

TRÁGICO: O TEATRO COMO DISCERNIMENTO!

Entrevista com Angela Leite LOPES

Realizada por André GARDEL

Angela Leite Lopes é tradutora e professora titular da Escola de Belas Artes / UFRJ. Formada em Teatro pela UNI-RIO, fez doutorado em Filosofia na Universidade Paris I. Autora de *Nelson Rodrigues, trágico, então moderno* (Nova Fronteira, 2007); organizadora, junto com Ana Kfourri e Bruno Betto dos Reys, de *Novarina em cena* (7Letras-Faperj, 2011). Tradutora de Nelson Rodrigues para o francês; de Wajdi Mouawad e Valère Novarina para o português, entre outros. Será lançado este ano, pela 7Letras / Faperj, o livro *Traduzindo Novarina – Cena, pintura e pensamento*, resultado de sua pesquisa de pós-doutorado realizada em 2013 na PUC-Rio sob a supervisão de Luiz Camillo Osorio.

AG – Bem, começamos a entrevista com a Angela Leite Lopes...

AL – Dia doze de janeiro de dois mil e dezesseis.

AG – Quase dezessete horas... (risos) Então, a pergunta inicial é sobre o título de seu livro *Nelson Rodrigues: trágico, então moderno*. Eu adoro esse título, é quase um silogismo, é a síntese de toda uma concepção do trágico...

AL – O livro é a edição de minha tese de doutorado, defendida em 1985, que se intitulava *O trágico no teatro de Nelson Rodrigues. Le tragique dans le théâtre de Nelson Rodrigues*, porque foi defendida na universidade Paris 1, na França. Quando ia ser publicada aqui no Brasil, em 1993 (a tese teve uma primeira edição em 1993 pela Tempo Brasileiro/ Ed. UFRJ; e uma segunda edição, revista e ampliada, em 2007, pela Nova Fronteira), eu queria trazer para o título algo que indicasse o que tinha sido o cerne da tese, que pode ser resumido assim: como é que Nelson Rodrigues, autor moderno por excelência do teatro brasileiro, só escreveu praticamente tragédias... se a tragédia seria impossível na modernidade? A tese acaba chegando à conclusão que, na verdade, a questão do trágico é uma das questões fundadoras da modernidade. Não o trágico; a questão do trágico. Eu queria também trazer um pouco de humor para o título.

Então, me veio à cabeça o título de uma das peças do Nelson, a farsa irresponsável *Viúva, porém honesta*. Cheguei a pensar em colocar *Nelson Rodrigues, trágico, porém moderno*. Mas aí, numa conversa com o Nelsinho Rodrigues, ele observou: “Veja bem, esse porém do *Viúva, porém honesta* não indica nenhuma contraposição, né? Não tem oposição entre ser viúva e ser honesta! Tem uma brincadeira aí!” Mas eu queria manter esse formato que brinca com o silogismo, que seria assim Nelson Rodrigues, trágico, *donc* moderno... Acabei chegando nesse título, *Nelson Rodrigues: trágico, então moderno*, usando o *então* em vez do *logo* por uma questão de sonoridade... E que é na verdade o resumo da tese.

AG – Sim... *então moderno*. Tem uma passagem a partir da qual eu gostaria de começar a pensar junto com você, que é exatamente esse desdobramento do trágico na contemporaneidade moderna, tem uma parte aqui, na página 219: “Pode-se constatar, com Kantor, que o trágico é imanente ao destino da arte contemporânea (e não somente do teatro) desde a constatação ‘patética’ de Hegel sobre sua morte”.

AL – (risos) A gente esquece, né?

AG – Pois é... a ideia do dossiê, que organizo para o próximo número da revista *Passagens de Paris*, é a de tentar mapear de que modo o trágico hoje permanece em várias expressões artísticas, não só no teatro... você, em seu livro, antes da citação, fala a respeito de que o trágico é mais um elemento que emerge da obra, ele não é um definidor da obra, não se deve colocar uma camisa de força de um gênero... achei que tinha conexão com o trágico, então moderno do título...

AL – Sim! Tem tudo a ver. Mas talvez seja mais fácil para mim ir um pouco mais atrás, relembrar todo o percurso que me levou à tese e ao raciocínio que eu desenvolvi ali.

AG – Ótimo!

AL – Quando eu estava me formando na UNIRIO, em Teoria do Teatro, eu fiz uma monografia para um concurso do então Serviço Nacional de Teatro. Fui movida pela curiosidade em investigar por que se falava em Nelson Rodrigues como o autor que inseria o teatro brasileiro na modernidade. Eu queria entender o que seria essa modernidade no teatro e porque Nelson Rodrigues. Estudei na UNIRIO de 1976 a 1981, quando estudar teatro estava ligado à questão do realismo e ainda tinha as querelas ideológicas e nacionalistas...

AG – Tudo isso ainda muito vivo, né?

AL – É, ainda é, e naquela época era ainda mais. Então eu queria entender porque o teatro estava em descompasso com a modernidade das outras artes. E em que consistia a modernidade no teatro especificamente. Enfim, Nelson Rodrigues era um autor absolutamente maldito naquele período, não tinha tantas montagens, não se falava dele com tanta admiração como hoje. Se admirava, sim, mas com ressalvas. Tinha-se um pé

atrás com ele. Então, nessa monografia, eu já me baseava na leitura de Benjamin e Adorno. Li as principais críticas das montagens do Nelson, alguns ensaios e depoimentos dele e todas as suas peças. Tentei conjugar ali uma teoria que permitisse a percepção do que seria o pensamento proposto pela obra de arte. Então essa modernidade que eu mapeei nesse meu primeiro texto, que se intitula *Nelson Rodrigues e o fato do palco*, consistia justamente em explicitar a reflexão própria à obra de arte. Uma reflexão distinta da que se esperava comumente de um autor de teatro, quer dizer, a de que uma peça de teatro expressaria tal e tal coisa. Ficou claro para mim que Nelson Rodrigues cria camadas de pensamento artístico em suas peças, ligadas ao *fato do palco*, aos elementos especificamente teatrais. Acho que se pode destacar três peças nas quais isso aparece de forma muito incisiva: *Vestido de noiva*, *Valsa nº 6* e *Dorotéia*. *Vestido de Noiva* é uma peça monumental, mesmo! A partir de uma história banal, um *fait-divers*, ele te coloca diante daquilo que realmente importa no acontecimento teatral: como se dá ali a construção de sentido. Nos três planos de alucinação, realidade e passado, episódios vão se sucedendo ou se repetindo, e a intriga da peça consiste é nessas variações, apontando antes para a construção, a composição da história do que para sua resolução. O que fica extremamente claro na cena final, no gesto de Alaíde entregar o buquê para Lúcia, observada por Madame Clessi. A peça termina assim no contracenar dos diversos planos espaciais e de narrativa. *Valsa nº 6* retoma a mesma questão de *Vestido de noiva*, de forma mais concentrada, fazendo a personagem, que já está morta, reconstituir a cena de seu assassinato e, mesmo a partir daí, continuar o jogo de cena até um desfecho que não se preocupa em resolver totalmente os mistérios levantados pela peça. E *Dorotéia* tem uma cena absolutamente emblemática do que seja teatro e, mais especificamente, o personagem teatral, no diálogo entre mãe e filha, Dona Flávia e Das Dores, quando esta fica sabendo que, na verdade, nasceu morta e pensa existir. Acho que dá pra resumir tudo isso nessa citação de Kantor, do final do seu manifesto *O teatro da morte*, quando diz: “Devemos fazer renascer esse impacto original do instante em que um homem (ator) apareceu pela primeira vez diante de outros homens (espectadores), exatamente semelhante a cada um de nós e no entanto infinitamente estranho, para além dessa barreira que não pode ser ultrapassada.” O essencial da questão do trágico está colocado aí. É só isso: olhar para o familiar e estranhar! Durante essa primeira etapa dos meus estudos sobre Nelson Rodrigues, me deparei com a sentença de que a tragédia seria impossível na modernidade. Fiquei com essa aporia na cabeça... Mas quando me formei no Bacharelado na UNIRIO e fui fazer meu doutorado na França, ninguém me estimulou a seguir por esse caminho...

AG - Lá, fazendo doutorado na França?

AL - Não, aqui no Brasil, os professores com os quais eu conversava sobre minha escolha... ninguém dava muita bola para o Nelson Rodrigues, muito menos o Nelson com uma questão teórica assim mais filosófica.

AG - Sim...

AL - Eu também era muito nova, botei meu rabinho entre as pernas e enviei para o departamento de Filosofia lá da Paris 1 uma proposta de estudar artistas que saíram de dentro do edifício teatral: o Living Theatre, Ariane Mnouchkine e Tadeusz Kantor. Minha tese ia ser sobre eles. E aí, quando cheguei na França, uns amigos me deram o programa de uma montagem das *Fenícias*, de Eurípedes, do Teatro Nacional de Estrasburgo, dirigida pelo Michel Deutsch, encenador, e pelo Philippe Lacoue-Labarthe, filósofo, e os textos do programa eram todos sobre a questão do trágico na modernidade!

AG – Estava ali te chamando...

AL – Eles desenvolviam a temática do trágico como ruína. Tinha trechos de textos de autores como Rosenzweig, Reinhardt, também Heidegger e Lukàcs. Mas, principalmente, Benjamin e Hölderlin. Aí eu falei "Puxa vida! É isso que eu quero estudar, é isso que eu quero continuar!" E o mais importante foi ver o Lacoue-Labarthe, um filósofo da Universidade de Estrasburgo, inserido numa montagem, trazendo uma indagação reflexiva, teórica para a elaboração da montagem de *As Fenícias*. Não cheguei a ver a montagem, só tenho o programa, que é muito bonito. Nele, eles comentam as opções conceituais do espetáculo, a maneira como trabalharam o espaço, a impossibilidade de trazer o anfiteatro grego para o palco italiano, a ideia de deixar, de certa forma, o teatro grego nas coxias. Enfim, eles tornaram a questão do trágico um elemento da construção do espetáculo, com todo seu rastro conceitual e artístico. Aí eu falei "Pronto! É isso!" E mudei meu *sujet* de tese. Concluí o primeiro ano do doutorado com uma monografia sobre o Living Theatre. E troquei para *O trágico no teatro de Nelson Rodrigues*. Tem um texto do Lacoue-Labarthe que eu cito bastante e que foi fundamental para eu traçar o caminho da minha tese, *A cesura do especulativo*, um texto muito difícil.

AG - Não conheço.

AL - Não conhece?

AG - Não.

AL – Traduzi, em colaboração com Pedro Alvim Leite Lopes, e foi publicado em *A imitação dos modernos* (Rio: Paz e Terra, 2000, organizado por Virgínia de Araujo Figueiredo e João Camillo Penna).

AG - *A Imitação dos Modernos*, sim, claro, eu lembro desse livro. Tá dentro desse livro, o texto de Lacoue-Labarthe?

AL - Está dentro desse livro. Nesse texto, ele focaliza o Hölderlin, a contribuição do Hölderlin para o pensamento especulativo. Bem, tenho que fazer uma ressalva: ao mesmo tempo em que eu me aproximo do pensamento filosófico, eu me afasto também porque tenho meu *parti-pris* teatral mesmo. Ou seja, busco um diálogo com a

filosofia por ser o *lugar* que permite que a gente se lance nas indagações sem ser premissa pela teoria, que não é a mesma coisa.

AG - Claro! É completamente diferente!

AL - É completamente diferente daquela teoria que quer que você diga, que você afirme... e tem o lugar da filosofia, questionando. Foi muito importante eu poder me colocar ali naquele lugar, mas sem me embrenhar pelo campo infinito da filosofia enquanto uma disciplina, um campo do conhecimento com todos seus desdobramentos. Então o que eu achei interessante nesse texto do Lacoue-Labarthe foi ele colocar que haveria, dentro da própria construção do pensamento ocidental, da metafísica, construção esta que leva até Hegel, um momento de suspensão, de cesura, que poderia ser caracterizado como a contribuição da arte nesse processo.

AG – Os fundamentos do que Rancière vai chamar, no livro *O inconsciente estético*, de estética, que é pensamento, é potência de espírito e é, ao mesmo tempo, materialidade, que é uma outra coisa, e que a gente pode chamar de arte... que não é só pensamento...

AL – Então, na tese eu tentei rastrear o porquê dessa sentença, que não haveria trágico na modernidade. Acompanho a distinção proposta por Szondi entre uma poética do trágico e uma filosofia do trágico, que coincide com o surgimento da estética, com esse momento em que a Filosofia da Arte e a Estética se colocam como uma disciplina. Aí acompanhei alguns textos de referência propostos pelo Szondi: "As cartas sobre o dogmatismo e o criticismo" de Schelling, alguns textos de Hölderlin e de Hegel. Nesse meu rastrear, eu procurava deixar claro que havia ali uma busca específica da Filosofia. Então quando Schelling se interroga: "Como é que pode? O cara não pode ser culpado por um crime que ele não podia deixar de cometer!" Para ele, havia aí uma contradição que tinha que ser resolvida. Só que a gente poderia dizer que este era um compromisso de um determinado pensamento, mas não da arte. E é justamente para isso que o Hölderlin vai apontar, ou o que Lacoue-Labarthe vai apontar como sendo o grande legado do Hölderlin. É o legado do trágico. Quer dizer, o lugar em que um conflito não se resolve, não precisa se resolver, é sempre atualizado.

AG - Permanente. Repotencializado.

AL – Repotencializado.

AG - E isso seria o trágico, o moderno enquanto trágico, né?

AL - Exatamente! Então, apesar de Hegel propor em sua dialética uma resolução absoluta da dicotomia entre o particular e o universal, tem passagens na sua Estética em que ele privilegia o movimento da ideia e não o conceito. Hoje tem uma certa proliferação de conceitos!... E quando ele aponta para a morte da arte, ele aponta justamente para algo que se perde nessa ânsia de se chegar a uma resolução das dicotomias, dos conflitos. Acho que o próprio Hegel já aponta isso quando diz: "A arte

não tem mais para nós a alta destinação que tinha outrora. Tornou-se para nós objeto de representação e não tem mais essa imediatidade, essa plenitude vital, essa realidade que tinha na época de seu florescimento, entre os gregos.” E ele continua: “Toda nossa cultura tornou-se tal que está inteiramente dominada pela regra geral, pela lei. Deu-se a essas determinações gerais o nome de conceitos, e o próprio conceito tornou-se uma determinação abstrata. [...] Nossas necessidades e interesses deslocaram-se para a esfera da representação e, para satisfazê-los, devemos pedir ajuda à reflexão, aos pensamentos, às abstrações, às representações abstratas gerais. Por isso, a arte não ocupa mais no que há de verdadeiramente vivo na vida o lugar que ocupava outrora, e são as representações gerais e as reflexões que se sobrepuseram. Por isso mesmo somos levados hoje em dia a nos entregar a reflexões, pensamentos sobre a arte. E a própria arte, tal como se apresenta nos dias de hoje, está mais do que pronta para tornar-se um objeto de pensamentos.” Esses trechos estão citados no meu livro, nas páginas 146 e 147.

AG - Sim.

AL - Esse tema da morte da arte aponta para uma espécie de recalque da experiência da arte... Retomando então a leitura do Lacoue-Labarthe no texto sobre Hölderlin, a arte permanece ali na atualização desse lugar de cesura, de indizível, desse lugar de suspensão...

AG - Dessa não resolução...

AL - Dessa não resolução...

AG - Que no fundo é o oposto da visão geral que temos da dialética hegeliana, que busca a síntese, que é uma teleologia. Trata-se de uma tensão que não se resolve...

AL - Exatamente! Enfim, a partir daí fui seguindo um pouco o Benjamin e principalmente o Adorno, como aquele que retoma essa dialética e tenta não deixar nunca que se chegue a uma resolução. Às vezes sinto falta de uma volta ao velho Adorno. Às vezes me parece que há uma espécie de positividade que, sem querer, acontece. Me parece que as pessoas engatam uma primeira com os conceitos que estão em voga e aí você fica sem saber se elas têm alguma noção de como o cara que propôs aquilo conseguiu chegar até ali... Então o Adorno chama atenção para a dinâmica do pensamento. Ao analisar uma obra de arte, não é para se parar na ideia, também não é a forma que vai explicar, tampouco a história etc. É uma chamada para a importância e a singularidade da experiência.

AG - Se volta para a própria construção, para a experiência do processo. É, mas eu acho que há uma tendência muito forte para a positividade no contemporâneo!

AL - Exatamente!

AG - De ter as coisas bem definidas para serem melhor manuseadas...

AL – É! Enfim, mas ainda não cheguei no ponto que eu queria chegar...

AG - (risos) Ainda não chegou onde queria chegar! Muito bom! Vamos lá...

AL – Pois é... (risos) não sei se cheguei e já vou abrir para um outro ponto... Quem me deu muito chão pra conseguir justificar minha proposta da questão do trágico com a modernidade, na medida em que a tese precisa de uma justificativa, foram os historiadores Vidal-Naquet e Vernant. O Vernant muito especialmente. Pode parecer óbvio, mas nem sempre é levado em conta que o trágico está ligado à tragédia. Ponto. E o fato de isso não ser levado em conta é uma lástima! O trágico é da ordem da tragédia. O trágico não é algo que emana de outro contexto. Não é a sociedade grega que é trágica. Trágico está ligado ao teatro, ao espetáculo teatral. Então foram esses os caminhos, os diálogos que me permitiram traçar meu raciocínio na tese. O momento em que se diz que a tragédia é impossível é, no fundo, um momento de valorização da arte, pois abre caminho para que ela se coloque como questão, sendo importante fazer a distinção com o conceito que poderia fazer dela outra coisa... Com Benjamin e Adorno se consegue assegurar esse lugar do pensamento próprio da arte. E o Vernant ajuda a separar o joio do trigo, a não confundir o trágico com a maneira como a tradição interpretou *Édipo Rei*. E porque é esse trágico aí, apontado pelo Vernant, que garante que o teatro ainda tenha algum interesse no mundo de hoje!

AG – Sim...

AL - E o Nelson chega aí nesse ponto.

AG - Tem um dado momento em seu livro que você fala que Nelson está fundando mitos, não partindo de mitos... A grande maioria dos autores contemporâneos, que foram recuperar a ideia de trágico e de tragédia, vai ao arcaico para reconceber o mito a partir da sua contemporaneidade. Como Sartre, Sarah Kane, Cocteau, Pasolini, vários autores fizeram isso. Nelson não, Nelson está fundando mitos e retrabalhando os clichês do trágico. Então, você podia dar uma reembaralhada nessas informações?

AL - Claro! Claro! É porque de fato as pessoas confundem demais as histórias, acham que as intrigas são trágicas quando na verdade trágicos são os conflitos de linguagem. De linguagem. Isso o Vernant mostra muito bem. Não é nem o conflito da intriga... que aí depois o teatro vai transformar, né?! O fato de uma boa peça ter que ter um conflito que se resolve no final.

AG - Sim. Pega essa estrutura formal e transforma em verdade...

AL - Dogma!

AG - Dogma. Mas isso foram os exegetas do Renascimento e do Neoclassicismo que começaram a prestar esse desserviço...

AL - Mas está ainda na cabeça de muita gente... Não sei como é na UNIRIO agora, onde o aluno é mais engajado com o teatro. Porque lá na EBA, como o curso é de Cenografia e Figurino, os alunos têm interesse por cinema, por televisão, por carnaval, até por teatro. Claro que muita coisa está mudando, mas esse modelo está ainda muito arraigado. Então, o que o Vernant mostra muito bem é que o trágico é aquele momento que o cidadão grego vai lá para o lugar de onde se vê, para o *theatron*, não pra descobrir o que aconteceu porque ele conhece a história, já que os autores retomavam os mitos. Ele vai para assistir a esses conflitos de linguagem. Tem um exemplo que não dá pra não dar, que é o do Édipo, logo no início de *Édipo Rei*, que diz ao mesmo tempo: "Eu vou descobrir o assassino de Laio" e "Eu vou me descobrir o assassino de Laio". A frase que ele diz, em grego antigo, tem esses dois sentidos. Já começa aí o efeito trágico porque o público sabe que ele vai mesmo se descobrir o assassino de Laio, embora o próprio Édipo não ouça ainda essa acepção da frase. Então, esse é o conflito de linguagem do qual eu estava falando.

AG - Total!

AL - E que está presente nas diferentes métricas das falas dos personagens, na maneira como o coro evolui, e na maneira como cada um deles fala. Quer dizer, o coro se movimento e fala num determinado ritmo e os protagonistas em outro. É bonito quando o Vernant chama atenção para o fato de Édipo, no final da peça, depois que ele fura os próprios olhos porque se descobriu o assassino de Laio, passar a falar numa métrica que é quase a do canto. É isso que importa, isso é que é a tragédia. Não é propriamente a história do Édipo, até porque ele é um mito e, enquanto tal, tem muitas e muitas versões. Em algumas, não acontece praticamente nada por ele ter matado o pai e casado com a mãe.

AG - É o enigma. O enigma é o que está em jogo ali! O enigma via linguagem!

AL - Via linguagem.

AG - Tem que ser pesquisado via linguagem.

AL - Exatamente! E é o público que decifra, ninguém decifra para ele. E é tão bonito também quando Vernant mostra que Édipo é ele mesmo a resposta ao enigma da esfinge: *Oidipous*, aquele que tem dois pés, o homem dos pés inchados. Então, toda a estrutura do *Édipo Rei* está centrada na busca de saber quem (se) é e já está tudo nele. Essa pode ser uma boa abordagem da noção de *destino*. Quando ele decifra o enigma da esfinge: em grego "aquele que é *tetrapous*, *bipous* e *tripous*", ele responde "*Oidipous*." Ele mesmo. O homem. Então o *Édipo* é essa variação de linguagem, esse jogo. Isso que eu estava apontando também no Nelson em *Vestido de Noiva*.

AG - Aí que está o trágico...

AL - É aí que está o trágico. Em *Vestido de noiva*, Alaíde está ali passando e repassando aqueles episódios envolvendo o casamento dela e que ainda voltam a se repetir depois que ela morreu, dessa vez para o casamento da sua irmã, Lúcia.

AG – Sim.

AL – Essas variações vão indicando a construção da narrativa, suas múltiplas possibilidades, e não levando a peça para um desfecho. É o que acontece também com a Sonia da *Valsa nº 6*. E o Nelson, danado, sabia que ele estava fazendo isso! Gosto muito de citar também o texto dele no programa do espetáculo de estreia de *Senhora dos Afogados*, na montagem da Bibi Ferreira em 1954. Ele escreve lá que "o que caracteriza uma peça trágica é justamente o poder de criar a vida e não imitá-la. Isso que se chama vida é o que se representa no palco e não o que vivemos cá fora." Então não é simplesmente retomar a tradição grega, extrair dali uma história. "Ah, vou pegar de novo a guerra de Troia..."

AG - É quase como se fosse o desdobrar, o trágico seria o desdobrar constante de um determinado *modus operandi* da linguagem. *Modus operandi* da linguagem que pode se desdobrar em várias possibilidades. E vamos estar sempre desdobrando isso. É ver o trágico com outros olhos, por outro viés. Menos preso aos elementos religiosos e sociais que os constituíram e mais como uma operação, né?

AL - Exatamente! Exatamente! Então, claro que, assim como você comentou, o Nelson brinca também com os clichês da tragédia. Especialmente em *Anjo Negro*, *Senhora dos Afogados*, *Álbum de Família* um pouco. No *Anjo Negro*, ele faz isso de forma muito bonita, né? O coro das Pretas Descalças abre a peça, comentando o que já tinha acontecido até ali, fazendo profecia. E no final voltam a profetizar, marcando a coisa da fatalidade, que a própria peça desconstrói. Elias, irmão branco de criação de Ismael, o negro, é cego. Ele conta: "Fiquei cego por uma fatalidade, Ismael trocou os remédios". Essa fatalidade era... algo proposital... *Senhora dos Afogados* também tem dois coros. A fatalidade aparece nessa peça como "o mar, próximo e profético". É lindo! Tenho um xodó especial por *Senhora dos Afogados*.

AG - Profundamente poética...

AL - Profundamente poética a maneira como ele trabalha essa noção de destino e de fatalidade. Poética porque cênica! Explorando justamente o caráter cênico da tragédia! Tudo o que a gente comentou há pouco sobre as métricas, as maneiras como os personagens evoluem no espaço. Em *Anjo Negro*, a casa de Ismael não tem teto e as paredes, os muros vão crescendo de um ato para o outro e a noite vai entrando ali e possuindo seus habitantes, na medida em que aumenta a solidão do negro. Em *Senhora dos Afogados* tem a luz do farol que cria na casa da família Drummond "a obsessão da

sombra e da luz” e instaura um ritmo. Então ele transforma a noção de destino e fatalidade em realidades cênicas muito concretas, que participam do contracenar.

AG – Uma andadura cênica, uma marca...

AL - Exatamente.

AG - Essa foi a grande preocupação das traduções do Hölderlin, a grande preocupação dele é como recuperar isso na língua alemã.

Al - Exatamente.

AG - É maravilhoso! Eu acho... eu queria te fazer... você terminou? Desculpa, eu não te perguntei!

AL - Era isso... são esses alguns dos exemplos de como o Nelson traz a marca do trágico para as suas peças. *A Mulher sem pecado* é uma espécie de aperitivo, né? *Vestido de Noiva* é definitivo... Aí tem *Álbum de Família* que é uma peça bonita, mas é quase melodramática, pelo seu caráter propositalmente excessivo. Então essa exploração do trágico aparece em *Anjo Negro*, *Senhora dos Afogados* e culmina em *Dorotéia*, que ele chama de farsa irresponsável. Em um depoimento, Nelson faz referência a André Gide e diz algo assim: "A morte literária do Gide aconteceu quando compreenderam sua obra toda, inclusive sua pederastia..." e o Gide teria feito o apelo: "Não me compreendam tão depressa!" Então em *Dorotéia* ele vai tão fundo no jogo da linguagem, com a cena entre mãe e filha da qual falamos há pouco, explora tão profundamente a questão do trágico e, ao mesmo tempo, chama a peça de farsa irresponsável. É a mesma operação de Pirandello, só que até mais radical. Aí depois ele embarca no ciclo das tragédias cariocas com *A falecida*, *O beijo no asfalto*. Pode parecer que está fazendo um teatro de costumes, mas ele traz todo esse *know-how* que ele azeitou com as tragédias e continua trabalhando mais com a própria construção de sentido do que com intrigas que caminham para seu desfecho. Isso é que é bonito na obra do Nelson: ele parece estar só propondo uma peça a mais, de costumes, como se diz, e não!

AG - É verdade. Tudo muito trabalhado... Tinha uma questão, que pensei quando você falou sobre o que ia fazer, antes de trabalhar com Nelson. Você lembra que você falou assim "Artistas que saíram de dentro do edifício teatral"? E que você tinha pensado na Mnouchkinne e tinha pensado...

AL - É! Mnouchkinne, Living Theatre...

AG - Living theater

AL- E Kantor

AG - E Kantor. Isso. Que me remeteu a uma frase que eu li, de uma longa citação sua de Vernant, que é: "Na Grécia, o que temos que não perder de vista é que a cidade se faz teatro".

AL - Isso aí!

AG - Não é trazer o teatro pra dentro da cidade. Eu acho que essa ideia da cidade que se faz teatro é você entrelaçar o teatro à vida prática da cidade, como uma instituição, um órgão tão vital para o funcionamento do Estado, da sociedade, da cidade como é o judiciário, por exemplo. Seria um modo de a gente trazer para os dias de hoje um tipo de pensamento trágico que se desse como reverberação social e política do teatro. E isso remete a pensar a contemporaneidade também por meio de todo o ideário formado pela performatividade, pelas ações performáticas, pelas ações de rua, públicas. Do teatro não ser somente teatralidade mas ser também performatividade. De que modo a gente pode pegar essa frase do Vernant e trazer para hoje? Você teria algum caminho pra refletir sobre isso?

AL - A gente pode pensar junto, né?... A instituição do teatro, tal como colocada aqui, e você chamou atenção para o fato de ser tão importante quanto a instituição do judiciário, por exemplo, seria mesmo uma das instituições fundamentais. Por isso, teria sua particularidade. Que não seria a do julgamento... Talvez a gente pudesse dizer que seria a do *discernimento*. O teatro como instituição para que se desenvolva a capacidade do discernimento. Tem a ver com o que Brecht queria: que o espectador percebesse que as coisas são assim, mas poderiam ser de outro jeito. A cidade se faz teatro para que o cidadão faça sua experiência do discernimento.

AG - Porque essa frase ficou reverberando em mim como algo assim, muito contemporâneo."A cidade se faz teatro". Nossa, isso é muito forte! A ideia de performatividade estaria ligada a isso também. Das ações de você levar um determinado enigma, uma determinada tragicidade para o dia a dia da cidade. Claro, pelo viés estético, enfim, inserir isso no dia a dia. Não sei de que forma. Não sei se eu fiz a conexão certa entre as coisas que você estava trazendo para discussão... eu me lembrei que uma amiga minha virou para mim e disse: "olha, foi uma das coisas mais maravilhosas que eu vivi quando eu conheci o Oficina e fui ver o Zé Celso. Que ele saía por aquela rua, aquela rua era dele, aquele bairro é dele." Eu respondi:"Entendo perfeitamente o que você tá querendo dizer. Essa experiência que você viveu". Ver uma outra configuração do teatro.

AL – Sem dúvida, esse viés da performance puxa esse fio. Com certeza! A gente acha que já se saturou da contemplação de uma obra e da peça que vai dizer alguma coisa... É legal voltar para o Kantor justamente aqui nesse ponto. Kantor é também um artista pensador, para usar um termo que está muito em voga. Ele sabia exatamente o que estava fazendo e escrevia, desenvolvendo a questão que ele estava trabalhando. Teve uma fase muito importante do trabalho dele dedicada aos *happenings*, levando a arte pra cidade, para rua. Mas eu acho, sabe, André, que nunca é demais chamar atenção para

esse fenômeno de se ir ao teatro pra se interrogar, como num espetáculo do Nelson ou do Kantor. Ainda se monta bastante Nelson, mas raramente se vê alguém ir ao ponto do Nelson. Raramente! E isso, é tão importante! Você falou no Zé Celso. Os últimos dois espetáculos do Zé Celso que eu vi foram o *Hamlet* e o *Boca de Ouro*.

AG - *Boca de Ouro*. Isso! Eu achei que você ia tocar nessa montagem!

AL - Maravilhoso.

AG - Eu acho que ele faz essa síntese que a gente tava buscando aqui. Entre esse teatro que trabalha com o enigma e ao mesmo tempo está arejado pelo mundo.

AL - Exatamente. No começo do *Hamlet*, você está ali no Teatro Oficina, naquele corredor e de repente os atores vão descendo dos dois lados, tem um ritmo que vai instaurando a atmosfera de festa e de jogo. Depois acontece a primeira cena do fantasma do Hamlet. O jogo já está instaurado. Você pode até não endossar, gostar ou não de algumas leituras que ele possa embutir no *Hamlet*. Mas ele faz teatro, no sentido pleno. E o maravilhoso é que no *Boca de Ouro* acontece quase que o oposto. Lembro bem do próprio Zé Celso falando as palavras do Nelson Rodrigues numa das cenas iniciais. A seco, sem muita festa, sem aquela coisa toda dele, pra deixar fluir justamente o ritmo da palavra do Nelson. Então ele também sabe exatamente onde ele está tocando, não tem nada ali que seja ingênuo, que seja porra louca, sabendo sempre exatamente qual é o ponto. É tão importante isso de perceber qual é o ponto! Acho que o último espetáculo do Nelson que eu fui ver foi um *Beijo no Asfalto*, e eu fui chamada para debater.

AG - As piores roubadas. Ficar para o debate depois...

AL - Eu e outras pessoas. E como acontece muitas vezes, no final, acontecia o beijo entre Aprígio e Arandir. Não lembro mais se eles colocaram também um prólogo mostrando o beijo do Arandir no atropelado. Acho que consegui dizer de uma forma totalmente bem-humorada e elegante que se pode fazer o que quiser com Nelson Rodrigues, ele resiste a tudo.

AG - Ele sobrevive.

AL - Ele sobrevive. Você pode fazer as maiores loucuras que a gente ainda vai achar o Nelson lá. Mas é uma pena as pessoas não perceberem que não é à toa que não tem beijo na peça! Que só se *fala* no beijo, e isso é que é forte. Esse *know-how* da linguagem de que a gente estava falando. Então, outro exemplo, *Álbum de Família*. Lembro que o grupo Galpão fez uma montagem dessa peça há muitos anos, a primeira montagem deles dentro de um teatro. E aí o Nonô aparecia. Nonô é o filho que transou com a mãe, o único que consumou o incesto que rege todas as relações daquela família. Está dito na peça que ele não aparece, só se ouve os gritos dele. E sabe-se que ele fica rondando a casa da família. Porque ele transpôs alguma coisa para além da linguagem, que é o incesto. Ele, personagem, ser de linguagem, está além da linguagem... Por isso é muito

mais forte ele não aparecer. Fica na fantasia, no imaginário. Aparecendo, ele é só mais um cara como outro qualquer, mesmo nu, sujo de lama etc.

AG – Total, muito bom!

AL – Agora, você falou dessas experiências de linguagem, que sejam na rua ou dentro de algum outro lugar que não um teatro, numa galeria, num galpão. Mas vou ainda voltar para experiências de *teatro*. Você foi ver o *Projeto Brasil*, da Companhia Brasileira de Teatro, com direção do Márcio Abreu?

AG - Não fui ver não! Você foi ver?

AL - Não consigo ver quase nada do que está em cartaz... acho que foi a última peça que vi. Eles trabalharam com uma dinâmica de performatividade para a composição do espetáculo. Sem enredo, numa tentativa de criar não uma narrativa, mas sim atritos com a fala, com o corpo, com situações que remetem à performance. E procurando inserir o espectador, com uma participação muito pontual, mas principalmente pela maneira como a plateia é por assim dizer encaminhada e tratada. É uma forma de mexer com a estrutura teatral mesmo dentro da caixa cênica. Em relação à performatividade e a cidade, tem o trabalho da Eleonora Fabião, que acabou de lançar um livro, *Ações*, editado pelo Itaú Cultural. Ela faz diversas intervenções urbanas. Pensando agora, eu me arriscaria a dizer que o que ela faz é inserir um elemento perturbador no meio do trajeto cotidiano das pessoas para que se possa perceber coisas imprevistas, inesperadas e, tomara!... esclarecedoras ou passíveis de instaurar um novo olhar, um novo ciclo, despertar algo. Aí daria para se traçar um paralelo com o trágico tal como desenvolvemos aqui. Voltamos sempre para a importância da percepção das construções de linguagem, de sentidos. Como é importante! Até para a nossa democracia, sabe?

AG - Claro!

AL- Para a nossa democracia onde há palavras demais, rápidas demais, informações demais e como é importante a oportunidade de parar um pouco, desconfiar, duvidar, reinventar muitas delas. E aí entra o Valère Novarina, que é meu novo xodó. Aqui entra outro aspecto importante para mim, ligado ainda à minha tese. Eu traduzi *Dorotéia* e *Senhora dos Afogados* e coloquei em anexo à tese pelo fato de colocarem de maneira muito incisiva a questão do trágico no Nelson e para que o leitor tivesse acesso a uma peça inteira, não somente às citações. Depois da defesa, eu queria muito que essas traduções fossem lidas, quiçá montadas. E de fato isso foi ocorrendo ao longo dos anos. Eu acabei traduzindo seis peças do Nelson, que foram montadas e publicadas.

AG - Na França?

AL - Na França!

AG - Depois eu vou te contar uma experiência que eu vivi lá. Com a tradução de *Anjo Negro*. Alunos montando.

AL - A tradução de *Anjo Negro* é do Jacques Thiériot. Eu traduzi *Senhora dos afogados, Dorotéia, O beijo no asfalto, Toda nudez será castigada, A Serpente e Valsa nº 6*.

AG - Eles se apaixonaram por *Anjo Negro*.

AL - É, mas é lindo, né?

AG - É! Se apaixonaram. Tem uma aluna que quer fazer mais, quer vir aqui no Brasil para trabalhar e pesquisar Nelson Rodrigues.

AL - Já foi montado na França. Eu te passei o dossiê

AG - Você passou!

AL - Mas enfim, então, com essas traduções que fiz para a tese, dei início a esse trabalho, que eu prezo muito! Quando dei o ciclo Nelson Rodrigues por concluído, embora essa conclusão seja sempre...

AG - Sem fim!

AL - Sem fim!... Comecei a traduzir o Novarina. Coincidiu, não foi nada programado. E tem tudo a ver porque, embora o Novarina não esteja nem aí para o trágico, que não entra nem no vocabulário dele, o que ele faz está totalmente em consonância com isso tudo que a gente discutiu aqui. No teatro dele, ele coloca seres de linguagem. Não são personagens no sentido usual, são seres de linguagem. E a linguagem que ele propõe, que ele explora, está toda calcada no enigma mesmo. Não tem nenhum outro intuito a não ser esse de você ir ao mesmo tempo entendendo e não entendendo. É isso! É essa experiência que ele propõe!

AG - Sim! E eu gostei quando você falou que seria uma possibilidade de exercício até mesmo democrático. De cidadania, né? De cidadania que é para dar uma pausa nesse fluxo da era da superinformação, em que tudo passa e você não apreende nem metade...

AL - Exatamente!

AG - Esse talvez possa ser o elemento trágico, configurativo da obra de arte, fundamental para que a gente pense o contemporâneo, para que o contemporâneo venha: saber que é um enigma, que a arte está trazendo sempre desvelamentos de possibilidades de linguagem. Você vai ter sempre uma outra, um outro modo de se deparar com aquele universo.

AL - Exatamente! Exatamente!

AG - Uma temporalidade diferente, uma espacialidade diferente. E que isso pode se desdobrar dentro da caixa cênica e fora da caixa cênica. Isso é bem bacana pra pensar o trágico. A gente acabou chegando ao trágico hoje por outro viés.

AL - Por outro viés! O que é importante é você perceber que já na Grécia essa construção da cidadania passava também e principalmente por um ouvido criativo e inteligente! E aí chego no Novarina, que diz que é uma felicidade em francês o verbo *entendre* significar ao mesmo tempo ouvir e entender. E ele completa: "Pensar é ouvir". E esse é o mote do livro que pretendo lançar esse ano, pela 7Letras, com apoio da Faperj, *Traduzindo Novarina: Cena, pintura e pensamento*. Tem um capítulo intitulado "Escuta e entendimento". É isso que se precisa estimular, nessa loucura que a gente vive de barulhos, de ruídos.

AG - Essa floresta de ruídos.

AL - E de certezas.

AG - De verdades, né? As pessoas estão com tantas verdades que dá até medo... Nunca vi um mundo com tantas verdades!

AL - No caso do Novarina, a obra dele tem muitas referências, mas nenhuma delas se impõe. Quem conhece vai identificar, mas elas estão ali participando de um quebra cabeça que cabe a você montar e desmontar, montar ou desmontar. Então ele retoma assim também o ideal da Bauhaus, por exemplo, de uma arte democrática no sentido de que o espectador não precisa ser um erudito para apreciar... Você faz a sua conexão. Ou não também! Também não é obrigatório!

AG - Claro! Talvez o sentido mais político mesmo, do teatro. Que não necessariamente precisa ser um político explícito, como *agitprop*, como esse tipo de ações, seria mais essa ação de decifrar o enigma que falávamos...

AL - De dar a possibilidade para que você decifre construindo a sua...

AG - Leitura...

AL - Leitura! E a sua fala. Acho isso muito curioso e é o que me motiva.

AG - Como potência da teatralidade, né?

AL - Exatamente!

AG - Para fechar, vamos falar um pouquinho sobre a sua tradução da *Princesa Branca*, do Rilke, que adoro, e da ideia de uma tragédia da espera que estaria implícita ali?

AL - Também adoro, tenho pensado bastante na *Princesa Branca* ultimamente, queria revisité-la. Eu montei *A Princesa*...

AG - Você chegou a montar? Que barato!

AL - Cheguei, foi minha primeira direção. Fiz só algumas direções na minha vida, essa foi a primeira. Foi no Salão Leopoldo Miguez, na Escola de Música da UFRJ. Foi muito bonito. Eu trabalhava no Fórum de Ciência e Cultura da UFRJ. A gente desenvolveu uns projetos bacanas lá. Sempre gostei do Rilke, sempre fui leitora do Rilke e aí quando descobri essa peça...

AG - Mas você já era leitora das peças do Rilke...

AL - Não

AG - ...ou só dos poemas?

AL - Os poemas.

AG - Ah, também, a mesma coisa comigo.

AL - É.

AG - A primeira peça foi aquela que você...

AL - A primeira peça foi *A Princesa Branca*. Aliás foi a única. Ele escreveu várias peças, mas a recepção à montagem de uma delas não foi assim muito favorável, teria havido uma gargalhada no meio da apresentação. Então o Rilke se retraiu e não levou o projeto dramático adiante...

AG - Sim...

AL - Não cheguei a ler nenhuma outra dessas peças. Li muito também a correspondência dele. Tem um livro lindo, a correspondência dele com Boris Pasternak e Marina Tsvetaieva. Mas voltando ao teatro dele, *A Princesa Branca* foi montada na França e aí meu pai me mandou o livro. Aí eu li, depois li também alguns escritos do Rilke sobre teatro. Ele era apaixonado pela Eleonora Duse, inclusive ele queria que ela fizesse o papel da Princesa Branca. Acabei resolvendo montar. Mas sabe por quê? Além de achar a peça linda? Por causa da cena final, quando o aceno se transforma em adeus. A Princesa passa a peça inteira esperando o momento de fazer o aceno para a chegada do amado e, quando o momento vem, o aceno vira um gesto de adeus!

AG - Maravilhoso!

AL - É uma peça inteira criando a expectativa por um momento muito preciso, a chegada do amante tão esperado, e quando ele está para chegar... tem que ir embora, passar ao largo. Esse gesto tão guardado e esperado, ela não consegue fazer...

AG - 11 anos se guardando! Eu acho que são 11 anos!

AL - 11 anos! Se guardando para aquele que vai vir...

AG - E quando vem é um adeus!

AL - Um adeus!

AG - Como o gesto pode se transformar, a partir dele mesmo...

AL - Exatamente! Exatamente! Eu acho aquilo lindo! A peça é muito bonita.

AG - Poeticamente, né?

AL - É! Poeticamente muito bonita! É como se fosse um grande silêncio... O Rilke é admirador da Duse e também do Maeterlinck. Do simbolismo. Ele escreve sobre a palavra no teatro, a palavra que não diz, a palavra que... que é gesto... Palavra que é gesto, isso é que é bonito na poesia.

AG - É a palavra performática. Por outro lado há sempre uma outra coisa atrás dela, né?

AL - Exatamente!

AG - E isso tem a ver também com esse trágico do qual a gente estava tratando! E como foi a experiência de traduzir?

AL - Ah, eu gosto muito de traduzir!

AG - Mas a maneira que você... o alemão que você...

AL - Eu estudei alemão. Minha escolaridade foi quase toda na França: primário, ginásio. Cursei o ginásio em Estrasburgo, que é fronteira com a Alemanha!

AG - Ah, tá!

AL - E lá ainda se falava muito o alsaciano, o dialeto local, que é um dos dialetos da língua alemã. Nunca falei alsaciano, mas ouvia muito. E estudei alemão na escola. Depois quando voltei para o Brasil, continuei meu estudo de alemão. Então eu conheci a peça em francês, mas adquiri o original e traduzi com as duas versões. Eu ia traduzindo do francês, mas sempre cotejando com o alemão. E muitas vezes a tradução para o português permitia ficar mais próximo do jogo poético do original em alemão do que a

tradução francesa... O francês é mais verboso, mais verborrágico, e o alemão mais conciso! Então traduzi cotejando as duas, a original e a tradução francesa. Faz muito tempo já isso. Foi em 1988. Mas eu gostaria de retomar de alguma maneira...

AG - Eu dei muito essa peça para os meus alunos.

AL - Ah, que legal!

AG - Quando eu dava aula sobre história do teatro, dramaturgia, eu fazia toda aquela coisa, aquelas coisas loucas que colocam para a gente como programa de curso: ir dos Gregos até a contemporaneidade.

AL - É! Simplesmente!

AG - Só isso. Em um semestre... Aí sempre que passava ali pelo simbolismo eu dava Rilke para os alunos, *A princesa branca*. Eu adoro aquilo, adoro. Poético, muito teatral, aquela teatralidade simbolista, que não tem ação explícita, mas que a teatralidade está toda nas palavras! Na performatividade das palavras!

AL - É! Exatamente. Na espera né?

AG - Na ambiência. No universo simbolista. Na espera. Muito bom, Angela! Obrigado!