a desmedida, máscara trágica por ele assumida na vida e na obra:

*Glauber/Prometeu é uma das máscaras que o cineasta toma para si. Como Nietzsche, o pensador das transmutações e metamorfoses, Glauber poderia dizer: “Eu sou todos os nomes da história.” Dyonisyo, Krysto, Napoleão, Corisco, Che, Fidel, Godart, Jango, Eisenstein, Orson Welles, Paulo Martins, Lampião, Antônio das Mortes. Esses personagens aparecem nos filmes, textos,*

*cartas, como figuras conceituais, duplos e máscaras. Numa das cartas de Sintra, próximo da morte, Glauber se pergunta: "serei Sócrates, bebendo cicuta na pólis? Não. Quero estar no banquete democrático da república." Em algumas cartas assina "Paulo Martins", o poeta que em Terra em Transe ruma para a morte e tem "fome de absoluto."*<sup>35</sup>

Embora de temperamentos bastante diferentes, Lourenço e Glauber têm em comum, entre outros aspectos, a paixão pelo combate e o desenraizamento trágico em relação à sua cultura de origem. Emigrado intelectual, como o ensaísta português, Glauber era um apaixonado pelo Brasil. A sua obra reafirma obsessivamente a declaração de amor que um dia, quando ainda era quase um menino, fizera em carta enviada ao seu tio Wilson Mendes de Andrade: "se algum dia tornar-me escritor fique certo que escreverei sobre a minha terra."<sup>36</sup> Artista múltiplo, desenhou, escreveu, mas foi no cinema que melhor cumpriu a sua promessa.

## Notas

- <sup>1</sup> Glauber acrescenta o sobrenome Pedro por ocasião do seu primeiro casamento, quando, por exigência do padre, recebeu batismo católico.
- <sup>2</sup> As teatralizações (segundo Glauber, "poesia com roupa de teatro, encenada, daí nem todo poema servir") incluíam textos de autores brasileiros (Drummond, Cecília, Vinícius, Jorge de Lima, Murilo Mendes, entre outros), espanhóis (como Lorca) e portugueses (fragmentos de poemas de Camões e Pessoa, figuras tutelares da literatura portuguesa: o episódio de Inês de Castro, de *Os Lusíadas*, e a *Ode Marítima*, de Álvaro de Campos, conforme cartas a Adalmir da Cunha Miranda, de Julho de 1957 e 4 de Setembro de 1957. Cf. BENTES, Ivana (org.). *Cartas ao mundo – Glauber Rocha*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, pp. 93- 98.
- <sup>3</sup> Lourenço, Eduardo. O ensaísmo é uma espécie de OVNI (Entrevista). *Jornal do Brasil, Idéias*, 27.04.1996.
- <sup>4</sup> Carta de Eduardo Lourenço a mim enviada, Vence, 14.10.1999.
- <sup>5</sup> *Idem, ibidem*.
- <sup>6</sup> Os ensaios de Eduardo Lourenço sobre Guimarães Rosa só surgiram recentemente. Um deles, "Guimarães Rosa ou o terceiro sertão", incluído em *A nau de Icaro seguido de imagem e miragem da lusofonia*, o mais recente livro do ensaísta (Lisboa: Gradiva, 1999), foi anteriormente publicado em *Terceira margem* n. 2, Revista do Centro de Estudos Brasileiros, Faculdade de Letras do Porto, 1999, pp. 19-24.
- <sup>7</sup> Segundo o depoimento que me concedeu Lúcia Rocha, mãe do cineasta, ao dedicar um de seus livros ao "Mestre Guima", como carinhosamente Glauber o chamava, este afirmara dispor apenas da rima.
- <sup>8</sup> Trecho da carta de Eduardo Lourenço (cf. nota 4).
- <sup>9</sup> BARROS, André Luiz. Desbravador dos mitos e da alma luso-brasileiros. *Jornal do Brasil, Caderno B*, 24.08.1996, p. 1.

- <sup>10</sup> LOURENÇO, Eduardo. O "Cinema Novo" e a mitologia cultural brasileira, in *O Tempo e o modo do Brasil*. Lisboa, s/d, p. 149.
- <sup>11</sup> *Idem*, p. 151.
- <sup>12</sup> *Idem*, p. 152.
- <sup>13</sup> *Idem*, p. 153.
- <sup>14</sup> *Idem, ibidem.*
- <sup>15</sup> *Idem*, p. 157.
- <sup>16</sup> *Idem*, pp. 157-158.
- <sup>17</sup> *Idem*, p. 158.
- <sup>18</sup> *Idem, ibidem.*
- <sup>19</sup> A data assinalada no final desse texto (Salvador, 1956, portanto no mesmo ano do lançamento de *Grande Sertão: Veredas*) decerto está errada, uma vez que num determinado trecho do mesmo, Glauber faz referência a um fato ocorrido no ano anterior – o anúncio sobre o lançamento da tradução da obra de Guimarães Rosa pela Editora Seuil –, o que, cronologicamente, seria impossível. A primeira tradução de uma obra de Guimarães Rosa realmente saiu na França, pela Editora Seuil (*Buriti*), mas data de 1961.
- <sup>20</sup> ROCHA, Glauber. *Riverão Sussuarana*. Rio de Janeiro: Record, 1977, p. 7. Mantivemos em todas as citações desse livro a grafia original do autor.
- <sup>21</sup> *Idem*, pp. 214-235.
- <sup>22</sup> RAMOS, Graciliano. *Linhas Tortas*. 8ª ed. São Paulo: Record, 1980, p. 246.
- <sup>23</sup> ROCHA, Glauber. *op cit*, p. 10.
- <sup>24</sup> *Idem*, p. 9.
- <sup>25</sup> *Idem, ibidem.*
- <sup>26</sup> *Idem*, p. 11.
- <sup>27</sup> *Idem*, p. 145.
- <sup>28</sup> *Idem*, p. 245.
- <sup>29</sup> *Idem*, pp. 259-260.
- <sup>30</sup> LOURENÇO, Lourenço. Errância e busca num imaginário lusófono, in *Cleonice Clara em sua geração*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1995, p. 7.
- <sup>31</sup> *Idem, ibidem.*
- <sup>32</sup> LOURENÇO, Eduardo. Da literatura brasileira como rasura do trágico. De Machado de Assis a Clarice Lispector, in *A nau de Ícaro seguindo de imagem e miragem da lusofonia*. Lisboa: Gradiva, 1999, p. 200.
- <sup>33</sup> LOURENÇO, Eduardo. Os sertões de Portugal. *Folha de São Paulo, Mais!*, 30.06.1996, p. 7.
- <sup>34</sup> LOURENÇO, Eduardo. *A nau de Ícaro seguindo de imagem e miragem da lusofonia*, Lisboa, Gradiva, 1999, p. 214.
- <sup>35</sup> BENTES, Ivana (org.), *op. cit*, p. 23.
- <sup>36</sup> *Idem*, p. 79.