

OS OUTROS EM NÓS: UM VARAL PARA O BURLADOR DE SEVILHA

Valéria Andrade
UFCEG

I.

Há quase duas semanas a mídia televisiva vem noticiando em seus destaques internacionais a situação de Edward Snowden, o ex-técnico do serviço de inteligência americana, que delatou o esquema de espionagem do governo Obama a dados de Internet e ligações telefônicas. Autorizado pela imigração russa a ficar pelo tempo que quisesse na área de trânsito do aeroporto de Moscou, desde que ali desembarcou, em 23 de junho, vindo de Hong Kong, após ter fugido de seu país, Snowden, que teve seu passaporte revogado pelo governo americano, seguia “vivendo”, conforme expressão usada em um dos telejornais, nos limites daquela área.

Desprovido de documento de viagem, Snowden estaria proibido de entrar em território russo, como também de embarcar oficialmente para qualquer outro lugar do mundo. No entanto, embargos jurídicos à parte, o presidente russo, com sua conhecida informalidade, foi inequívoco em sua declaração a respeito: o espião americano “chegou como passageiro em trânsito e não precisa de visto nem de nenhum outro documento. Pode voar para onde lhe der na telha”, reforçando o caráter emblemático da situação de Snowden em relação à grande “área de trânsito” em que o

mundo contemporâneo se transformou e, na qual, seguimos todos vivendo. Passageiros em trânsito, vindos de muitos lugares, somos e fazemos do mundo uma imensa zona de fronteira onde tudo se mistura e muito se troca, na ânsia de se “traduzir uma parte na outra parte”, os outros em nós.

Pensar neste espaço gigantesco e fervilhante que é a sociedade contemporânea, marcado, profundamente, de um lado pela heterogeneidade linguístico-cultural e, de outro, pela diluição de fronteiras que teriam, hipoteticamente, apagado diferenças, leva a pensar que as pessoas vivem, hoje, em estado de fragmentação. Temos 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 nos coloca na condição de sujeitos diaspóricos. Mesmo sem a experiência da diáspora, vivemos nossas vidas como sujeitos em pedaços, porque divididos, em constante hesitação: ou a incorporação do novo, ou a manutenção do anterior/original. O despedaçamento do sujeito contemporâneo força-o a buscar espaços de convivência, de comunicação, de interação tradutória, em que se vislumbra a possibilidade de descobrir que o “outro” pode ser o “mesmo” e, inclusive, pode ser “eu mesmo” ou simplesmente o “outro”.

Considerar tais espaços como processos de tradução implica pensar, tal como se faria em relação a textos escritos em idiomas distintos, num primeiro momento, em fronteiras e, em seguida, no ato de atravessá-las. Pensar em tradução é pensar em trânsito, em passagem, em travessia, em trocas de significados equivalentes que tornem possível a comunicação entre “diferentes”. Traduzir implica, portanto, em atravessar fronteiras para encontrar o que não é igual a mim, ou seja, 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 concepção tradicional de tradução como ato de transportar ou transferir um sentido inerente ao texto, dado de antemão, propõe-se, contemporaneamente, uma compreensão da tradução como prática inserida no campo do comparativismo cultural, que 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”.

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 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. Em seu livro *O teatro no cruzamento de culturas* (2008), Pavis defende que, para se compreender o deslizamento de culturas, o modelo da intertextualidade cede lugar ao da interculturalidade, considerando-se que já não basta descrever as relações entre os textos e espetáculos ou entender seu funcionamento interno. É preciso compreender os modos como estes textos migrantes se inserem em diferentes contextos e culturas, como também analisar a produção cultural resultante destes 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, ou mais ou menos, 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 às 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. Mas a inversão da ampulheta 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 dramático 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 dramáticos e pal-

co/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 tela 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, nos movemos por entre várias linguagens e mídias com o propósito de traduzir os outros em nós – estes outros que nos acenam 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 outro e, ao contrário de nós, o faz gritar, 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.

Minhas inquietações em torno destas possibilidades têm me levado, já há alguns anos, ao encontro com poetas, em particular autoras de textos dramaturgícos, a exemplo de duas brasileiras, ambas nordestinas, Lourdes Ramalho e Aninha Franco, e duas portuguesas, Estela Guedes e Eduarda Dionísio, 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, tem me interessado o estudo de questões que apontam para o reconhecimento das similitudes e simultaneidades entre nações irmãs, em termos culturais e linguísticos, como também o reconhecimento de diferenças – que, se de um lado, as torna tão distantes (e até rivais, para dizer o mais difícil), pode, 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 socio-culturais 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.

Para o diálogo proposto nesta mesa, impertinente seria, aos meus olhos, não trazer reflexões que, pelo menos desde 2003, tenho elaborado em torno da produção de Lourdes Ramalho, autora que no decorrer de oito décadas, vem se expondo aos riscos de uma travessia para encontrar “ou-

tras partes de mim”, tantos outros de nós, brasileiros nordestinos de nascença ou não.

Se em alguns dos quase cem textos ramalhianos 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 textos como *A feira*, *Fogo-fátuo* e *Romance do conquistador*. Neste último, alvo do que proponho pensar 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, *O burlador de Sevilha e o convidado de pedra*.

Desde então, reescrito por inúmeros autores, entre eles José Saramago, que o reinventou também para o palco, rendendo-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 dramatúrgica. Nascida de encomenda, como já anotado em estudos anteriores (ANDRADE, 2005; ANDRADE, 2011a; ANDRADE, 2012), a versão verde-amarelo batizada como *Romance do conquistador*, responde antes 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 1991, quando o encenador espanhol Moncho Rodriguez, 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 ao “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, se transmuta 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:

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

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 trapanças 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:

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

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: se traveste 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 Joãos 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, nos oferecendo 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, levada para uma mortuária, João,

então disfarçado em padre, trai seu interesse em fazer-se 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 Providência – 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:

Decência E depois – nossos pecados
vai remir, vai resgatar?
João Com tão grande penitência
que vão gemer e chorar!
Como é mesmo vosso nome?

Todas Nosso nome é Guiomar!

João Guiomar! Rosa de enxofre!
 Bomba atômica em flor!

Inocência É míssil teleguiado,
 tem de Hiroshima o calor!

Previdência Nitrogênio, gás mortífero,
 arma química do amor!

João É satélite enviado
 pra destruir, causar dor!

Decência É radar – fogo cruzado
 que arromba com grande horror!

João Uma só me desespera!
 E três me causam pavor!

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 anti-patriarcal. 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 Ai, ai – a coisa está preta,
 não sei como me safar!

Decência Estás nas mãos do Pernetá
 vestido de Guiomar!

Inocência O Fute, o Cão, o Capeta
 vieram pra te levar!

João	Não me levam! – Eu não me entrego! Não sou um besta qualquer!
Inocência	Tão forte, audaz, tão janota e fugindo de mulher?
João	Dou saltos, dou cambalhotas, me agarrar não vão poder!
[...]	
Inocência	Vai ter os olhos furados!
Decência	As pernas vou te quebrar!
Previdência	O coração espetado, e a bimba vou te arrancar!
Todas	Ah, não – por este pedaço todo o Inferno vai brigar!

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 suas leis patriarcais.

III.

A metáfora da ampulheta utilizada por Pavis no campo da interculturalidade tem me acenado para a possibilida-

de de realizar experimentos tradutórios voltados para a leitura encenada de textos dramáticos tanto de Lourdes Ramalho e Aninha Franco como das autoras portuguesas citadas antes.

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 me chamado a atenção o interesse discente por textos dramáticos, incluídos os de Lourdes Ramalho, cuja leitura tenho tido oportunidade de incentivar, como ocorrido em 2010, quando ministrei a disciplina Estudo do Texto Dramático, no curso de 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”, aprovado pelo Programa de Bolsas de Extensão Universitária PROBEX 2013, vinculado 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 pro-

cesso 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 dramatúrgico*, 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. No encontro destas equivalências, a proposta de se promover o reconhecimento crítico de uma memória ancestral que seja ponto de partida para a reinvenção do presente de sujeitos sociais impuros e despedaçados e, 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 e a ocupar, às vezes ao longo de uma vida inteira, posições pretensamente superiores.

REFERÊNCIAS

- 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*. Tradução 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*. Tradução de Mario Pontes. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.