



“Tudo é sertão”: entrevista com Bia Lessa sobre a adaptação de *Grande sertão: veredas* para o teatro

Lívia de Sá Baião

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), Rio de Janeiro,
Rio de Janeiro / Brasil

livia.baiao@gmail.com

Marília Rothier Cardoso

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), Rio de Janeiro,
Rio de Janeiro / Brasil

mariliarothier@gmail.com

Helena Franco Martins

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), Rio de Janeiro,
Rio de Janeiro / Brasil

lena@puc-rio.br / helena.francomartins@gmail.com

A potência de uma obra pode ser percebida pela variedade de traduções que ela desencadeia. Depois de publicado em várias línguas, de transportar-se às partituras musicais, às paredes de museus e galerias e às telas do cinema e da TV, *Grande sertão: veredas* recebe, agora, um rigoroso tratamento cenográfico dirigido por Bia Lessa.¹ Como já encenou Robert Musil, Virginia Woolf e Julio Verne, a diretora não teme desafios. Este é o seu terceiro encontro com Guimarães Rosa: foi dela a ideia de abrir o Museu da Língua Portuguesa com uma exposição de

¹ A peça estreou em 9 de setembro de 2017, no Sesc Consolação, para uma temporada de seis semanas. Depois foi encenada no CCBB do Rio de Janeiro, entre 28 de janeiro e 31 de março de 2018, e em outras oito cidades brasileiras (Curitiba, Belo Horizonte, Recife, Brasília, Fortaleza, Salvador, Santos, Porto Alegre). Agora volta a São Paulo, no SESC Pompeia, para apresentações entre os dias 24 de novembro de 2018 e 24 de fevereiro de 2019.

Grande sertão: veredas; logo em seguida, foi convidada para colaborar na edição comemorativa de 50 anos do livro e, em 2017, resolveu levá-lo aos palcos.² Foram quatro meses de ensaios, perto de 100 apresentações e mais de 30 mil espectadores. Em outubro de 2018, a equipe passou quatro semanas dentro de um estúdio, em São Paulo, gravando a versão para o cinema.

Às vésperas de voltar aos palcos para mais uma temporada de três meses, entre um ensaio e outro, entre a gravação e a edição do filme, Bia nos concedeu esta entrevista para falar da sua travessia pelo sertão rosiano: a preparação do elenco, os ensaios, o processo de construção da escrita cênica, os tropeços, os acertos, as dificuldades e as alegrias.

Convidamos a professora Helena Martins para fazer uma apresentação da escrita de Guimarães Rosa e do trabalho da encenadora. Esta conversa aconteceu em 26 de outubro de 2018, durante o 7º Seminário Letras Expandidas, evento anual promovido pelos alunos de pós-graduação em Letras da PUC Rio.

Helena Martins: Numa famosa entrevista que Guimarães Rosa deu para o crítico alemão Günter Lorenz, em 1965, um ano parecido com o que estamos vivendo agora, ele disse: “Como romancista, tento o impossível” (ROSA, 1983, p. 76). E, claro que consegue, multiplica os possíveis, alarga as possibilidades. Antes da sua encenação do texto, eu achava que transpor para o teatro as forças desse acontecimento maravilhoso que é o *Grande sertão* seria impossível. Você conseguiu, eu sou muito grata, porque é uma coisa muito forte. É uma alegria e uma responsabilidade também receber você aqui para conversar um pouco sobre o Rosa, sobre o *Grande sertão*.

Queria primeiro saber um pouco de como você percebe essas forças do *Grande sertão* e, depois, fazer perguntas mais específicas sobre a aventura de levar isso para o palco e, agora, para o cinema.

Então, vamos começar pelo romance, pelo *Grande sertão* no contexto desse momento terrível que a gente está vivendo agora. Num artigo publicado na *Folha de S. Paulo*, nas vésperas da eleição presidencial, Nuno Ramos chama à responsabilidade uma série de atores e agentes da política, das artes etc. No tom de urgência que domina o texto,

² Elenco: Caio Blat, Luíza Lemmertz, Luísa Arraes, Leonardo Miggiorin, José Maria Rodrigues, Balbino de Paula, Daniel Passi, Elias de Castro, Lucas Oranmian e Clara Lessa. A partir de junho de 2018, José Maria Rodrigues substituiu Leon Góes.

ele diz num certo momento: “O diabo está na rua no meio do redemoinho” (ROSA *apud* RAMOS, 2018, p. A3). Ele traz essas palavras do *Grande sertão* para falar sobre o que está acontecendo agora. Na entrevista com Günter Lorenz, Rosa diz também que não é um romancista, é “um contista de contos críticos”; diz que seus “romances e ciclos de romance são na verdade contos, nos quais se unem a ficção poética e a realidade” (ROSA, 1983, p. 70). Então, queria começar pensando na força crítico-política dessa ficção poética.

A gente está vivendo um momento frequentado por esses binômios, *civilização* e *barbárie*, *bem* e *mal*, elementos que atravessam o *Grande sertão*. Estamos cercados dos mais sanguinários cidadãos de bem, estamos perplexos em relação a essas oposições, estamos perdidos. O que se tem nesse romance, para, de alguma maneira, complexificar, dar espessura, dar elementos para essa vivência que a gente está enfrentando? Acho que é, em alguma medida, um embate entre bem e mal que se trava ali, um embate do qual Rosa não se exime como escritor. O Haroldo de Campos, numa história famosa, diz que Rosa, para escrever *Grande sertão*, rolou nu no chão com o diabo. É um embate físico. Não são os agentes do mal contra os cidadãos do bem, não é disso que se trata, é desse diabo que não existe, por isso é tão forte. Tem outro momento da entrevista em que o Rosa diz: “A língua dá ao escritor a possibilidade de servir a Deus corrigindo-o”. Eu sempre cito essa frase nas minhas aulas porque acho maravilhoso que, pela palavra, a língua, o idioma, surja essa possibilidade de servir a Deus, corrigindo-o. É maravilhoso porque é Deus e não é eterno, nem imutável. Rosa diz ainda: “[a] impiedade e a desumanidade podem ser reconhecidas na língua. Quem se sente responsável pela palavra, ajuda o homem a vencer o mal e o diabo, inimigo de Deus e do homem”. Minha primeira pergunta é como você vê essa força crítico-política que o Rosa reivindica para si no seu *Grande sertão*, nessa maravilha que ele põe no mundo.

Pensei em refinar um pouquinho essa pergunta dando um exemplo meu, concreto, de um episódio particular do livro que me chama muita atenção: o encontro do Riobaldo com os catrumanos, aquele coletivo de miseráveis que vive numa região especialmente remota do sertão. É um episódio que fabula, de um jeito bem singular e muito promissor para mim, essas tensões que atravessam nosso tempo: barbárie e civilização, sentido e absurdo, palavra e silêncio, tudo aparece com uma força interessante.

Para nosso juízo, eles eram doidos. Como é que, desvalimento de gente assim, podiam escolher ofício de salteador? Ah, mas não eram. Que o que acontecia era de serem só esses homens reperdidos sem salvação naquele recanto lontanho do mundo, grotiros dum sertão, os catrumanos daquelas brenhas. O Acauã que explicou, o Acauã sabia deles. Que viviam tapados de Deus, assim nos ocos. Nem não saiam dos solapos, segundo refleti, dando cria feito bichos, em socavas. (ROSA, 2006, p. 384).

E porque era que há de haver no mundo tantas qualidades de pessoas – uns já finos de sentir e proceder, acomodados na vida, tão perto de outros, que nem sabem do seu querer, nem da razão bruta do que por necessidade fazem e desfazem. Por que? Por sustos, para vigiãção sem descanso, por castigos? E de repente aqueles homens podiam ser montão, montocira, aos milhares, mís e centos milhentos, vinham se desentocando e formando, do brenhal, enchiam os caminhos todos, tomavam conta das cidades. Como é que iam saber ter poder de serem bons, com regra e conformidade, mesmo se quisessem ser? Nem achavam capacidade disso. Haviam de querer usufruir depressa de todas as coisas boas que vissem, haviam de uivar e desatinar. Ah, e bebiam, seguro que bebiam as cachaças inteirinhas de Januária. E pegavam as mulheres, puxavam para as ruas, por pouco nem se tinha mais ruas, nem roupinha de meninos, nem casas. (ROSA, 2006, p. 389-390).

O encontro com os catrumanos impacta profundamente Riobaldo: “aqueles catrumanos pedindo por maldição, como eu podia deixar de pensar neles? Eu duvidava deles, duvidada dos fojos do mundo” (ROSA, 2006, p. 389). Riobaldo fica com esses assuntos pendentes, e a gente fica lá com ele, entre o medo e o fascínio. Se podemos dizer, com Rosa, que *Grande sertão* é um conto crítico, essa força crítico-transformadora, eu acho que, nesse caso, pode ter a ver com o modo como a escrita faz com que a gente não apenas duvide dos fojos do mundo, mas se atraia pela possibilidade de um abalo radical, sem rede de segurança, em protocolos e hábitos de vida nos quais a gente tende a confiar de maneira cega, inadvertida – “infralógica”, para usar uma expressão do Rosa. Isso parece de algum modo acenar com outras formas de vida, ainda impensáveis; talvez o encontro com aqueles selvagens tenha o poder de nos devolver à nossa própria selvageria, à nossa selvageria habituada e menos visível, menos sensível, deslocando-a de alguma maneira.

Esse seria um exemplo, apenas para me ajudar na primeira pergunta, que retomo agora, finalmente: como você vê essa força político-transformadora do *Grande sertão*? Ou: por que encenar hoje o *Grande sertão*?

Bia Lessa: Eu responderia, primeiro, objetivamente: acho que a importância de se ler o *Grande sertão* hoje em dia é mais do que óbvia, é um livro formador. Nos faz caminhar pela perplexidade, perguntar o que é ser ou não humano. O que significa isso de fato? Que briga é essa (interna e externa) entre nós e as coisas, entre tudo que existe no mundo e tudo que existe em nós? Esse pedaço que você leu do *Grande sertão*, por exemplo, é um dos que eu não escolhi para o espetáculo e, enquanto ouvia, me ocorreu: “Eu tenho que montar o que eu deixei de fora”, porque são muitas questões propostas em cada uma dessas passagens. À primeira vista, vem a questão da briga entre o bem e mal, mas acho que é tão mais complexo do que isso! Faz a gente parar e olhar a humanidade, o que fizemos, onde estamos, o que criamos. É isso: chegamos aqui, e aí? Eu não saberia responder a essa pergunta nesse momento. Talvez dizer que é um livro sobre o que, de fato, há com que a gente não sabe lidar, uma forma imensa, poderosa, dentro e fora da gente, embaixo da gente, em cima da gente. O livro é extraordinário, cada vez que você ouve, você quer entrar nele de novo, porque é algo que não tem uma resposta. Eu diria até, ousadamente, que não tem nem uma questão. É chegar perto do que somos, sem que a gente saiba o que se é.

HM: Você faz essa pergunta: o que é o humano? Eu acho que é isso mesmo, são todas essas oposições – humano e animal; animado e inanimado, o mundo das coisas e o mundo dito animado; o selvagem e a cidade, todos esses binômios periclitando. Mais do que uma resposta, é uma experiência. Falando sobre a encenação, tem uma coisa impactante: você usa pouco cenário e os corpos dos atores fazem ali um trabalho incrível. Quando a gente lê o Rosa, encontra justamente um convite a experimentar uma certa desorganização dessas oposições entre o que é humano, o que é o animal, o que é gente, o que é pedra, o que é coisa, rio etc. Isso, em cena, você faz magistralmente, no próprio trabalho de corpo dos atores. Se você puder falar um pouco disso...

BL: Tirar o homem do centro das atenções era, para mim, uma coisa muito forte. O mundo é essa tensão: a gente não sabe de nada e a gente

sabe de tudo. É como se, de fato, o mundo animal, o mundo vegetal, o mundo mineral tivessem o seu próprio raciocínio, suas próprias questões. Isso para mim é muito forte, rir dessa pretensão nossa de achar que a gente realmente é o centro de tudo. Em cena, quis que Riobaldo fosse tão importante quanto o sapo que o ator fazia e que aquele sapo tivesse o tamanho tal, o peso tal, que se mexesse de forma única. É a beleza dessa individualidade que faz com que cada coisa seja de fato uma coisa única, nada nunca é igual a nada, jamais. Isso é o mais deslumbrante do mundo e é muito marcante no Rosa. Ele não fala disso, mas está presente lá o tempo inteiro. Esses caminhos do Rosa são extraordinários; talvez ele nem soubesse com clareza, mas lá estão.

Por isso, também, quis que os atores fossem muito diferentes uns dos outros. Não queria homogeneidade. Eu peguei desde pessoas que nunca tinham feito teatro até o Caio,³ que já tinha domínio cênico. Eu queria trabalhar com a diversidade, então a ideia era, o tempo inteiro, não criar um caminho único, a ideia era que fosse mais de uma voz pensante dentro daquele universo. E tão necessário quanto a escolha de um elenco heterogêneo foi o trabalho de corpo. O que a gente pensa é 10% de quem nós somos, o homem não é feito só da palavra, é feito de todas as coisas. Então era muito importante que tudo estivesse ali dizendo algo, que o corpo estivesse, que a respiração estivesse, o gesto, os medos, a razão. A ideia não era um trabalho de corpo que resultasse em gestos belos e perfeitos. Não se esperava que os movimentos de pássaros parecessem com o voo de uma ave de fato. Era muito mais a ideia de fazer pássaros como cada um imaginava, sem buscar imitação, abrindo mão de representar. Aliás, eu odeio essa palavra porque eu acho que representar é algo morto, como se a pessoa não estivesse lá e eu viesse representá-la. O que eu queria, na verdade, era criar a possibilidade de as pessoas estarem ali tais como elas são, sem julgar: isso é bom, isso é ruim, isso presta, isso não presta. Agora, obviamente, tem um grande desgaste físico, mas o maior é o emocional. As pessoas sempre perguntam: “Mas como os atores dão conta? Eles não se cansam?” Algumas vezes, fizemos duas sessões seguidas e, no final da primeira vez que a gente fez isso, o Caio quase morreu. Ele falou: “Eu faria outra sessão de novo, agora, mas, se eu fizer, eu acho que realmente vou morrer”. Porque era um exercício emocional de ir de um lugar para o outro, sem tempo. Não dava muito

³ O ator Caio Blat, que faz o papel de Riobaldo na peça.

para mentir, para se defender. Eu acho que, aí, há um bom diálogo com Rosa, no sentido de que a peça está como é aqui no livro, ele está vivo todo dia que a gente pega para ler. Eu acho que tem toda uma mitologia nessa história que o Haroldo de Campos conta sobre o Rosa rolar no chão nu com o diabo para escrever o livro. Fato ou fantasia, mostra que não se lê isso impunemente. Quando eu lia para trabalhar no espetáculo, eu me via tão dentro do livro que às vezes falava: “Meu Deus, eu não estou trabalhando...” O texto me levava de tal forma que eu tinha que voltar e falar: “Meu Deus, espera aí, eu tenho que trabalhar”. Então, acho que a questão do corpo era muito mais estar presente do que criar um corpo apto a ser bicho, planta ou pedra. Era mais um entendimento do que uma *performance*.

HM: É maravilhoso. A gente vê isso e, depois que você fala, a gente vê melhor ainda. O espetáculo é um transe, é uma experiência. Todo mundo que conhece e ama o texto do Rosa pensa: “aí, meu Deus, o que vai acontecer numa peça?”. Depois de assistir a sua montagem, qualquer receio some. Realmente é uma recriação da força, não é uma representação. É muito interessante essa atenção ao singular, que é muito do Rosa. O passarinho é *aquele* passarinho, que faz *aquele* determinado movimento. A gente passa a habitar o tempo daqueles corpos de uma maneira milagrosa. Como você disse, nos tira desse centro que pensamos que somos. Outra pergunta: e a seleção dos trechos do livro que entrariam na peça, como foi?

BL: Eu tive um azar imenso que acabou se transformando numa coisa bacana. Chamei meus escritores “cupinchas”, o Sergio Santana e outros, para fazer a adaptação comigo; todos disseram: “Você é louca, isso não se mexe, é sagrado”. O Sérgio até brincava: “Se você me der 50 mil ao vivo agora, eu faço”. No desespero, eu liguei para ele e disse: “Sérgio, eu te dou 50 mil”. Ele parou e pensou: “Estou sendo categórico, não boto minha mão nisso”. Aí eu me vi numa situação muito radical, muito sozinha, não tenho domínio da escrita, sou péssima, então fui obrigada a trabalhar exatamente com o que lá estava. Na realidade, eu não fiz uma adaptação, eu peguei os trechos que achava que não podiam estar fora, do ponto de vista mais meu, pessoal. Primeiro era uma coisa imensa e, aos poucos, a gente foi vendo que nem tudo era necessário. Na verdade, dizer que não era necessário é uma besteira, porque aquilo tudo é indispensável, sempre. Começamos com muitos fragmentos, depois com a ideia de não

ter um Riobaldo, mas muitos Riobaldos. Daí, percebemos que, se a gente tivesse muitos Riobaldos, a ideia de que esse personagem vivia coisas tão contraditórias não ia ficar clara. Era fundamental que fosse um único ator, que fosse aquele homem que primeiro não teve coragem de dar um tiro para matar uma pessoa, depois mata três assim, pá! A gente teve que enfrentar, de fato, o Rosa e isso foi a melhor coisa que aconteceu, porque se eu tivesse pensado em adaptar, em transformar o texto para teatro, teria sido um empobrecimento, a gente não teria dado conta. Deveria ser uma leitura daquele material, de outro jeito. Quando a gente vai trabalhar com qualquer autor, a gente tem que ter a pretensão de não achar que ele é maior do que a gente. O Rosa está aqui, ele é deslumbrante, mas, se vou trabalhar com ele, vou ter que dizer a que vim, já que ele está cobrando isso de mim.

Então, comecei assim o trabalho com os atores: num primeiro momento, eu falava para esquecerem o Rosa, trabalhar com o que ele propõe, mas jogando fora o respeito a ele. O poético, a musicalidade da palavra, isso tudo não interessava, o que interessava era o Balbino, o Elias, a Clara, o Caio, a Luisa. Eu dizia: “São vocês que interessam. Pega uma frase e se pergunta: o que isso rebate em você? Como vocês, enquanto indivíduos únicos e próprios, vivenciam isso?” Obviamente, lá na frente, depois de muitos ensaios, a gente resgatou a ideia de que “todas as palavras são do Rosa”, mas isso só foi possível depois do Rosa já ter ficado absolutamente íntimo e próprio para aquelas pessoas. Tadeusz Kantor falava: “Eu não vou montar ‘o’ Shakespeare, eu vou montar ‘com’ Shakespeare”, “com” é junto, é do lado, porque quando você vai criar alguma coisa, você não pode ter patrão nenhum, nem do seu desejo, nem de suas ideias, nem do mundo em si. Você tem que estar ali, dialogando com aquilo. E, obviamente, a gente experimenta infinitas coisas e há coisas das quais a gente não dá conta. Então precisamos ter a liberdade e a humildade de dizer: “Isso não conseguimos”. E, daí, ir tirando mesmo coisas que se considerava muito importantes. Por exemplo, para mim, a cena do julgamento é uma das cenas antológicas, mas a gente não deu conta dela. Dentro do espetáculo, ficou reduzida a quase nada perto da potência que ela tem. Eu lembro que, num determinado momento, pensei: “Só vou fazer o julgamento” porque ali tinha um mundo para ser explorado, mas não dei conta. Hoje vejo como o Sergio tinha razão, é um texto inadaptável. Seria uma burrice transformar aquilo em dialogozinhos, empobreceria, não seria possível. Pode ser até que dê, mas eu não saberia

fazer. Por isso, também, a escolha de poucos objetos. A Flora⁴ falava uma coisa bonita: o *Grande sertão* é a vida que sobra. Lembro que isso ficou na minha cabeça e aí a ideia de ter aqueles bonecos, feitos de roupas de mendigo, bonecos que são meio humanos, meio bonecos, meio bichos e que servem para tudo. Quando se transformam em mochilas que os atores carregam, é como se eles já trouxessem a morte e a vida que sobrou nas costas. É como se nós, que cá estamos, trouxéssemos sempre conosco, nas nossas costas, a humanidade inteira, a vida inteira já vivida. Somos o resultado de todos que já passaram por nós.

São os problemas que o livro coloca, que a vida coloca e o jeito que você vai perceber essas questões. Porque, no fundo, é sempre isso, questões que se colocam e a forma como você vai resolver. O Antunes,⁵ com quem trabalhei um ano e é um dos meus mestres, por mais que eu discuta e discorde dele, ele sempre falava que o bacana é você criar bons problemas, porque, quanto mais problemas você tem, é só uma questão de tempo para trabalhar. Você pode demorar dez anos para resolver e dar um passo para frente, pode resolver em um mês, um dia, não interessa o tempo, mas o importante é criar problemas. E acho que o *Grande sertão* é um imenso problema para nós todos.

HM: Eu fui a alguns ensaios e pude ver a Bia dirigindo; achei um processo quase xamânico! Você falou que era importante que os atores se tornassem íntimos do Rosa e o próprio Rosa dizia isso para os tradutores. Ele falava porque gostava da crítica, dizia que ela tinha que fazer o livro de novo com ele, não era ler o livro e diagnosticar. Com a tradução é a mesma coisa. Você atende à recomendação de não obedecer e faz esse trabalho de ficar íntimo – mas é um íntimo estranho. É isso que faz com que a gente vá ler o *Grande sertão* tantas vezes. Rosa já descreveu o livro como “uma espécie descomedida de cetáceo”, um bicho. Ele fala: “Eu quero que o leitor enfrente meu texto como um bicho bravo, bravo” (VERLANGIERI, 1993, p. 109). Você falava isso para o Caio: “Olha, você está falando e escutando essas palavras e está perplexo com suas próprias palavras. Você não está só contando uma história como coisa já dada. São essas suas palavras que estão te deixando perplexo.” É fundamental não domesticar, uma expressão muito importante para o

⁴ Flora Süssekind, crítica literária, pesquisadora e professora, colaborou na montagem da peça.

⁵ José Alves Antunes Filho, diretor de teatro.

Silviano Santiago no ensaio *Genealogia da ferocidade*. A leitura desse ensaio e o Silviano foram importantes para você?

BL: Do Silviano, a palavra que ficou era essa: indomesticável. Acho que é a palavra mais perfeita e, até hoje, para nós, isso é muito poderoso. O espetáculo também foi se transformando. A gente fazia para 200 pessoas e, agora, estamos fazendo sessões para 2500.

HM: E como é encenar em palcos com formações tão diferentes, o italiano e o de arena?

BL: No palco italiano, em que a plateia está toda do mesmo lado, eu botei a gaiola⁶ no proscênio, na boca do público. Então, parte da audiência assistia o espetáculo na arquibancada construída dentro do palco, e a outra parte ocupava as cadeiras da plateia, formando uma arena. Quando você vê de longe, o desenho daquela estrutura fica muito mais visível e tem um efeito do coletivo que é extraordinário. Com uma plateia de 2500 pessoas, os silêncios são imensos, levam a um grau de emoção e de transformação do próprio espetáculo que é de morrer, é uma coisa quase inimaginável. E tem essa questão da estrutura: ao mesmo tempo que pode ser vista de todos os lugares porque há plateia de todos os lados, ela traz uma dificuldade visual por conta das barras de metal que atrapalham a visão do espectador. A presença daquela gaiola reitera o “mira e veja”, tão fundamental no livro. Porque, para o público estar ali, tem que querer estar; não é fácil, não é confortável, a cadeira é dura, o espetáculo é longo, a palavra não é café com leite. Se quiser enxergar, terá que fazer um esforço, livrando os olhos dos obstáculos que compõem o cenário. Quando fomos para o cinema, também, a dificuldade foi gigante, quase morri. Primeiro porque é um esquema completamente diferente. Teatro, a gente faz com as próprias mãos, é a arte do artesão, a massinha de modelar. E o cinema é uma indústria, há custos, há câmeras, há gruas, pessoas, você entra de fato no espaço da atividade industrial. No cinema, você elege o que o espectador está vendo e, no teatro, o espectador elege o que quer assistir, para onde quer olhar. No cinema, eu tenho que decidir

⁶ A “gaiola” é o modo como Bia se refere à armação de metal que suporta as arquibancadas que circundam o palco nas apresentações da peça. Na Figura 1 pode-se observar a “gaiola” que foi construída dentro do palco italiano para as apresentações no Palácio das Artes, em Belo Horizonte.

se a câmera vai fazer um close no Riobaldo ou na xoxota de Nhorinhá; estou sempre escolhendo. Há uma imensa responsabilidade. Eu não sei qual será o resultado. Vamos ver se a gente vai conseguir colocar dentro do cinema algo não domesticado, porque é um lugar do domesticado.

FIGURA 1 – Depois da batalha final



Foto: Nereu Jr.

HM: Com os fones a gente ouve a respiração dos atores, o fôlego, o cansaço, a gente experimenta isso também naqueles corpos. Nesse palco para 2500 pessoas, saiu o fone?

BL: Você tem as duas opções, ficar com ou sem o fone.

HM: Talvez você pudesse falar um pouco do processo dos ensaios.

BL: A gente acabou gravando todos os ensaios, porque a gente não sabia se aquilo ia chegar até o fim. Em um determinado momento, a gente achou até que o processo poderia ser mais importante do que o resultado final. Nos primeiros ensaios, o que interessava era chegar na vida, esquecer teatro, interpretação... Começamos a trabalhar com cenas soltas, só frases,

às vezes parágrafos. A primeira ideia era romper limites, pensar em estar, em ser, de forma radical. E, no terceiro ensaio, já aparecia aquela mistura de gente, bicho, planta. Num determinado momento, houve dificuldade com a questão da representação, os atores queriam chegar logo a um resultado. E a gente tentando, primeiro, chegar na vida, não na representação. Foi uma crise gigante! Aí, pedi que cada ator escolhesse as duas características mais marcantes da sua personalidade e trabalhamos isso juntos; queria ir além do texto. Nossa linguagem não é só linguagem oral, por isso era importante investigar como se constrói o que não é texto. Você não é uma convenção, você é um universo inteiro. Você tem que enfrentar os sentimentos que estão dentro de você, não dá para fingir, não dá para não estar, não podemos ficar aquém do que cada um é. Como a gente estava trabalhando com um grande autor, era importante não ficar aquém do que, de fato, somos, estar atrás de nós mesmos. Necessário ter um gesto próprio e independente. O trabalho tinha que ser feito em etapas e, na primeira etapa, as irresponsabilidades são muito bem-vindas, não tem certo nem errado, o que vier, veio; o importante é que venha, com radicalidade. Todos os atores experimentando todos os personagens. Eu ia tirando trechos do livro e entregava para os atores. Depois esses textos foram para uma caixa e cada ator podia escolher o que quisesse para fazer, um pouco como o método Montessori. O ator tem de estar pronto, o corpo precisa estar disponível. O bailarino, para dar uma pirueta, faz milhões de exercícios, o ator, não, ele anda, senta, fala, parece que aquilo já está lá. Então, quis que eles entendessem que o trabalho de ator é como uma cebola, vai sendo construído em camadas. Que, nessa etapa do trabalho, eu não queria razão, queria o oposto, queria que eles radicalizassem, sem uma lógica racional. Um dos exercícios que eu propunha era, por exemplo, dar um parágrafo do livro e pedir que eles fizessem de três formas diferentes, com quatro surpresas em cada uma, em apenas um minuto. Assim, iam surgindo coisas que eles nem sabiam que estavam dentro deles. A vida é imprevisível, então é necessário ter sempre presente essa questão da imprevisibilidade, não ser domesticado, pensar pouco, deixar espaço para a espontaneidade, radicalizar sem medo, encontrar alegria e experimentar. Acho que essa é a fala mais linda do Guimarães: só com alegria a gente faz mesmo as mais terríveis ações. Essa potência, eu acho que é a alegria, que é de fato revolucionária, acho que tudo está na alegria.

Tivemos crises imensas, não podíamos fazer aquilo como quem toma um sorvete, tínhamos que dar a cara a tapa, sem preguiça, sem cansaço, sem lugar para o sono, os amores, a violência de fato. Descobrir sentimentos que não fossem óbvios, lugares não convencionais; tentamos acabar com a lógica aristotélica e cartesiana, porque a lógica dos sentimentos é uma outra lógica, nos pega de surpresa, não se explica. É preciso quebrar um pouco esse predomínio da lógica. Um homem não é apenas o que ele diz, a palavra é apenas 20% do personagem. Utilizávamos objetos para criar relações, não investíamos nas relações apenas entre os atores, mas entre os atores e as coisas, os atores e o espaço e assim por diante. Começamos usando sacos plásticos, de diferentes formatos e pesos, os atores foram se relacionando com esse material não domesticado. Daí passamos a usar bonecos-homens que pudessem substituir os sacos, carregar a humanidade nas costas. Esses homens “mortos” eram a bagagem que os jagunços carregavam em suas travessias.

Foi somente no ensaio 21 que entreguei a primeira seleção completa de textos e começamos uma nova etapa: montar o espetáculo a partir do material trabalhado até ali. E, no ensaio 27, o caminho era: todos os atores deviam fazer todos os personagens. Isso foi uma coisa bacana porque o que um ator criava podia ser incorporado por outro. Então, se alguém criava um gesto incrível para Riobaldo, o Caio podia pegar para ele, era um conhecimento compartilhado, sem direito de propriedade. Esse conhecimento não tem propriedade, ele é de todo mundo, nasceu, é de todos. Nessa fase, tínhamos a liberdade de experimentar sem nenhuma censura. Aí, começamos uma etapa em que eu perguntava: “O que você quer colocar no seu Diadorim? O que você quer colocar no seu Riobaldo?”. Depois, só depois que entrava o Rosa. Nas etapas seguintes, teríamos que tirar muitas coisas, mas ainda não naquela fase. Aquele era o momento de ter coragem de passar por tudo, de fazer propostas, se jogar. Não se faz o *Grande sertão* pela metade. Ou estamos, ou não estamos.

O primeiro corrido do espetáculo tinha 3 h 50 min, a gente não sabia se os atores iam dar conta de fazer sem parar. Queria que o espetáculo fosse um rio caudaloso, uma coisa que dá na outra, construindo um impulso que nos levasse a outro e, assim, sucessivamente. Queria estabelecer um jogo real entre os atores, um único gesto que gera outro, que gera outro. Se antes usávamos a espontaneidade como ferramenta de trabalho e ampliávamos os limites, agora começávamos a fazer escolhas racionais. Fazer o trabalho em camadas, não se deixar levar pelo poético,

manter os pés no chão, cada ator sendo dono de suas próprias escolhas. Escolhas que englobavam a personalidade de cada personagem e também os detalhes, como a forma de atirar de cada um, a forma de reagir a cada acontecimento e assim por diante. Cada arma deveria ser uma arma única, mesmo que todas fossem idênticas. Mesmo quando atiravam com a mão, a arma de cada um era de um jeito, tudo tinha esse caminho para se chegar a individualidade. Cada indivíduo é um universo diferente, com razões e leis próprias. Por isso, o pânico: de que lado você está, quem você é? Temos que responder essa pergunta diante da vida, a gente tem que saber diariamente de que lado a gente está. Não apenas de que lado estamos, mas o que somos. Não é fácil. O Leon⁷ sempre queria saber o significado exato de uma palavra e eu respondia: “Não interessa, o importante é que ela tem muitos significados, dê o seu”.

HM: Cada palavra tem “canto e plumagem”...

BL: Depois, entramos em outra fase. Nenhuma palavra que não fosse do Rosa foi usada. Trabalhamos juntos, sem esquecer as diferenças, somos um somatório de individualidades. O que você faz é sempre uma reação, um diálogo com algum estímulo, nunca a execução de uma ideia fechada em si, sempre uma resposta a alguma coisa. A ordem era: “vamos voltar, para poder prosseguir”. Voltar para a fase onde o que existia eram apenas as relações. Estávamos próximos à entrega do segundo tratamento. A vida é sempre movimento, os personagens também. Eles precisam se modificar diante dos olhos do espectador. As pessoas não estão acabadas.

Chegamos a um corrido de 3 h 30 min, com a presença dos colaboradores.⁸ Depois voltei à ideia de provocar, no mínimo, três sentimentos, três estados de espírito, que se transformassem durante a ação. O que me interessava muito era a transformação, começar com um sentimento e passar para outro. A ideia de movimento, de rio caudaloso devia ser mais forte que as coisas em si. Mais importante do que cada coisa é a relação que se estabelece entre uma e outra. A contrarregragem é tão importante quanto cada gesto. Todo mundo precisa ter domínio de tudo. Continuávamos procurando todas as possibilidades de dizer o texto, sem domesticação, um fio desencapado. Em paralelo a esse estado, o amor,

⁷ Leon Góes, ator.

⁸ Pesquisadores da obra de Guimarães Rosa frequentaram os ensaios colaborando com a montagem.

a delicadeza, a complexidade da vida podiam mostrar um outro ângulo da mesma ação. Organizar tudo que tínhamos até então, não era fácil.

Nova fase, a penúltima antes da estreia: já escolhemos o que queremos, agora vamos lapidar, ter controle dos códigos, uma chance ainda de acrescentar alguma coisa. Sabíamos o que queríamos dizer e de que maneira, mas qual o melhor gesto, voz, tom? Voz alta, baixa, pequena, gritada, sussurrada? Dominar os códigos, gastar horas e horas em cada movimento. Daí, era aquele pavor, obstinação. Estávamos sempre voltando ao romance. No primeiro ensaio com cenários e microfones, eu dizia: “O que vocês vão colocar nesse personagem não está no livro, não está em lugar nenhum, está em vocês. Como vai ser seu jagunço?” Não queria todos iguais, com o mesmo sentimento, as mesmas reações. Queria ressaltar a especificidade de cada um. Esse objetivo era difícil de alcançar. Vira e mexe forma-se um bando, vira e mexe, todo mundo fica parecido. Isso aconteceu, até agora, no trabalho do filme.

Chegamos ao primeiro corrido com figurino. Figurino é um novo texto, como utilizá-lo? Sempre tinha de repetir: “Volta, volta, volta pela última vez”. Pela última vez quer dizer, sempre, mil vezes mais. Naquela nova versão da adaptação, voltamos à ideia do rio caudaloso, uma coisa que vai dar na outra, na outra e na outra. Isso foi bacana, porque quando a gente foi fazer a luz, ficou evidente que não tinha divisão de cenas; a gente não sabia onde começava e acabava cada uma. As emendas são importantes, elas são o ato da transformação.

Nessa fase, nos concentramos nos detalhes. Repetir, repetir modificando, achar o lugar justo de cada intenção. Ter coragem de jogar fora sem piedade. Momento dos cortes.

HM: E como foi o trabalho com o som?

BL: No trabalho com o som, era necessário cuidar dos volumes para poder radicalizar nas duas direções, na potência máxima da voz e na da menor emissão possível. Quando a gente começou a trabalhar com fones e microfones, tivemos o prazer de realizar que era possível falar muito sussurrado, quase sem se ouvir e, ao mesmo tempo, ter uma emissão gigantesca. Vimos que isso ia ampliar as possibilidades para os atores, nos tempos de cada ação e nos tempos de cada um. Aí tivemos problemas técnicos: a 15 dias da estreia, a atriz que fazia Diadorim saiu do espetáculo. Foi como uma sobrevida, começar do zero sem estar no zero. A Luíza Lemmertz teve que engolir muito sapo, não teve, como

os outros, o tempo da descoberta. Precisamos de fôlego para essa etapa, concentração máxima e disposição; juntar disponibilidade e potência física que eles conquistaram com a alma e a razão. Daí, quando fomos para São Paulo, faltavam 16 dias para a estreia. Só tivemos três dias para preparar a montagem. A gente continua ensaiando sistematicamente.

HM: Você poderia falar um pouco sobre o filme?

BL: Para fazer o filme, descobrimos uma porção de coisas. Optamos por fazer o filme num estúdio e abrimos mão da gaiola. Trabalhamos num lugar todo escuro, chão preto, parede preta, como se não fosse mais a solidão do confinado, mas sim a solidão do nada, lugar nenhum. Nesse espaço vazio, o sertão é quase uma abstração. Aquele homem perdido naquele nada. Isso, obviamente, enquanto ideia, é estimulante, mas tentar levar a cena para essa solidão é completamente diferente. A guerra entre corpos, ali, é mesmo uma guerra entre corpos. Na gaiola seriam dez pessoas num espaço pequeno, quase que se debatendo. Ali, não, o lugar era gigante, os espaços eram imensos. Como criar essa violência? Que outra violência é essa, que não é a violência do confinamento? Essa é uma das questões que a gente vai ter que resolver no filme.

FIGURA 2 – Riobaldo perdido no meio do nada



Fonte: *Frame* do filme *Travessia*, em produção.

HM: De quem foi a ideia de fazer o filme?

BL: A ideia foi minha. No teatro, para construir a sonoridade, a gente pensou muito no cinema, procurou levar para o teatro um som que tivesse mais a ver com cinema. Quando a gente fez em São Paulo, no Sesc Consolação, foi que me veio essa ideia. E agora? O que seria devolver ao cinema o que o teatro pode dar? Eu li, naquela época, uma coisa que o Godard falou, e eu amei. Todo mundo já deve ter ouvido, porque é meio padrão, mas, para mim, foi muito novo: o que ele achava ruim, do cinema, é que as pessoas, para falar de uma maçã, pegavam uma maçã e mostravam a maçã. O bacana é que o cinema deveria ser sempre mostrar algo que a gente não está vendo, usar uma lente microscópica ou uma lente de aumento. Ver uma maçã que ainda não conhecemos. Aí, achei que esses atores virando bicho, virando planta, virando gente, virando milhões de personagens, podia ser uma proposta interessante. Assim, discutíamos a própria ideia do que é fazer cinema. Vamos ver se isso vai fazer algum sentido. É uma discussão entre a linguagem do teatro e a do cinema. Como vai ser, no cinema, ver o Caio ser cacto e, ao mesmo tempo, ser pássaro e ser sapo? E você ir acreditando ou não naquilo tudo? É uma questão interessante saber que efeitos vamos conseguir imprimir.

Plateia: Imagino que seja uma experiência muito diferente. Eu me lembro quando era jovem e estudava na Cultura Inglesa, para a gente ter uma ideia do que era o *Hamlet*, eles passavam a peça filmada com uma câmera diante do palco. Daí você via exatamente como era no teatro. Outra possibilidade seria transformar a peça em roteiro. O que vocês estão fazendo não é uma coisa, nem outra.

BL: Nem uma coisa, nem outra. Não é exatamente a peça, pois fomos obrigados a construir uma cena bem diferente. Para planejar o filme, trabalhei com o roteiro da peça, mas inseri coisas novas que não existiam no palco. Vou passar umas imagens, só para vocês terem uma ideia.⁹ Resolvi caracterizar alguns personagens femininos que os atores fazem. Pedi ao Balbino que usasse um lenço para fazer a mãe do macaco, por exemplo. Coloquei uns tapetes, no meio daquele espaço todo preto, para estabelecer o lugar da casa do Selorico Mendes. E consegui fazer uma coisa que eu queria ter feito na peça, que era a montanha dos corpos. No

⁹ A partir deste momento, as falas de Bia Lessa são acompanhadas por imagens.

filme, quando Riobaldo vai encontrar o diabo, ele realmente sobe numa montanha de corpos.

FIGURA 3 – Casa de Selorico Mendes



Fonte: *Frame* do filme *Travessia*, em produção.

FIGURA 4 – Montanha de corpos

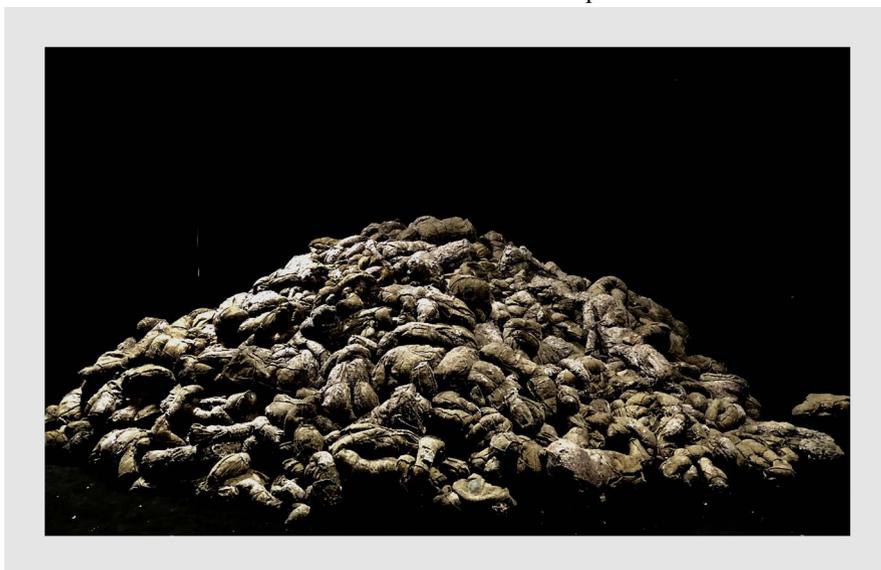


Foto: Toni Vanzolini

Em outra cena, quando Riobaldo vai para a fazenda de Zé Bebelo, como professor, ele encontra o Seo Vupes. Na peça, era como se eles estivessem no meio da plantação. No filme, a gente fez essa plantação com os facões, para marcar esse lugar, diferente dos cactos. Outra coisa diferente foi o uso dos bonecos, que funcionaram, no estúdio, como peças de Lego. Com eles, a gente fez muros, garimpo ou um grande círculo. Mas, às vezes, no estúdio, ficava um vazio gigante. No espetáculo teatral, eram cinco buritis; para o filme, colocamos 20. Em algumas batalhas, a gente colocou 10 atores a mais porque uma outra pergunta que me vinha era: como levar a violência daquelas batalhas para dentro do cinema? Cada batalha foi muito pensada, algumas muito decupadas para que, depois, pudéssemos colocar uma imagem sobre a outra, numa superposição. Em outros casos, não usamos essa técnica, fizemos batalhas sem decupagem.

FIGURA 5 – A violência das batalhas



Fonte: *Frame* do filme *Travessia*, em produção.

Plateia: Na edição do filme, como a questão do tempo vai ser resolvida?

BL: A gente vai começar a montagem agora, nesse momento. Eu sofri imensamente durante a filmagem, mas fui tranquilizada por alguns amigos cineastas que falaram: “Bia, calma, vai pela intuição”. Trabalhei

com pessoas ótimas, maravilhosas, embora vindas de um cinema muito mais convencional, de câmera correta, de tudo que não gosto, que não me interessa. Então, era uma guerra diária, mas todos os cineastas amigos falavam: “Bia, cinema se resolve na edição. Vai em frente”. Era uma tensão diária, quando eu dizia: “é câmera na mão, sim”, e eles respondiam: “Ah, mas as pessoas vão ficar tontas”. Aí eu dizia: “Vão ficar tontas sim e tudo bem.”

Tenho o maior orgulho desta cena: a imagem de Diadorim à beira do rio, no amanhecer, vendo os pássaros que vão surgindo. O diretor de arte sugeriu que fizéssemos um espelho de água gigante. Aquilo era tão bonito imaginar, Riobaldo e Diadorim vendo aquela água, aqueles pássaros. Mas, na noite anterior, aquela solução estava me incomodando e eu não sabia por quê. No dia seguinte, resolvi fazer diferente: peguei os bonecos todos amarradinhos, pendurei cada um deles no teto, a uma altura de 1 m 20 cm. Eles ficaram soltos e balançavam. Caio e Luiza subiram num praticável, que funcionava como um deck para o rio. Na hora que ele mergulhava, aquela montagem de bonecos se mexia. Assim, a câmera pôde vir de cima, entrar dentro da água e passar pelos bonecos enquanto, lá embaixo, ele nadava no fundo preto. Era exatamente o que me interessava, fazer um cinema artesanal. Eu fiquei muito feliz com aquela solução, porque era exatamente o que eu queria: descartar o espelho de água, caso contrário, seria melhor deslocar a filmagem para uma locação à beira de um rio. A ideia não era construir um pastiche de rio. No filme, é assim. É e não é. O resultado foi uma alegria. Dá para imaginar como ficou: vinha uma luz chapada de cima e, quando os bonecos se mexiam, aquela luz, embaixo, brilhava produzindo um efeito mais vivo de água do que se a gente estivesse num rio de fato.

Eu tinha um desejo muito grande de que, dentro da solidão daquele espaço vazio, a gente percebesse com muita força a poeira do sertão. Isso foi uma coisa que não consegui, porque, no estúdio, se usa um tipo de fumaça (*haze*) que faz as vezes de neblina. Mas exige um gasto enorme de tempo. Pode-se usar fumaça, mas, quando se faz um corte, para retomar a cena é preciso conseguir o mesmo efeito de fumaça do *take* anterior. É um processo que inviabiliza esse tipo de solução.

FIGURA 6 – Riobaldo e Diadorim à beira do rio ao amanhecer



Fonte: *Frame* do filme *Travessia*, em produção.

Plateia: você poderia voltar um pouco a essas questões da demarcação dos espaços dentro do estúdio e da ausência de cenário? Você poderia dar outros exemplos?

BL: O lugar onde Diadorim e Riobaldo meninos encontram o mulato, foi marcado por um cacto que dá frutos. Para a invasão na casa do Hermógenes, a gente acabou usando os bonecos para fazer uma espécie de calçada, pendurando trapos negros num varal. A câmera vinha, pegava o varal, aquela casa grande e a mulherzinha do Hermógenes lá longe costurando.

Para compor a cena em que Zé Bebelo diz “O acampamento da gente parecia uma cidade”, usamos todos os objetos da cenografia. A gente fez cinco *takes* diferentes. Na pós-produção, vamos juntar todos os *takes* para dar a ideia, de fato, de uma cidade-acampamento construída com malas, facões, bonecos. Nessa imagem estarão todos os elementos utilizados no filme: os paus, os bonecos, alguns facões etc. Um resumo físico do filme.

FIGURA 7 – O acampamento da gente parecia uma cidade



Fonte: *Frame* do filme *Travessia*, em produção.

Em outro episódio, usamos três toras de madeira para simular um barco. A câmera vinha por cima, zenital, pegava o barco e muitas tartaruguinhas. O elenco saía correndo por trás da câmera, punha de novo as madeiras e a câmera ia seguindo numa espécie de plano-sequência artesanal.

Para captar a imagem do exército imenso do Zé Bebelo, usamos a mesma “técnica” de plano-sequência artesanal: dez atores ficaram enfileirados, a câmera ia filmando os pés, depois os corpos, então os mesmos atores corriam por trás dela e eram novamente filmados.

Em uma das batalhas, pedi aos atores que fizessem tudo que a gente havia trabalhado sobre guerra, mortes, loucura, pessoas que comem, que tiram a roupa, que choram, que falam “me mata”... Aí usamos uma luz HMI, que é muito forte e poderosa, como se fosse uma luz elipsoidal presa num trilho que ia se deslocando enquanto a câmera capturava, ao acaso, os movimentos de cada ator (essa luz foi uma invenção do fotógrafo Zé Bob). Ora ficava absolutamente claro, ora ficava absolutamente escuro.

HM: Lembrei daquela frase de “Buriti”: “De noite o mundo perde as paredes”...

BL: Na última cena, quando o bando de Riobaldo vence a guerra e os mortos são muitos, aparece Diadorim morto, morta, tal como é. E, na batalha final, o Paredão está descrito assim no livro: “[...] era uma rua só; e aquilo ficou de enfiada – um cano de balas.” Então, esticamos um pano gigante como uma passarela para dar essa ideia do cano. A câmera vinha, pegava o Hermógenes, ia para o Riobaldo que narrava e aí vinha Diadorim. A gente vê Diadorim, corta, vai para Riobaldo e não se vê mais nada, resta apenas a narração dele.

Plateia: Onde foi a filmagem?

BL: Filmamos num estúdio mesmo, lá em São Paulo, perto do Ceasa. Tinha 30 x 16 m, pé direito de 8 m, grande, mas, para o que a gente queria, era pequeno.

Para filmar a cena de guerra com os hermógenes, quando Riobaldo diz: “Num átimo o exército de Zé Bebelo morto e enterrado”, a gente enfileirou os bonecos como se fossem um dominó. Cada um que caía ia derrubando todos os outros.

Na passagem em que Otacília fala sobre a flor liro-liro, conseguimos um efeito muito interessante. Todas as pessoas usaram dedais. À medida que se filmava, o movimento dos dedos simulava as florezinhas brotando.

Quando os jagunços chegam num vilarejo aparece uma menina que vira santa. Para filmar essa transformação, fizemos uma saia onde os fiéis iam botando velinhas. Quando a menina andava com aquela santidade toda, iluminava o caminho.

Plateia: Houve algum problema com a captação do som?

BL: Convidamos um grupo chamado Grivo, de Belo Horizonte, muito bacana. Eles fazem um som pouco convencional. Eles captaram o som colocando microfones em vários lugares para não ressaltar tanto a voz e gravar também os ruídos. Mas eles tiveram que ir embora no meio do processo, porque atrasou um pouco. Aí veio um pessoal de cinema para substituí-los. Eles usaram um método diferente, com microfones de lapela. Acho que o resultado ficou bom, já que pensávamos em misturar sonoridades para evitar um som excessivamente limpo.

Plateia: O som da peça, que você disse que foi a origem de tudo, vai se manter no filme?

BL: Não, eu acho que não. Minha ideia é ir um pouco além. A graça que tinha na peça é que era um som de cinema e você podia ouvir o barulho dos cavalos vindo de muito longe, rompendo as paredes do teatro, por exemplo. Agora, no filme, a graça é não fazer um som de cinema. A sonoridade, em Guimarães Rosa, é fundamental. Quero uma potência de baile funk, que te arrebeste mesmo que você não queira. No teatro, fazia sentido a plateia ouvir os cavalos vindo, pois isso rompia o espaço físico da gaiola e levava os espectadores para outros lugares. Mas, no filme, fico até pensando em abrir mão da música do Egberto. O som vai depender muito do resultado da montagem. É uma montagem complicada, porque o filme tem muitos cortes: vem a guerra limpa, depois vem a guerra suja, depois vem o fogo, os tapetes... não sei se isso vai afastar o espectador, assustá-lo, ou se vai surpreendê-lo. É uma incógnita mesmo, há muitas questões para serem resolvidas. Mas, ao mesmo tempo, o que dá coragem é que os atores sabiam muito bem o que estavam fazendo. Qualquer que fosse a proposta da direção, eles estavam muito presentes, vivos e dominando as intenções. Isso surpreendeu a equipe. O jeito e a disponibilidade deles invadiu a convencionalidade do cinema.

Plateia: E as cores do filme, são mais ou menos as cores da peça?

BL: Por enquanto está tudo sem cor. Só se destaca, na cena final, um toque de vermelho figurando o sangue. Depois da montagem, vem o tratamento de cor, que vai deixar o filme com o tom que se quer. Eu, a princípio, prefiro uma coisa mais para o âmbar, que remeta ao calor, e não o uso do preto e branco, que me remete ao frio, a uma coisa mais europeia. Eu acho que tem que levar a plateia a sentir calor mesmo.

Plateia: O que você está buscando, no cinema?

BL: Não repetir a experiência do teatro no cinema, mas quebrar um pouco as convenções do cinema. O filme começa com uma câmera de cima. Os atores entram como gente e param numa posição triangular e, em seguida, viram pássaros. Depois se levantam, formam e saem, de novo, como homens. Como quem diz, somos homens, atores e daqui por diante seremos outras coisas.

Já filmamos tudo, então acho que até março deve ter um primeiro copião. E vai chamar “Travessia”. A entrada e o desfecho de filme têm que ver com passagem, travessia.

As limitações de levar o teatro a um grande público foram dando uma frustração gigante. Tenho um desejo forte de que muita gente veja a genialidade do Rosa e o cinema vai poder levar isso para toda parte, mas o circuito da peça ainda não terminou. A gente está voltando para São Paulo. Vamos ficar mais três meses no Sesc Pompeia.

Referências

- RAMOS, Nuno. Gente frouxa. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 23 out. 2018, Primeiro Caderno, p. A3.
- ROSA, João Guimarães, *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- ROSA, João Guimarães. Diálogo com Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Eduardo. (Org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1983. (Fortuna Crítica, 6). Entrevista concedida a Günter W. Lorenz.
- SANTIAGO, Silviano. *Genealogia da ferocidade*. Recife: CEPE, 2017.
- VERLANGIERI, Iná Valéria Rodrigues. J. Guimarães Rosa – correspondência inédita com a tradutora norte-americana Harriet de Onís. 1993. 357 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 1993.