

*Lourdes Ramalho e o Mito do
Conquistador: Um Experimento
em Tradução Intercultural*

*Lourdes Ramalho and the Myth
of the Conqueror: An Experiment
in Cross-Cultural Translation*

Valéria **Andrade**

Universidade Federal de Campina
Grande/Centro de Desenvolvimento
Sustentável do Semiárido, Sumé.
Doutora em Letras,
Professora de Teoria Literária e
Literatura Brasileira.

val.andradepb@gmail.com.

Artigo recebido em 24/4/2013
Artigo aprovado em 14/6/2013

Resumo

Parte-se de um conceito ampliado de tradução como instância de mediação entre sistemas interculturais para se discutir a migração de sistemas de significação entre culturas. Em *Romance do conquistador*, cordel dramaturgical de Lourdes Ramalho, a ocorrência modelar deste trânsito intercultural suscita a realização de um experimento tradutório em contexto social equivalente ao da ação dramática do texto, inserido como atividade do projeto “Concertos de linguagens: práticas de leitura e escrita em sala de aula”, a se desenvolver via PROEXT 2014-UFMG/CDSA/UAEDUC.

Palavras-chave: Tradução intercultural; Lourdes Ramalho; Don Juan; *Romance do conquistador*.

Abstract

From an expanded concept of translation as mediation among instance intercultural systems intends to discuss the migration of systems of meaning among cultures. In *Romance do conquistador*, Lourdes Ramalho's dramaturgical cordel, the typical occurrence of this intercultural transit raises a translational experiment in social context equivalent to the dramatic action of the text, entered as activity of the project “Concertos de linguagens: práticas de leitura e escrita em sala de aula”, developing by PROEXT 2014-UFMG/CDSA/UAEDUC.

Keywords: intercultural translation, Lourdes Ramalho; Don Juan, *Romance do conquistador*.

Se ando cheio me dilua
Se estou no meio conclua
Se perco o freio me obstrua
Se me arruinei reconstrua
Se sou um fruto me roa
Se viro um muro me rua
Se te machuco me doa
Se sou futuro evolua
Você que me continua
[Que me continua,
Arnaldo Antunes]

O processo de tradução – em particular a tradução de textos escritos em idiomas distintos – implica pensar, necessariamente, num primeiro momento, em fronteiras e, em seguida, na transposição destas fronteiras. Em outras palavras, pensar em tradução é pensar em trânsito, em passagem, em travessia – pensar, afinal, em trocas de significados equivalentes que tornem possível a comunicação entre “diferentes”. Traduzir implica, portanto, atravessar fronteiras para encontrar o que não é igual a mim, ou seja, o outro.

Em contrapartida, pensar no gigantesco e fervilhante espaço em que se transformou o mundo e a sociedade contemporâneos – espaço marcado, profundamente, pela heterogeneidade linguístico-cultural, bem como pela diluição de fronteiras que teriam, hipoteticamente, apagado diferenças – leva a pensar que as pessoas vivem, hoje, em estado de fragmentação. Tenhamos tido ou não experiências de migração, vivemos todos forçados a conviver com, no mínimo, duas línguas, duas culturas e, portanto, forçados a traduzi-las e a negociar entre elas. O hibridismo cultural em que vivemos imersos tem nos colocado na condição de sujeitos diaspóricos. Mesmo quando não experimentamos a diáspora, vivemos nossas vidas como sujeitos em pedaços, porque divididos, em constante hesitação: ou

a incorporação do novo, ou a manutenção do anterior/original. Este despedaçamento do sujeito contemporâneo força-o a buscar espaços de convivência, de comunicação, de interação – onde se vislumbre a possibilidade de descobrir que o “outro” pode ser o “mesmo” e, inclusive, pode ser “eu mesmo” ou simplesmente o “outro”.

Neste sentido, entende-se que o ato de traduzir, percebido como possibilidade de estabelecer comparações, configura-se como caminho para promover reconhecimentos, num exercício identitário de si e do outro.

Distante, portanto, de uma definição tradicional de tradução como ato de transportar ou transferir um sentido dado, inerente de antemão ao texto. Propõe-se, contemporaneamente, uma compreensão da tradução como prática que, inserida no campo do comparativismo cultural, colabora para o entendimento do que está para além das fronteiras do idêntico e, num momento posterior, do que é interno a estas fronteiras. Nas proverbiais palavras de José Saramago: “Não nos vemos se não nos saímos de nós”.

Sendo assim, como processo que não se realiza isoladamente, tampouco unilateralmente, a tradução apresenta-se como procedimento indispensável de interação cultural, de conhecimento sobre o que se faz no mundo, de reintegração possível, de reconexão a partir da aproximação e da negociação entre elementos díspares. Não por outra razão, podemos considerar a tradução como instância para realizar o desejo contemporâneo, cada vez mais premente, de comunicação – já referido por Umberto Eco em termos precisos: “As pessoas desejam comunicar-se.” As pessoas querem dialogar, querem encontrar-se e, mediadas pelos avanços da tecnologia, podem fazê-lo a despeito de quaisquer deslocamentos geográficos. Acessando, por exemplo, redes sociais da Internet, podemos encontrar pessoas do mundo todo, falantes de diferentes idiomas, sujeitos de diferentes culturas, muitas vezes dentro de uma mesma nação. Somos, hoje em dia, todos nós, pessoas cotidianamente envolvidas em diversos processos tradutórios, em função da convivência mundializada que nos convida, às vezes compulsoriamente, a cruzar fronteiras culturais.

Desta perspectiva conceitual ampliada, tradução apresenta-se como processo que leva em conta as interferências provocadas por deslocamentos de textos, no tempo e no espaço, como também em seus inúmeros e renovados significados. Neste formato alargado, tradução passa a abrigar uma compreensão relacionada ao cruzamento de culturas, fenômeno que vem sendo estudado, entre outros autores, por Patrice Pavis. No livro *O teatro no cruzamento de culturas* (2008), este autor defende que para se compreender o deslizamento de culturas, o modelo da intertextualidade cede lugar ao da interculturalidade, considerando-se que, na atualidade, já não basta descrever as relações entre os textos e espetáculos ou entender o seu funcionamento interno. É preciso, sobretudo, compreender de que modos estes textos migrantes se inserem nos diferentes contextos e culturas, como também analisar a produção cultural resultante desses deslizamentos, tendo em vista a necessidade de se situar a dialética das trocas entre as culturas, mediante processos em que temos, de um lado,

o que se designa como cultura-fonte e, de outro, a cultura-alvo.

Em sua proposta teórica de um modelo intercultural de análise, Pavis se utiliza da metáfora da ampulheta, em cuja parte superior estaria a cultura-fonte (estrangeira), codificada/solidificada em diversas modelizações (antropológicas, socioculturais, artísticas). Para ser absorvida, esta cultura deve passar pelo gargalo estreito do funil da ampulheta. Se forem suficientemente finos, os grãos da cultura estrangeira escoarão, embora lentamente, para a outra parte, onde está a cultura-alvo. Os grãos irão se incorporar, não gratuitamente, mas regulados, em parte, pelos inúmeros filtros colocados pela cultura-alvo. A transferência de uma cultura a outra não se faz de forma automática ou passiva. Ao contrário, a atividade é comandada mais pela parte “inferior”, da cultura-alvo, consistindo em ir procurando ativamente, na cultura-fonte, sob uma espécie de imantação, aquilo de que necessita para responder suas necessidades concretas. Há, de toda maneira, uma busca de equilíbrio: a cultura-fonte mantém suas modelizações (o molinete não pode triturá-la, deixando-a cair como matéria inerte e disforme na parte receptora) e a cultura-alvo, mediante os filtros que aciona, absorve o que lhe for de interesse. Este é, portanto, um modelo interativo, em que a transferência ocorre com reciprocidade.

O exame de como uma cultura-alvo analisa e se apropria de uma cultura-fonte, ao filtrar e ao ressaltar determinados traços culturais em função de seus interesses e pressupostos, pode ser bastante rentável se realizado a partir do modelo intercultural de análise proposto por Pavis. Além disso, deve-se lembrar: a ampulheta tem razão de ser porque, como bem assinala Patrice Pavis, é feita para ser virada. Ou seja, em se tratando do que o autor designa como cruzamento de culturas, a apropriação de uma outra cultura não é jamais definitiva. Quer dizer, a ampulheta se inverte tão logo o utilizador de uma cultura estrangeira se pergunte de que forma a sua própria cultura poderia ser “passada” para uma outra cultura-alvo. A inversão da ampulheta, contudo, pode acontecer também, por exemplo, quando, mesmo não se operando um segundo trânsito propriamente intercultural, a nova produção cultural, resultante de um cruzamento entre culturas, passa por um processo de tradução de um determinado sistema de signos para outro, ou seja, de um sistema signifiante a outro. Para nos mantermos no contexto do teatro, pode-se pensar que uma outra virada possível da ampulheta seria relacionada à tradução de um texto dramaturgico em texto cênico. Teríamos aqui a realização de uma tradução intercultural e intersemiótica.

Empreendida por vários autores contemporâneos, entre eles Julio Plaza (2008), a pesquisa acerca da tradução intersemiótica – percebida por este teórico como forma de arte e prática artística entranhadamente contemporânea – nasce da necessidade de se compreender o trânsito de textos (na acepção ampla) entre as várias mídias. No conjunto das produções resultantes de processos de tradução intersemiótica, têm tido notável proliferação as realizadas entre literatura e cinema, além de muitas outras, envolvendo artes plásticas e literatura, como também textos dramaturgicos e palco/cinema/televisão. Entre estes últimos,

tenha-se claro que a simultaneidade entre os meios verbal e visual é bastante aparente, embora um deles sempre predomine.

Seja do texto impresso para o palco, ou deste para a telinha ou o telão, o processo tradutório intersemiótico opera-se no encontro de equivalências entre os sistemas, ou seja, procuram-se elementos de um sistema que exerçam funções semelhantes no outro. Não será excessivo lembrar que a ideia da equivalência, fundada no fato de que toda linguagem existe como sistema organizado, descarta quaisquer buscas por igualdade. A equivalência se define como processo de transformação e define processos de trânsito entre códigos ou, em outros termos, entre um texto, construído como um determinado sistema semiótico, em outro texto, de um outro sistema. Consistindo, portanto, no diálogo entre formas de arte distintas, a tradução intersemiótica vem a ser um processo criativo que demanda, de quem nele se envolve, uma nova postura, aberta não apenas ao “diferente”, mas, sobretudo, ao “impuro”, já que as formas estéticas e artísticas contemporâneas estão sob a interferência do que Plaza (2008) designa como uma imensa inflação babélica de linguagens, códigos e hibridização dos meios tecnológicos, que caracterizam esse tempo de mistura que é o nosso.

Tempo de mistura em que, diferentes, impuros e despedaçados, comprometidos ou não com a realização de projetos estéticos, movemo-nos por entre várias linguagens e mídias, com o propósito de nos aproximarmos do outro – este que nos acena com a possibilidade de algum entendimento do outro que cada um de nós é e que, por isso mesmo, tenta silenciar cotidianamente dentro de si. O poeta, ainda bem, não teme o encontro com este alheio e, ao contrário de nós, faz com que ele grite, indicando-nos as veredas possíveis para nos reconhecermos como seres híbridos de tanto eu e tantos outros, cumprindo por nós, afinal, a tarefa de “traduzir uma parte na outra parte”.

II

Bem-aventurados leitores e espectadores da dramaturgia de Lourdes Ramalho, por quem a poeta, no decorrer de oito décadas de escrita incansável, vem se expondo aos riscos de uma longa travessia para encontrar “outras partes de mim”, tantos outros de nós, brasileiros nordestinos, de nascença ou não. Em quase cem textos escritos para a cena, a poeta, devotada, primeiramente, ao compromisso de restaurar ancestralidades culturais do seu lugar de origem, o Nordeste, desenvolve, ainda, um projeto destinado a pôr em xeque modelos de organização social fundados na assimetria de poder entre as pessoas, em particular entre mulheres e homens (ANDRADE, 2012).

Se em alguns destes textos se reconhecem, por exemplo, mulheres fazendo pequenas revoluções a partir de um lugar subalterno imposto culturalmente, em que se marca a passagem do poder das mãos masculinas para as femininas, como em *Fiel espelho meu*, *Os mal-amados* e *A mulher da viração*, em pelo menos um deles, o premiadíssimo *As velhas*, a alternância de poder opera-se entre as próprias mulheres, as duas protagonistas nomeadas

polissemicamente no título. Em ambos os casos, percebe-se a preocupação da autora em reconhecer e ressignificar a força do feminino atribuída às mulheres do Nordeste brasileiro como legado atávico de suas ancestrais ibéricas, perceptível igualmente em outros textos, a exemplo de *Uma mulher dama*, *A feira*, *Fogo-fátuo* e *Romance do conquistador*. Neste último texto, alvo de nosso foco aqui, temos uma narrativa mítico-imaginária, construída para situar o *donjuanismo* nordestino e o brasileiro em geral, a partir da nordestinização do mito espanhol, posto no palco pela primeira vez no século XVII, na comédia de Tirso de Molina, *El burlador de Sevilla y el convidado de piedra*.

Desde então, reescrito em inúmeras versões por autores como Goldoni, Bernard Shaw, Tennessee Williams e José Saramago, que o reinventaram também para o palco, além de tantos outros que, na poesia e na narrativa, renderam-se à atração de recriar a figura arquetípica arraigada no imaginário europeu, o mito do sedutor insaciável ganha, nos inícios da década de 1990, uma versão, também para ser encenada, mas escrita em cordel, por uma autora brasileira, nascida e criada no Nordeste do país, que, àquela altura, decidira assumir seu interesse em ter esse gênero de poesia como parceiro em sua escrita dramaturgicamente. Nascida de encomenda, como já anotado em estudos anteriores (ANDRADE, 2005; ANDRADE, 2011a; ANDRADE, 2012), a nova versão, batizada como *Romance do conquistador*, responde antes, ao que parece, à demanda de ressignificação do imaginário popular nordestino, em que a figura de *Don Juan*, híbrida de realidade e fantasia, circula em carne e osso, como ideia materializada, pelas brenhas do sertão da região. Em outras palavras, quando, em 1991, o encenador espanhol Moncho Rodríguez, então à frente do Projeto de Incentivo à Dramaturgia de Cordel, desafia a autora a transplantar, para o lado de cá do Atlântico as aventuras de sedução do fidalgo europeu, seu pedido talvez tenha sido a deixa, dada em boa hora, para se falar de um outro *don juan*, tão igual e diferente do “original” ibérico.

Romance do conquistador se inscreve, portanto, como exercício tradutório para o entendimento/reconhecimento deste outro que me habita, este outro híbrido de Europa e América do Sul, este outro que, em sua travessia da Espanha para o sertão do Nordeste brasileiro, transmuta-se e renasce na pele de um João qualquer, um João sem eira sem beira nem sangue azul, um autêntico João-ninguém. Vendedor ambulante de folhetos de cordel, João, o conquistador referido no título do cordel dramático ramalhiano, leva o mesmo nome de seu ancestral hispânico e o mesmo destino: sedutor itinerante. Pula de feira em feira, sertão afora, tentando sobreviver à recessão e, à imagem e semelhança do seu outro, tentando escapar das confusões amorosas que provoca. Como bem observa Ian Watt (1997), esta é uma característica intrínseca às várias recriações deste mito do individualismo moderno: “Todos eles são grandes viajantes (mesmo que a viagem seja apenas um imperativo de salvação)”. A diferença gritante entre os dois está, portanto, relacionada à especificidade da salvação imposta ao sedutor nordestino, já que sua errância traduz também a luta pela sobrevivência, sua e de sua companheira, Zilda, a quem ele se associa buscando sair de um lugar socialmente

marcado pelo desprestígio, em tudo oposto ao lugar de origem de Don Juan Tenorio, nascido fidalgo, filho do conselheiro-mor do Rei de Castela.

Há, entretanto, diferenças não tão clamorosas, ao menos na aparência. Uma delas liga-se precisamente ao fato de João ser aceito como sócio e amante da cigana Zilda, anunciado sem meias palavras por ela própria:

<i>Zilda</i>	<i>Se é assim – vou lhe passando meus truques – minha invenção!</i>
<i>João</i>	<i>Pode deixar que no ramo dou em todos de cambão!</i>
<i>Zilda</i>	<i>Será meu sócio na banca, na cama e em toda função!</i>

Ora, na versão original de Molina, o burlador de Sevilha arma e desarma suas ciladas de sedução com o apoio de um duplo, encarnado na figura de um empregado doméstico, o servil Catalinón. Na versão ramalhiana, este “outro” do sedutor vem à cena na pele de uma mulher, a cigana Zilda, também feirante e, como ele, perita em truques e trapaiças para vencer as privações do bolso e da carne. Não é por acaso que Zilda passa a acompanhar o ambulante em sua rota nômade sertão adentro, logo após o *fora* que lhe dá outra mulher, dona da barraca de tira-gostos, na feira da primeira cidadezinha onde ele tenta vender seus folhetos, a quem anuncia sua disposição de morrer inadimplente, mas saciado pelas delícias que ela tinha a oferecer:

<i>Zefa</i>	<i>Eu tenbo peito de moça com açúcar lambuzado!</i>
<i>Joca</i>	<i>Tem aí rabada gorda com pirão apimentado?</i>
<i>Zefa</i>	<i>Tem mexido bem na hora e quente que tá danado!</i>
(...)	
<i>Joca</i>	<i>Dê uma chance, criatura, a quem é quase finado!</i>
<i>Zefa</i>	<i>Morre seco, na pendura, mas o que é meu – tá guardado!</i>
<i>João</i>	<i>Morro – mas de gostosura vai meu corpo saciado!</i>

Nesta tradução singular, o sedutor se faz acompanhar, portanto, de um duplo feminizado que, além do mais, tão trapaceiro quanto seu patrão, acaba por atuar também *camaleonicamente*, acompanhando o farsante em seus vários disfarces: traveste-se de enfermeira junto ao médico, de futura primeira-dama ao lado do candidato a prefeito e de coroinha ao redor do padre. Conforme observamos em outros estudos (ANDRADE, 2011b; ANDRADE, 2012), esta feminização de Catalinón indaga-nos tanto sobre o paradoxo entre a redefinição de espaços sociais autorizados e interditos ao feminino e ao masculino, quanto sobre a permanência do modelo hegemônico de masculinidade que mantém entre nós, e entre os nós desta malha, tantas Zildas num lugar, ainda, de subalternidade.

Zildas e João e também Guiomares, como veremos a seguir, que nos traduzem e nos incitam a continuar a travessia entre culturas, a de cá e a do outro lado do Atlântico, oferecendo-nos alguma clareza em relação à nossa condição de seres de mistura, portanto híbridos, impuros. Somos, sim, independente do pertencimento de gênero, este *don juan* plebeu, homens e mulheres de “bolso furado” compartilhando truques e disfarces para sobreviver, para, no final do mês, pagar o financiamento do carro zero e da casa própria e, de quebra, a fatura do cartão de crédito. Somos, sim, não importa o gênero a que pertencemos, esta mulher cigana, sedutora, buscando parcerias “na banca, na cama e em toda função!” abertas à negociação, ao ir e vir das posições de poder nas relações entre as pessoas.

Somos, ao fim e ao cabo, “a pecadora Guiomar”, figura talvez mais marcante de *Romance do conquistador*, assim apresentada pelo narrador nos versos de abertura do cordel. Entrando na ação dramática apenas nos dois últimos quadros da trama, Guiomar, inicialmente apenas nomeada como herança deixada por um homem pronto a cometer suicídio, acaba tornando-se o maior e único objeto de desejo do sedutor. Na sequência da ação, levado para uma mortuária, João, então disfarçado de padre, trai seu interesse em se fazer herdeiro do quase-morto. Seus bens, que não passam de dívidas, incluem, porém, uma mulher, cujos atributos, declarados pelo próprio, fazem crescer os olhos do sedutor, acometido que fora, já havia algum tempo, de impotência sexual:

*Guiomar – a afilhada
do diabo – é bala certa!
É a seta envenenada
que me põe fim à carreira!
É tão bela e assanhada
o quanto é traiçoeira!*

Tendo chegado a zero, na avaliação de Zilda, o trapaceiro não hesita em correr mundo atrás da ardente mulher, certo dos resultados que terá sua saúde sexual: “Meu termômetro levanta/ com o fogo da Guiomar!”. Em consonância com a trama d’*El burlador de Sevilla*,

Lourdes Ramalho transfere a ação do último quadro para o espaço de uma igreja, onde o conquistador, embalado pelo vinho que lá encontra e ainda vestido com a batina usada para encomendar a alma do suicida, cai no sono, sonhando com um mulherio requebrando à sua frente, do qual, para sua frustração, Guiomar está ausente. Acordando em seguida, o falso padre vê três beatas – Inocência, Decência e Previdência – que, após anunciarem o “pecado cabeludo” que as atormentava, o incitam a provar-lhes a superioridade de seus dotes físicos em relação aos do padre que lhes aparecera em sonho. Em seguida ao desafio, o trio se revela:

<i>Decência</i>	<i>É depois – nossos pecados vai remir, vai resgatar?</i>
<i>João</i>	<i>Com tão grande penitência que vão gemer e chorar! Como é mesmo vosso nome?</i>
<i>Todas</i>	<i>Nosso nome é Guiomar!</i>
<i>João</i>	<i>Guiomar! Rosa de enxofre! Bomba atômica em flor!</i>
<i>Inocência</i>	<i>É míssil teleguiado, tem de Hiroshima o calor!</i>
<i>Previdência</i>	<i>Nitrogênio, gás mortífero, arma química do amor!</i>
<i>João</i>	<i>É satélite enviado pra destruir, causar dor!</i>
<i>Decência</i>	<i>É radar – fogo cruzado que arromba com grande horror!</i>
<i>João</i>	<i>Uma só me desespera! É três me causam pavor!</i>

O sedutor conhece, assim, a verdadeira identidade de Guiomar, tomando ciência, em seguida, que seu único e diabólico propósito era arrastá-lo, de corpo e alma, para arder no inferno em sua companhia. Mantida a carga do mito ibérico pela inclusão do sobrenatural, através do que é acionada a punição do sedutor pelos pecados cometidos, *Romance do conquistador* desvia-se, porém, do curso mítico original, adotando uma perspectiva alternativa de linha marcadamente antipatriarcal. Aqui, o enganador passa a enganado, não pela vontade dos céus, mas por artifício do próprio diabo, encarnado na figura de uma mulher de três faces e três corpos, por quem é castigado não apenas com o fogo do inferno, como na trama espanhola, mas com a mutilação do seu órgão genital:

João	<i>Ai, ai – a coisa está preta, não sei como me safar!</i>
Decência	<i>Estás nas mãos do Perneta vestido de Guiomar!</i>
Inocência	<i>O Fute, o Cão, o Capeta vieram pra te levar!</i>
João	<i>Não me levam! – Eu não me entrego! Não sou um besta qualquer!</i>
Inocência	<i>Tão forte, audaz, tão janota e fugindo de mulher?</i>
João	<i>Dou saltos, dou cambalbotas, me agarrar não vão poder!</i>
(...)	
Inocência	<i>Vai ter os olhos furados!</i>
Decência	<i>As pernas vou te quebrar!</i>
Previdência	<i>O coração espetado, e a bimba vou te arrancar!</i>
Todas	<i>Ab, não – por este pedaço todo o Inferno vai brigar!</i>

Guiomar, mulher que, sendo três, enseja a ideia de uma *diabolíssima* trindade, surge como figura que se aproxima perigosamente de imagens estereotipadas do feminino como encarnação do diabo, tão frequentes na tradição do folheto. Para além destas, outras imagens impactantes, relacionadas à vivência da sexualidade feminina, construídas ao longo da versão cordelizada do mito realizada por Lourdes Ramalho, como de resto em vários outros momentos da sua dramaturgia, parecem desafiar o estatuto de herança atávica atribuído ao *donjuanismo* nordestino, notadamente quando observadas recorrências que nublam as fronteiras entre feminino e masculino. Vejam-se, exemplarmente, em *As velhas*, as figuras masculinas de José, Chicó e Tonho, entrelaçando movediçamente seus destinos de sedutores incorrigíveis aos de Mariana, Vina e Branca, versões nuançadas da menina-moça e também mulher dona de si, regida por um ser-feminino insolente à onipotência do masculino e de suas leis patriarcais.

III.

A metáfora da ampulheta, utilizada por Patrice Pavis em sua proposta analítica no campo da interculturalidade, referida na primeira parte deste artigo, tem nos acenado,

há algum tempo, com alguma insistência, para a possibilidade de promover experimentos tradutórios voltados para a leitura encenada de textos dramáticos da brasileira Lourdes Ramalho e da portuguesa Estela Guedes. Estas, e na verdade outras duas autoras, as também brasileira Aninha Franco e portuguesa Eduarda Dionísio, têm despertado nosso interesse, nos últimos dez anos, em especial pela oportunidade de entendimento de como se formalizam esteticamente o feminino e o masculino nas dramaturgias contemporâneas de autoria feminina brasileira e portuguesa, impondo-se como trilha investigativa o entrecruzamento dos vários e diferentes “outros” surgidos na cena teatral dos dois lados do Atlântico.

Em outras palavras, interessa-nos o estudo de questões que apontam para o reconhecimento das similitudes e simultaneidades entre nações irmãs em termos culturais e linguísticos, como também, e, sobretudo, o reconhecimento de diferenças – que, se de um lado, as torna tão distantes (e até rivais, para dizer o mais difícil), poderá, dialeticamente, torná-las mais próximas e, quem sabe, irmaná-las de fato. Tentar entender “o outro” de nós e do “nosso outro”, ou seja, indagar/enxergar, com “outros olhos”, como se colocam no mundo e se relacionam – em particular, quando se trata de relações de gênero – os diferentes “outros” de contextos socioculturais tão ambigualmente próximos e distantes como o brasileiro e o lusitano, pode contribuir para elucidar a compreensão das nossas respectivas identidades e, completando o ciclo, tornar menos conflituosa a relação entre alteridades e, conseqüentemente, mais fecunda a dinâmica das trocas culturais.

Presentemente atuando na docência de disciplinas na área de literatura e leitura, na Unidade Acadêmica de Educação do Campo-UAEDUC, da Universidade Federal de Campina Grande-UFCG, Campus de Sumé, tem nos chamado a atenção o interesse discente por textos dramáticos, incluídos os de Lourdes Ramalho, que temos tido chance de divulgar e incentivar a leitura já desde 2010. Neste ano, ministramos a disciplina Estudo do Texto Dramático, componente curricular eletivo da Licenciatura em Educação do Campo. Neste sentido, embora os textos das duas autoras portuguesas não tenham encontrado ainda oportunidade de circulação no âmbito da UFCG-Campus de Sumé, abrindo caminhos para um exercício tradutório relacionado, por exemplo, ao mito de Inês de Castro, por elas revisitado singularmente, viria a propósito a realização de ciclos de leitura encenada, realizados como atividade de extensão, que, de um lado, respondessem ao citado interesse discente e, de outro, abrissem espaço para o desenvolvimento e a pesquisa de produções culturais resultantes de tradução intercultural e intersemiótica produzidas a partir da dramaturgia produzida na região.

O que se propõe, portanto, está relacionado à virada da ampulheta, nos termos de Patrice Pavis, tendo como ponto de partida a realização de oficinas de leitura encenada como atividade do projeto de extensão “Concertos de linguagens: práticas de leitura e escrita em sala de aula”, apresentado ao Programa de Apoio à Extensão Universitária PROEXT 2014, do MEC, como proposta vinculada à UAEDUC/UFCG. Pretende-se, nesta proposta, tomar o cordel dramático *Romance do conquistador*, de Lourdes Ramalho, como produção

modelar no campo da tradução intercultural que suscita, nesta oportunidade, possibilidades de novas produções culturais, a partir de um processo de tradução intersemiótica da versão cordelizada do mito de Don Juan realizada em contexto cultural que dialoga com aquele em que transcorre a ação dramática do cordel. Do texto dramaturgicamente produzido no processo da escrita autoral ao texto falado produzido mediante processos de leitura expressiva, buscar-se-ão as equivalências entre estes dois sistemas de significação e, no encontro destas, lançar propostas de reconhecimento crítico da memória ancestral, como ponto de partida para a reinvenção do presente de sujeitos sociais impuros e despedaçados – por isso mesmo, com habilidade e resistência para refazer suas histórias, renovadas em relações em que nem mulheres nem homens se vejam forçados a dissimular subalternidades, posicionando-se assim, ao longo de suas vidas, num lugar pretensamente superior.

Referências Bibliográficas

ANDRADE, Valéria. “Nosso nome é Guiomar” ou Lourdes Ramalho e a reinvenção de D. Juan. *Graphos*: Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, v. 8, n. 1, 2005, p. 21-29.

ANDRADE, Valéria. Lourdes Ramalho: viver e fazer viver a vida e o teatro. In: RAMALHO, Maria de Lourdes N. *A feira; O trovador encantado*. Organização de R. Lemaire; Introdução Maria de Lourdes N. Ramalho, Valéria Andrade e Ria Lemaire; Fixação do texto e notas de Maria de Lourdes N. Ramalho, Valéria Andrade e Diógenes Maciel. Campina Grande; A Coruña: EDUEPB; Univ. da Coruña, 2011a, p. 29-51.

ANDRADE, Valéria; **MACIEL**, Diógenes André Vieira. Veredas da dramaturgia de Lourdes Ramalho. In: RAMALHO, Maria de Lourdes N. *Teatro [quase] completo de Lourdes Ramalho*. Vol. 1: Teatro em Cordel. Organização, fixação dos textos estudo introdutório e notas de V. Andrade e D. Maciel. Maceió: EDUFAL, 2011b, p. 7-52.

ANDRADE, Valéria. Lourdes Ramalho e o ofício de escrever-pensar teatro. In: GOMES, André Luís; **MACIEL**, Diógenes A. Vieira (Orgs.). *Penso teatro: dramaturgia, crítica e encenação*. Vinhedo: Horizonte, 2012. p. 220-238.

PAVIS, Patrice. *O teatro no cruzamento de culturas*. Trad. de Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PLAZA, Julio. Introdução: a tradução como poética sincrônica. In: *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 1-14.

RAMALHO, Maria de Lourdes N. Romance do Conquistador. In: *Teatro [quase] completo de Lourdes Ramalho*. Vol. 1: Teatro em Cordel. Organização, fixação dos textos, estudo introdutório e notas de Valéria Andrade e Diógenes André Vieira Maciel. Maceió: EDUFAL, 2011.

WATT, Ian. *Mitos do individualismo moderno: Fausto, Dom Quixote, Dom Juan, Robison Crusoe*. Trad. de Mario Pontes. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.