



## O sertão de Bia Lessa

### *The Backlands, by Bia Lessa*

Livia de Sá Baião

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC Rio), Rio de Janeiro,

Rio de Janeiro / Brasil

livia.baiao@gmail.com

**Resumo:** O objetivo do presente trabalho é refletir sobre a releitura dramática que a diretora Bia Lessa fez da obra *Grande sertão: veredas*, de João Guimarães Rosa. Com apoio de pressupostos teóricos de pensadores como Peter Brook, Bertold Brecht e Roland Barthes, a intenção é examinar a encenação do romance a partir do texto dramaturgico (escrita cênica) construído pela própria diretora. Com vasta experiência em adaptações para o teatro de obras literárias canônicas (*O homem sem qualidades*, de Robert Musil; *Os possessos*; de Dostoiévski; e muitas outras), Bia Lessa coloca em cena diferentes linguagens, tais como a expressão corporal trabalhada no limite e uma arquitetura cênica surpreendente. Assim, o sertão rosiano salta das páginas para o palco, eclodindo em pura teatralidade.

**Palavras-chave:** *Grande sertão: veredas*, Bia Lessa, teatro, literatura, adaptação, encenação.

**Abstract:** Our objective is to reflect on director Bia Lessa's adaptation for the stage of *Grande sertão: veredas* novel. The main thinkers who will underpin this work are Peter Brook, Bertold Brecht and Roland Barthes. Our intention is to examine the dramatic text and the staging of the novel, both made by the director. With a vast experience in adapting canonic literary works (*The man without qualities* by Robert Musil; *The possessed* by Dostoiévski, and many others), Bia Lessa takes books to theatre using different languages, such as body expression, explored to its limit and with an unusual set. Thus, Guimarães Rosa's backlands is brought from pages to stage shining in pure theatricality.

**Keywords:** The devil to pay in the backlands, Bia Lessa, theatre, literature, adaptation, staging.

*Toda literatura não é  
fundamentalmente teatro?*  
(ZUMTHOR, 2014, p. 21)

## 1 Introdução

*Carece de ter coragem, carece  
de ter muita coragem.*  
(ROSA, 2006, p. 108)

Armada com muita coragem, Bia Lessa dá corpo ao suceder e leva aos palcos *Grande sertão: veredas*, numa adaptação memorável.<sup>1</sup> Disseram-lhe que *Grande sertão: veredas* era livro para ser lido, nunca encenado. Ela não ouviu, queria encenar a linguagem. Queria contar aquela história com corpos e vozes e não com palavras e páginas, afinal, já tinha se aventurado por outras veredas literárias com grande sucesso. Nos anos 1980, criou os espetáculos *Ensaio n° 1* (1984), inspirado em *A Tragédia Brasileira* (1987), de Sérgio Sant’anna, e *Ensaio n° 2 – O Pintor* (1985), adaptação de *Sete Cartas e Dois Sonhos*, de Lygia Bojunga (1932). Em 1986, na Casa das Artes de Laranjeiras (CAL), encena *Ensaio n° 3 – Ideias e Repetições – Um Musical de Gestos*, com textos de Jorge Luis Borges, Lygia Bojunga e Julio Cortázar. Em seguida, levou para o teatro nada menos do que quatro obras canônicas: *Viagem ao centro da terra*, de Julio Verne; *Os possessos*, de Dostoievski; *O homem sem qualidades*, de Robert Musil; e *Orlando* de Virginia Woolf. Encena romances, gosta de encenar a vida.

Esse é o terceiro encontro de Bia com *Grande sertão: veredas*. O primeiro foi a exposição montada para a inauguração do Museu da Língua Portuguesa, em 2006. Nas trilhas da exposição, veio o projeto gráfico da edição comemorativa de 50 anos da publicação do livro, pela

---

<sup>1</sup> A peça *Grande sertão: veredas* estreou em 09 de setembro de 2017 no Sesc Consolação para uma temporada de 6 semanas (até 22 de outubro do mesmo ano), depois foi encenada no CCBB – Rio de Janeiro (de 28 de janeiro de 2018 a 31 de março de 2018), em mais 8 cidades brasileiras (Curitiba, Belo Horizonte, Recife, Brasília, Fortaleza, Salvador, Santos, Porto Alegre) e agora volta a São Paulo, no SESC Pompeia (de 24 de novembro de 18 a 24 de fevereiro de 2019).

editora Nova Fronteira. Agora, quando se comemoram 50 anos da morte Guimarães Rosa, Bia reencontra o *Grande sertão* para fazer sua releitura dramática.

## 2 Literatura x Teatro

Talvez o maior desafio na adaptação de um livro para o teatro ou cinema seja exatamente a inevitável comparação entre o que se vê materializado no palco ou na tela e o que se imaginou. No ato solitário da leitura, não à toa, considerado perigoso e ameaçador no século XVII (CHARTIER, 2002, p. 9), o leitor é soberano, escolhe o elenco, desenha o figurino, cria o cenário, dirige as cenas, interpreta os sentidos, elege a melhor dicção para cada frase. Tem o poder de decidir quando e se haverá intervalo e suas durações. Sobrevoa passagens desinteressantes, relê as que perturbam a alma ou não foram devidamente compreendidas, é senhor do tempo. Como nos diz Roland Barthes (2010, p. 17, grifos do autor):

[...] saltamos impunemente (ninguém nos vê) as descrições, as explicações, as considerações; tornamo-nos então semelhantes a um espectador de cabaré que subisse ao palco e apressasse o *strip-tease* da bailarina, tirando-lhe as roupas, *mas dentro da ordem*, isto é: respeitando, de um lado, e precipitando, de outro, os episódios do rito (qual um padre que *engolisse* sua missa).

No ato de leitura, são os olhos que decodificam os signos inscritos na folha de papel. A partir daquelas palavras silenciosas, o leitor pode pintar seus quadros, criar imagens e vozes, deixando-se invadir pelas emoções.

Já no teatro, acontece uma performance auditiva e visual, vivida em tempo real pelos atores e espectadores, numa experiência única, impossível de ser reproduzida. O universo poético do romance é potencializado, transformando a poesia da palavra na poesia do espaço. Não há chance de parar, voltar, encenar novamente, o espectador não tem controle sobre nada depois que decidiu estar ali, naquele dia, naquela hora, naquela sessão; só pode, quando muito, levantar-se e sair da plateia no meio do espetáculo, caso esse o desagrade profundamente. O espectador delega ao encenador todas as decisões, entrega-se a ele no escuro da sala de teatro. Os atores interpretam os personagens de acordo com suas

leituras individuais combinadas com as do encenador, numa exteriorização corporal do discurso. Ouvidos e olhos são as portas da emoção.

Cada uma dessas linguagens carrega em si a sua potência, “[a] linguagem é uma pele: esfrego minha linguagem no outro. É como se eu tivesse palavras ao invés de dedos, ou dedos na ponta das palavras. Minha linguagem treme de desejo” (BARTHES, 1981, p. 64). Leitor e espectador sentem os dedos da linguagem que tocam suas peles.

No livro, estabelece-se a relação de cumplicidade unívoca entre o autor e o leitor. No teatro, há uma polifonia que convoca o espectador a dialogar com o dramaturgo, o encenador, o figurinista, o cenografista, o iluminador e, de forma mais direta, com os atores. Quando um romance é encenado, a literalidade do texto entra em combate com a materialidade dos corpos, os personagens imaginados se levantam das páginas e ganham presença diante do espectador.

Em especial, na escritura de Guimarães Rosa, pode-se dizer que há um embate ainda mais intenso entre o fluxo narrativo que se faz ouvir no teatro mental que o leitor encena enquanto lê e aquele que esse mesmo leitor, agora espectador, experimenta ao assistir ao texto encenado. Um embate bastante arriscado que pode resultar num enorme fracasso, como a adaptação de *Grande sertão: veredas* para o cinema dirigida pelos irmãos Geraldo e Renato Santos Pereira em 1965, ou numa encenação bem-sucedida, como a que a diretora Bia Lessa propõe agora.

Guimarães Rosa escreve a partir da tradição oral como revelam seus diários, cadernos e inúmeras anotações. Rosa anotava o que ouvia de homens doutos, vaqueiros e sertanejos, registrava quadras, cantigas e histórias, perpetuava vozes no espaço branco do papel. Mas as palavras que Rosa deitava nas folhas não se reduziam a transcrições do que ouvia, eram, antes de tudo, transcrições ou apropriações criativas. *Grande sertão: veredas* dá a ver os resultados do processo alquímico<sup>2</sup> pelo qual passavam suas anotações. Da boca do jagunço Riobaldo é possível

---

<sup>2</sup> Rosa descreve assim o seu processo de criação: “Escrever é um processo químico: o escritor deve ser um alquimista. Naturalmente, pode explodir no ar. A alquimia do escrever precisa de sangue do coração. Não estão certos quando me comparam a Joyce. Ele era um homem cerebral, não um alquimista. Para poder ser feiticeiro da palavra, para estudar a alquimia do sangue do coração humano, é preciso provir do sertão.” (LORENZ, 1983, p. 85)

reconhecer expressões populares correntes no sertão mineiro habilmente misturadas à língua culta e reflexões metafísicas.

O fato é que encontramos, na base da linguagem, o falar regional do Norte de Minas, certamente muito estilizado, de combinação com latinismos; arcaísmos tomados ao português medieval – “esse magnífico idioma já quase esquecido: o antigo português dos sábios e poetas daquela época dos escolásticos da Idade Média, tal como se falava, por exemplo, em Coimbra”; indianismos; neologismos; termos aproveitados e adaptados de múltiplos idiomas (do inglês, do alemão, do francês, do árabe etc.); vocábulos cultos e raros, bebidos nos clássicos portugueses; elementos da linguagem das ciências, e sabe-se lá de que fontes mais. Enfim, as virtualidades da língua atualizadas e manipuladas na direção de uma mescla única, difícil de definir e de entender num primeiro momento, que estranha e surpreende e vai, entretanto, se apoderando do leitor, à medida que se entrega ao fluxo rítmico da narrativa também misturada. (ARRIGUCCI, 1994, p. 13).

Uma mistura quase inverossímil que é uma das grandes forças inventivas do livro. Rosa reduz, de forma magistral, a distância que prevalecia até então nos romances regionalistas, entre a fala culta do narrador em terceira pessoa e a linguagem simples dos personagens. O jagunço Riobaldo narra sua história em primeira pessoa para um assisado doutor cuja alta instrução lhe causa inveja. Entretanto, quem dá aulas é o professor Riobaldo e o sumo doutor se cala diante das infundáveis perguntas metafísicas e da narrativa contada errada, pelos altos. É esse um dos grandes desafios que se coloca para o encenador e, principalmente para o ator: tornar verossímil essa bem sucedida mistura de Riobaldo narrador na voz de um ator.

E aí está uma das apostas vencedoras da diretora. Ela não escolheu o caminho fácil de simplificar a fala de Riobaldo, tornando-a mais coloquial para melhor se adaptar a um diálogo intersubjetivo. Não. Escolheu a fidelidade absoluta ao texto e para isso contou com o talento de Caio Blat que, também num processo alquímico personifica um “Rioblat”: carrega o vigor de Caio no torpor de Riobaldo, coincidem no espanto com o mundo. Caio acerta na dicção, tem a medida correta do sotaque, do ritmo, domina o corpo que fala, sabe o tempo da pausa, pega o silêncio e põe no colo.

Ele recitava com muita existência.

(ROSA 2001, p. 95)

### 3 A adaptação do texto

Recorte e colagem são experiências fundamentais com o papel, das quais a leitura e a escrita não são senão formas derivadas, transitórias, efêmeras.

(COMPAGNON, 1996, p. 11).

Para compor a escrita cênica, Bia Lessa selecionou os trechos que considerava fundamentais a partir de sua leitura pessoal do romance e trabalhou-os com os atores ao longo dos primeiros vinte ensaios. Com base nesse processo, preparou uma primeira versão da peça com excertos que reproduziam integralmente cada palavra de Rosa e que chegava a 3 horas e 50 minutos de duração. Depois, para adequar o texto dramático ao limite de tempo de um espetáculo teatral, cortou cenas até chegar à versão final, com uma duração aproximada de 2 horas e 30 minutos. Permaneceu inabalável na sua convicção de manter-se fiel ao texto. Assim, o resultado dessa técnica de corte e colagem foi uma escrita cênica que, numa operação metonímica, passou a representar o todo original, mas com sua assinatura: o *Grande sertão: veredas* de Bia Lessa.

Na construção do seu texto dramático, ela também não cedeu à tentação de organizar a história de Riobaldo na ordem cronológica para tornar o enredo mais palatável ao público não familiarizado com o romance. Manteve a estrutura do livro, contando em linhas tortas porque “[c]ontar seguido, alinhavado, só mesmo sendo as coisas de rasa importância” (ROSA, 2006, p. 99). A peça começa como o romance:

– Nonada. Tiros que o senhor ouviu foram de briga de homem não, Deus esteja.... Daí, vieram me chamar. Causa dum bezerro: um bezerro branco, eroso, olhos de nem ser – se viu –; e com máscara de cachorro. (ROSA, 2006, p. 7).

Faz somente uma inversão no ordenamento original, antecipa a passagem pelo Guararavacã do Guaicuí que, no livro, se dá somente após o julgamento de Zé Bebelo. Intercala cenas de guerra e paz, festa e tristeza, amor e ódio: um animado forró é interrompido por um exército que marcha, o assustador equívoco dos jagunços que comem um menino imaginando que fosse um macaco é sucedido por uma entusiasmada cavalgada. Consegue, com seu procedimento de desconstrução do livro e reconstrução da “escrita cênica”, levar para o palco o mundo misturado que Riobaldo deseja separar.

Que isso foi o que sempre me invocou, o senhor sabe: eu careço de que o bom seja bom e o ruim ruim, que dum lado esteja o preto e do outro o branco, que o feio fique bem apartado do bonito e a alegria longe da tristeza! Quero os todos pastos demarcados... Como é que posso com este mundo? A vida é ingrata no macio de si; mas transtraz a esperança mesmo do meio do fel do desespero. Ao que, este mundo é muito misturado... (ROSA, 2006, p. 221).

Para melhor adaptar o texto à estrutura dramaturgica, ela distribui as falas de Riobaldo narrador entre os demais personagens e transforma descrições narrativas em ações físicas e vocais. Em certos momentos, os atores interpretam personagens cuja narrativa é uma descrição do narrador ou vocalizam diálogos. Muitos discursos indiretos são transformados em diálogos intersubjetivos como, por exemplo, no relato da história de Medeiro Vaz, que, no livro, é:

Então Medeiro Vaz não estava lá. O que tinha sido antanha a história mesma dele, o senhor sabe? Quando moço, de antepassados de posses, ele recebera grande fazenda. Podia gerir e ficar estadonho. Mas vieram as guerras e os desmandos de jagunços – tudo era morte e roubo, e desrespeito carnal das mulheres casadas e donzelas, foi impossível qualquer sossego, desde em quando aquele imundo de loucura subiu as serras e se esprou nos gerais. Então Medeiro Vaz, ao fim de forte pensar, reconheceu o dever dele: largou tudo, se desfez do que abarcava, em terras e gados, se livrou leve como que quisesse voltar a seu só nascimento. (ROSA, 2006, p. 44).

E na “escrita cênica” é:

MEDEIRO VAZ: Quando moço, antepassados de posses, recebi grande fazenda.

JAGUNÇO (Daniel): Medeiro Vaz, onde tá tua fortuna em cobre?

MEDEIRO VAZ: Podia gerir e ficar estadonho. Mas vieram as guerras e os desmandos de jagunços – tudo era morte e roubo, e desrespeito carnal das mulheres casadas e donzelas.

Então, ao fim de forte pensar, reconheci o dever: larguei tudo, me desfiz do que abarcava, em terras e gados, me livre leve como que quisesse voltar a meu só nascimento.<sup>3</sup>

Em outros momentos, as descrições são simplesmente encenadas, com a sintaxe cênica ilustrando o que é narrado, numa redundância entre o discurso verbal e o discurso cênico. Mas a figura de Riobaldo narrador permanece soberana, é ele quem conta sua história, muito de perto, ao pé do ouvido de cada um dos 270 espectadores ali sentados. Como se verá mais adiante, no item 4, a plateia assiste à peça com fones de ouvido, recurso auditivo que aproxima ator e espectador esfregando a linguagem de um na pele de outro (BARTHES, 1981, p. 64).

Os primeiros dois terços da peça correspondem às primeiras 160 páginas do livro, nas quais grande parte dos acontecimentos é narrada pela primeira vez, fora da ordem cronológica. Muitos desses episódios serão contados novamente na segunda parte do livro, um efeito que produz no leitor uma sensação de reconhecimento dos fatos, de releitura com novas perspectivas, de melhor compreensão do narrado, mas também de entrecruzamento dos tempos: passado e presente se confundem e o passado é constantemente presentificado. A escritura de Rosa desafia o tempo cronológico, deslocando a perspectiva do tempo aristotélico, kantiano e objetivo para um tempo individual, subjetivo e indivisível. Os efeitos produzidos no leitor pela mistura de tempos verbais como na passagem “No passado, eu, digo e sei, sou assim...” (Rosa, 2001, p. 156) ou no entrelaçamento de uma linguagem arcaica e reacionária (no sentido de resgate de palavras e processos literários clássicos) com uma outra linguagem, moderna e revolucionária (no que se refere à criação de palavras e inovações linguísticas) são reforçados, na peça, pelo

<sup>3</sup> Trecho extraído da página 16 da “Escrita cênica” de *Grande sertão: veredas*, de João Guimarães Rosa, adaptado por Bia Lessa. Versão datada de 22 ago. 2017, 95 f.



espelhamento das palavras ou a presença simultânea do narrador e do personagem que vivencia a experiência narrada. Assim, na transposição cênica, por vezes um ator faz eco à voz do outro repetindo o mesmo texto e, outras vezes, um ator narra o que outro dramatiza. Na cena do encontro de Riobaldo e Diadorim no rio de Janeiro, por exemplo, Riobaldo Adulto narra o que Riobaldo Menino representa. Riobaldo Adulto conta, no presente, uma história pretérita que se confunde com o presente do que está sendo encenado por Riobaldo Menino. Esse recurso coloca em questão, para o espectador, o fundamental tema da temporalidade que perpassa todo o romance, o entrecruzamento dos tempos.

Na “escrita cênica”:

RIOBALDO ADULTO (Caio Blat): Foi um fato que se deu, um dia, se abriu. O primeiro.

Depois o senhor verá por que, me devolvendo minha razão.

Se deu há tanto, faz tanto, imagine: eu devia estar com uns quatorze anos, se. Tínhamos vindo para aqui – circunstância de cinco léguas – minha mãe

*Posiciona a mãe*

STOP: AMB. SERTÃO NATUREZA

RIOBALDO ADULTO: e eu.

*Posiciona Riobaldo menino* (Luísa Arraes).

*Surgem galinhas.*

O rio-de-janeiro nosso.

Pois tinha sido que eu acabava de sarar duma doença e minha mãe feito promessa para eu cumprir quando ficasse bom:

RIOBALDO MENINO (Luísa Arraes): Benção, mãe.

*Mãe vira galinha.*

Eu carecia de tirar esmola.<sup>4</sup>

No último terço da peça, a partir do momento em que Reinaldo revela a Riobaldo que seu verdadeiro nome é Diadorim (página 59 da “escrita cênica” e página 156 do livro), há uma condensação maior do livro e as 450 páginas restantes são reduzidas a 30 páginas da escrita cênica, numa sequência de ações quase frenética: Riobaldo está no bando do Hermógenes, pensa em Diadorim, aparece Otacília, passam pelo Guararavacã do Guaicuí, Joca Ramiro chega, Zé Bebelo é preso e julgado,

---

<sup>4</sup> Trecho extraído das páginas 38 e 39 da “Escrita cênica” de *Grande sertão: veredas*, de João Guimarães Rosa, adaptado por Bia Lessa. Versão datada de 22 ago. 2017, 95 f.

se dá o grande cisma, chega a notícia da morte de Joca Ramiro, saem para a vingança, ficam sitiados na Fazenda dos Tucanos, Riobaldo faz o pacto com o diabo, assume a chefia, prende a mulher do Hermógenes e enfrenta o seu bando no Paredão e, então, o trágico fim. Bia faz com que o jorro narrativo de 600 páginas caiba no curto espaço do tempo cênico que lhe é dado pelo teatro.

É inegável que, para os que não conhecem o enredo, é muito difícil seguir e compreender integralmente o que está acontecendo no palco: as mudanças de bando, quem manda, quem obedece, quem está matando, quem está morrendo. No entanto, essa relativa falta de compreensão em nada prejudica a fruição da poética das cenas que se entrelaçam como a trama e a urdidura tecidas na escrita dramática.

#### 4 Encenação

*Uma verdadeira peça de teatro perturba o repouso dos sentidos, libera o inconsciente comprimido, leva a uma espécie de revolta virtual e que aliás só poderá assumir todo o seu valor se permanecer virtual, impõe às coletividades reunidas uma atitude heroica e difícil.*

(ARTAUD, 2006, p. 24)

Além de responsável pelo texto dramático, Bia Lessa é também a encenadora e poeta do palco que perturba os nossos sentidos. Recupera a ferocidade do texto rosiano desde a primeira cena do espetáculo encarando “*Grande sertão: veredas* como monstro que permanece selvagem, até mesmo quando adestrado por competentes e exímios treinadores” (SANTIAGO, 2017, p. 96)<sup>5</sup> e libera-o das “inúmeras sobrecapas amistosas e redutoras” (SANTIAGO, 2017, p. 98). Dá a ver, desde o início, o “pau grosso, em pé, enorme” (ROSA, 2006, p. 608) que é a sua obra, descrição que Rosa reserva para o rio São Francisco na última página do romance.

<sup>5</sup> Para entender como Silvano Santiago explora em profundidade o processo de “domesticação” de *Grande sertão: veredas* e sua beleza selvagem, ver Santiago (2017).

Para recuperar a virilidade, aspereza e irascibilidade do livro, Bia elabora uma inusitada arquitetura cênica. Nas primeiras temporadas (Sesc Consolação e CCBB Rio de Janeiro), ela descarta o palco italiano e o conforto da plateia. A peça é encenada fora do espaço teatral, num lugar de “travessia”, um quase corredor que, em geral, é percorrido pelo público para chegar à sala de teatro propriamente dita. Nesse entre-lugar, nem dentro nem fora, nem fim nem começo, bem no meio do “redemunho”, a diretora levanta andaimes, constrói uma arquibancada precária com dois andares em volta do palco formando um enclave. Esse enclave, um espaço em permanente construção, pode ser entendido como uma grande alegoria do Brasil contemporâneo tal qual descreve Silviano Santiago no Folheto da Peça:

*Grande sertão: veredas* se expande como espetáculo teatral que libera – qual alegoria rigorosa da nossa contemporaneidade – o modo como os movimentos desenvolvimentistas sem preocupação social e humana não recobrem a nação como um todo. Pelo contrário. O esforço positivo da modernização é localizado, centrado e privilegia. Nas margens, cria enclaves de párias – bairros miseráveis, favelas, prisões, manicômios etc. – onde violentas forças antagônicas se defrontam e se afirmam pela ferocidade da sobrevivência a qualquer custo, acirrando a irascibilidade do controle e do mando. Viver é perigoso. (GRANDE..., 2017, p. 7)

Ao chegar nesse espaço em construção, o espectador encontra cadeiras provisoriamente arrumadas com fones de ouvido a sua espera. Senta-se tentando adivinhar onde é o proscênio. Observa a preparação dos atores e os últimos ajustes de contrarregagem que são feitos em cena aberta. Coloca o fone, sem entender bem porquê. Ouve o badalar dos sinos, uma, duas, três vezes.

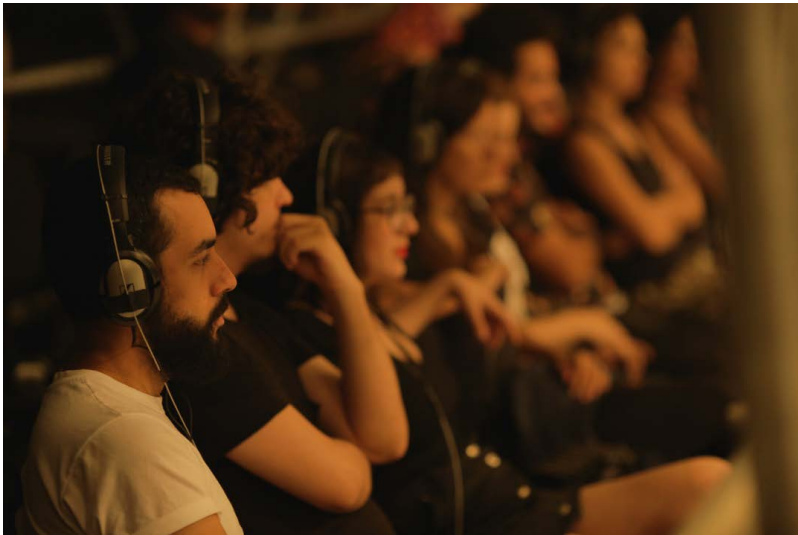
FIGURA 1 – Cadeiras e fones (Sesc Consolação – São Paulo)



Fotógrafo: Dany Roland

Ele ainda não sabe, mas terá que preencher as lacunas deixadas pelo cenário inexistente, as armas invisíveis e os animais que são humanos. Será chamado a recriar o sertão desenhando seus quadros mentais com suas próprias veredas e buritis, imaginando as cores de seus pássaros.

FIGURA 2 – Plateia (Sesc Consolação – São Paulo)



Fotógrafo: Dany Roland

Não há cenário porque seria impossível materializar, numa reprodução mimética, toda a inclemência do Liso do Sussuarão e, logo em seguida, o verdejar das veredas do Guararavacã do Guaicuí e seus inúmeros buritis. Em contrapartida, o espectador tem, diante de si, dez atores que se desdobram em pelo menos 50 personagens e permanecem no palco durante as duas horas e meia do espetáculo. Suas vozes chegam através dos fones que, misturadas à trilha sonora e a uma miríade de sons, produzem uma forte cumplicidade entre público e elenco. Muitas vezes Riobaldo fala olhando diretamente para a plateia, convocando-a para dentro da trama e implodindo a quarta parede. Apresenta-se, ao mesmo tempo, como narrador e personagem do seu drama. Assim como, no romance, o jagunço barranqueiro narra sua história para o “senhor leitor” que ali se encontra.

Aqueles dez corpos transitam, num incessante devir, entre personagens masculinos e femininos, bichos, plantas e pedras. Bia Lessa parte da ideia de indiscernibilidade entre o humano e o animal que já se delinea desde o primeiro parágrafo do livro: um bezerro com máscara de cão e que ri feito pessoa. Assim, homens se metamorfoseiam em bezerro, cães, urubus, escorpiões, cactos e buritis. Os mesmos corpos

que caminham eretos sobre dois pés e enunciam frases articuladas se curvam para se transformar em bois ou galinhas. Através de um preciso trabalho corporal dos atores, os dedos viram armas, patas, espinhos. Braços que abraçam, atiram, voam, nadam. Os pés transformam-se em patas e as palavras se diluem em cantos de pássaros. Assim adentramos o universo rosiano, onde os olhos de um cavalo têm muito mais a dizer do que a eloquência humana. Um mundo em que bois falam, burros se salvam onde homens se afogam e morros mandam recados que salvam homens. Estamos diante de homens e mulheres que mudam e promovem mudanças pois “[...] o mais importante e bonito, do mundo, é isto: que as pessoas não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas – mas que elas vão sempre mudando” (ROSA, 2006, p. 23). Ou a verdade maior que nos ensina Brecht: “...o mundo de hoje pode ser reproduzido, mesmo no teatro, mas somente se for concebido como um mundo suscetível de mudança” (BRECHT, 2005, p. 21).

A força e fragilidade do humano se evidenciam na nudez dos corpos. Ao tirar suas roupas os atores levam os espectadores a se despirem também, partilhando sentimentos de desconforto e fragilidade. Todos submetidos ao mesmo processo de “desapoderamento” (ROSA, 2006, p. 600) de Riobaldo para encarar aquele animal bravo e vivo. Bia se propõe a “chocar” o espectador tanto quanto Rosa. Em carta de 2 de maio de 1959 a Harriet de Onís, sua tradutora para o inglês, ele diz:

Deve ter notado que, em meus livros, eu faço, ou procuro fazer isso, permanentemente, constantemente com o português: chocar, ‘estranhar’ o leitor, não deixar que ele repouse nas bengalas dos lugares-comuns, das expressões domesticadas e acostumadas: obrigá-lo a sentir a frase meio exótica, uma ‘novidade’ nas palavras, na sintaxe. Pode parecer *crazy* [sic] de minha parte, mas quero que o leitor tenha de enfrentar um pouco o texto, como a um animal bravo e vivo. O que eu gostaria era de falar tanto ao inconsciente quanto à mente consciente do leitor. (VERLANGIERI, 1993, p. 100, grifo meu).

É Peter Brook quem nos lembra do poder de um corpo nu: “[...] mas o veículo do drama é a carne e o sangue. [...] Só um ator nu pode começar a se parecer com um puro instrumento como o violino” (BROOK, 2015, p. 27).

Outras dezenas de corpos entram em cena, esses destituídos de carne e sangue. São mais de 200 bonecos de feltro que se transformam em mochilas ou cadáveres, resultado da guerra irracional travada no mundo jagunço onde “[o] senhor sabe: sertão é onde manda quem é forte, com as astúcias. Deus mesmo, quando vier, que venha armado!” (ROSA, 2006, p. 19). Na cena em que o bando de Zé Bebelo está sitiado na Fazenda dos Tucanos e muitos jagunços morrem em combate, os bonecos vão sendo aos poucos amontoados no meio do palco e produzem um forte impacto, chega-se a sentir o cheiro da morte. Durante o relato do cruel assassinato dos cavalos pelo bando inimigo, enquanto Luísa Arraes descreve os movimentos finais dos animais, a terrível imagem vai surgindo diante dos olhos da plateia, tendo apenas os atores agarrados aos andaimes “sacolejados esgalopeando”<sup>6</sup> como suporte para ilusão.

A tarefa de fabricar ilusões é compartilhada entre encenador, atores e espectadores, muitas vezes às custas da desconstrução da magia do teatro pois tudo acontece em cena aberta. Montando e desmontando quadros e cenas, a diretora evidencia os recursos de fabricação de ilusão. Não há quarta parede, aliás, nesse caso, nem a terceira, nem a segunda, somente uma primeira que está ainda em construção. As mudanças de personagens, o devir animal, os paus que viram pernas de cavalos, os dedos que viram armas, desvelam toda a teatralidade do teatro. Ao final da peça, Riobaldo tem em mãos apenas uma imagem despedaçada do corpo morto de Diadorim mulher, porque só mesmo uma imagem pictórica fixa pode representar aquele rosto feito máscara, sem gota nenhuma, com olhos ficados, a cara economizada e a boca secada (ROSA, 2006, p. 598). Seus olhos estão molhados demais para ver o corpo vivo de Luiza Lemmertz que sobe nos andaimes, com as carnes esfaqueadas. Somente a plateia acompanha o bater de asas final daquele grande pássaro fêmea.

---

<sup>6</sup> Trecho extraído da página 82 da “Escrita cênica” da adaptação de *Grande sertão: veredas*, de João Guimarães Rosa por Bia Lessa. Versão datada de 22 ago. 2017, 95 f.

FIGURA 3 – Palco Palácio das Artes (Belo Horizonte)



Fotógrafo: Nereu Jr.

## 5 O processo

O processo de construção do espetáculo durou aproximadamente 4 meses. Foram 92 ensaios de pelo menos 6 horas cada, que aconteceram em diferentes lugares do Rio de Janeiro (na casa da própria diretora, nas instalações do CRAB - Centro SEBRAE de Referência do Artesanato Brasileiro e na antiga redação do jornal *O Globo*) e, os 12 últimos, no próprio Sesc Consolação, onde foi a estreia. Os ensaios sempre começavam por um aquecimento corporal de 60 minutos com a assistente de direção e preparadora Amália Lima e, em seguida, Bia Lessa entrava em cena com suas propostas de trabalho que exigiam uma entrega total de todos os profissionais envolvidos. “Não se faz o Grande sertão pela metade. Ou estamos ou não estamos” (GRANDE..., 2017, p. 10). E estavam.



Na primeira etapa, a intenção era fazer com que os atores se apropriassem do livro explorando os diferentes sentimentos suscitados pelo texto. Desmistificar o autor, torná-lo íntimo, digerindo cada palavra para descobrir o Rosa de cada um para, então, revelá-lo. Bia começou propondo um exercício em que todos liam trechos selecionados da obra original, sem papéis definidos. Os fragmentos eram colocados numa caixa e os atores escolhiam aqueles que queriam interpretar. O objetivo era trazer à tona emoções esperadas ou não, fazendo emergir distintas dicções, gestos e expressões, alargando as possibilidades de leitura e interpretação. No embate do ator com as palavras e seus inúmeros significados, muitas vezes até desconhecidos, o texto começava a ganhar vida. Encenava-se, por exemplo, o trecho “É, e não é. O senhor ache e não ache. Tudo é e não é... Quase todo mais grave criminoso feroz, sempre é muito bom marido, bom filho, bom pai, e é bom amigo-de-seus-amigos!” (ROSA, 2006, p. 11-12) assumindo ora a postura de um juiz, ora a de um pai ou, ainda, de um criminoso. Ela pedia que os atores alterassem as emoções durante a fala, experimentassem novos sentimentos, falassem com outras linguagens que não a da voz. Como a diretora costuma dizer em suas palestras e *workshops*, a palavra é apenas uma pequena parte do personagem, talvez somente 10%. Os exercícios que pressupunham metamorfoses entre homem e bicho, com forte acento na linguagem corporal, já colocavam em relevo a questão do devir animal. Afinal, “[o] corpo não traslada, mas muito sabe, adivinha se não entende” (ROSA, 2006, p. 29).

FIGURA 4 – Homens-cacto



Fotógrafo: Roberto Pontes

Buscando suas experiências mais íntimas, cada ator era instigado a pensar como era o seu Riobaldo, seu Diadorim, seu próprio sertão e se aventurar na mistura de individualidades ator-personagem. A diretora queria que dali surgissem vários Riobaldos, Diadorins e Hermógenes, cada qual com seu gestual único e suas características próprias, muito longe de buscar a representação de uma ideia preconcebida de um personagem. Era imprescindível que, ao final desse processo, cada um saísse dali com seu próprio Riobaldo, seu próprio sertão, aquele que, segundo Rosa, está dentro de cada um de nós e, ao mesmo tempo, em toda parte, o sertão físico e o metafísico.

Com a primeira versão da escrita cênica no 21<sup>o</sup> ensaio, começou a efetiva montagem do espetáculo. Todos os atores seguiam ensaiando sem personagens previamente atribuídos. Entregaram-se de corpo e alma a cada interpretação, assumindo papéis variados. Aqueles Riobaldos e Diadorins desenvolvidos na primeira etapa eram compartilhados e cada um podia se apropriar dos gestos, dicções, movimentos e ritmos do outro. Ainda era momento de experimentar, tudo, de forma radical: demandava-se muita emoção e pouca razão.

Só por meio da experiência emocional autêntica se pode penetrar até os mananciais secretos da natureza humana de um papel, e aí chegar a conhecer, a sentir as coisas invisíveis que se escondem na alma das pessoas, essas coisas inacessíveis ao ouvido, à vista, ou à abordagem consciente. É uma desgraça que a razão seja seca. (STANISLAVSKI, 2018, p. 189).

Trabalharam com sacos plásticos pretos que podiam representar homens, animais, objetos, cactos ou pedras. O desafio era se relacionar com outro ator e com o saco preto com a mesma intensidade. Ser capaz de criar ilusão a partir do nada, apenas um saco preche de significados, cabendo aos atores, desvendá-los, levando ao limite a capacidade de abstração.

FIGURA 5 – Sacos pretos



Fotógrafo: Roberto Pontes

No ensaio 34, iniciou-se uma nova etapa com a realização do primeiro corrido da peça, com duração de 3 horas e 50 minutos. Aumentou o rigor em relação ao texto falado e ficou determinado que nenhuma palavra que não fosse de Rosa deveria ser usada. A montagem começou a tomar forma e as escolhas passaram a ser mais racionais, fazendo-se a avaliação crítica de cada cena, descartando experiências malsucedidas. “É sempre o mesmo processo de tentativa e erro, pesquisa, elaboração, rejeição e acaso que faz com que a interpretação do ator tome forma, que o trabalho dos músicos ou do iluminador se integrem num todo orgânico” (BROOK, 2011, p. 101).

No ensaio 50, novo corrido de 3 horas e 30 minutos. A partir do ensaio 56, o espetáculo já estava definido: a escrita cênica, os atores e seus personagens, a música, o som e o figurino. Agora era necessário lapidar, repetir, repetir sem cessar cada palavra, cada gesto, infinitamente na busca de perfeição que tanto aproximam Guimarães Rosa e Bia Lessa.

Em carta dirigida a Curt Meyer-Clason, datada de 9 de fevereiro de 1965, o escritor declara:

Apenas sou incorrigivelmente pelo melhorar e aperfeiçoar, sem descanso, em ação repetida, dorida, feroz, sem cessar até o último momento, a todo custo. Faço isto com os meus livros. Neles, não há nem um momento de inércia. Nenhuma preguiça! Tudo é retrabalhado, repensado, calculado, rezado, refervido, recongelado, descongelado, purgado e reengrossado, outra vez filtrado. Agora, por exemplo, estou refazendo, pela vigésima terceira vez, uma noveleta. E, cada uma dessas vezes, foi uma tremenda aventura e uma exaustiva ação de laboratório. Acho que a gente tem de fazer sempre assim. Aprendi a desconfiar de mim mesmo. Quando uma página me entusiasma, e vem a vaidade de a achar boa, eu a guardo por uns dias, depois retomo-a, mas sinceramente afirmando a mim mesmo: – vamos ver por que esta página não presta! e, só então, por incrível que pareça, é que os erros e defeitos começam a surgir, a pular-me diante dos olhos. Vale a pena, dar tanto? Vale. A gente tem de escrever para setecentos anos. Para o Juízo Final. Nenhum esforço suplementar fica perdido. (ROSA, 2003, p. 234).

#### A diretora:

Sempre há algo a ser feito, eu ainda dirijo todos os espetáculos”, diz. “Orieto os técnicos a aumentar a luz em um dado momento, a suavizar em outro, a diminuir o volume do som. Vou aprimorando a cena à medida que ela se desenrola, não sei trabalhar de outro jeito, não consigo abandonar uma peça que dirijo. Quando termina o espetáculo, ajudo a desmontar o cenário e varrer o chão. Se é para fazer, faço até o fim. (LESSA, 2017, p. 9).

O primeiro ensaio com figurino foi o 63<sup>o</sup>. Era necessário saber como aquelas roupas iriam interferir nos movimentos, se os braços e pernas estariam livres para voar ou lutar.

FIGURA 6 – Teste de figurinos



Fotógrafo: Roberto Pontes

Bia, assim como Rosa, se esforçava para fugir do lugar-comum, era fundamental que um jagunço fosse diferente do outro, que cada arma tivesse um tamanho, peso e forma de atirar específicas ainda que elas fossem os braços e os dedos de cada ator. Os peixes, sapos e pássaros, também, deviam ser todos distintos. Mesmo que a ideia fosse compor um conjunto, este não poderia assemelhar-se a um bando com movimentos idênticos e perfeitamente sincronizados como num corpo de baile.

No ensaio 66, a diretora entrega uma nova versão da adaptação, agora mais enxuta. O foco passa a ser a transição entre as cenas. Bia queria que o espetáculo fosse como um rio caudaloso, no qual uma cena fosse uma sequência natural da outra num movimento contínuo. “[...] cada momento deveria estar grávido do seguinte, ‘conter em si o germe do futuro’” (SZONDI, 2001, p. 32 *apud* OLIVEIRA, 2018, p. 39).

Os movimentos eram repetidos à exaustão, para cada fala, buscava-se a entonação perfeita, o gesto extraordinário. Aproximava-se a estreia e a partida para São Paulo. Os últimos ensaios seriam no Sesc Consolação para os ajustes finais de luz, som, cenário e figurino.

Finalmente o tão esperado dia.

E a hora enorme. O teatro, imensamente, a plateia – *Ninguém mais cabe!* – o povoréu de cabeças, estrondos de gente entrando e se sentando, rumor, rumor, oh as luzes.... Não era o monte de momento, sim, não. Era a hora na hora. Parecia que os empurravam – para o de todo sem propósito. Me punham para a frente. Só ouvi as luzes, risos, avistei demais. O silêncio. (ROSA, 2001, p. 93).

Começa o espetáculo.

Tiros, latidos, cães, urubus. “Nonada”.

As cenas se sucedem como num rio caudaloso, o mundo misturado de Rosa vai tomando conta do palco. Os atores, animais humanos encantam a plateia com suas performances. Beijos, mortes, estupros, procissões, milagres, corpos e mais corpos. Depois de duas horas e meia, chega a hora da batalha final. A faca, o fim, os pedaços de Diadorim. Riobaldo desapoderado, homem humano. Travessia.

Sempre batiam, um ror, novas palmas. Entendi. Cada um de nós se esquecera de seu mesmo, e estávamos transvivendo, sobrecrentes, disto: que era o verdadeiro viver? E era bom demais, bonito – o milmaravilhoso - a gente voava, num amor, nas palavras: no que se ouvia dos outros e nosso próprio falar. (ROSA, 2001, p. 96).

As palmas. O infinito.

## 6 Ficha técnica do espetáculo “Grande sertão: veredas”.

Concepção, Direção Geral, Adaptação e Desenho de Luz – Bia Lessa  
 Elenco – Balbino de Paula, Caio Blat, Clara Lessa, Daniel Passi, Elias de Castro, Luíza Lemmertz, Leonardo Miggiorin, Leon Góes e Luísa Arraes.  
 Concepção Espacial – Camila Toledo, com colaboração de Paulo Mendes da Rocha

Música – Egbert Gismonti

Colaboração – Dany Roland

Desenho de Som – Fernando Henna e Daniel Turini

Adereços – Fernando Mello Da Costa

Figurino – Sylvie Leblanc

Desenho de Luz – Binho Schaefer

Projeto de Áudio – Marcio Pilot

Diretor Assistente – Bruno Siniscalchi

Assistente de Direção – Amália Lima  
Direção Executiva – Maria Duarte  
Produtor Executivo – Arlindo Hartz  
Colaboração – Flora Sussekind, Marília Rother, Silvano Santiago, Ana Luiza Martins Costa, Roberto Machado  
Idealização – 2+3 Produções Artísticas Ltda  
Realização – Sesc, Ministério da Cultura, Lei de Incentivo à Cultura.

## Referências

- ARRIGUCCI, D. O mundo misturado. *Novos Estudos* (CEBRAP), São Paulo, n. 40, p. 7-29, nov. 1994.
- ARTAUD, A. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BARTHES, R. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Rio de Janeiro: Editora Francisco Alves, 1981.
- BARTHES, R. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- BRECHT, B. *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- BROOK, P. *A porta aberta*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.
- BROOK, P. *O espaço vazio: um livro sobre o teatro*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2015.
- CHARTIER, R. *Do palco à página: publicar teatro e ler romances na época moderna – séculos XVI-XVIII*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.
- COMPAGNON, A. *O trabalho da citação*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.
- GRANDE sertão: veredas. Direção de Bia Lessa. São Paulo: 2+3 Produções Artísticas Ltda, 2017. Programa do espetáculo.
- LESSA, B. O teatro do rigor. [Entrevista cedida a] Sérgio Roveri. Valor, São Paulo, 27 out. 2017. Disponível em: <https://www.valor.com.br/cultura/5171992/o-teatro-do-rigor>. Acesso em 10 dez. 2018.
- LORENZ, G. Diálogo com Guimarães Rosa. In: COUTINHO, E. *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. p. 62-97. (Coleção Fortuna crítica)

OLIVEIRA, M. *Teatro da espera: Beckett e a ruína do drama*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2018.

ROSA, J. G. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

ROSA, J. G. *Primeiras Estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

ROSA, J.G. *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira e Editora UFMG, 2003.

SANTIAGO, S. *Genealogia da ferocidade: ensaio sobre Grande sertão: veredas, de Guimarães Rosa*. Recife: CEPE, 2017.

STANISLAVSKI, C. *A criação de um papel*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

VERNALGIERI, I. V. 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 da Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 1993.

ZUMTHOR, P. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

Recebido em: 10 de janeiro de 2019.

Aprovado em: 13 de fevereiro de 2019.