

Ângela Leite Lopes – falar entre línguas: exílio, teatro, tradução

Ângela Leite Lopes – speaking between languages: exile, theatre, translation

Michel Riaudel¹
Gabriela Ferreira²
Ângela Leite Lopes³

Resumo: Entrevista conduzida por Michel Riaudel e Gabriela Ferreira, no dia 17 de dezembro de 2023, com a tradutora teatral Ângela Leite Lopes, no âmbito do 5º ciclo *Le Brésil en question* organizado pelo Crimic (Sorbonne Université Lettres) com o apoio do Instituto Camões, do CRITIC, de Maria Teixeira⁴ e Mirella do Carmo Botaro⁵.

Palavras-chave: Tradução teatral. Circulação de textos teatrais. Nelson Rodrigues na França. Valère Novarina no Brasil. Tradução português-francês.

Abstract: Interview conducted by Michel Riaudel and Gabriela Ferreira, on 17 of December 2023, with theatre translator Ângela Leite Lopes, as part of the 5th *Le Brésil en question* cycle organized by Crimic (Sorbonne Université Lettres) supported by the Camões Institute, the CRITIC, as well as Maria Teixeira and Mirella do Carmo Botaro.

Keywords: Theatrical translation. Circulations of dramatic texts. Nelson Rodrigues in France. Valère Novarina in Brazil. Portuguese French translation.

1. Professor emérito de Sorbonne Université; membro do CRIMIC. E-mail: m.riaudel@orange.fr. [ORCID](#)

2. Doutoranda na Sorbonne Université sob orientação do Professor Michel Riaudel; membro do CRITIC (CRIMIC); E-mail: gabi.ferre@gmail.com. [ORCID](#)

3. Pesquisadora do teatro, tradutora e professora titular aposentada da Escola de Belas Artes da UFRJ. [ORCID](#)

4. Doutoranda na Sorbonne Université Lettres sob orientação do Professor Michel Riaudel.

5. Doutora pela Sorbonne Université Lettres; professora concursada da Educação Nacional Francesa.

Submissão: 05 dez. 2025 ↔ Aceite: 24 fev. 2026



GABRIELA FERREIRA: O seu percurso enquanto tradutora teatral impressiona, pelo fato de ser responsável tanto por traduções de peças brasileiras para o francês, quanto peças francesas para o português do Brasil, habilidade rara entre os tradutores.

ÂNGELA LEITE LOPES: O meu contato com a França e com o francês se deu, num primeiro momento, em função do exílio dos meus pais. Em 1964, o meu pai, físico e professor universitário da UFRJ, foi convidado a atuar como professor associado na Universidade d’Orsay. Havia contra ele um Inquérito Policial Militar, em razão do seu engajamento com a justiça social e com a defesa do desenvolvimento da ciência brasileira por brasileiros e para o Brasil. Embora ainda não tivesse sido punido, decidi aceitar o convite. Naquele momento, eu cursava a classe de alfabetização no Brasil. Concluí essa etapa e fui para a França com a minha mãe, onde o meu pai já estava. Na minha primeira infância, o francês se tornou a língua da convivência com os colegas, embora em casa sempre se falasse português. Eu estava totalmente imersa nesse universo. Voltamos ao Brasil em 1967, quando houve uma tentativa de reestruturação das universidades e muitos professores retornaram ao país. Mas, com o AI-5, em 1969, se instaurou o exílio propriamente dito. Os meus pais foram punidos com aposentadoria compulsória na UFRJ e deixamos novamente o Brasil. O meu pai seguiu primeiro para os Estados Unidos, já que seu passaporte estava retido – ele pretendia ir para Estrasburgo, mas foram os americanos que liberaram o documento. Passamos um ano em Pittsburgh e, depois, fomos para Estrasburgo, onde vivi toda a minha adolescência. Então, a minha escolaridade sistemática foi realizada, em grande parte, na França⁶. Voltei ao Brasil em 1974, por razões familiares, já para concluir o ensino médio. As duas línguas sempre estiveram muito imbricadas, para mim, pois fui alfabetizada em ambas. Os meus irmãos, que não acompanharam o segundo exílio, me enviavam literatura brasileira, embora a minha formação literária tenha sido fortemente marcada pela literatura francesa, tanto pela escola quanto pela experiência de vida na França.

GABRIELA FERREIRA: Após o seu retorno ao Brasil, você ingressou no curso de Artes Cênicas?

ÂNGELA LEITE LOPES: Sim, cursei a faculdade na Escola de Teatro da UNIRIO. Inicialmente, ingressei no curso de formação de atriz, mas, com o tempo, comecei a questionar se aquele teatro que se fazia na época correspondia,

6. A esse respeito, consultar: LOPES, Ângela Leite. *A vida em outro lugar: crônica do exílio*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2025.



de fato, ao que eu buscava, pois não me identificava muito com ele. Nesse período, eu havia sido aluna de Eurídice Figueiredo, na Aliança Francesa, onde ela lecionava literatura. Essa experiência foi fundamental para retomar e aprofundar meu contato com a literatura francesa. Eurídice foi uma professora extraordinária. Realizei o curso da Aliança Francesa que habilitava para o ensino, o que me permitiu dar aulas de francês. Em função disso, cheguei a trancar temporariamente a faculdade para lecionar na Aliança. Mas, era preciso concluir a graduação, e acabei finalizando o curso em Teoria do Teatro.

GABRIELA FERREIRA: Posteriormente, você realizou o seu doutorado na França sobre o trágico em Nelson Rodrigues. Como se deu esse retorno?

ÂNGELA LEITE LOPES: Quando eu terminei a graduação, em 1981, o meu pai permanecia na França. Embora tivesse conseguido voltar ao Brasil, ele era professor da Universidade de Estrasburgo e acabou concluindo ali a sua carreira acadêmica. Eu sentia falta da vida em francês, não propriamente de estar na França, mas da minha vida em francês, e isso foi muito determinante. Não escolhi fazer o doutorado na França por acreditar que lá estariam as pessoas que “entendiam mais”, como geralmente se supõe, nem por considerar que aquele seria o lugar que me ofereceria o melhor instrumental para os meus estudos. Fui, inclusive, bastante criticada por essa escolha. Optei pelo doutorado na França porque precisava voltar, precisava retomar esse contato com a língua francesa em todos os sentidos: na vida cotidiana, mas também na produção intelectual.

A minha intenção inicial era investigar por que o teatro saía do teatro. Eu já havia estudado o Nelson Rodrigues no Brasil, por se tratar de um autor de referência na história do teatro. No início dos anos 1980, quando comecei a estudá-lo, a noção de modernidade ocupava um lugar central no debate teórico, sobretudo no Brasil. Discutia-se o que era a modernidade e a relação, muitas vezes problemática, do teatro com ela. Foi nesse contexto que me interessei pelo Nelson Rodrigues: o que fazia dele um autor associado à modernidade no teatro brasileiro? Ao ler a bibliografia disponível, percebi que havia um contraponto recorrente entre modernidade e tragédia. O Nelson escreveu muitas tragédias, e essa tensão me marcou. Eu queria dar continuidade a esse estudo, mas, no Brasil, ele ainda era pouco considerado do ponto de vista acadêmico, apesar dos esforços do Sábado Magaldi, responsável pela sua inserção nos estudos teatrais. Acabei, então, deixando essa questão de lado. Ao chegar à França, uns amigos de Estrasburgo me enviaram o programa de um espetáculo. O material trazia uma discussão te-



órica muito interessante, na qual a modernidade se fundava justamente na impossibilidade da tragédia – não como negação, mas como um elemento que retroalimenta a própria modernidade. A partir daí, decidi retomar essa reflexão sobre o trágico em Nelson Rodrigues.

GABRIELA FERREIRA: E como surgiram as suas primeiras traduções rodriguanas para o francês?

ÂNGELA LEITE LOPES: Eu havia estudado um pouco de estética no meu curso de teoria do teatro. Em seguida, decidi ir para a filosofia, pois acreditava que aí teria maior liberdade. Sentia, por parte de alguns professores, certa resistência em aceitar determinadas questões relacionadas ao Nelson Rodrigues, o que me deixava um pouco tolhida. Por isso, optei por seguir na filosofia, onde encontrei um ambiente mais aberto: o professor Olivier Revault D’Allonnes acolheu plenamente o tema que eu propunha. Ele era um pesquisador muito ligado à estética de Adorno. Naquele período, o lugar do Brasil no imaginário intelectual francês ainda era bastante restrito, e o Nelson Rodrigues era praticamente desconhecido. Por isso, decidi anexar à tese as traduções de *Dorotéia* e *Senhora dos Afogados* que, a meu ver, dialogavam diretamente com a questão do trágico que eu buscava enfatizar na minha análise. O objetivo era permitir que o leitor da tese não ficasse restrito apenas às minhas citações, mas tivesse acesso à leitura integral dos textos. Afinal, toda peça teatral constitui uma composição que não pode ser apreendida apenas por meio de fragmentos.

GABRIELA FERREIRA: Como se iniciou o processo de divulgação desses textos?

ÂNGELA LEITE LOPES: Foram os acasos da vida. Após a defesa da tese e do meu retorno ao Brasil, continuei trabalhando no Fórum de Ciência e Cultura da UFRJ e lecionando na UNIRIO. Nesse período, uma colega organizou um evento sobre o Antonin Artaud no Fórum de Ciência e Cultura. Ela convidou o Jacques Derrida, que não pôde comparecer, este indicou a Paule Thévenin, editora e amiga do Artaud, que herdou e transcreveu os escritos dele. Era uma pessoa muito interessante. Conversamos longamente, e acabei entregando para ela as traduções de *Dorotéia* e *Senhora dos Afogados*. Guardo até hoje as cartas que ela me enviou e me recordo de que, ao ler *Dorotéia*, me escreveu: “*Un Lorca avec la dimension du Brésil en plus*” (Thévenin, 1986, p.

7. Tradução livre: “Um Lorca com a dimensão do Brasil a mais”.



1). Achei a reflexão muito bonita, e ela achava que havia um papel possível para a atriz Maria Casares. Então, entregou o texto ao diretor da atriz, mas o projeto não avançou. Ela também deu o texto ao diretor Alain Ollivier, e foi assim que o conheci. Ele frequentava a casa dela, conversávamos muito, e ele ficou bastante interessado na dramaturgia do Nelson Rodrigues, mas ele não decidiu montá-lo de imediato.

GABRIELA FERREIRA: Quando ocorreu a primeira publicação das suas traduções rodrigueanas?

ÂNGELA LEITE LOPES: O trabalho de divulgação continuou e as coincidências também. Conheci o Louis-Charles Sirjacq quando ele veio ao Brasil. Na época, ele dirigia a coleção *Le Répertoire de saint Jérôme* com o Bruno Bayen, a Florence Delay e a Evelyne Pieiller. Nessa coleção, lançaram autores inéditos e contemporâneos. Foi então que ele me encomendou a tradução de *Valsa nº6*. Traduzi essa peça ao mesmo tempo que atuava como atriz, foi um mergulho profundo e muito interessante na obra. A peça foi então publicada em francês em 1990 juntamente com a tradução de *Senhora dos Afogados* (Rodrigues, 1990). A partir daí, o autor começou a circular mais. O diretor belga Henri Ronse montou a *Valsa nº6*. A diretora italiana Eleonora Rossi também se interessou, montou *Senhora dos Afogados* e fizemos juntas uma exposição com debates na *Maison de l'Amérique latine* em Paris. Nessa época, traduzi *A Serpente* para as comemorações dos 500 anos daquilo que se chamava de “a descoberta” da América.

GABRIELA FERREIRA: Posteriormente, foi o Alain Ollivier quem decidiu montar o Nelson Rodrigues na França.

ÂNGELA LEITE LOPES: Exato. Depois disso, eu e o Alain conversamos muito. Ele decidiu vir ao Brasil porque acreditava que, para montar o Nelson Rodrigues, precisava conhecer o país. Achava fundamental que houvesse sotaque brasileiro em cena e queria trabalhar com dois atores brasileiros; foi assim que escolheu a Lorena da Silva e o Alexandre David. O Alain refletiu bastante sobre qual peça deveria montar primeiro para introduzir Nelson Rodrigues na França. Foi uma decisão muito pensada. Ele optou por montar inicialmente *Valsa nº6* e, em seguida, *Anjo negro* (Rodrigues, 1988) na tradução do Jacques Thiériot. Para o Alain, *Anjo negro* colocava em cena a questão do crime colonial. Acho que, nesse ponto, ele foi extremamente perspicaz, ao tocar num tema muito atual da obra do Nelson. Essa questão é profun-



damente arraigada na nossa cultura, que é atravessada pela mestiçagem. O Brasil construiu o mito da democracia racial, hoje amplamente revisto, que se apoiava na ideia de que não havia apartheid, já que existiam relações sexuais entre homens brancos e mulheres negras. No entanto, isso não significou, de fato, integração social. *Anjo negro* aborda essa problemática de forma extremamente sofisticada. Essa é uma leitura do próprio Alain, mas também de muitos leitores do Nelson Rodrigues. Trata-se de uma obra escandalosa em qualquer época em que seja encenada, porque o Nelson não constrói um libelo moral contra o racismo; ele expõe a questão. É importante dizer, a favor do Nelson Rodrigues, que ele foi um dos primeiros a denunciar que o Brasil não era uma democracia racial. Ele tinha essa clareza e era muito próximo do Abdias do Nascimento⁸. A peça foi escrita para o Abdias, mas, quando foi levada ao Teatro Municipal, a instituição recusou a presença de um ator negro em cena, propondo que o papel fosse interpretado por um ator branco pintado de negro. O Nelson não queria autorizar isso, mas o Abdias entendeu que era mais importante que a peça fosse montada. Já o Alain Ollivier acreditava que *Anjo negro* era a melhor forma de introduzir o Nelson Rodrigues na França, porque tocava num ponto sensível, um tema com o qual franceses se identificariam. Gostava muito quando ele dizia que a peça encenava o mito do Novo Mundo, da criação do Novo Mundo. Ainda assim, a recepção não foi a esperada. Antes da estreia na França, o irmão do ator Jean-Michel Martial assistiu ao espetáculo e saiu diretamente para denunciar a peça à SOS Racismo.

Eu acredito que o Nelson Rodrigues coloca em cena uma relação sexual intensa entre os dois personagens, marcada por amor e ódio. Há repulsa em relação ao homem negro, mas também atração; Virgínia mata os filhos do marido, ele testemunha isso e, ainda assim, permanece com ela. A peça não resolve a questão do racismo; ela a expõe. E isso é fundamental, porque não cabe ao teatro resolver os problemas, mas colocá-los em debate. Após cada sessão, foi necessário promover debates com o público, o que considero essencial – seja na França, seja no Brasil.

MICHEL RIAUDEL: O que você descreve, no caso da recepção do *Nelson Rodrigues* na França, é um processo excepcional de ressignificação. As leituras do Nelson Rodrigues propostas pelo Alain Ollivier não encontravam paralelo no contexto brasileiro da época, uma vez que mobilizavam referenciais inéditos, fortemente atravessados pelo pensamento francês, pelo debate pós-co-

8. Abdias do Nascimento foi um grande líder negro brasileiro, fundador do Teatro Experimental do Negro, político, ator e intelectual.



lonial e pelas lutas anticoloniais. Diante desse contexto, como o Alain Ollivier reagiu às críticas, às resistências e aos mecanismos de censura gerados pela encenação de *Anjo negro*?

ÂNGELA LEITE LOPES: Ele ficou profundamente decepcionado, porque o Alain tinha, creio eu, uma fé humanista – a expectativa de que ali pudesse ocorrer quase uma epifania ao se assistir à peça. Acreditava que os franceses reconheceriam questões que também pertencem à sua própria cultura. Não cabe a mim entrar em detalhes sobre como essa questão se coloca na França; trata-se de algo muito mais complexo, com uma configuração distinta da brasileira. Tenho, evidentemente, as minhas opiniões e observações, mas é uma complexidade de outra ordem. Ainda assim, ele ficou muito decepcionado.

Na ocasião da encenação de *Toda nudez será castigada* (Rodrigues, p. 1999), organizamos um dossiê para a revista *Théâtre/Public*, dedicado ao Nelson Rodrigues, e o Alain escreveu um texto belíssimo sobre a temporada de *Anjo negro* (*La vie des morts, c'est notre inconscient*, 1999). Nele, refletia justamente sobre a incapacidade do público francês de perceber aquilo que estava sendo proposto. Realizou também uma entrevista com o Joel Rufino (Santos, 1999), pensador negro brasileiro, na qual abordou toda uma tradição francófona. É isso que considero particularmente interessante na visão do Alain: ele não fala apenas da França, mas de uma francofonia mais ampla, que inclui autores antilhanos, como Frantz Fanon, e de toda uma relação histórica que a França também viveu – evidentemente, de outra maneira. Por isso, ele ficou, de fato, muito decepcionado. Acreditava que a peça seria uma revelação. Mais tarde, quando encenou *Toda nudez será castigada*, a recepção foi muito melhor.

MICHEL RIAUDEL: O que me parece particularmente fascinante na trajetória do Nelson Rodrigues, tanto no Brasil quanto na França, é que ele é constantemente atravessado por contrassensos. Ao mesmo tempo em que desperta interesse e fascínio, ele também provoca rejeições. No caso da França, isso aparece de forma muito clara: o Nelson Rodrigues é encenado pelo Alain Ollivier, um diretor assumidamente de esquerda, anticolonial e antirracista. No entanto, a sua montagem é criticada por outros grupos antirracistas, ligados a determinadas correntes da esquerda. Como compreender esse embaite interno e essas tensões?

ÂNGELA LEITE LOPES: É provocador, né? Acho isso fascinante, porque há um lado do Nelson que a gente conhece bem. Ele próprio se autodeclarava reacionário, tem esse lado horroroso de ter apoiado a ditadura militar. Mas,



ao mesmo tempo, ele não era um dedo-duro, não era esse tipo de figura. Era companheiro. Há crônicas em que ele conta que foi questionado se Boal fazia política, ao que respondeu: “Não! Ele faz teatro, teatro, teatro.” (O artista Augusto Boal, 1971, p. s.p.). E, de fato, ele defendia isso. Visitava amigos de esquerda na prisão. Houve um momento de grande decepção quando o filho dele foi torturado. O Médici dizia que não havia tortura, mas o filho foi torturado. A partir daí, ele acabou entrando na campanha pela anistia. Então ele é uma figura muito contraditória, e profundamente provocadora. A vida dele foi sofrida, e ele vivia disso também: de piadas, de provocações. O que acho interessante é que, com o passar do tempo, dá para perceber como ele tinha uma visão muito radical do Brasil, na questão da estruturação cultural. E o teatro, para ele, era justamente o lugar de mexer nisso. Quando ele coloca o incesto, o crime, a violência, ele está mexendo nas estruturas – nas estruturas que permitem as ideologias, a política, a moral. Ele não está tomando partido. Ele está trabalhando nessas bases. Por isso, muita gente, de todas as cores políticas, tem dificuldade com o Nelson Rodrigues. E essa dificuldade, para mim, diz muito sobre a força e a permanência da obra dele.

Eu queria muito que o Alain montasse *A Serpente ou Dorotéia*. E ele me dizia que era demais. Porque *Dorotéia* mexe justamente com a construção do feminino e *A serpente* articula a questão sexual de maneira muito direta. Para ele era excessivo. Mas, há algo que precisa ser dito com clareza: não é porque somos brasileiros que entendemos melhor o Nelson Rodrigues. De forma alguma. Essa ideia é completamente equivocada. O Nelson, por exemplo, brigava muito com a questão do “caco” – quando o ator introduz palavras ou marcas pessoais no texto. Ele não admitia o caco. E por quê? Porque se trata de uma construção. Não é “como eu diria”, não é “como eu falaria”. Não somos nós que estamos ali em cena. O que está em jogo é uma composição: são determinados aspectos das pessoas, e não as pessoas em si. O Alain Ollivier tinha essa noção de composição de maneira muito clara. Lembro que, na montagem de *Toda nudez será castigada*, no terceiro ato, já tinha acontecido “o diabo”, como diria o Nelson, e o Alain colocava uma pausa em cena. Ele não tinha medo da pausa. Porque há uma construção, há uma consciência da composição, quase como uma sinfonia. Essa noção de composição eu nunca vi no Brasil. Já assisti a muitas montagens rodrigueanas no Brasil. Às vezes funcionam, às vezes não. E muitas vezes não funcionam justamente por falta dessa consciência da construção da composição. O Alain tinha essa noção. Ele conseguia dar à obra uma dimensão que nem sempre se alcança no Brasil, onde frequentemente se recorre a uma imagem pré-concebida do que seria a “tragédia carioca”. Existe aí uma dificuldade fundamental: como traduzir o carioca? Isso tem a ver com a dificuldade do



próprio artista de perceber que o carioca é um detalhe, um jogo, um elemento entre outros na construção da obra – e não a sua essência. O Alain compreendia isso profundamente. Não sei se hoje a recepção de *Anjo negro* seria diferente; acho que não. Creio que continuaria sendo da mesma forma. Mas ele fala disso de maneira muito bonita naquele artigo: trata-se de algo que é recalcado. O recalque opera nas sociedades de forma silenciosa. Poucas sociedades se dizem racistas, como foi o caso da África do Sul. A sociedade americana, por exemplo, durante muito tempo não se dizia racista, embora o racismo estivesse presente.

GABRIELA FERREIRA: Você menciona que a dramaturgia do Nelson Rodrigues provoca uma sensação de estranhamento. Um dos exemplos é o título da peça *Perdoa-me por me traíres*, cuja formulação não corresponde a uma construção idiomática recorrente em português. Na França, alguns teatros questionaram as traduções. No entanto, segundo a sua análise, esse estranhamento estaria menos relacionado ao trabalho de tradução em si do que à própria estrutura da obra. Poderia desenvolver essa noção de estranhamento...

ÂNGELA LEITE LOPES: Traduzimos uma partitura. E é preciso prestar muita atenção nisso, porque há uma dimensão rítmica, uma dimensão sonora muito forte. No Valère Novarina, por exemplo, isso é evidente: há algo profundamente sonoro no texto, e muitas vezes é isso que a gente traduz mais do que o sentido. Às vezes não é preciso escolher, mas há momentos em que é preciso saber quando privilegiar uma coisa ou outra, de acordo com o que caracteriza aquela partitura. Na época da primeira publicação das peças do Nelson Rodrigues em francês, o Sirjacq e eu entrevistamos a Fernanda Montenegro, porque havia a intenção de se fazer um programa de rádio sobre ele na França. Nessa entrevista ela discorre sobre o que significa montar o Nelson, o que é, para o ator, dizer um texto do Nelson. Há uma cena em *O beijo no asfalto*⁹ em que o personagem Arandir chega em casa depois de um interrogatório na delegacia: pede água à cunhada; ela traz a água, ele pega o copo e diz: “água linda” (Rodrigues, *et al.*, 1993, p. 956). E a Fernanda Montenegro comenta que o ator tem que encarar isso, tem que dizer “água linda”, algo que claramente não é o que uma pessoa diria numa situação cotidiana. E é exatamente isso que precisa ser mantido. A gente pode até pensar: “será que isso não é uma expressão brasileira, será que as pessoas dizem isso?”. Mas não é. E, portanto, não se pode facilitar, não se pode suavizar.

9. *O beijo no asfalto* foi escrito a pedido da atriz Fernanda Montenegro, que interpretou a personagem Selminha na primeira montagem da peça, realizada em 1961. Na terceira produção cinematográfica da obra, dirigida por Murilo Benício em 2018, a atriz interpreta Dona Matilde.



GABRIELA FERREIRA: Algumas das traduções foram realizadas há mais de quatro décadas. Na sua avaliação, essas versões demandariam, hoje, um processo de atualização?

ÂNGELA LEITE LOPES: A questão da atualização, no caso do Nelson, precisa ser muito sutil. Não se trata de transpor o texto, porque aquilo foi construído daquela maneira. Você até pode, eventualmente, fazer deslocamentos muito pontuais, mas trata-se de outra operação, deliberada. Não é que o texto “precise” ser atualizado; o que se deve fazer é trabalhar com ele como ele é. Eu gosto muito da ideia de que o ator contracena com o texto. O teatro nunca diz tudo – aliás, nenhum texto literário diz tudo. Mesmo o romance, que explicita mais, descreve mais, ainda assim não se esgota. O texto teatral é um elemento de cena, com o qual você joga e faz malabarismos. Em português, isso mudou de uns vinte anos para cá: antes, falava-se muito mais em “interpretar” do que em “atuar”. Mas a noção de *jouer*¹⁰ é fundamental. O que caracteriza o ator não é interpretar, é jogar. E a tradução também passa por isso: passa pelo *jouer* e pela escuta. Como dizia o Noarina, “j’écris par les oreilles”¹¹ (Noarina, 2007, p. 9). O Nelson faz isso de uma maneira mais inteligível: ele constrói o texto quebrando o senso comum. Já o Noarina quebra a própria língua, brinca com ela. E isso é muito bonito, porque te convida a embarcar numa relação com o texto que não passa necessariamente pela compreensão racional.

MICHEL RIAUDEL: Você atua sobretudo na tradução de teatro. Você mencionou há pouco que o texto teatral – pelo menos esse tipo de texto, já que há também um teatro mais voltado para a leitura – é um texto feito para ser montado e que, por isso, precisa passar pelo ouvido. A partir da sua experiência, o que diria a alguém que está a enveredar por esse caminho da tradução teatral?

ÂNGELA LEITE LOPES: O texto teatral faz parte da ação: ele é, em si, um elemento de ação. Não se trata apenas de compreender o que o autor quis dizer, mas de fazer o personagem dizer – de colocar a palavra em movimento.

Ao traduzir *Perdoa-me por me traíres*, havia um diálogo em que as duas jovens chegam ao bordel e conversam com Pola Negri. Em determinado momento, Pola Negri diz “manequim 42”; ao que a Glorinha responde “exato”, e a Nair completa: “eu tenho mais quadris” (Rodrigues, *et al.*, 1993, p. 784). Havia uma sugestão de comentário implícito, possivelmente irônico

10. Tradução livre: “atuar”.

11. Tradução livre: “Escrevo pelos ouvidos”.



ou ambíguo. Eu optei por não explicitar o sentido, porque a frase podia tanto ser entendida como um elogio – “sou mais gostosa” – quanto como uma crítica – “estou mais gorda”. Ao explicitar, o tradutor fecha o sentido, e isso não pode acontecer. Há momentos em que o tradutor sente a tentação de acrescentar, de explicar, mas não deve fazê-lo. O mais interessante no trabalho do tradutor é justamente o diálogo direto com o texto original, sem se desviar para outra coisa, sem impor uma interpretação pessoal. Traduzir não é reescrever o texto como se fosse outro autor. No teatro, isso se torna ainda mais evidente, porque o tradutor precisa estar atento ao fraseado, ao ritmo que o ator vai dizer, ao ritmo que conduz a ação. O diálogo teatral passa pelo corpo, pelo gesto; muitas vezes, o sentido não está apenas na palavra, mas no gesto que a acompanha. O texto precisa deixar espaço para que esse gesto aconteça. Nesse sentido, há quase uma noção de partitura: uma escrita que funciona como uma composição, algo próximo do musical, no qual ritmo, palavra e ação estão profundamente articulados.

GABRIELA FERREIRA: Hoje em dia, o Nelson Rodrigues continua sendo objeto de questionamentos, por parte de certas pessoas, agora a partir de outros eixos críticos, como, por exemplo, aqueles relacionados às representações da mulher em sua dramaturgia. Em que medida você considera que a noção de modernidade associada à obra do Nelson Rodrigues permanece relevante para a leitura de questões contemporâneas?

ÂNGELA LEITE LOPES: O autoquestionamento presente na obra do Nelson Rodrigues é algo constitutivo e que não envelhece. Não se trata de uma questão de tempo, de atualidade ou de modernidade, mas de algo que a própria obra coloca. Nesse sentido, a questão da mulher é algo que realmente me espanta. Houve uma época no Brasil em que o Nelson Rodrigues era maldito: malvisto pela esquerda, por ser considerado reacionário, e pela direita, por ser visto como pornográfico e imoral. Também pesava o fato de ele não fazer um teatro considerado rebuscado. Posteriormente, quando se reconheceu – já após a sua morte – que se tratava de um grande autor, passou-se a montar Nelson Rodrigues de forma quase exclusiva. Com o tempo, esse movimento diminuiu, mas curiosamente, voltei a assistir a novas montagens. Assisti recentemente a duas montagens de *A falecida*, uma delas em São Paulo, muito bem realizada. *A falecida* é uma peça frequentemente mal interpretada. Costuma-se lê-la como a história de uma mulher que trai o marido, sente culpa e se autopune morrendo. Para mim, não é isso. *A falecida* é um grito feminino, um grito de protesto. A Zulmira vive uma existência suburbana ao lado do marido que leva uma vida restrita ao futebol e à busca de trabalho.



Entretanto, ela deseja algo mais da vida. Há uma cena em que o amante lhe pergunta por que ela traiu o marido, se ele havia feito algo de errado. Ela responde que, na primeira noite, ele se levantou para lavar as mãos, “como se tivesse nojo de mim”. Isso expressa claramente sua insatisfação. A Zulmira tem um anseio de realização e, ao descobrir um problema pulmonar, decide que a grande realização de sua vida será o enterro que imagina como grandioso. Não se trata de punição, mas da tentativa de escapar à mediocridade do cotidiano. O mesmo ocorre em *Vestido de noiva*: trata-se de uma mulher que se identifica com uma cortesã do início do século, que rouba o namorado da irmã e carrega uma complexidade própria. Não é uma mulher que se pune, mas uma mulher que se coloca. Quando o Nelson Rodrigues afirma que “a mulher gosta de apanhar” (Flor de Obsessão, 1997) trata-se de uma provocação, uma ironia dirigida ao senso comum, e não de uma afirmação autoral direta. Em *O beijo no asfalto*, ele aborda a questão da *fake news*. Em *Toda nudez será castigada*, Geni é um personagem notável: uma prostituta que tem amor para dar, enquanto os homens são incapazes de lidar com isso. O Nelson expõe, recorrentemente, a dificuldade masculina em satisfazer as mulheres. O problema é que muitas leituras tomam as falas das personagens como posições diretas do autor. Não sei onde se aprende isso, nem qual grande autor faz afirmações diretas, “batatas”, como diria o próprio Nelson. Há sempre um trabalho de imaginação. Talvez estejamos mais habituados às narrativas televisivas do que a um autor que propõe um imaginário.

MICHEL RIAUDEL: A dificuldade consiste precisamente na exigência de uma leitura que não seja literal.

ÂNGELA LEITE LOPES: É justamente nesse ponto do enigma que ele retoma a tragédia, não enquanto forma, mas sobretudo enquanto experiência do trágico. Esse aspecto sempre me interessou muito e, quando fiz a minha tese, considerei essa questão central, especialmente a partir das leituras do Jean-Pierre Vernant.

O Vernant demonstra de maneira muito clara que não é a sociedade ateniense que é trágica em si, mas a tragédia enquanto dispositivo que coloca em cena a experiência do trágico. É nesse espaço que os espectadores percebem, de forma aguda, as construções da linguagem. Um exemplo particularmente belo é o que ele analisa em *Édipo Rei*: quando o Édipo afirma que irá perseguir o assassino do Laio, a própria formulação gramatical da frase já carrega uma ambiguidade. O público sabe que foi o Édipo quem matou o Laio. Não se trata, portanto, de ir ao teatro para descobrir quem cometeu o crime, mas para ouvir a poesia. Trata-se de ouvir os atores falando e cantan-



do, de perceber a importância das métricas – a métrica do coro, a do herói, mais próxima da prosa e, como observa o Vernant, no final, quando o Édipo fura os próprios olhos, sua fala passa a assumir uma métrica mais próxima da lírica, do canto. É nesse deslocamento formal que a tragédia produz plenamente a experiência do trágico.

MICHEL RIAUDEL: Em relação à dificuldade de editar teatro – não sei exatamente como isso se dá no Brasil, mas sei que, na França, há poucas editoras e que o espaço editorial é bastante limitado. Gostaria de saber como essa questão aparece na sua prática. E pensando especificamente na tradução: independentemente do fato de cada autor constituir um universo próprio, uma língua própria, você percebe diferenças no seu trabalho entre traduzir do francês para o português e do português para o francês?

ÂNGELA LEITE LOPES: Existem editoras que publicam teatro, mas não é fácil. De fato, o teatro é um gênero difícil de vender: as pessoas não costumam comprar textos teatrais. Ainda assim, a leitura de teatro é fundamental – é algo muito importante para a própria compreensão do fazer teatral. A tradução, nesse contexto, também não é simples. Em São Paulo, há atualmente uma editora que vem realizando um trabalho muito bonito, a Editora Temporal, dedicada basicamente à publicação de peças de teatro. Traduzi para eles duas peças da Marguerite Duras, e foi uma experiência extremamente prazerosa.

No que diz respeito à recepção, quando se traduz do francês, lidamos com um imaginário que nos é bastante familiar. A cultura letrada brasileira formou-se, em grande parte, a partir da cultura francesa; os intelectuais brasileiros foram, historicamente, formados nesse diálogo. Há, portanto, um universo simbólico já constituído, no qual é possível entrar – mesmo quando se trata de autores como a Duras ou o Koltès. Já na tradução do português para o francês, algo que sempre me chamou a atenção – embora isso venha mudando – é que, nos anos 1980, praticamente não havia, na França, um imaginário constituído da língua portuguesa. Se perguntássemos a um francês por um clássico, ele saberia citar autores italianos, ingleses, alemães ou franceses, mas dificilmente portugueses. Havia, portanto, a sensação de que era necessário criar as condições para que esses textos fossem apreendidos e reconhecidos dentro de um imaginário que ainda estava por se formar. Tenho a impressão de que esse quadro começou a se transformar mais recentemente. Hoje, a situação é diferente daquela que enfrentei quando comecei a traduzir o Nelson Rodrigues – não apenas em relação a ele, mas em relação ao Brasil de maneira mais ampla.



GABRIELA FERREIRA: Você além de tradutora, é pesquisadora, diretora, atriz e professora. Poderíamos dizer que a tradução é o seu principal eixo de trabalho?

ÂNGELA LEITE LOPES: Foi apenas com o tempo que percebi todo esse movimento, ou seja, aquilo que de fato acabou por fazer da tradução o meu eixo de trabalho principal. Não se trata simplesmente de passar de uma língua para outra. No caso do Nelson Rodrigues, há uma quantidade enorme de detalhes teatrais que não permitem esse tipo de transposição direta: não é uma questão de dizer “aqui no Brasil se diria assim, na França se diria assado”. Há uma construção teatral muito específica em jogo. Todo o estudo teórico que fiz sobre o Nelson está presente nas minhas traduções. Eu diria até que a tradução é o lugar em que esse pensamento se torna mais visível, mais tangível. É ali que ele aparece com mais força. Outra coisa importante é que, por meio da tradução, consegui realizar algo que sempre desejei: habitar verdadeiramente as duas línguas. Quando traduzo o Nelson, preciso forçar um pouco o francês; quando traduzo o Novarina, crio um português que responde à língua que ele propõe. Esse é um lugar em que me encontro, que me dá prazer. No caso do Nelson, ele não é simplesmente um brasileiro fazendo teatro. Ele é um autor de teatro que propõe algo muito forte ao teatro enquanto linguagem. O Nelson vai oferecendo possibilidades, brincando com o espectador que aceita embarcar nesse jogo. São nuances, claro, mas ele está profundamente inserido em um tipo de produção teatral que se fazia e que ainda se faz. Ele é, sem dúvida, um autor de teatro fundamental.

Cada peça que traduzo passa por um momento fundamental de revisão, de escuta do texto, de retomada da oralidade. Quando a peça vai ser montada, surgem ainda as questões colocadas pelo diretor e pelos atores, às vezes verdadeiras reivindicações. Lembro-me de um caso específico em *Toda nudez*: há uma fala do Patrício, irmão do Herculano, quando ele quer levá-lo a um bordel. No original, ele diz que o lugar tem que ser “escrachado”. Essa palavra é excelente, porque diz muita coisa sem dizer diretamente: não se reduz à sexualidade nem ao desleixo, ela sugere um espaço de desordem, de desalinhamento. Na tradução, isso se tornou um verdadeiro problema. Não me lembro exatamente da primeira solução que propus, mas me lembro de uma conversa com o Alain, que me disse: “Isso não está funcionando”. O Alain sugeriu *glauque*¹². Mas, não servia, porque era demasiado sombrio. Acabei optando por *bordélique*¹³, que em francês remetia tanto ao prostíbulo quanto à bagunça, ao lugar que tira o Herculano do seu alinhamento. Gosto muito dessa solução até hoje.

12. Tradução livre: “sinistro; sombrio.”

13. Tradução livre: “caótico; desorganizado; bagunçado.”



Referências

- FERREIRA, Gabriela. Valse n° 6 de Nelson Rodrigues sous la direction d'Alain Ollivier. **Loxias**, Nice, Doctoriales XXI, n. 86, 1-23, 2024. Disponível em: (hal-04693687).
- NOVARINA, Valère. Lettre aux acteurs. *In*: NOVARINA, Valère. **Le Théâtre des paroles**. Arles: Actes Sud, 2007, p. 6-21.
- OLLIVIER, Alain. La vie des morts, c'est notre inconscient. **Nelson Rodrigues, Théâtre/Public**, Paris, 1999, p. 39-40.
- RODRIGUES, Nelson. O artista Augusto Boal. **O Globo**, Rio de Janeiro, 18 jan. 1971.
- RODRIGUES, Nelson. **Ange noir**. tradução de Jacques Thiériot. 2. ed. Paris: Éditions des Quatre-vents, 1988.
- RODRIGUES, Nelson. **Valse n° 6 suivi de Dame des noyés**. Tradução de Ângela Leite Lopes. Paris: Éditions des Quatre-vents, 1990.
- RODRIGUES, Nelson; CASTRO, Ruy. **Flor de obsessão**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- RODRIGUES, Nelson *et al.* **Nelson Rodrigues – Teatro completo**. Vol. único. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1993.
- RODRIGUES, Nelson. **Toute nudité sera châtiée suivi de Le Baiser sur l'asphalte**. Tradução de Ângela Leite Lopes. Arles: Actes Sud Papiers, 1999. 148 p.
- RODRIGUES, Nelson. **La défunte suivi de Pardonne-moi de me trahir**. Besançon: Les Solitaires Intempestifs, 2017. 208 p.
- SANTOS, Joel Rufino dos. Questions à Joel Rufino dos Santos. Entrevista concedida a Alain Ollivier. **Théâtre/Public**, Paris, 1999.
- THÉVENIN, Paule. **Carta a Ângela Leite Lopes**. Paris, maio de 1986. Manuscrito.

