

capa

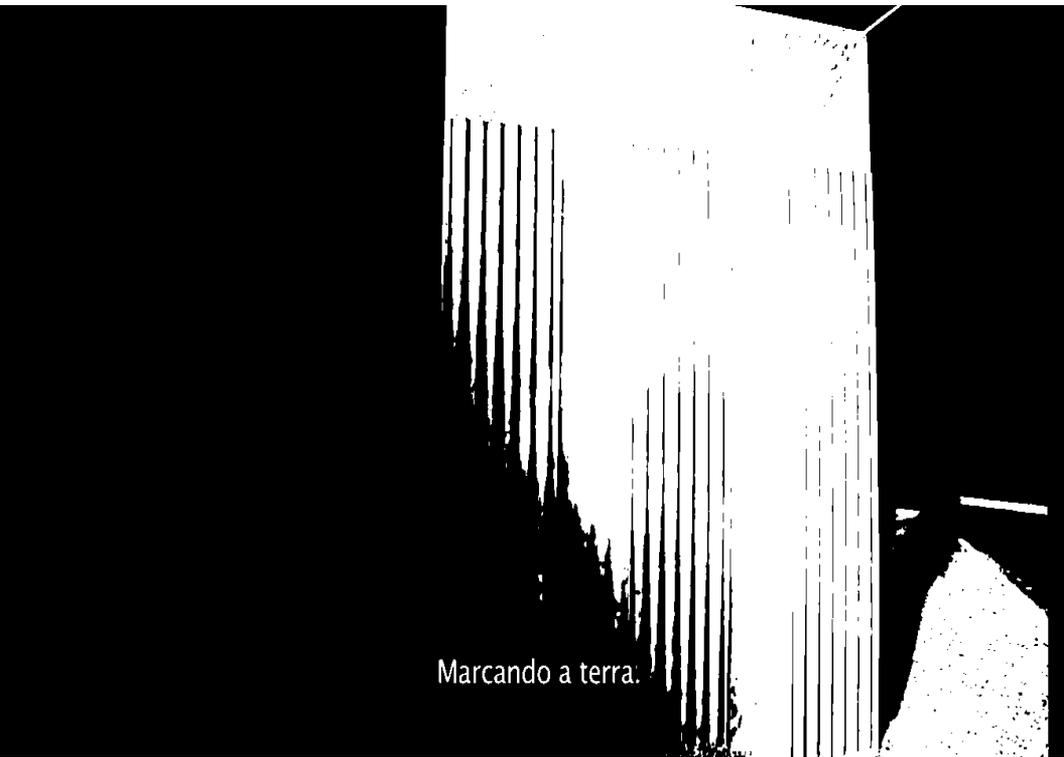
## ABERTURA



Acho que assumir um nome  
é uma espécie de grande ato mágico.



que você adquire ao andar na terra.



Marcando a terra.

seres bichos humanos transeuntes de um espaço,  
demarcamos terra em pé no asfalto. seres bichos  
humanos nós comendo das imensidões dos fogos  
lançados o céu sobre as nossas cabeças nós sempre em  
flechas arqueados. nós, que conhecemos e deus  
conhecemos de uma medicina dos povos antigos e  
sagrados no momento agora estão aqui todos reunidos,  
em um respiro de vento por dentro do cerrado tudo que  
sobe aos céus tem sua força de derramamento como a  
força das águas de cachoeiras. emanar o sopro da vida e  
dizer Prana. saber elevar o céu ao som. tudo para  
entender a abertura de gestos entender a mar ser ação  
de corpos sagrados, flexionados

libertos

PROCESSOS DE HIBRIDAÇÃO DA  
TRADUÇÃO  
(uma linha de pesquisa deleuziana)

Monografia apresentada ao  
Departamento de Línguas Estrangeiras e  
Tradução como requisito para obtenção do grau  
de bacharel em Letras Tradução Francês

Lorraine Maciel Camelo

Orientadora: Alice Maria de Araujo Ferreira

Banca Examinadora:

julho 2017

---

Profª Drª Maria da Glória Magalhães

---

Dr. Diego Azambuja de Almeida

## Resumo

O presente trabalho tem como objetivo demonstrar a lógica e a aplicação de uma forma da poética da tradução a partir da tradução de três séries de paradoxos do filósofo Gilles Deleuze que foram traduzidas antropofagicamente a partir da sonoridade de trechos e estruturas em francês e apresenta a feitura da composição de um ciclo da tradução a partir de intervenções e instalações urbanas, criando um pensamento tradutório nomeado "híbrido", que considera os movimentos dos espaços públicos, das artes visuais e da arquitetura urbana para pensar a tradução como campo de pesquisa ampliado.

Palavras-chaves: Tradução Antropófaga; Poética do traduzir; Terreyro Coreográfico; Arquitetura da tradução; Tradução Híbrida

## Résumé

Le but principal de cette thèse de monographie est la présentation de la traduction anthropophagique des séries de paradoxes du philosophe Gilles Deleuze fait à partir de la création sonore et par le développement des structures hybrides, où la poétique de la traduction rencontre sa force dans les installations et interventions urbaines en démontrant la puissance du champ de recherche de la traduction.



INTRADUSOM

o que aprendi com os mestres  
professores da linguagem

São Paulo, corre o som

por onde se espalha o cheiro dos  
transeuntes.

Em minha primeira ida a São Paulo o que mais me impressionou na formação do meu corpo foi o som, o modo como os sons se acordavam no de dentro de mim pareciam que ora me tomavam por inteiro completo de súbito uma coisa que entrava pelos ouvidos e tinha o poder de ecoar vibrar em mim tudo aquilo composto do imenso desconhecido dentro, para logo em seguida ressurgir, sair de mim, tal como tinha ido e era nesse instante preciso que eu começava a escutar. Há vês em mim. Cada vez que respirava desse movimento de caos urbano perceber o meu corpo tornou-se exercício, tornei a "percebção" perceber e receber uma abertura aos vários modos de conhecer e estruturar o som dentro de suas milhares de possibilidades estéticas e não estéticas. Movimento íntimo reverberando fora e saindo dentro sonhando dentro e se colocando fora. Por esse primeiro movimento e és tudo de corpo do tradutor na cidade é que decidi alinhar minha pesquisa no recurso do som, criando um diálogo com o

som do caderno do tradutor. Tento pensar o entendimento dessas performances sonoras aplicadas às aqui tecturas urbanas para realizar uma espécie de colagens de linguagens<sup>1</sup>, colagem que se torna base para a prática da tradução híbrida.

Nas aulas de Intervenção Performance e Instalação (IPI) na Universidade de Brasília em 2011 pude criar uma performance que se relacionava com a ideia da feitura de um corpo terra. Pensar o corpo terra no espaço trazia uma vez mais o movimento da sonoridade, uma vez que dentro dos meus estudos em performance era sempre importante que o corpo emanasse a força e a potência de sua voz. Dentro da ementa da disciplina, um dos exercícios propostos pela

---

<sup>1</sup> Quanto a colagem de linguagens entendo a estrutura do texto em seu dinamismo poético de transcrição (transe criação), fazendo com que o trabalho de conclusão de curso (TCC) possa ser lido como um grande diário de bordo referente aos processos condutores de uma linha de pesquisa em tradução em desdobramento constante. Uma de minhas bases de pesquisa é a tradução de partes do livro "A lógica do sentido", do filósofo Gilles Deleuze, que foram feitas antropofagicamente por mim, o que me permite explorar o espaço das fontes de linguagem poética a fim de que dançam e se coreografem em um mesmo e imenso espaço de manifestação textual. Pretendo explicitar mais adiante os caminhos e as co-influências dessa tradução antropófaga.

professora Bia Medeiros era o de conhecer, pesquisar e trazer à luz do diálogo sobre a performance o trabalho de algum artista que se inserisse na dinâmica composta por instalação, intervenção ou performance. Foi assim que conheci Daniel Kairoz, dançarino, coreógrafo e hoje um dos artistas estruturais do Terreyro Coreográfico. O modo de estruturados de seus trabalhos são contribuições preciosas ao meu próprio trabalho; seus sons se relacionam com a noção da coreografia aplicada ao espaço Público, espaço onde se relacionam corpos em suas mais diversas sonoridades de movimento e essa força de trabalho me faz pensar na aplicabilidade da sonoridade da palavra, do gesto e da força de potência do ato ao realizar uma prática de tradução<sup>2</sup>.

Essa monografia pretende apresentar a trajetória de uma linha de pesquisa em tradução conduzida durante os cinco anos em que estive na universidade e basicamente considera a percepção do som das palavras como linguagem do corpo e tenta criar traços

---

<sup>2</sup> Por prática de tradução se entende tanto a tradução dos paradoxos de Deleuze (e consequentemente a transposição dessa tradução aos meios urbanos) quanto a leitura crítica e o modo de traduzibilidade do espaço ao analisar as práticas do Terreyro Coreográfico.

e traçados a partir das estruturas orgânicas<sup>3</sup> dos corpos, considera também a forma como os movimentos dos corpos são traduzidos e considera o desenvolvimento a partir dos cadernos de tradução como fonte primeira para pensar a tradução. Assim que, canto com a tradução de algumas séries de paradoxos deleuzianos que tratam do acontecimento, da manifestação e da comunicação dos manifestamentos para que o pensamento da prática tradutória seja ampliado para além do corpo do texto. A maior aproximação com o pensamento de Gilles Deleuze é sobre o que

---

<sup>3</sup> A estrutura orgânica do corpo aqui se vincula bastante à noção da estrutura urbana (uma vez que esse caminho de tradução do som teve como principal suporte a estrutura da cidade) porém, opto pela não utilização do conceito "estrutura urbana" pois acredito que todas as estruturas possuem suas organicidades independentes de uma definição que as enclausure em um único gesto de movimento (por exemplo falar de estruturas orgânicas e diretamente associá-la ao corpo humano) pretendo também evitar a frequente separação entre a noção de urbano geralmente associado ao movimento das cidades e o não urbano (como se fosse algo que se direcionasse ao meio rural). Dizer "estrutura orgânica" também não significa restringir o corpo às suas necessidades puramente fisiológicas. A organicidade trata do que é do corpo em ser movimento de constante devir; a organicidade se estrutura em seus múltiplos meios, abrindo espaço para o pensamento da estrutura orgânica vinculada ao corpo orgânico, o corpo feito dos corpos e das vozes, das vozes dos corpos.

diz respeito à linguagem. A força de manifestação e acontecimento de linguagem guiam esse trabalho; desloco a ideia da tradução vista puramente como ofício responsável pela passagem de uma língua a outra para a observação de forças outras que regem o estudo tradutório, forças libertas que dialogam com a performance e fazem aproximações com algumas das ações do Terreyro Coreográfico. Pretendo também apresentar o pensamento de alguns teóricos da tradução que me auxiliaram na depuração de saberes do campo tradutológico e por fim, realizar algumas propostas para que a tradução, tanto no campo universitário quanto além, seja vista como campo de pesquisa amplo que mereça ser contemplada em discurso artístico filosófico e político que se aproximam desses novos e velhos tempos.

Assim, liberando-me dos tempos em que se faz essa "introdução", aqui carinhosamente chamada de "intradusom" (a tradução do som de dentro), apresento a última margem antes de adentrar ao corpo desse TCC:

Quando ainda pensava nos fluxos do trabalho de conclusão de curso e não sabia muito bem por qual caminho seguir, comecei uma série de estudos ligados à obra de Guimarães Rosa (Grande Sertão: Veredas) e

fui percebendo que quanto mais estudava os movimentos de corpo de Diadorim, mais ia sendo guiada a um fluxo de travessia. Fui então percebendo o ato de traduzir como uma grande travessia e isso ficou gravado em mim. Se o tradutor não coreografa nem dança o seu corpo-movimento ele não é capaz de sentir seu próprio eixo. E seu principal eixo consiste em guiar a voz ao sentido do centro, o que se torna um êxtase imenso de sensações.

Tradusom é rio imenso,

*O senhor surja: é de repentemente, aquela terrível água de largura: imensidade. Medo maior que se tem, é de vir canoando num ribeirãozinho, e dar, sem espera, no corpo dum rio grande. Até pelo mudar. A feiura com que o São Francisco puxa, se moendo todo barrento vermelho, recebe para si o de-Janeiro, quase só um rego verde só. — "Daqui vamos voltar?" — eu pedi, ansiado. O menino não me olhou — porque já tinha estado me olhando, como estava. — "Para que?" — ele simples perguntou, em descanso de paz. O canoero, que remava, em pé, foi quem se riu, decerto de mim. Aí o menino mesmo se sorriu, sem malícia e*

*sem bondade. Não piscava os olhos. O canoeiro, sem seguir resolução, varejava ali, na barra, entre duas águas, menos fundas, brincando de roda mansinho, com a canoa passeada. Depois, foi entrando no do-Chico, na beirada, para o rumo de acima. Eu me apeguei de olhar o mato da margem. Beiras sem praia, tristes, tudo parecendo meio pôdre, a deixa, lameada ainda da cheia derradeira, o senhor sabe: quando o do-Chico sobe os seis ou os onze metros. E se deu que o remador encostou quase a canoa nas canaranas, e se curvou, queria quebrar um galho de maracujá-do-mato. Com o mau jeito, a canoa desconversou, o menino também tinha se levantado. Eu disse um grito. — "Tem nada não..." — ele falou, até meigo muito. — "Mas então, vocês fiquem sentados..." — eu me queixei. Ele se sentou. Mas, sério naquela sua formosa simpatia, deu ordem ao canoeiro, com uma palavra só, firme mas sem vexame: — "Atravessa!" O canoeiro obedeceu. "<sup>4</sup>*

---

<sup>4</sup> ROSA, João Guimarães, *GrAnde Sertão: Veredas*. Editora Nova Fronteira, São Paulo, 2015. P. 95-96.



imagens  
das situa  
videoteip  
Com tant  
ser então  
— O film  
uma recri  
teatro; 82;  
manifesto,  
manifesto  
futurista so  
Criador  
bravador. .  
chega de no  
ta inovadora  
também im  
Cannes. Ma  
que ele deve  
mica, pois, e  
brasileiro que

---

<sup>5</sup> MARTINS, Mariano Matos (Org.) *OFICINA 50+ Labirinto da Criação*. Associação Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona. São Paulo, 2013. P.198.

## 1. Poro posições deleuzianas

O pensamento linguístico deleuziano na "Lógica do sentido" (1974) parte de séries de paradoxos e para entender o caminho de um paradoxo, é importante seguir o caminho que principia em linha reta: chamado Aiôn.

A linha reta é também um labirinto.

O paradoxo passeia pelo labirinto também chamado de caminho da linguagem aiônica, caminho por onde se deus enrolam corpos linguísticos.

Cronos (*Krónus*) deus do tempo; na mitologia grega, o fruto do tempo teria surgido da invocação da imagem da terra (Gaia) com a imagem do céu (Urano). Aqui, por se tratar de um estudo em tradução, faço a associação de *Krónus* com a imagem da torre de Babel; torre-imagem de onde a força de seu devir surge pela diferenciação de sonoridades em determinado tempo-espaço<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> O mito da torre de Babel conta que os homens construíram altas torres para atingir aos céus e que logo, por um raio divino, a estrutura da torre foi posta abaixo. Como a torre só era construída porque todos partilhavam de um mesmo entendimento sonoro linguístico, a partir do momento em que há a quebra de um sistema de proposições igualitário (no sentido de ser sempre igual) em termos sonoros, a linguagem passeia por esse longo e amplo espectro do que a ela foi deixado, sendo por isso aqui evidenciado o mito de

linguístico. Do outro lado e pelo princípio de imanência<sup>7</sup> provocado pela torre, o Aiôn se dedica e relaciona à torre da eternidade.

Aiôn e *Krónus* possuem seu caminho de funcionamento pela linguística do que se chama "intra código". Dentro das proposições de transcrição de Haroldo de Campos, a imagem do intra-código é associada à um sintagma linguístico (um sintagma de manifestação que rege a escolha da tradução) que no tempo designado da leitura da tradução exerce uma força e pressão no campo textual.

Três associações são evidenciadas para desenvolver o pensamento do paradoxo no campo linguístico: a definição aiônica da extensão linguística em questão (em acordes de força com a imagem do labirinto em linha reta e/ou a imagem tempo-espaco linguístico), as proposições de afrontamentos

---

Babel (também concebido como um dos adventos chaves para começar a pensar em tradução).

<sup>7</sup> Imanência aqui sendo entendido como o caminho da linguagem no qual se decidiu estar: a linguagem funcionando como ímã, ou seja, se o desígnio do tradutor começa pela imagem da torre, o que começa a construir dentro do jogo de *zadrex* são dados de rodapé onde duas fragmentaridades linguísticas se encontram para entrelaçar um pensamento: o da ímã néncia linguística. O conceito de *zadrex* faz parte da construção do corpo tradutor.

linguísticos (vistos como fragmentos temporais cronológicos advindos da devoração do texto linguístico) e as co-incidências fragmentárias, que por sua vez podem ser co-incidências complementares e/ou em dissociação gerando co-fluências.

Dentro do pensamento deleuziano, Aiôn é uma figura linguística que trabalha em constante espiral, mas para melhor visualizar como essa força de pensamento trabalha no campo da tradução seguiremos com a proposição da existência de um labirinto em linha reta que aos poucos segue seu percurso espiralado ao ponto de tornar-se chave de um centro circular.

Quando se fala da linha de proposição da linguagem (labirinto aiônico), tem-se que essa linha não é endurecida em sua estrutura, isso significa dizer que falar "linguagem" é considerar que a composição da entidade em questão se dá por traços ou traçados linguísticos, o que gera espaços dentro dessa linha permitindo a movimentação e locomoção de paradoxos.

### **1.2. As proposições de afrontamento linguístico**

As proposições de afrontamentos linguísticos dentro da temporalidade aiônica são por si só paradoxais. Os paradoxos se

configuram como sendo figuras de linguagem que em seu desdobramento linguístico são compostos pelas palavras *para* e *doxas* (ou *doxum*). No termo grego da palavra os paradoxos criam um diálogo com a imagem da ágora, onde há um manifestante detentor da fala ou do som da palavra que tem o poder de expressar para uma determinada quantidade de pessoas a sua opinião. O expresso, a expressão, se dá em uma esfera pública de acontecimento e paradoxalmente surge de uma opinião pessoal individual, porém, tal expressão individual não seria possível se não existisse a manifestação ou o acontecimento público que vai ao/de encontro ao indivíduo. Assim que, a definição mais comum para o paradoxo reside nesse encontro composto pela dualidade de um afrontamento.

Os paradoxos criam cronologias porque são proposições, as proposições só criam a força do labirinto aiônico linguístico porque se afrontam. Afrontar não significa necessariamente entrar em confronto; o verbo transcende a significação da palavra e se gerencia através de um movimento de afrontamento, com-frontamento onde as imagens da "frente" ou do "tête-à-tête" são criadoras de ideias que enlaçarão os fragmentos linguísticos dentro da linha da linguagem, da mesma forma e momento em

que *Krónus* se entrelaça a Ananke, espiralando o movimento ao ovo cósmico que dará origem ao Universo.

Estudar Deleuze a partir das séries de paradoxos escolhidos é supor que desse universo de palavra três figuras linguísticas se evidenciam: a figura linguística da representação, da manifestação e da designação.

### **1.3. Co-incidências fragmentares**

A fragmentariedade temporal passa então a ser entendida aqui como uma rede de proposições linguísticas que permeiam o campo de estudo escolhido e a correlação que se faz é a da explanação de dissociações e co-fluências que regem o estudo de traços e traçados da prática da tradução; com isso criam-se sonoridades de transcrição linguística aplicadas dentro e fora do texto traduzido, onde:

O poeta ("espécie singular de tradutor", como Valéry afirma...) deve ser fiel ("sensível") às formas e às palavras suscitadas afinal pela "ideia do seu desejo", que se deixa representar ("retracer") desde logo de modo indefinido (como um diagrama cinético, um ícone de relações, poderíamos dizer, semioticamente); "retracer" significa "representar vivamente uma imagem no

espírito" e também "desenhar de novo o que estava apagado", ou ainda, num sentido atento à derivação da palavra, "buscar o rastro de"; na *Gramatologia* de Derrida, *la trace*, o rastro, o traço, "raiz comum da fala e da escritura", está ligada ao "jogo da diferença" e por isso mesmo "à formação da forma". Em Valéry, a fidelidade ("sensibilidade") às formas convoca uma "força cantante", capaz de orquestrar a seleção combinatória de "recursos latentes" que o poeta entesoura em sua "organização de falante". Surge, então, a "solução única" (resolução da incógnita) de uma equação ("problema") que pode ser enunciada no ato mesmo que a deslinda: sua metalinguagem está embutida no objeto engendrado, o poema. (2013, p.62).<sup>8</sup>

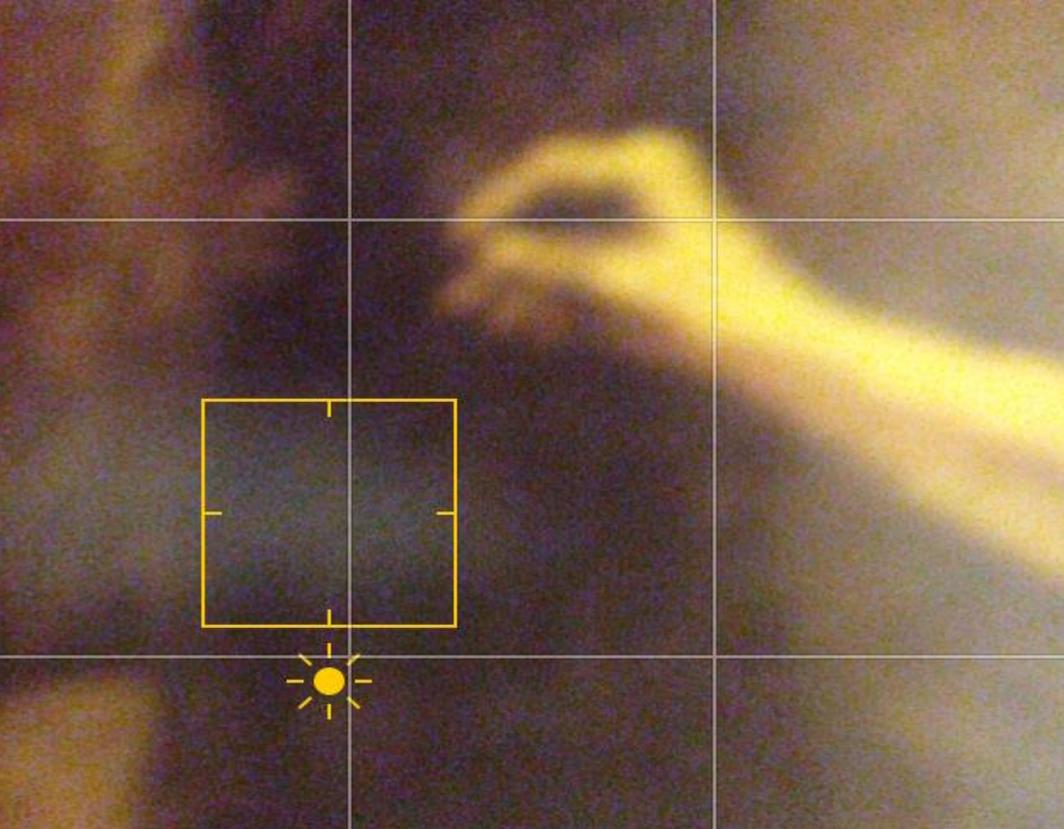
Parto do princípio que a transcrição aplicada à tradução da filosofia deleuziana segue um movimento capaz de transcender o texto a outro tipo de materialidade que não aquela palpável do livro.

As co-incidências são algo além das coincidências pois, a coincidência pressupõe o ato de duas vertentes se aproximarem e se mesclarem; diferentemente, da co-incidência,

---

<sup>8</sup> CAMPOS, Haroldo . *Transcrição/* Organização Marcelo Tápia, Thelma Médici Nóbrega. -1.ed.- São Paulo: Perspectiva, 2013.

onde duas coisas incidem sobre suas formas,  
mas compõem juntas suas  
complementaridades.



### **1.3.1. Primeiro rito da antropofagia**

A compreensão da síntese antropófaga dos corpos é uma filosofia de potência do devir outro, onde a alteridade serve de base para a reverberação e a reformulação da fórmula Tupi que fora proposta pelo Manifesto Antropófago de Oswald de Andrade em 1928, onde o impulso da miscigenação da linguagem é uma das forças da consciência participante em/na questão. Nesse ponto, a física do traduzir é

onde o horizonte "metafísico", escatológico, da *língua suprema* (comum a Mallarmé, Valéry e Benjamin) é desinvestido de sua sacralidade e reinterpretado semioticamente como o prospecto de uma prática tradutória suscetível de teorização e, por isso mesmo, generalizável de língua a língua. (2013, p.75)

A quebra da sacralidade da *língua suprema* é uma abertura aos modos poéticos da tradução. Ao marcar a temporalidade da linguagem exposta dentro da composição aiônica deleuziana a partir de outros meios (tupis e antropófagos)<sup>9</sup>, tem-se que a tradução ao transmutar sua forma transforma-se em "interlíngua", que por sua vez, é o artefato que "o transcriador de poesia deve saber perseguir e desocultar por

---

<sup>9</sup> Quando separo os outros meios de composição da linguagem entre "tupis" e "antropófagos" o que pretendo dizer é que a performance que se relaciona ao meio "tupi" parte de um princípio bastante experimental da linguagem tendo como base a utilização de elementos naturais - tinta, areia, terra- elucidando bastante a relação com o Território em questão, enquanto que os meios antropófagos dão base às ações que surgem por um processo de devoração de textos e trabalhos para a concepção de um novo trabalho. Todas as performances e ações tradutórias são melhor apresentadas em capítulos específicos no corpo dessa monografia

sob o conteúdo manifesto do poema de partida, para fazê-la ressoar – até o excesso do desacorde e da transgressão – na latitude assim extraterritorializada de sua própria língua. (CAMPOS, 2013, p.75).

Em relação ao processo de hibridização tradutória, o texto deleuziano referente ao 21º paradoxo da linguagem foi o primeiro elemento de base textual para a fruição das escolhas de tradução, tanto as escolhas em moldes de transcrição dentro no texto quanto para ações que surgiram da própria transcrição e que se efetivaram para além do texto.

A fim de compreender a pluralidade de tais movimentos, se faz importante a leitura da tradução antropófaga presente no corpo da monografia, para que a chama dos mecanismos textuais se evidenciem e se desdobrem dentro de suas posições.

#### **1.3.1.1. Tradução nossa do 21º paradoxo deleuziano**

Vigésima primeira série; do manifesto<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> Na tradução do livro em português esse paradoxo consta como o paradoxo do "acontecimento", traduzir esse termo por

Hesita-se<sup>11</sup> algumas vezes nomear como "estoica" a maneira concreta ou poética do viver, como se o nome de uma doutrina fosse demasiado livresco, demasiado abstrato, para designar a correspondência mais íntima com uma ferida. Mas de onde mais viriam as doutrinas, de onde mais viriam as doutrinas se não das feridas e dos aforismos vitais que

---

"manifestamento" é já a primeira hibridização de linguagem dentro do corpo do texto.

<sup>11</sup> Para perceber o real sentido da frase em sua estrutura, a primeira busca se fez rumo ao entendimento da noção "estoico" para que depois disso fosse possível apresentar o desdobramento do verbo "hesitar" como escolha da tradução. O estoico vem da filosofia estoicista de onde cessam as paixões e a adequação submissa ao destino; o ser ao desejar tem o conhecimento que pode experimentar. Considerou-se então a sonoridade da palavra em francês *on hésite* e sua derivação paralela em português *hesitar/hesita-se*. Em francês a conjugação do verbo lembra a sonoridade (*on exit*) e gera uma confluência em relação à ideia de saída. Conjugando o verbo "hesitar" como "hesita-se" (pronomes de reciprocidade "se" após o verbo) o que se acorda é a noção de "*exitus*", algo como a saída do corpo para fora de si e não somente uma adequação da palavra como êxito (o triunfo de algo); Ligando a hesitação ao sonoro de um *exthasis* da expressão de uma dúvida, optou-se por uma sonoridade capaz de estabelecer uma ligação entre a ideia de saída (*exit*) e de êxtase (estar fora de si). "Hesita-se" também acorda o "excita-se" e me pareceu válido adentrar o universo deleuziano com essa possibilidade paradoxal (em duplo sentido) da palavra.

não passam de anedotas especulativas com suas cargas de provocação exemplar?<sup>12</sup> É preciso chamar Joe Bousquet de estoico. A ferida que ele comporta profundamente no seu corpo ele é capaz de apreendê-la na sua verdade eterna como acontecimento, como acontecimento puro tanto mais tanto quanto

---

<sup>12</sup> Dentro da tradução desse fragmento há uma composição feita pela associação das poéticas. A repetição do questionamento é sua provocação, a repetição marca a ideia de ferida (*blesure*) e compõe com as ideias do texto, uma vez que, repetir algo transforma-se na especulação daquilo que é manifestado (exposta e manifesta seria a própria ferida da palavra). Para entender como a tradução de "aforismos" dançava dentro do entendimento do texto, a busca partiu do termo latino *aphorismus*, que é algo que se dá em um rompante, é o a-fora, o aforismo é um movimento que se realiza para que com poucas palavras a explicação seja possível, possível em uma única sentença. Também no termo latino, a sonoridade do fonema /ph/ influenciou a escolha de tradução (pela proximidade que essa palavra tem com a palavra *phosphorus* e que na linha de pensamento sonoro risca o a-fora do corpo do fogo). Realizar essas buscas sonoras das palavras levou-me ao pensamento derridiano onde "o pensamento é também pensável em um movimento pelo qual ele chama a vir, ele chama, ele nos chama, mesmo que não saibamos de onde vem o chamado, o que significa o chamado; ele chama".( *Pensar em não ver*. p,75. 2012) . Aqui, a tradução em repetição é algo capaz de em um tempo-movimento chamar ao vir a ser da escolha da tradução.

menos<sup>13</sup>. Da mesma forma que as manifestações se efetuam em nós, elas nos esperam e nos aspiram, elas nos fazem um sinal: "minha ferida existia antes de mim, nasci para encarná-la".

Aproximar-se dessa vontade que nos faz como acontecimento, transformar-se quase na causa<sup>14</sup> daquilo que se produz em nós,

---

<sup>13</sup> Há uma peculiaridade de estudo dos termos em francês para (*pourtant*) e (*d'autant plus*). Num primeiro momento, a sonoridade de (*pourtant*) nos leva erro do falso cognato de "portanto", termo que por sua vez abre ao campo perceptivo sonoro para a palavra "portando". Porém, o (*pourtant*) em francês é uma advérbio que marca a oposição entre duas frases ou duas palavras. Foi feita a mesma operação para pensar em (*d'autant plus*) que acorda a sonoridade "dotando/dotado de algo a mais", mas que em sua expressão francesa complementa o advérbio (*autant*) expressando uma relação causal que insiste na importância da causa. Pela percepção da leitura do texto, me parece que Bousquet, a cada vez que toma o acontecimento como algo puro, é capaz de sempre manifestá-lo, criando assim a noção da ferida sempre posta e ex-posta no corpo (tanto mais tanto quanto menos). A partir disso e também para pensar na tradução do termo principal que é o "*événement*", o pensamento tradutório tece cada vez mais uma relação direta entre os termos "manifestação" e "acontecimento" e que ao fim dará o nome do "manifestamento".

<sup>14</sup> A base do verbo (*devenir*) permite uma distinção entre o se transformar e o se tornar. Para mim, tradutora, transformação e tornar-se algo funcionam em duas escalas diferentes. Transformação

Operador, produzir as superfícies e as dobraduras onde o acontecimento se reflete, se re-descobre<sup>15</sup> incorporal e manifesta em nós todo o esplendor neutro que ele possui em si como impessoal e pré-individual, para além das generalidades e das

---

pressupõe metamorfose, enquanto que o tornar-se algo pressupõe uma dinâmica conjunta de elementos que retornam, se assim desejarem, as suas formas e/ou elementos iniciais. É como pensar na ideia de "coisa" heideggeriana, onde o vaso tomado como a coisa, consegue comportar e dar forma a outra coisa que ele acolhe, mas não se modifica nem modifica a forma do outro dentro do vazio em que as próprias coisas são. Para pensar a tradução do "*devenir la quasi-cause*" primeiro pensei na tradução como "quase-coisa" e "quase-causa" e por fim "quase na causa" me pareceu uma boa solução justamente pela partícula "quase na" conseguir abranger a esfera do verbo (*devenir*).

<sup>15</sup> A brincadeira poética do redescobrimento: no texto em francês o que me fez pensar na dinâmica de tradução da palavra "*retrouver*" foi o acorde da imagem poética do buraco (*le trou*). Ao falarmos de composição híbrida, tem-se que o caminho dessa palavra segue o da musicalidade trovadoresca a partir de (trobar/trobare/trovar); que foi o que em separação deu-se: re-trouver/ re-trou-ver (criando respectivamente: retornar àquilo que se encontra e rever o buraco). Se aqui se fala em ferida como algo que acorda a hesitação ao nomear uma doutrina, por não ter um nome certo e direto para chamar ao vir a ser, o acontecimento é algo que é coberto/ se cobre, sendo assim válido realizar uma correspondência entre o algo que se re-vela, algo que se cobre e também se põe a nu, assim como é a ferida proposta por Deleuze.

particularidades, para além do coletivo e do privado - cidadão do mundo. "Tudo estava impresso<sup>16</sup> nos acontecimentos de minha vida antes mesmo que eu os fizesse meus; e vivê-los é me sentir tentado a igualar-me a eles, como se eles pudessem ter de mim o que eles mesmos têm de melhor e de perfeito". Ou a moral<sup>17</sup> não faz nenhum sentido ou é isso que ela quer dizer e não há nada mais a ser dito: não ser indigno daquilo que nos acontece. Pelo contrário, saber que o que acontece como injusto e não merecido (é sempre a falta de alguém). Eis o que torna nossas feridas repugnantes: o re-sentimento<sup>18</sup>, ele

---

<sup>16</sup> Para a tradução em português do "*Tout était en place dans les événements de ma vie avant que je ne les fasses miens et les vivres, c'est me trouver tenté d'égaliser à eux comme s'ils ne devaient tenir que de moi ce qu'ils ont de meilleur et de parfait*". Na tradução dita "oficial" esse termo do "tout était en place" foi traduzido como "tudo estava no lugar". Aqui, a opção pelo termo "onde tudo estava **impresso**" (o termo em negrito marca uma sonoridade que lembra a do verbo "effacer", que no francês relacionado ao "apagar"): cria um jogo entre a ideia da impressão, de algo que marca e a noção do apagamento que a composição sonora das palavras é capaz de acordar.

<sup>17</sup> Uma outra tradução proposta seria: "ou a moral não faz nenhum sentido ou não há nada mais a dizer naquilo que ela quer dizer".

<sup>18</sup> Noção de volta ao sentimento, ideia de ressentir a vida, tomá-la como acontecimento do sentimento. Ressentir o mesmo objeto, o objeto por-si

mesmo, o ressentimento contra o acontecimento. Não há má<sup>19</sup> vontade outra. O que é de fato imoral é a utilização de todas as moralidades, justo, injusto, mérito, falta. O que significa então querer o acontecimento? É aceitar a guerra quando ela vem, a ferida e a morte quando elas vêm<sup>20</sup>? É muito provável que a resignação seja ainda uma figura do ressentimento, ele, que possui tantas desfigurações.

Se querer a manifestação é primeiramente querer despir<sup>21</sup> a verdade eterna do fogo com o qual ela se alimenta,

---

e pessoal o torna o ressentimento contra o acontecimento.

<sup>19</sup> O jogo de sonoridade que se faz aqui partilha entre o "amar" e "não há mar". Os que com o ato de retorno ao sentimento (re-sentimento) mostram sua ferida; mostrar o re-sentimento é fazer parte do acontecimento.

<sup>20</sup> O que me vê também é capaz de se olhar e o que me vê também me olha. O acontecimento se reflete dentro daquilo que ele é e se manifesta quando é visto; uma outra hipótese de tradução foi a brincadeira entre os termos "vêm/veem" entre vir e olhar.

<sup>21</sup> Despir também é visto como a ação de liberar, é curioso que a "*liber*" é, em definição de dicionário, um tecido vegetal responsável pela condução da seiva. Aqui, para a tradução por "despir" se pensou na transmutação da madeira em sua ação para a consagração do fogo, a escolha foi pela sonoridade de ação de algo.

esse querer é atingir um ponto onde a guerra é traçada contra a guerra, a ferida, traçado vivo como cicatriz de todas as feridas, a morte re-tornada querida contra todas as mortes. Intuição volitiva ou transmutação. "Da minha vontade pela morte, diz Bousquet, que era falha da vontade, substituirei o desejo de morrer de modo a ser a apoteose da vontade". De certa maneira, da vontade ao desejo nada muda, salvo uma mudança da vontade, uma espécie de salto do corpo no mesmo lugar, algo que circula<sup>22</sup> sua vontade orgânica contra uma vontade espiritual, que deseja agora não aquilo que vem, mas alguma coisa naquilo que vem, alguma coisa em conformidade com aquilo que vem, seguindo as leis de uma obscura conformidade humorística: o acontecimento. É nesse sentido que o *Amor fati* fecunda<sup>23</sup> o combate

---

<sup>22</sup> Na tradução oficial em português há uma fusão de termos, uma vez que o verbo "troquer" conjugado na terceira pessoa como é evidenciado no texto deleuziano "le corps qui troque" é um termo que não foge da leitura do que possa vir a ser um falso cognato, gerando para a palavra (*troque*) com semelhança ao "trocar". Aqui se considera outro estudo da etimologia da palavra onde o encontro se dá pelo sentido da palavra *troquer* em grego (*trokhus*) que acorda a ideia de roda ou circularidade, enquanto que em francês, com raízes no latim científico, gerou o nome masculino de um molusco.

<sup>23</sup> Dentro da leitura de "*ne fait qu'un avec*" a palavra "fecundação" se revelou; o *Amor fati* é um

de homens livres. Que exista em todo acontecimento meu mau agouro, mas também um esplendor e um clarão que seca o agouro e faz com que, querido, o acontecimento se efetue em sua ponta mais rarefeita, precisa como uma operação<sup>24</sup>, tal qual é o efeito da gênese estática ou da imaculada concepção. O clarão, o esplendor do acontecimento, é o sentido. O acontecimento não é aquilo que acontece (acidente), ele está naquilo que emerge do puramente expresso e que nos sinaliza e nos espera. Seguindo as três determinações precedentes, o acontecimento é o que deve ser compreendido, o que deve ser querido, o que deve ser representado dentro daquilo que acontece. Bousquet ainda diz: "Torna-te o homem de seus maus agouros, aprendes a encarnar nele a perfeição e o clarão". Nada mais podemos acrescentar, jamais poderemos dizer algo a mais: tornar-se digno daquilo que nos acomete ao desejar e descarregar o acontecimento, tornar-se filho dos próprios acontecimentos e por isso renascer, refazer um nascimento, romper com o

---

conceito de amar o fato como se apresenta e para que o ser possa emergir como tal ( como manifestação) ele deve desejar o acontecimento, o acontecimento aqui é como a morte (manifestado em francês por *le combat*) sentido em que se deseja a vida.

<sup>24</sup> Outras traduções possíveis para "estreita": fechada/ para "em guisa de operação": na borda.

nascimento de carne. Filho de seus acontecimentos e não de suas obras, pois a obra só é produzida a partir do filho do acontecimento.

O ator não é como um deus, ele é talvez um com tradeus<sup>25</sup>. Deus e ator se opõem pela leitura do tempo. O que os homens capturam como passado ou futuro o deus o vive<sup>26</sup> em seu presente eterno. O Deus

---

<sup>25</sup> Na obra já traduzida a brincadeira com o "adeus" já é manifestada e traduzida como "contradeus", mas nessa tradução, se o ator e o deus se encontram na mesma noção de tempo (e que esse tempo seja visto ou não como Kairós, que é o instante preciso da manifestação do acontecimento em determinado tempo-espço), se os dois são (o Deus pela sua ligação com Cronos e o ator pela sua ligação com o Aiôn), de certa maneira essas duas figuras estão juntas, porém separadas e utilizam do mesmo elemento que compõe a sua tradução e seu modo de se por no mundo. Então, é válido brincar com a palavra "com-tradeus" e guardar a noção do "adeus" como algo que se esvai e ao mesmo tempo traduz (*tradus*) e ter um ato provocativo da linguagem com o conectivo "com"? Foi o que foi feito diante da separação da palavra em "com" e "tradeus". A simplicidade poderia ser mantida com o simples "contradeus", mas é preciso atentar que a sonoridade da palavra já nos leva a uma ideia de contraposição marcada temporalmente. Em temporais e em tempos.

<sup>26</sup> A retirada das vírgulas segue uma linha de pensamento para que seja possível entender a sentença, onde: o deus tempo vive (o deus o vive) um presente eterno que é o dos homens, mas só o vive

é Cronos: o presente divino é o círculo inteiro, enquanto que o passado e o futuro são dimensões relativas a tal ou tal segmento que deixa todo o resto fora de si. O presente do ator, ao contrário, é o mais estrito, o mais estreito, o mais instantâneo e o mais pontual ponto sobre uma linha reta que não cessa a divisão da linha e de se dividir ele mesmo em passado-futuro. O ator é do Aiôn: ao invés do mais profundo, do pleno presente, do presente que se alastra<sup>27</sup> e que compreende o futuro e o passado, surge um passado-futuro ilimitado que se reflete em um presente vazio que não tem mais que a densidade de um espelho.

O ator representa, mas aquilo que ele representa é ainda sempre futuro e já passado, enquanto que sua representação é impassível e se divide e se redobra sem se romper, sem agir nem padecer. É nesse sentido que há um paradoxo do ato(r)<sup>28</sup>: ele permanece no instante para encenar algo que

---

porque os homens também consegue capturá-lo criando a ilusão de divisão temporal.

<sup>27</sup> Pareceu-me uma boa escolha de tradução considerar a contraposição entre água e óleo, uma vez que uma mancha de óleo se alastra; o óleo aqui é a palavra que emerge algo que se dissipa lentamente.

<sup>28</sup> A grafia da forma como é evidenciada torna-se uma manifestação contra a palavra "comediante" que fora posta na tradução oficial do texto deleuziano; a grafia também potencializa a noção do ato.

não cessa de avançar e de atrasar, de esperar e de relembrar. O que ele encena nunca é um personagem: é um tema (o tema complexo ou o sentido) constituído por componentes de acontecimento, singularidades comunicantes efetivamente liberadas dos limites dos indivíduos e das pessoas. Toda a sua personalidade, o ator sus-tenta num instante cada vez mais divisível, para se abrir ao papel impessoal e pré-individual. Assim, ele se encontra sempre na situação de em si na ação<sup>29</sup> do papel que encena outros papéis. O papel está para o ator assim como o futuro e o passado estão para o presente instantâneo que o diz respeito na linha do Aion. O ator então efetua a manifestação, mas de outra maneira, de modo que o acontecimento se

---

<sup>29</sup> Palavra "encenação" e o jogo místico com a ideia do ator sendo sempre "em si na ação" (ensinação, ensinamento, de ensinar, em cena ar) paradoxalmente se dividindo na linha do Aion em que está presente, mas sempre representa, sendo por isso um elemento do acontecimento para gerar sua manifestação a partir de vários desdobramentos entre o passado e o futuro, mesmo que esse passado não seja mais possível de ser vivido, o transpor o acontecimento presente é lê-lo de uma maneira que ele consiga se fazer futuro, mas isso que agora já é futuro é lido de inúmeras maneiras, sendo por isso indivisível e divisível, e Deleuze o apresenta na forma de um espelho. O ser que está sempre ali, no tempo, tomado por Cronos, mas se divide e realoca dentro da semente imprevisível/pré-visível do Aion.

efetue na profundidade das coisas. Ou ainda<sup>30</sup> de modo que essa efetuação cósmica, física, é redobrada a partir de uma outra, à sua maneira, singularmente superficial, clara do mesmo tanto, pungente<sup>31</sup> e pura por isso, que vem delimitar a primeira, retirando uma linha abstrata e guarda do acontecimento apenas o contorno ou o esplendor : tornar-se o ato(r) de seus próprios acontecimentos, contra-efetuação. Pois essa mistura física se dá apenas no nível do todo, no círculo inteiro do presente divino. Mas, para cada parte, quantas injustiças e indignações, quantos processos parasitários canibais que também inspiram nosso terror diante daquilo que nos acontece, nosso res-sentimento contra aquilo que vem. O humor é inseparável da força seletiva: naquilo que acontece (acidente) ele seleciona o acontecimento puro. No comer ele seleciona o phalar. Bousquet designava<sup>32</sup>as propriedades do humor-ator:

---

<sup>30</sup> Existiu uma contraposição de ideias ao traduzir (*ou plutôt*) guardando a noção de uma expressão de que "para além disso, algo pode ser isso"

<sup>31</sup> A tradução da palavra (*tranchant*): sua sonoridade, em um primeiro momento, lembrou canto e trança, particularmente traduziria como "mar serrado" dando à ideia do mar a noção de elemento cantante ao se pensar em algo "macerado" que por sua vez se ligaria à ideia do cortante e rente, mas pungente me pareceu uma boa solusom.

<sup>32</sup> Há uma diferença na tradução entre as palavras "designar" e "assinalar" referentes ao termo

esvaziar os traços sempre que for preciso; "elevar dentre os homens e as obras seu ser dantes<sup>33</sup> do amargor"; "acorrentar às pestes, às tiranias e às guerras mais aterradoras a sorte cômica de terem reinado por nada"; enfim, retirar para cada coisa "a porção imaculada", linguagem e vontade, *Amor fati*.

Por que todo acontecimento é estilo typo<sup>34</sup> a peste, a guerra, a ferida, a morte? É

---

francês (*assigner*). A escolha pelo termo "designar" implica a noção de dar signo a algo, um de-signo, desenho de um desígnio.

<sup>33</sup> Co-influência do inferno de Dante e o esplendor da linha de pensamento diante da frase: "*anéantir le traces chaque fois qu'il le faut*" onde "*anéantir/néant*", no texto em francês, traz a ideia do cultivo da força do vazio, dando força ao desígnio tradutor pela escolha de "dantes".

<sup>34</sup> Que me perdoem os gramáticos clássicos e puristas que tratam as dessemelhanças tradutórias como violência contra a linguagem "cult"; ao meu ver, são gramáticos que esquecem que a semente do plantar poética está em disseminar o é. A sonoridade francesa da expressão (*est-il du type*) conflui com um *stylo double*. Primeiro, há a derivação do termo *stylo* (que pode ser "estilo", mas também pode ser "caneta") que irá co-influir sua sonoridade para causar o estilo da coisa. O som da composição em francês também nos leva à sonoridade da palavra "estilete", que por sua vez, vai ao que *extirpa e retira*. Também se considera que logo depois da frase marcada por "acontecimento és-tilo typo" surgem palavras como violência e guerra que se manifestam nos espaços, por isso evidencia-se a grafia do termo tal como está.

apenas dizer que há mais acontecimentos infelizes do que felizes? Não, pois se trata da estrutura dupla de todo acontecimento. Em todo acontecimento há o momento presente da efetuação, aquele onde o acontecimento se encarna em um estado de coisas, num indivíduo, numa pessoa, aquele que se designa dizendo: cá está, o momento chegou; e o futuro e o passado de um acontecimento são julgados a partir de um presente definitivo, do ponto de vista daquele que o encarna. Mas por outro lado, há o futuro e o passado do acontecimento tomado nele mesmo, que esquiva todo presente porque ele é livre da limitação de uma série de coisas, sendo impessoal e pré-individual, neutro, nem geral nem particular, *eventum tantum...*; ou ainda porque não há outro presente senão aquele do instante móvel que o representa, sempre dobrado em passado-futuro, formando aquilo que se deve chamar de contrafetuação. Nesse caso, é a minha vida que me parece falha, que escapa em um ponto que se faz presente em relação comigo. Em outro caso, sou eu que sou falho para com a vida, a vida é demasiado grande para mim, jogando por todo canto as suas singularidades, sem relação comigo nem com um momento determinado como presente, salvo com o instante impessoal que se redobra em ainda futuro e já passado. Que essa ambiguidade seja essencialmente aquela

da ferida e da morte, da ferida mortal, ninguém a demonstra como Maurice Blanchot: a morte é aquilo que se encontra em uma relação extrema ou definitiva comigo e com o meu corpo, aquilo que é co-fundido em mim, mas é também aquilo que não tem relação comigo, o incorporal e o infinitivo, o impessoal, aquilo que não é fundado que em si mesmo. De um lado, parte da manifestação que se realiza e se cumpre; do outro, "a parte do acontecimento que sua realização não pode realizar". Há então duas realizações, que são como a efetuação e a contra-efetuação. É por esse caminho que a morte e sua ferida não são um acontecimento entre outros. Cada acontecimento é como a morte, duplo e impessoal em seu duplo. "Ela é o abismo do presente, o tempo sem presente com o qual eu não tenho relação, rumo ao qual eu não posso me lançar, pois nela *eu* não morro, estou deus-provido do poder de morrer, nela *nós* morremos, não cessamos e não paramos de morrer".

Quanto esse *nós* difere daquele da banalidade cotidiana. É esse *nós* das singularidades impessoais e pré-individuais, o *nós* do acontecimento puro onde *ele* morre como *ele* chora<sup>35</sup>. O esplendor do *nós*, é

---

<sup>35</sup> Para a tradução de "il pleut" foi feita uma divisão entre a expressão "choverá" e "poder chorar";

aquele da própria manifestação ou da quarta pessoa. É por isso que não há acontecimentos privados e outros coletivos; nem mesmo há o individual e o universal, particularidades e generalidades. Tudo é singular e por isso coletivo e privado por sua vez, particular e geral, nem individual nem universal. Qual guerra não é questão privada, inversamente qual ferida não é guerra e vinda da sociedade inteira? Qual acontecimento privado que não tem todas as suas coordenadas, ou seja, todas as suas singularidades impessoais sociais? No entanto há bastante infâmia ao dizer que a guerra concerne a todo mundo; não é verdade, ela não diz respeito aqueles que a servem ou que se servem, criaturas do ressentimento. E há o mesmo tanto de desonra ao dizer que cada um tem sua guerra, sua ferida particular; da mesma maneira isso não é verdade àqueles que coçam a ferida, ainda criaturas amargas e de re-sentimento. É apenas verdade ao homem livre, porque ele capturou o acontecimento nele mesmo e porque ele não o deixa se efetuar como tal sem o operar, ato(r), a contrafeetuação. Somente o homem livre pode compreender todas as violências em uma só violência, todas as manifestações mortais em um só manifesto Nascimento que não deixa

---

a chuva e o chorar, a manifestação do Aiôn entre nascer e viver, morrer y nascer.

mais espaço ao acidente e que denuncia, ou destitui tão bem, a potência do ressentimento no indivíduo assim como o movimento da opressão na sociedade. É reproduzindo o ressentimento que o tirano faz seus aliados, servos e desservos; apenas o revolucionário se liberou do ressentimento pelo qual participamos e pro-fitamos sempre de uma ordem opressora. Mas apenas um único e mesmo manifesto Movimento? Mistura que extrai e purifica e mede tudo no instante sem mistura ao invés de tudo misturar: então, todas as violências e todas as opressões se reúnem em um só acontecimento, que os denuncia todos ao denunciar um (o mais próximo ou a última natureza da questão). "A psicopatologia a qual o poeta reivindica não é um pequeno acidente sinistro do destino pessoal, um rasgão individual. Não é o caminhão do leiteiro que passou por cima de seu corpo e que o deixou enfermo, são os cavaleiros das Centenas Negras progomizando seus ancestrais nos guetos de Vilna<sup>36</sup>.. Os golpes que ele recebeu na cabeça

---

<sup>36</sup> Há um jogo entre com a palavra em francês "progomisant", tornar o progresso bizarro, e outro jogo com o nome da cidade de Vilna (que em tradução primeira foi traduzido como Vilno). Escolheu-se a tradução como Vilna para que exista um acento na sonoridade de "vil" dentro da palavra Vilna, vinculando-se também à imagem do sangue que vem logo em seguida e que, por sua vez, passou pela

não foi por uma rixa de baderneiros na rua, mas pela polícia que descarregava nos manifestantes... Se ele grita como se escuta é porque as bombas de Guernica e de Hanói o ensurdeceram...". A transmutação se opera no ponto móvel e preciso onde todos os acontecimentos se reúnem em um só: no ponto onde a morte se re-torna contra a morte, onde o morrer é como a destituição da morte, onde a impessoalidade, em persona ali, se dá de morrer; não marca somente o momento onde eu me perco fora de mim, mas o momento onde se pe(r)de a morte e a figura que éléva<sup>37</sup> a vida mais singular para se substituir a mim.

---

consideração de sonoridade do castelhano em seu modo feminino, onde tem-se sangue como "*la sangre*".

<sup>37</sup> Nota de rodapé: esse esforço para é-levar a morte nela mesma, para fazer coincidir o ponto onde ela se perde nela ou o ponto onde eu me perco fora de mim não é um simples encontro interior, ao contrário, implica uma imensa responsabilidade do com siderar das coisas e é possível apenas pela sua mediação. Tradução nossa.



### **1.3.2. Corporação dos nascimentos**

Quando se trata das complementaridades e co-incidências, a relação com o corpo é aqui evidenciada para perceber que do corpo nasce a manifestação linguística, a manifestação da linguagem.

Os corpos que utilizei para a manifestação e designação da linguagem foram espaços físicos vinculados ao modo de passagem de outras esferas e potências aiônicas que pudessem, de certa forma, dialogar com a proposta da designação e da representação urbana no polo cidade, criando e construindo a sonoridade de uma nova temporalidade tradutória.

#### **1.3.2.1. Da tradução dos suportes**

Logo após a tradução desse primeiro texto deleuziano duas ações tradutórias foram efetivadas: a primeira consistiu na elaboração de lambes-lambes<sup>38</sup> na Universidade de Brasília com o título de ação "Adeusa Linguagem" e a outra na fixação de formas adesivas nos ministérios da Esplanada dos Ministérios, ação por sua vez intitulada "Mistérios" ou "Bees".

---

<sup>38</sup> Os lambes-lambes têm sua materialidade em papel e geralmente são colados nas estruturas da cidade a partir de uma mistura de água, papel e cola.

Os dois formatos dialogam com a proposição do filósofo Gilles Deleuze no que diz respeito à forma do labirinto aiônico e à força da manifestação.

Em francês, tal paradoxo é concebido linguisticamente como o paradoxo do "événement", denunciando gramaticalmente a forma de um "acontecimento", porém, ao pensar no molde de concepção da intervenção dentro da estrutura urbana, a forma do vocábulo transmutou-se ao termo do "manifestamento" devido a uma carga político filosófica que permeia grande parte do discurso político das ações linguísticas.

#### Operações políticas do meio:

Apesar das crescentes emanações de forças coletivas que traçam seus caminhos com foco na ocupação da cidade, Brasília ainda é uma cidade que se estrutura a partir de seus moldes limitantes no referente à circulação de pessoas. A designação do espaço público é comumente associada a um lugar de não permanência de coisas e pessoas; os lugares Públicos são lugares por onde o silêncio das concretudes passeia morbidamente por dentro de espaços regados por uma aura que segue a lógica burocratizada de uma cidade projetada.

Para que a forma da ação tradutória conseguisse tocar a esfera da designação política, alguns entrecruzamentos foram feitos.

Ao beber das fontes do teatro artaudiano (com a lógica do teatro da crueldade) criou-se um direcionamento composto onde o primeiro movimento consistiu na dissociação das lógicas dos sentidos que regem a cidade, enquanto que o segundo movimento se consagrou com a co-influência da ação e do acontecimento linguístico aplicados à imagem.

Para efetuar a quebra do desígnio do espaço público que não pode ser tocado pelo Público, a prática de tradução enraizou-se na ideia de crueldade evidenciada no teatro artaudiano. Tal crueldade se faz por contraposições efetivas. Isso significa dizer que a crueldade evidencia um duplo linguístico e esse duplo vai de encontro ao espaço crítico. O espaço crítico pode ser aquele formulado por um meio opressor que tem como objetivo a domesticação dos corpos ou por outro movimento de espaço crítico que se contrapõe a isso. Ou seja, se o modo de domesticação de um corpo é cruel a partir de determinada forma, chega o momento em que a ação do corpo é cruel com a domesticação, elaborando uma nova

linguagem e "para elaborar essa linguagem o ator deve ser treinado como um atleta do coração, capaz de mostrar, através do corpo, a base orgânica das emoções e a materialidade das ideias". (ORG, 2006. p.18)<sup>39</sup>

A base do cruel artaudiano é que o corpo deva se fazer cruel ao ser percebido em suas sonoridades; Para Artaud o termo "cruel" é associado à ação do corpo trágico em ação direta. Desse modo,

a questão do teatro deve despertar a atenção geral, ficando subentendido que o teatro, por seu lado físico, e por exigir a *expressão no espaço*, de fato a única real, permite que os meios mágicos da arte e da palavra se exerçam organicamente e em sua totalidade como exorcismos renovados (...) Essa linguagem só pode ser definida pelas possibilidades da expressão dinâmica e no espaço, em oposição às possibilidades da expressão pela palavra dialogada. E aquilo que o teatro ainda pode extrair da palavra são suas possibilidades de expansão fora das palavras, de desenvolvimento no espaço, de ação dissociadora e vibratória sobre a sensibilidade. É aqui que intervêm as entonações, a pronúncia particular de uma palavra. É aqui que intervém, fora da

---

<sup>39</sup> ARTAUD, Antonin- Linguagem e Vida. Org: J. Guinsburg, Sílvia Fernandes Telesi e Antônio Mercado Neto. Ed. Perspectiva, São Paulo. 2006

linguagem auditiva dos sons, a linguagem visual dos objetos, movimentos, atitudes, gestos, mas com a condição de que se prolonguem seu sentido, sua fisionomia, sua reunião até chegar aos signos, fazendo desses signos uma espécie de alfabeto. Tendo tomado consciência dessa linguagem no espaço, linguagem de sons, de gritos, de luzes, de onomatopeias, o teatro deve organizá-la, fazendo com as personagens e os objetos verdadeiros hieróglifos, servindo-se do simbolismo deles e de suas correspondências com relação a todos os órgãos e em todos os planos. (1999, p.102).<sup>40</sup>

Assim que, a aplicabilidade dos termos artaudianos conseqüentemente se aproxima da prática da tradução por se tratar de uma cena híbrida que abrange diversas potências de ativação e manifestação tradutória, em especial a cena da relação com/dos corpos sonoros.

### **1.3.2.2. Da operação de tradução**

Dentro da trama performativa<sup>41</sup>, a escolha dos lugares para a efetuação da

---

<sup>40</sup> ARTAUD, Antonin. O teatro e seu duplo -2 ed.- São Paulo, Martins Fontes. 1999.

<sup>41</sup> Importante ressaltar que aqui o que se considera como "performance" ou "trama performativa" encontra o que Paul Zumthor trata como o engajamento do corpo.

prática de tradução considerou não somente o discurso político evidenciado acima, mas também o fluxo filosófico deleuziano dentro da composição do 21º paradoxo.

Ação de "Mistérios": dezessete adesivos vinílicos com dimensões de 8,5 cm x 5 cm em formato de abelhas colocados em cada um dos prédios ministeriais da Esplanada dos Ministérios.

Ação de "Adeusa Linguagem": 12 lambes com tamanhos de uma série A1 (594 x 841) colocados na ponta norte do Instituto Central de Ciências (ICC) na UnB.

Para gerar uma sequência de movimento e captura pelo olhar, foi preciso estudar e escolher estruturas com linhas de terreno horizontais. Isso significa dizer que a disposição dos lambes segue uma narrativa que começa com um afirmação que pende ao questionamento: na primeira folha de lambe-lambe uma frase em francês "Il faut savoir se de la non pensée contamine la pensée" <sup>42</sup>, o desdobramento dessa sequência se inicia com a figura de uma mulher que a cada lambe-sequência nas pilastras vai se aproximando daquele que olha, criando dessa forma uma

---

<sup>42</sup> Falta saber se o não pensamento contamina o pensamento.

narrativa que se aproxima da cinematografia aplicada.

A ação de "Mistérios", por sua vez, considera a mesma estrutura arquitetônica de elaboração em linha reta, mas diminui seus formatos e se entrega à uma sequência de repetição (mesmo formato e mesmo desenho) a fim de gerar a ação do Manifestamento como Nascimento, imprimindo a imagem do eclodir perceptivo do olhar e da crítica; afinal de contas, são abelhas no centro operário do poder.

LANGAGE •



## 2. Desígnios sonoros antropófagos

### Da comunicação dos acontecimentos

Uma das grandes audácias do pensamento estoico é a ruptura da relação causal. As causas relacionam-se profundamente com uma unidade que lhe é própria e o que emerge na superfície são os efeitos de uma relação específica (ou relação causal) de outra natureza. O destino é primeiramente uma unidade ou elo de causas físicas entre os efeitos; os efeitos incorporais são evidentemente submetidos ao destino, na medida em que eles são os efeitos dessas causas. Porém, naturalmente na medida em que<sup>43</sup> diferem dessas causas, eles entram uns com os outros em relações de quase-causalidade e todos juntos eles se relacionam como uma quase-causa ela mesma incorporal, que os assegura uma independência extraordinária, não somente em relação ao destino, mas em relação à necessidade que normalmente derivaria do destino. O paradoxo estoico é afirmar o destino, porém, negar a necessidade. O sábio é livre de duas maneiras, em conformes com os dois polos da

---

<sup>43</sup> Para a tradução da expressão "*dans la mesure où*" o que mais se evidencia é a proposição de um lugar dentro que exerce suas relações em medida.

moral: uma vez porque sua alma pode atingir a interioridade das causas físicas perfeitas e outra vez porque seu espírito pode gozar de relações bastante extraordinárias que se estabelecem entre os efeitos que compõem um elemento de pura exterioridade. Diríamos que as causas corporais são inseparáveis de uma forma de interioridade, porém, os efeitos incorporais sendo inseparáveis da exterioridade. Por um lado, os acontecimentos-efeitos certamente possuem com suas causas físicas uma relação de causalidade, mas essa relação não é de necessidade, é de expressão; por outro lado, eles possuem entre eles ou com sua quase-causa ideal, uma relação que não é nem mesmo de causalidade, mas ainda e somente de expressão.

A questão vem. *divine. de-vine. devient:* quais são essas relações expressivas que os acontecimentos possuem entre si? Entre acontecimentos o que parece se formar são relações extrínsecas de compatibilidade e de incompatibilidade silenciosas, de conjunção e de disjunção difíceis de serem apreciadas (avaliadas/experenciadas). Por qual efeito<sup>44</sup>

---

<sup>44</sup> Para a tradução da expressão "en vertu de quoi": em francês, a expressão parte do termo feminino *vertu* que em sua definição simples de dicionário é a disposição espiritual que se tem para com a lei divina ou uma disposição particular.

um acontecimento é compatível ou incompatível com outro? Não podemos nos servir da causalidade porque se trata de uma relação de efeito entre eles e o que faz o destino a nível de acontecimentos,

o que faz com que um acontecimento produza um outro apesar de toda a sua diferença,

o que faz com que uma vida seja composta de um só e mesmo Manifestamento<sup>45</sup>

apesar de toda variedade daquilo que o acontece, éla é atravessada por uma única e mesma fenda, ela goza de UM só e mesmo ar

---

Compondo a expressão tem-se o efeito ou a consequência de algo, assim que seguindo a proposição textual deleuziana me pareceu uma boa conversa/escolha o termo "por qual efeito".

<sup>45</sup> A tradução lógica desse termo seria "Acontecimento", porém, é importante atentar-se ao fato de que há momentos no texto em francês que a grafia escolhida por Gilles Deleuze para o tal acontecimento difere do real Acontecimento por um acento que guia sua sonoridade e tempo de movimento dentro da linguagem. Assim que, **ÉvÉnement** então significaria o acontecimento em si, ao passo que **Evénement** se co-relacionaria com a imagem de Ève (Eva) onde o acento exerce o dentro e fora da linguagem proposta. Assim, o termo Manifestamento seria capaz de distinguir o manifesto do acontecimento: seu nascimento.

sobre todos os tons possíveis com todas as palavras possíveis

não são as relações de causa a efeito, mas um conjunto de correspondências não causais, formando um sistema de ecos, de reprises<sup>46</sup> e de ressonâncias, um sistema de signos, por fim uma quase causalidade expressiva, não sendo uma causalidade nexicante. Uma vez que Crisipo de Solis anuncia a transformação das proposições hipotéticas em conjuntivas e disjuntivas, ele demonstra bem a impossibilidade dos acontecimentos para expressar suas conjunções e disjunções em termos de causalidade bruta

É preciso então invocar a necessidade e a contradição? Dois acontecimentos seriam incompatíveis porque são/soam contraditórios? Mas isso não significa aplicar ao acontecimento regras que valem somente aos conceitos, predicados e classes? Mesmo

---

<sup>46</sup> O termo em inversão sonora (des reprises) dá a dúvida da surpresa (desurprise) marcando o fonema /re/ que em português acorda a sonoridade de "represa". O que me faz deixar o termo em francês dentro do texto é justamente a brincadeira que o som da linguagem propõe a leitura, da surpresa de repente marcando mais uma vez a ação de re-apreender a marca da oralidade em francês, já que (reprise) é retornar a ação depois da interrupção. A represa barra os rios, por isso a linguagem é mar.

do ponto de vista da preposição hipotética (se faz dia, **está** claro), os Estoicos remarcam que a contradição não pode ser definida somente em um nível, mas é definida entre o próprio princípio e a negação da consequência (se faz dia, **não** faz claro). Essa diferença de nível na contradição nós vimos, uma vez que essa resulta sempre de um processo de outra natureza. Os acontecimentos não são como os conceitos: é sua contradição suposta (manifestada no conceito) que resulta de sua incompatibilidade e não o inverso. Dizemos, por exemplo, que uma espécie de borboleta não pode ser ao mesmo tempo cinza e vigorosa: ou os representantes são cinzas e falhos, ou são vigorosos e negros. Nós podemos sempre assinar um mecanismo causal físico que explica essa incompatibilidade, por exemplo, um hormônio de onde dependesse o predicado cinza, mas que amoleceria ou tornaria fábula/fabulosa/diminuiria<sup>47</sup>a resistência da classe correspondente. Podemos, diante dessa condição causal, concluir como sendo uma contradição lógica entre cinza e vigoroso,

---

<sup>47</sup> O termo final na tradução em português mantém-se como "diminuiria", mas dentro do processo de hibridação sonora da tradução, a tradução para a palavra (*affaiblirait*) soa diante dessa linha de proposições (ou porproposições) de fábulas até o fabuloso para no fim também marcar a diminuição em "diminuiria".

mas se nós retiramos esses acontecimentos puros, veremos que o *grissonner*, tornar-se cinza, não é menos positivo que o **escurecer**: ele expressa uma aumento de segurança (uma argumentação), se esconder, se confundir com o tronco de árvore, enquanto que o escurecer se relacionaria com o aumento do vigor, um **envigoramento**. Entre essas duas determinações onde cada uma possui sua vantagem<sup>48</sup> há primeiramente uma relação de incompatibilidade primeira evidencial que faz com que a causalidade física apenas se inscreve secundariamente na profundidade do corpo e a contradição lógica em seguida apenas traduz no conteúdo do conceito. Por fim, essas relações dos acontecimentos entre si, do ponto de vista da quase causalidade ideal ou noemática, expressam primeiramente as correspondências não causais, compatibilidades ou deusincompatibilidades alógicas. A fatalidade dos Estoicos foi se inscrever dentro dessa voz: a partir de quais critérios os acontecimentos são *copulata*,

---

<sup>48</sup> Com a sonoridade do termo (vantagem) que funciona como uma vantagem, cria-se a correlação com o negrito evidenciado no texto, se a linguagem, ao nascer, também pode gritar (crier/criar), o termo pode então cantar entre o "alvo" da brancura de abertura do nascimento e manter, por essa transcrição, uma proximidade com o termo da vantagem expresso em francês.

*confatalia* (ou *inconfatalia*), *conjuncta* ou *disjuncta*? Lá a astrologia talvez tenha sido a primeira grande tentativa de estabelecer uma teoria dessas incompatibilidades alógicas e dessas correspondências não causais.

Ao que parece, a partir dos textos parciais e acrómicos<sup>49</sup> que nos restam, os

---

<sup>49</sup> A tradução do termo em questão não poderia se fazer por "decepcionante" pois correria o risco de efetuar uma quebra na cadeia sequencial de significado das palavras. O termo "décévant" se refere a duas coisas. 1: algo que causa uma desilusão 2: a capacidade que os insetos possuem de distribuir sua paleta cromática ao longo do corpo para enganar os predadores, seja de modo homocrômico ou por mimetismo. Também é importante remarcar que ao pensar o termo sonoro, a leitura de "décévant" é híbrida com a leitura de desilusão, sendo por isso lido como "des-ilusão". A des-ilusão, por sua vez segue o movimento de retirada de um certo tipo de percepção; dizer retirada da "ilusão" é também dizer a **presença da falta** de esperança. Como a primeira referência no texto diz respeito às cores das borboletas e também trata do paradoxo estoico, pareceu-me uma boa confluência de tradução traduzir o termo por (acrômico), manifestando mais uma vez o fonema /r/ que tem capacidade de "arranhar" o corpo do texto. O termo acrómico é neutro no ponto que sua definição é "o incolor"; Se a tradução fosse por "decepcionante" isso levaria a leitura a um adjetivo daquilo que causa decepção, ligando-se às ordens circunstanciais que acordam as imagens de tristeza e frustração, o que poderia levar ao entendimento do texto pelo caminho que se constrói segundo a ordem da afetividade e o

Estoicos não puderam conjurar a dupla tentação de retorno à simples causalidade física ou à contradição lógica. O primeiro teórico das incompatibilidades alógicas e por isso, o primeiro grande teórico do acontecimento é Leibniz, porque o que ele chama compossível e impossível não é reduzido ao idêntico e ao contraditório (que regem somente o possível e o impossível). A com-possibilidade não supõe nem mesmo a inerência dos predicados em um sujeito individual ou mônada. É o inverso. Só são determinados como predicados inerentes aqueles que correspondem aos acontecimentos que são primeiramente compossíveis (a mônada de Adão pecador, sob a forma predicativa, contém apenas os acontecimentos futuros e passados compossíveis com o pecado de Adão). Leibniz tem então uma viva consciência da anterioridade e da originalidade do acontecimento em relação ao predicado. A com-possibilidade deve ser definida de um modo original, em nível pré-individual, pela convergência das séries que formam a singularidade dos acontecimentos, estendendo-se sobre as linhas ordinárias. A impossibilidade deve ser definida pela divergência dessas séries: se um Sextus,

---

que se pretende aqui é o acordar da ordem do que é sensivelmente construído.

diferente daquele que conhecemos, é impossível com nosso mundo é porque ele responderia à uma singularidade cuja série é divergente das séries de nosso mundo da forma como a conhecemos, obtidas através de Adão, Judas, Cristo, Leibniz, etc. Dois acontecimentos são possíveis a partir do momento em que as séries que se organizam em torno de sua singularidade se prolongam, uma e outra, em todas as direções; sendo impossíveis uma vez que as séries divergem da vizinhança de singularidades componentes. A convergência e a divergência certamente são relações originais que cobrem o rico domínio das compatibilidades e incompatibilidades alógicas e por isso formam uma peça essencial da teoria do sentido.

Porém, Leibniz se serve dessa regra de impossibilidade para excluir os acontecimentos uns dos outros: ele faz da divergência ou da disjunção um uso negativo ou de exclusão. Isso só é justificado na medida em que os acontecimentos são apreendidos<sup>50</sup> diante da hipótese de um Deus

---

<sup>50</sup> O primeiro fluxo de tradução levou a tradução da palavra "saisir" como "estabelecido", porém, após uma busca no dicionário descobriu-se que o termo se relaciona à um movimento: o movimento de pegar algo com as mãos rapidamente para o apreender. Aqui o movimento de apreensão é também um movimento de aprendizado (tanto da escolha da tradução, quanto o

que calcula e escolhe, do ponto de vista de sua efetuação nos mundos ou nos indivíduos distintos. Com certeza não é a mesma coisa se consideramos os acontecimentos puros e o jogo ideal de onde Leibniz não pode apreender o princípio, impedido que estava pelas exigências da teologia. Pois, desse outro ponto de vista, a divergência das séries ou a disjunção dos membros (*membra disjuncta*) param de ser regras negativas excludentes a partir das quais os acontecimentos são impossíveis, incompatíveis. Pelo contrário, a divergência e a disjunção são afirmadas como tais. Mas o que quer dizer a divergência ou a disjunção como objetos de afirmação? Via de regra, duas coisas são simultaneamente afirmadas na medida em que sua diferença é negada (apagada do de dentro), mesmo se o nível desse apagamento serve tanto para regular a produção<sup>51</sup> da

---

movimento de apreensão que não pode ser capturado por Leibniz).

<sup>51</sup> Dentro da tradução desse fragmento, dois termos se fizeram dificultosos: "censé régler" e "évanouissement". O primeiro termo não se traduziria por "regulamentação", mas por regulação, já que existe uma linha de movimento e espaço dentro de duas proposições. A\_\_\_\_\_B. Esse espaço regula a diferença (que irá aproximar A e B) ou dissipa a diferença (separando A e B). Assim que, não se regulamenta (impõe regras ao algo de dentro) o espaço-movimento de dentro, mas se regula (mede-se o espaço de dentro). O termo da dispersão

diferença quanto sua dissipação. Certamente a identidade que se tem aqui não é a da indiferença, porém, geralmente é pela *identidade* que os opostos são afirmados ao mesmo tempo, mesmo que aprofundemos um (dos opostos) para encontrar nele o outro ou mesmo que elevemos uma síntese dos dois. Pelo contrário, falamos de uma operação diante da qual duas coisas, ou duas determinações, são afirmadas *por* sua diferença, ou seja, são objetos de afirmação simultânea a partir do momento em que suas diferenças são afirmadas, sendo elas mesmas afirmativas. Não se trata de uma identidade dos contrários, tal como é ainda inseparável de um movimento negativo ou de exclusão. Se trata de uma distância positiva entre diferentes: não para identificar dois contrários (ao mesmo tempo), mas para afirmar sua distância como algo que os relaciona um com o outro como sendo "diferentes". A ideia de uma distância positiva como distância (e não só distância anulada ou ultrapassada) nos parece essencial, pois ela permite mensurar os contrários por sua

---

(évanouissement) também, ao meu ver, separa-se da tradução em português "desvanecimento" (fazer com que algo desapareça) sendo assim colocado como "dissipação" (o algo desaparece pela ação de movimentos, se dissipa e não se esvai até seu completo desaparecimento).

diferença detalhada<sup>52</sup> ao invés de igualar a diferença à uma contrariedade desmesurada, ela mesma igualada à uma identidade infinita. Não é a diferença que deve ir até a contradição, como a pensou Hegel em seu desejo de acolhimento<sup>53</sup> do negativo. É a contradição que deve revelar a natureza de sua diferença seguindo a distância que a corresponde. A ideia de distância positiva é topológica e de superfície e exclui toda profundidade ou toda elevação que traria de volta o negativo como identidade. Nietzsche dá o exemplo de tal procedimento, que em caso algum deve ser confundido com não se sabe qual identidade dos contrários (como o crême brulé da filosofia espiritualista e de

---

<sup>52</sup> Para a tradução de "différence finie" os termos escolhidos inicialmente foram: terminada ou detalhada. O verbo transitivo "finir" no francês traz a ideia de acabamento, detalhamento na fabricação de algo, ou a condução de alguma coisa ao seu fim. Me parece um pouco problemático que a tradução em português siga uma definição fixa de "diferença finita", uma vez que existem várias proposições de diferenças que se estendem e são passíveis de detalhamento de suas operações.

<sup>53</sup> A expressão para o desejo de acolhimento é manifestada pela expressão francesa "voeu d'exaucer". Tanto o nome masculino (voeu) e o verbo (exaucer) ligam-se à imagens divinas, o primeiro termo agradece as preces recebidas e acorda o desejo de realização, enquanto que o outro (a palavra aqui é o outro) se configura como sendo a escuta das preces e o acolhimento das demandas.

*dolores*<sup>54</sup>). Nietzsche nos convida a viver a saúde e a doença de modo que a saúde seja um **vivo ponto de vista** sobre a doença e a doença seja um ● sobre a saúde. Fazer da doença uma exploração da saúde e da saúde uma investigação da doença: "Observar loucamente<sup>55</sup> os conceitos mais sãos, valores mais sãos, e depois, inversamente, do alto de uma vida rica, superabundante e segura dela mesma, mergulhar os olhares no trabalho secreto do instinto e da decadência, voilà - voar lá, a prática a qual eu me dediquei longamente, o que torna minha experiência particular, em que passei como mestre em relação à matéria em que sou. Agora eu sei a arte de inverter as perspectivas...". Não

---

<sup>54</sup> Dentro do texto deleuziano o termo (doloriste) liga-se a uma tendência que exalta o valor moral da dor; como o traço itálico também pode marcar uma identidade, a tradução ficou configurada na hibridação do termo espanhol relativo ao substantivo plural de "dores", concebida aqui então como "filosofia das dores, ou das dolores" para guardar o termo da dor.

<sup>55</sup> No francês há uma expressão que se utiliza da palavra "malade" como forma de marcar uma situação. É como dizemos no português como "você está louco?!". Ao escolher esse modo de tradução lembro-me de vivências universitárias durante meu período de intercâmbio, onde pude perceber com um grupo de amigos franceses que uma das expressões para designar algo que nos causava euforia era tomado como algo realmente "malade" quase *madness* pelo seu modo de especialidade linguística.

identificamos os contrários, afirmamos toda distância, mas como algo que os relaciona um com o outro. A saúde afirma a doença quando faz dela um objeto de afirmação de sua distância. A distância é a afirmação daquilo que ela distancia. Isso não é precisamente a Grande Santé (ou a Gaia Ciência) que torna a saúde uma avaliação da doença e a doença uma avaliação da saúde? O que permite a Nietzsche experienciar uma santidade (uma saúde superior) no momento em que ele é malade de sua loucura (experiência da linguagem/da escritura). Por outro lado, não é dentro de sua loucura (doença) que ele perde a saúde, mas é quando ele não pode mais afirmar a distância, quando ele não pode mais, por sua saúde, fazer da doença um ponto de vista sobre a saúde (então, como dizem os Estoicos, o papel (o traço) é terminado, a peça é acabada). Ponto de vista não significa um julgamento teórico. O "procedimento" é a própria vida. Leibniz já nos dizia que não existia ponto de vista sobre as coisas, mas que as coisas, os seres, eram os pontos de vista. Ele somente submetia os pontos de vista à regras exclusivas de modo que eles se abriam aos outros apenas ao mesmo tempo em que convergiam: pontos de vista sobre uma mesma cidade. Com Nietzsche é o contrário, o ponto de vista é aberto sobre a divergência que ele afirma: é uma outra cidade que corresponde a cada

ponto de vista, cada ponto de vista é uma outra cidade, as cidades estando unidas por sua distância, ressoando pela divergência de suas séries, suas casas, suas ruas. Sempre uma outra cidade na cidade. Cada termo se torna um modo de ir à beira<sup>56</sup>do outro, seguindo toda a sua distância. A perspectiva - o perspectivismo - de Nietzsche é uma arte mais profunda que o ponto de vista de Leibniz, pois a divergência para de ser um princípio de exclusão e a disjunção para de ser um meio de separação; assim, o impossível é agora um meio de comunicação.

Não é que a disjunção seja retornada a uma simples conjunção. Distinguímos três espécies de sínteses: a síntese conectiva (se..., então) que abre sobre a construção de apenas uma série; a síntese conjuntiva (e), como procedimento de construção de séries convergentes; a síntese disjuntiva (ou) que reparte as séries divergentes. As *conexa*, as *conjunctas* e as *disjunctas*. Porém, a questão é justamente saber diante de quais condições a disjunção é uma verdadeira síntese, e não apenas um procedimento de análise que se contenta em excluir os predicados de uma coisa em virtude da identidade de seu

---

<sup>56</sup> A expressão "Jusqu'au bout" é perseverar na ação, assim "ir à beira" funciona em meu ponto de vista como delinear o fim da distância.

conceito (uso negativo, limitado ou exclusivo da disjunção). A resposta se dá em tanto que a divergência ou a descentralização determinada pela disjunção se tornam objetos de afirmação tais como são. A disjunção não é reduzida a uma conjunção, ela permanece sendo uma disjunção porque ela guarda e continua *apporter* (aportando) sobre uma divergência enquanto tal. Mas essa divergência é modo que o (ou) se torna ele mesmo afirmação pura. Ao invés que cada número de predicados sejam excluídos de uma coisa por causa da identidade de seu conceito, cada "coisa" se abre ao infinito de predicados pelos quais ela passa, ao mesmo tempo em que perde seu centro, o que quer dizer sua identidade como conceito ou como eu. A exclusão dos predicados se substitui a comunicação dos acontecimentos. Vimos qual foi o procedimento dessa disjunção sintética afirmativa<sup>57</sup>: consiste na ereção de uma instância paradoxal, ponto aleatório com duas

---

<sup>57</sup> É importante denotar que nesse momento a disjunção afirmativa também pode ser sintetizada em um modo de tradução híbrida, onde as notas de rodapé funcionam, até o presente momento, como sonoridades compatíveis e incompatíveis de hibridação. Um exemplo mais claro para abrir à essa fonte de diálogo se segue a partir da intervenção urbana com o título "nous (ou) vimos (nus)" composta por uma série de adesivos vinílicos espalhados nos cantos da cidade. Uma nota de rodapé é também sonoridade.

faces ímpares, que percorrem as séries divergentes como divergentes e faz ressoar por sua distância, na sua distância. Assim, o centro ideal de convergência é naturalmente perpétuamente descentrado, ele não faz somente que afirmar a divergência. É por isso que pareceu que um caminho esotérico, excêntrico, se abria a nós, com certeza diferente do caminho ordinário. Já que ordinariamente a disjunção não é uma síntese propriamente phalada, mas somente uma análise regular ao serviço das sínteses conjuntivas, pois ela separa umas das outras as séries não convergentes, e cada síntese conjuntiva por sua vez tende ela mesma a se subordinar à síntese de conexão, pois ela organiza as séries convergentes sobre as quais ela comporta em prolongamento umas das outras sob uma condição de continuidade. Oras já todo o sentido das *palavras esotéricas* foram de *rebrousser le chemin*: a disjunção tornando-se síntese introduziria por todos os meios suas *ramificações*, tão bem, que a conjunção já *coordenaria* globalmente as séries divergentes, heterogéneas e disparates, e que no detalhe, a conexão *contratasse* já uma multitude de séries divergentes na aparência de uma só.

É uma nova razão para distinguir o tornar-se das profundezas e o Aiôn das superfícies. Pois todos dois, a primeira vista,

par e ciam dissolver a identidade de cada coisa no seio da identidade infinita como identidade dos contrários, e de todos os pontos de vista, quantidade, qualidade, relação, modalidade dos contrários pareciam se és pousar (s'épouser) tanto na superfície quanto na profundidade.

*/ sense non moins /*  
le même infra-sens

Porém, uma vez mais, tudo muda de natureza ao atingir a superfície. E é preciso distinguir duas maneiras em que a contradição se desenvolve. Desenvelopa.

Em profundidade, é pela identidade infinita que os contrários comunicam e que a identidade de cada um se encontra rompida, cindida: tão bem que cada termo é ao mesmo tempo o momento e o todo, a parte e a relação e o todo, o eu, o mundo e Deus, o sujeito, a cópula e o predicado. Mas na superfície onde não se desdobram mais que os acontecimentos infinitos, tudo se passa de outra maneira: cada um comunica com o outro pelo caráter positivo de sua distância, pelo caráter afirmativo da disjunção, si bien que o eu se confunde com essa disjunção, a mesma, que o libera para fora dele, que põe para fora de si as séries divergentes da mesma forma que as singularidades

impessoais e pré-individuais. Tal é a contra-efetuação: distância infinitiva, ao invés de identidade infinita. Tudo se faz por ressonância dos disparates, pontos de vista sobre o ponto de vista, deslocamento da perspectiva, diferenciação da diferença e não por identidade descontrária/ dos contrários. É verdade que a forma do eu "moi" ordinariamente assegura a conexão de uma série, a forma do mundo, a convergência das séries prolongáveis e contínuas, e que a forma de Deus, como Kant a bem a viu, assegura a disjunção /prise/ em seu uso exclusivo ou limitativo. Porém, quando a disjunção acede ao princípio que o dá um valor sintético e afirmativo em si mesmo, ou eu, o mundo e Deus conhecem uma morte comum, aproveitando das séries divergentes como são que transbordam agora toda exclusão, toda conjunção, toda conexão. É a força de Klossowsky ter demonstrado como as três formas tinham seus modos de ser <sup>58</sup> ligados, não pela transformação dialética e por identidade dos contrários, mas por dissipação comum na superfície das coisas. Se

---

<sup>58</sup> Para a tradução de "sorte" preferiu-se evitar a tradução literal por "sorte" pelo simples fato que o termo em francês significa uma maneira de ser. Em definição de dicionário "sorte" é aquilo que acorda uma característica comum em um grupo ou conjunto de seres; enquanto que no português a sorte é tomada como destino ou fatalidade.

o eu é o princípio de manifestação em relação à proposição, o mundo é aquele da designação, Deus, o da significação. Mas o sentido expresso como acontecimento é de outra natureza, ele, que emana do não sentido assim como da instância paradoxal sempre deuslocada, do centro excêntrico eternamente descentrado, puro signo cuja coerência somente exclui, mas supremamente, a coerência do eu, essa do mundo e essa de Deus. Essa quase-causa, esse *non-sens* de superfície que como tal percorre o divergente, esse ponto aleatório que circula através das singularidades, que as amava como pré-individuais e impessoais, não se deixa subsistir, não suporta mais que subsista Deus como individualidade originária, nem o eu como Pessoa, nem o mundo como elemento do eu e produto de Deus. A divergência de séries afirmadas forma um "caosmos" e não mais um mundo; o ponto aleatório que os percorre forma um contra-moi, e não mais um eu; a disjunção posta como síntese comuta seu princípio teológico contra um princípio diabólico. Esse centro descentrado, é ele que traça entre as séries e por todas as disjunções, a impétoave, impiedosa linha reta do Aiôn, ou seja, a distância, onde se alinham as deus-peles do eu, do mundo e de Deus: grande Cânion do mundo, fenda do eu, desmembramento divino. Também há na linha reta um eterno

retorno como o labirinto mais terrível de que falava Borges, muito diferente do retorno circular e monocêntrico de Cronos: eterno retorno que não é aquele dos indivíduos, das pessoas e dos mundos, mas aquele dos acontecimentos puros que o instante deslocado na linha não para de dividir em já passado e ainda por vir. Mais nada subsiste que não o ManifestoAcontecimento, o ManifestoNascimento só, *Eventum tantum* para todos os contrários, que comunica consigo pela sua própria distância, ressoando através de todas as suas disjunções.

### **2.1. Coreografar um rito a partir do ritmo**

Com a segunda tradução antropófaga do paradoxo de Deleuze, o que pretendo apresentar nesse capítulo são algumas das ações do Terreyro Coreográfico e as emanações-manifestações do Teatro Oficina que confluem com a noção e ideia do vir a ser do/no espaço Público e que tornaram possíveis as hibridações tradutórias quando o texto se estendeu ao espaço das intervenções urbanas em Brasília.

Nesse momento proponho um exercício de percepção do corpo do texto que também se propõe a ser chamado como uma leitura Pública do paradoxo: dentro do corpo do

texto, os olhos de leitura se juntam e se codificam criando um discurso carinhosamente chamado "pólen ético" (político e estético) e chama, em chamadas, uma reverberação de sentidos. Para que seja possível adentrar ao movimento e para que seja possível conhecer e conceber o paradoxo, peço ao leitor que leia as notas de rodapé do número 41 até o número 56.

O que se percebe é um diálogo sonoro em tradução. Uma hibridação pelos meios. Pelo discurso tradutório,

Em toda parte onde há traçamento de *différance*, e isso vale também para o traço de escrita, para o traço musical, em toda parte onde há traço enquanto subtraído ou em retiro relativamente à visibilidade, alguma coisa resiste à publicidade política, ao *phainesthai* do espaço público (...) "Alguma coisa" aí resiste por si mesma sem que tenhamos que organizar uma resistência com partidos políticos. Isso resiste à politização mas, como toda resistência a uma politização, é também naturalmente uma força de repolitização, um deslocamento do político. (2012, p.88).<sup>59</sup>

---

<sup>59</sup> DERRIDA, Jacques. *Pensar em não ver: escritos sobre as artes do visível* (1979-2004) Florianópolis: Ed. da UFSC, 2012.

Basta saber escutar.

A ciência codificação da Magia.  
Antropofagia.<sup>60</sup>

### 2.1.2. Tradusom Tupy

A linguagem é uma decodificação do meio; nesses fragmentos de tradução antropófaga a "prospecção" é uma coreografia mágica. Prospecção<sup>61</sup> é ver com a visão aberta, olhos livre.

A leitura dos espaços funciona como uma composição das palavras em diagramação; para estudar os meios sonoros dentro dos espaços é preciso considerar que "arte e política são maneiras de se recriar as "propriedades do espaço" e os "possíveis do tempo", as condições históricas a partir das quais dividimos e percebemos o que é ruído e o que é palavra, o que é visível e o que é invisível, os que fazem parte da cena ou dela estão excluídos".<sup>62</sup> Assim que, a descoberta

---

<sup>60</sup> ANDRADE, Oswald. *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo. Secretaria de Estado da Cultura, 1990.

<sup>61</sup> Quando o termo "prospecção" é utilizado aqui, prezo pelo seu significado com sua referência geológica: observar um terreno analisando suas jazidas minerais. Pros pés que são.

<sup>62</sup> CAMPBELL, Brigida. *Arte para uma cidade sensível*. Invisíveis Produções. Belo Horizonte. p.22.

de si no meio é o que poderá demonstrar a potência das sonoridades no meio aberto dos/nos/aos sons.

A principal questão linguística que envolve os campos de estudo em questão (o Teatro Oficina e o Terreyro Coreográfico) é entendida primeiramente através do estudo de seus nomes. Há dentro do nome de batismo desses espaços algo que nos leva ao lugar da cosmopolítica, da reexistência onde "o mundo só se constitui com a condição de ser habitado por um ponto umbilical de desconstrução, de destotalização e de desterritorialização, a partir do qual se encarna uma posicionalidade subjetiva"<sup>63</sup>. Mudar um nome<sup>64</sup> é um ato político que se

---

<sup>63</sup> GUATTARI, Félix. *Caosmose- Um novo paradigma estético*. Editora 34. 2012.

<sup>64</sup> O Teatro Oficina ao longo de sua trajetória teve o seguinte percurso em relação ao nome: "Companhia Teatro Oficina" até 1973, para em seguida transformar-se em "Oficina Samba" até 1979. Já em 1979 o Teatro Oficina passa a se chamar "5º Tempo", marcando uma época de abertura aos novos públicos, seguido da quebra de suas paredes para a concepção do projeto arquitetônico que se mantém hoje. Em 1984 o Teatro passa a se chamar Associação Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona, nome que revelou a noção do teatro como ato e elemento para a feitura de corpos em movimento de transformação. Quanto ao Terreyro Coreográfico a questão do nome possui duas vertentes: a do próprio Terreyro (que passou por uma oscilação entre a grafia com I ou com Y, por fim

estende não só às regiões do pensamento sensível, mas demarcam um limite dentro da proposição da linha-fronteira onde o "acontecimento (se torna) inseparável da textura do ser que emergiu" (2012,p.95).<sup>65</sup>

O Teatro Oficina e o Terreyro Coreográfico inserindo-se nesse circuito de grafia corporal expandiram suas zonas de pensamento e revelaram acontecimentos que em sua força de manifestação proporcionaram a construção de um corredor cultural que veicula a cartografia arquitetônica da cidade de São Paulo às novas maneiras de pensar o som dos corpos atuadores na vertente da cidade.

Assim que, considera-se a ideia de *topoanálise*<sup>66</sup> do espaço para realizar a abertura da poética do espaço tradutor em questão. Quando o pensamento tradutório se alinha ao movimento de percepção do espaço, a aproximação ao de dentro do espaço do Terreyro Coreográfico e do Teatro

---

mantendo o Y, formando a encruzilhada trivial dos trabalhos a que se propõe o Terreyro) e a da ação de re-batismo do viaduto Júlio Mesquita denotando que a ação do nome se fez por um rito mágico, transformando o espaço no viaduto Libertas.

<sup>65</sup> *Ibidem*. 2012.

<sup>66</sup> BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Martins Editora, 2008.

Oficina permite um estudo do fluxo interno que se compõe por vozes que dialogam com a noção da rua, da passagem e da re-circulação da manifestação dos acontecimentos do corpo sonoro, trazendo o rito como "exemplo preciso de uma estrutura que tendo seus limites muito bem desenhados permite um jogo infinito entre seus elementos instaurando um espaço bem definido onde tudo pode acontecer em sua precisão e necessidade".<sup>67</sup>

## **2.2. A/r/quitetas:**

Fundado em 1958 na cidade de São Paulo, pelo diretor teatral José Celso Martinez Corrêa, o Teatro Oficina é hoje um dos polos de reexistência cultural brasileira. Sua definição passa por lugares onde há de se considerar a força de potência na feitura e no trânsito dos corpos, físicos e políticos.

Desde 2013 (e pode-se falar que desde sempre) o Teatro Oficina luta contra as grandes bocas da especulação imobiliária; recentemente diante de todo esse processo, o Teatro se propôs à elaboração de projetos que se configuram como antropofagias de linguagem; como é o caso da concepção da

---

<sup>67</sup> KAIROZ, Daniel. *Mitológicas*. Terreyro Coreográfico, 2017.

Universidade Antropófaga<sup>68</sup> e as bases do corredor cultural do projeto urbano Anhangabaú da Feliz Cidade<sup>69</sup> .

Em seu histórico de reexistência teatral o Teatro Oficina é um teatro brasileiro que propagou fortemente seus ritos mágicos. Dizer "ritos mágicos" é vincular o pensamento ao fato de que:

---

<sup>68</sup> Para a definição da Universidade Antropófaga tem-se que é: "Uma escola de percussão, de música, de artes corporais, meditação, tudo voltado a um teatro que consiga ser o avesso da Sociedade de Espetáculos. Seu Duplo e seu Averso. É preciso haver esse lugar onde o pensamento universitário e científico possa livremente cruzar-se com o pensamento corporal, com a razão emotiva, cardíaca, erótica, intuitiva e suas formas. A educação que a perversão da arte traz é muito mais rápida, viaja na velocidade do som e do amor." Disponível em: <<http://universidadeantropofaga.org>>; acesso em 26/06/2017.

<sup>69</sup> O nome "Anhangabaú da Felicidade" foi cunhado pelo arquiteto Lina Bardi e Edson Elito durante a década de 1980 referente à construção do Teatro de Estádio no bairro do Bixiga. Hoje, diversos atores constroem esse imenso Território de manifestação cultural. Apesar de que seria bastante válido me atentar aos fatos que compõem toda a história do bairro do Bixiga e esses atos de potência tão grandiosos, deixo a abertura desse diálogo para outro momento, para que o foco da hibridação tradutória não se perca no mar das vertentes e manifestações linguísticas.

O teatro é antes de tudo ritual e mágico, isto é, ligado a forças, baseado em uma religião, crenças efetivas, e cuja eficácia se traduz em gestos, está ligada diretamente aos ritos do teatro que são o próprio exercício e a expressão de uma necessidade mágica espiritual. (...) Este é o grau em que o teatro usa da magia da natureza, permanece marcada por uma coloração de tremor de terra e de eclipse, onde os poetas fazem falar a tempestade, onde o teatro enfim se contenta com o lado físico acessível da alta magia. (2004, p.75)<sup>70</sup>

Não pretendo abordar aqui uma história cronológica e extensiva do Teatro Oficina, mas pontuar algumas manifestações linguísticas que fazem o Teat(r)o Oficina ter uma confluência relevante dentro desse trabalho, pois acredito que a força principal da tradução dentro daquilo que condiz ao Oficina reside no fato do viver, perceber e receber as diversas forças que trabalham em coro com junto ao movimento de potência atual das práticas culturais artísticas que valorizam as formas de conhecimento plural.

Dentro do que pretendo abordar como arquitetura da manifestação, corpo e coro Público e as co-influências linguísticas para se

---

<sup>70</sup> ARTAUD, Antonin. *Linguagem e vida*. Org. J. Guinsburg, Silvia Fernandes Telesi e Antônio Neto. Ed. Perspectiva, São Paulo. 2004.

pensar a hibridação tradutória, falar do Teat(r)o Oficina, é considerar que:

A metáfora da rua é o paradigma da concepção do Oficina, a rua como sendo o que permite sair da experiência da contemplação para a esfera da ação. A rua é o lugar de se encontrar o Outro e o Oficina funda seu teatro nesse símbolo, no desejo de contato físico, numa linguagem que se aproxima das raízes da cultura brasileira e aborda o indivíduo, segundo seu encenador, pela psiché, pela "possessão" e não apenas pela razão (...) É no teatro-rua que o extraordinário se insere no ordinário do cotidiano e a vida oferece a matéria prima para a reflexão, para a transformação do espaço e do próprio indivíduo. (2013, p.6)<sup>71</sup>

Assim que o recorte escolhido para compor o corpo dessa monografia parte dessa vertente plural de linguagem do Teatro Oficina e se direciona ao gesto do Terreyro Coreográfico, que também se faz como ato crítico de tradução e dialoga com a manifestação dos acontecimentos.

---

<sup>71</sup> FERNANDES, Fillipe em suplemento *A bigorna extraordinária* em MARTINS, Mariano Matos (Org.) *OFICINA 50+ Labirinto da Criação*. Associação Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona. São Paulo, 2013.

Como forma de um desdobramento coreográfico, atento à curiosidade de um fato que fez parte do percurso de formação do meu ser tradutor: geralmente, a primeira coisa que se aprende em um curso de francês é a palavra "être", que em sua denominação significa tanto "ser" como "estar".

O primeiro momento de aprendizado do corpo tradutor está no turbilhão com que essas duas vertentes da palavra possuem em relação à sonoridade dos trabalhos, onde o princípio da presença é o mote do tradutor pesquisador. Ser e estar no tempo de suas conjugações<sup>72</sup>.

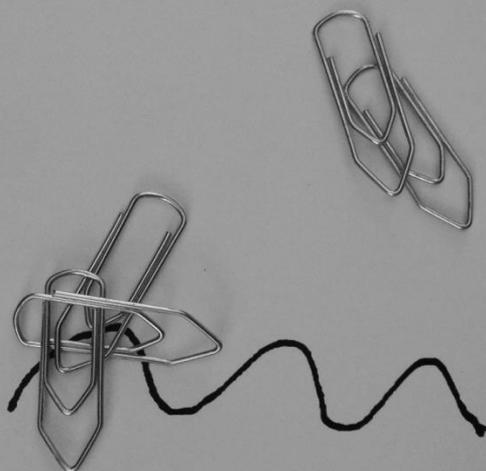
---

<sup>72</sup> Acordo a confluência das forças poéticas que compõem a obra de Heidegger em Ser e Tempo por se tratar de uma questão extremamente necessária quando pensamos na dinâmica dentro da qual a tradução antropófaga coreografa seus meios e suas formas de pensamento, pois antes de começar a falar da tradução como forma, é importante saber que ela se põe no espaço e traduz seus meios, sendo por isso preciso revelar a noção do Ser. O Ser que fala pelo seu encantamento, o Ser que propõe a voz ao movimento, o Ser que irá ver-ter a aurora das palavras porque o olhar se debruçou para ver um pouco mais de perto sobre aquilo que se fala. Heidegger traz em seu desdobramento a necessidade, a estrutura e o primado da questão do ser. Para deliberar o ser ou evidenciar a questão sobre o que é o ser, é preciso antes elaborar a própria questão. É algo como um pertencimento ao questionamento, é o primeiro momento para se dar conta de que tudo está vazio de realização. Dentro desse vazio, "só o saber, só o fazer, só o crer, só o

---

sentir não são suficientemente pobres, nem bastante desprendidos para a embriaguez que se entrega ao imprevisível, para a paixão que se abandona ao inesperado. Os criadores sabem alguma coisa desta embriaguez, pois vivem do arrebatamento desta paixão" (HEIDDEGER, Martin. *Ser e Tempo. Parte I*. Editora Vozes, 2005).

### 2.3. Coreografias da linguagem



T E R R E Y R O  
C O R E O G R Á F I C O

O Terreyro Coreográfico se direciona a pensar o Público em suas diversas dimensões de ato, é a manifestação do processo poético e seu nome é capaz de abraçar gestos arquitetônicos-coreográficos em que coreógrafos, arquitetos, dançarinos, poetas e artistas trabalham juntos para pensar a arquitetura e o espaço urbano através do pensamento coreográfico.

Desde 2014 o trabalho do Terreyro se dá intensamente no baixio do viaduto rebatizado "Libertas"; o trabalho do Terreyro tem como intuito "devolver às terras do Bixiga seu destino público, popular, cultural e insurgente"<sup>73</sup>. Dos dois anos de intenso trabalho no baixio, o Terreyro Coreográfico trouxe ao mundo as "Mitológicas" que é uma publicação composta por 14 cadernos na visão de 14 artistas que fazem ecoar a multipluralidade de seus gestos e suas vozes.

O Terreyro Coreográfico traz então ao corpo desse trabalho a noção dos traços distintivos de um som a partir do gesto. Tem-se que diante do estudo e da análise do percurso das Mitológicas o que se observa é a liberação viva do "intra-código" dentro da

---

<sup>73</sup> *Terreyro Coreográfico* por Terreyro Coreográfico. Disponível em: <https://terreyrocoreografico.hotglue.me/?canteyrodeobras>

trajetória linguística. Essa liberação viva se dá amplificando gestos provenientes de uma linha de pensamento tanto do Teatro Oficina quanto do próprio Terreyro Coreográfico, tornando-se elemento que claramente poderá se inserir em uma dinâmica híbrida de prática de tradução, uma vez que "a essência da tradução é de ser abertura, diálogo, mestiçagem, descentramento. Ela é a relação ou não é nada." <sup>74</sup>

Ao realizar uma breve análise sobre a visão de Walter Benjamin, Haroldo de Campos evidencia que o "intra-código" se constitui como uma disposição da "língua pura", onde apenas o modo de **intenção** e de **significação** seriam capazes de liberá-lo das amarras da língua pura.

Se o sentido de desterritorialização do meio se faz através de um ato de potência ou de *transpoetização*, tem-se que "a tradução é uma forma privilegiada de leitura crítica, (e) será através dela que se poderão conduzir outros poetas, amadores e estudantes de literatura à penetração no âmago do texto

---

<sup>74</sup> BERMAN, Antoine. *A prova do estrangeiro*. Cultura e tradução na Alemanha romântica. EDUSC, 2002,p.16.

artístico, nos seus mecanismos e engrenagem mais íntimos".<sup>75</sup>

### 2.3.1. Co-influências linguísticas

A brincadeira pode se configurar como uma repetição, porém, essa repetição é irregular, em seu sentido de leitura.

Ir ao encontro harmonioso dos corpos, "ir" permite que através da repetição se encontrem várias vertentes do pensamento do Outro, fazendo com que exista uma transformação. Assim que, adentrar um campo etnográfico de pluralidade de imagens postas para dialogar com a sensação fremente de uma tradução é pensar que o corpo de dança (o corpo ao qual se é dado dançar) e a energia natural de linguagem pela dança (como é o caso dos exercícios tecno-poéticos de junção textual) cria a noção de que o corpo se põe pelos seus movimentos.

Ter o corpo do tradutor como instrumento a partir do texto e deixar a tradução se transformar ao ponto de fazer uma etnografia dos processos por vivências e experiências é transcriar, é vetorizar todos os modos de criar ação. Assim, o ritmo se configura como o grande transformador do traduzir:

---

<sup>75</sup> CAMPOS, Haroldo. *Reflexões sobre a transcrição de Blanco*. p.64).

Não o ritmo no sentido tradicional, de alternância formal do mesmo e do diferente, ordenação, medida, proporção. Mas o ritmo tal como a poética o transformou, organização de um discurso por um sujeito, e movimento da palavra na escritura, prosódia pessoal, semântica do contínuo. (2010, p.75)<sup>76</sup>

Para que a tradução então adentrasse cada vez mais a fundo em seu processo de hibridação e estudasse cada vez mais o seu território, me permiti conceber três ações urbanas. Com os títulos de "par a sol", "(nous) ir" e "areYar", essas performances designam uma parte do trabalho crítico da tradução, uma vez que o corpo do tradutor alcança sua sonoridade poética abrindo espaço para a dinamização de pesquisa em performance, vinculando a performance a uma prática de tradução.

*Par a sol:* Se trata de uma prática de tradução que segue o caminho de leitura da manifestação. A partir de fragmento de texto publicado no livro *Armarinho de miudezas*. Salvador, Fundação Casa Jorge Amado, 1993, foram feitos, em cinco pilastras na UnB, uma série de lambe-lambes (1mx 1m) com os ditos "Quase Heliogábalos". A fim de ler a

---

<sup>76</sup> MESCHONNIC, Henri. A poética do traduzir. Ed. Perspectiva. São Paulo, 2010. p,75

manifestação de Hélio Oiticica o lambe funciona como parangolé colado em estruturas cruas de concreto. Essas estruturas são símbolos linguísticos que recebem essa grafia híbrida. A grafia híbrida se compõe não somente pelos lambes-lambes, mas por símbolos concebidos e feitos exclusivamente para a leitura desse fragmento de texto. A leitura tradutológica de tais símbolos foram feitos seguindo uma sequência perceptiva de tintas que acordassem tonalidades "terra" e "sol", ou seja, partiram do marrom avermelhado e do laranja rumo ao amarelo dourado. A principal questão que se coloca aqui é do traço que marca a diferença. Expandir a leitura de "Quase Heliogábalo" (que é por si uma semente de manifestação) denota um estudo que trans-cendeu <sup>77</sup> seus meios.

---

<sup>77</sup> A transcendência dos meios conflui ao que Jacques Derrida propõe como cinza e *ashbox*, onde uma só palavra pudesse comportar ao mesmo tempo aquilo que ela designa. Segundo seu cantar: "Ash está em *ashbox* como a cinza está na urna. Essa palavra talvez nos sirva de fio de Ariadne no labirinto dessa exposição. Um fio que seguraremos com a mão solta e que seguiremos de longe, como a hipótese, com um olho meio distraído. É preciso, quanto a essa palavra "cinza", dizíamos, é preciso de uma só vez, ao mesmo tempo, vê-la e ouvi-la. Haverá um ser-ao-mesmo tempo (ama, syn), haverá uma única vez para o ser de uma só vez desse é preciso?" (Jacques Derrida. *Pensar*

Para o estudo de co-influência ao pensamento linguístico deleuziano, cabe que:

Não só as relações individuais se fazem penetrar como possibilidades abertas como o que é aberto nessas possibilidades não pode ser "interpretado" mas se expande sem limites para regiões do pensamento aberto em aberto.<sup>78</sup>

(nous) ir: A intervenção pretende criar um diálogo com proposições performáticas através da sensibilidade de leitura do espaço. Através dos adesivos vinílicos nas pilastras cria-se fragmentos de textos conectivos. Em ressonância a esses fragmentos cria-se uma "caixa de ressonância" que impede a passagem habitual. Essa caixa de ressonância é feita a partir de arames amarelados que envolvem quatro das seis pilastras do Instituto Central de Ciências na UnB. Cria-se uma leitura das arquiteturas através de adesivos vinílicos que passeiam o código:

(nous) movimentos  
ir **mu**<sup>79</sup> nus movimentos

---

*em não ver: escritos sobre as artes do visível* (1979-2004) Florianópolis: Ed. da UFSC, 2012).

<sup>78</sup> OITICICA, Helio. Conglomerado Newyorkaises. Azougue Editorial, 2013.

<sup>79</sup> Mu: desdobramento sonoro musical de Gilberto Gil e a canção do eterno deus mu, dança: "o ponto da mudança sente-se/tende a arrebentar/ todas as correntes do presente para enveredar/ já pelas

## parar ir (nus) movimentos

Há dois códigos no chão da passagem que entram em relação de co-influência (a palavra som é escrita de ponta cabeça e escrita no movimento habitual de leitura) e rebate um código, causando um fechamento de proposição linguística que dá lugar ao estudo da performance (semente aiônica) ao analisar os corpos que passam por esse impasse linguístico da intervenção urbana, Há um pé de louro no centro da única passagem possível aos corpos, assim, os corpos todos performam em seus labirintos linguísticos.

### Movimento areYar:

- sacos de areia fina

Composição de uma linha aiônica por toda a extensão do Instituto Central de Ciências (ICC). Na entrada e na saída a coreografia de abertura e fechamento dos trabalhos, escritos em areia as proposições linguísticas AR e E, a letra E sendo desdobrada em duas polaridades de movimento para dentro e para fora com a presença de

---

veredas do futuro ciclo do ar/ Sente-se/ Levante-se!  
Prepare para celebrar/ O deus Mu dança! O eterno  
deus Mu dança/ Talvez em paz Mu dança/ Talvez com  
sua lança."

adentrar ao labirinto pelo Y feito em grafia com a areia.

Para as performances: ver portfólio.



### 3. És-tética<sup>80</sup> da composição

#### Duo linguagem<sup>81</sup>

---

<sup>80</sup> A dupla composição da palavra determina uma conjugação de fatores que considera a proposição de ser a existência que se afirma como tal: (és) = ser/ tética= feminino de "tético" que na terminologia do fenômeno designa a consciência tal como ela é.

<sup>81</sup> Na 26ª série do paradoxo da linguagem, atento ao fato de que o substantivo "linguagem" em francês tende ao masculino. Em uma tradução totalmente literal concebemos a linguagem como "o linguagem" pela presença do artigo definido "le". A sonoridade de composição da palavra "duo" substituindo a contração "da" consegue acordar essas duas significações mantendo o diálogo da linguagem

São os acontecimentos que tornam a linguagem possível. Porém, tornar possível não significa começar. Começamos sempre na ordem da palavra, mas não na ordem da linguagem, onde tudo deve ser dado de forma simultânea, golpe único. Há sempre alguém que começa a falar; aquele que fala é o manifestante; aquele de quem se fala é o designado; aquilo que dizemos são significações. O acontecimento não é nada disso: ele não fala mais do que falamos dele ou daquilo que dizemos a ele. Apesar disso, ele pertence totalmente à linguagem, ele a com sagra<sup>82</sup> tão bem que não existe o fora

---

com o substantivo feminino, exaltando a preferência por esse jogo aiônico, optando por algo a mais do que simplesmente conceber o paradoxo como sendo um paradoxo "da linguagem".

<sup>82</sup> O verbo transitivo "hanter" vem do antigo escandinavo *heimta*, com seu significado semelhante à procura. Em termos sonoros, a primeira leitura sem o escutar do som e com o /h/ aspirado, trouxe o fantasmagórico, provavelmente por sua ligação sonora com o inglês em "haunter" que significa assombração; porém há duas vertentes que aqui se opõem: no inglês, a assombração é o que frequenta (tem seu desígnio sonoro bastante marcado no "háu-ter"), enquanto que no francês (leia-se: ãn-tê) designa o que procura. Brincar com a sonoridade é também explicitar o diálogo que as notas de rodapé exercem com a questão da dúvida, consagrando cada vez mais a pluralidade da linguagem. As notas de rodapé como acontecimento também são consagrações de linguagem, se o verbo transitivo "hanter" é algo que

das proposições que o expressam. Porém, ele não se confunde com essas proposições, o expressar<sup>83</sup> não se confunde com a expressão. O acontecimento não a preexiste, mas a pré-insiste, dando fundamento e condição. Tornar a linguagem possível significa isso: fazer com que os sons não se confundam com as qualidades sonoras das coisas, com a interferência<sup>84</sup> dos corpos, com suas ações e paixões. O que torna a linguagem possível é o que separa os sons dos corpos e os organiza em proposições, os torna livres para a função

---

ocupa o espírito de forma completa, prezou-se pelo diálogo e confluência dos outros paradoxos já traduzidos, para conceber a tradução antropófaga desse pequeno e grandioso termo no corpo do texto deleuziano, ocupando-o com a derivação do termo "consagração", criando assim a expressão "com sagra".

<sup>83</sup> Aquilo que é expresso o texto deleuziano traz a grafia como "*l'exprimé*" o que faz com que a expressão do verbo "*exprimer*" se configure como sendo uma composição sonora que se assemelha a "expressar a expressão", (a exprimir/ a expressar). Na tradução em português esse termo foi traduzido como (o expresso).

<sup>84</sup> Para a tradução do termo "*bruitage*" a tradução não poderia ser: burburinho, ruído nem barulho, pelo termo "*bruitage*" designar uma reconstituição de sons que acompanham a ação, sons que por sua vez estão ligados a elementos específicos (rádio, televisão, teatro e cinema); assim que o desdobramento do termo "interferência" dialoga com a composição entre a reciprocidade das coisas /inter/e o som que afere, faz uma referência, funcionando como uma marca; uma interferência.

expressiva. É sempre uma boca que fala; mas o som cessou o ser barulho de um corpo que come, pura oralidade, para se tornar a manifestação de um sujeito que se manifesta. Falamos sempre de corpos e misturas, mas os sons pararam de ser qualidades antenantes<sup>85</sup> a esses corpos para entrarem com eles em uma nova relação, de designação, e manifestar esse poder de falar e ser falado. Ora, a designação e a manifestação não fundam a linguagem, elas se tornam possíveis com ela. Supõem a expressão. A expressão se funda sobre o acontecimento como entidade daquilo que pode ser manifestado ou do que é expresso. O que torna a linguagem possível é o acontecimento, contanto que ele não se confunda nem com a proposição que ele expressa, nem com o estado daquele que a pronuncia, nem com o estado de coisas que são designadas pela proposição. E, na verdade, tudo isso sem o acontecimento seria

---

<sup>85</sup> A partir desse termo o que se propõe aqui é uma dança das proposições linguísticas. Certo que o termo (*attendant*) em sua tradução ao português funcionaria como (*atinentente*), adjetivo que se refere ou está relacionado a algo e é também sinônimo do que é "relativo a alguma coisa", mas me parece que a maior hibridação que se pode ter na tradução de Deleuze é justamente abrir as percepções para as manifestações e acontecimentos da linguagem. É certo, o diálogo entre texto e tradutor da forma e maneira como está aqui explicitado. Ceguimos.

apenas barulho e barulho indistinto. Porque o acontecimento não só torna possível, como distingue naquilo que ele torna possível (cf. a tripla distinção na proposição da designação, da manifestação e da significação).

Como o acontecimento torna a linguagem possível? Vimos qual foi sua essência, puro efeito de superfície, impassível incorporal. O acontecimento é a consequência<sup>86</sup> dos corpos, de suas misturas, de suas ações e paixões. Porém, ele naturalmente difere daquilo que resulta. Assim, ele também se atribui aos corpos, aos estados das coisas, com certeza não como uma qualidade física: somente como uma atribuição *très* especial, dialética ou talvez noemática, incorporal. Essa atribuição (esse atributo) não existe fora da proposição que o expressa, mas ele difere em natureza de sua expressão. Também existe na proposição, mas não como um nome de corpo ou qualidade, com certeza não como sujeito ou predicado: somente como manifestação ou o expresso da proposição, envelopado em um *verbo*. A mesma entidade é acontecimento sobre-vindo aos estados das coisas sens

---

<sup>86</sup> Para a tradução do verbo "résulter" evitou-se a tradução pelo "resultar". Se o resultado é a consequência de algo, me parece mais natural traduzi-lo como diretamente "a consequência".

insistência<sup>87</sup> na proposição. Assim, na medida em que o acontecimento incorporal se constitui e constitui a superfície ele faz emergir nessa superfície os termos de sua dupla referência: os corpos aos quais ele reenvia como atributo noemático, as proposições as quais ele re-envia como manifestáveis. O acontecimento organiza esses termos como duas séries que ele separa, pois é por/nessa separação que ele mesmo se distingue dos corpos resultantes e das proposições que ele torna possível. Essa separação, essa linha-fronteira entre as coisas e as proposições (comer-falar) também passa pelo "tornar possível", ou seja, nas proposições elas mesmas, entre os nomes e os verbos, ou talvez entre as designações e as expressões; as designações remetendo sempre aos corpos ou aos objetos por direito consumíveis e as expressões aos sentidos exprimíveis. Porém, essa linha-fronteira não operaria essa separação de séries na superfície se ela não articulasse por fim aquilo que ela separa pois, de um lado e de outro

---

<sup>87</sup> Na tradução oficial em português esse termo foi traduzido como "sentindo insistindo", porém, diante da leitura sonora em francês (*sens insistant*) a sonoridade do /s/ funciona como um resistor que leva ao sentido de "sem insistência/sem insistir" ou "senso insistente". O som da dúvida rebate o diálogo insistente. Seria o texto da tradução insistente ou a proposição do texto deleuziano uma insistência?

por uma só e mesma potência incorporal, aqui definida como sobrevinda aos estados das coisas e lá como insistência/insistente nas proposições (por isso que a linguagem possui apenas uma potência, apesar de ter várias dimensões). Então, a linha-fronteira faz convergir as séries divergentes; porém, não apaga nem corrige sua divergência. Ela não as faz convergir nelas mesmas, o que seria impossível, mas em torno de um elemento paradoxal, ponto que percorre a linha ou circula através das séries, centro sempre deslocado que se constitui como círculo de convergência a partir do momento que diverge assim como o é (potência de afirmar a disjunção). Esse elemento, esse ponto, é a quase-causa diante da qual os efeitos de superfície se unem, ao mesmo tempo em que diferem em natureza de suas causas corporais. Esse ponto que é manifestado na linguagem pelas palavras esotéricas de vários tipos, assegurando ao mesmo tempo a separação, a coordenação e a ramificação das séries. Dessa forma, toda organização da linguagem apresenta três figuras de *superfície* metafísica ou transcendental, de *linha* incorporal abstrata e de *ponto* descentrado: efeitos de superfície ou de acontecimento. Na superfície, a linha do sentido imanente ao acontecimento. Na linha, o ponto do não-sentido, non-sens de superfície co-presente ao sentido.

Os dois grandes sistemas antigos, epicurismo e estoicismo, tentaram assinalar nas coisas o que torna a linguagem possível, mas o fizeram de modo muito diferente, pois para fundar não só a liberdade, mas a linguagem e seu desdobramento, os Epicuristas teceram um modelo que era a *declinação* do átomo, os Estoicos, ao contrário, a *conjugação* dos acontecimentos. Não surpreende que o modelo epicurista privilegie os nomes e adjetivos, os nomes como sendo átomos ou corpos linguísticos que se constituem por sua declinação e os adjetivos como qualidades dessas composições. Porém, o modelo Estoico compreende a linguagem a partir de termos "mais fiéis": os verbos e suas conjugações em função dos elos entre acontecimentos incorporais. A questão sobre o que vem primeiro na linguagem, os nomes ou os verbos, não pode ser resolvida com a máxima geral "no começo há ação", em tanto que fazemos do verbo a representação da ação primeira e da raiz o primeiro estado do verbo, pois não é verdade que o verbo representa uma ação; ele manifesta um acontecimento, o que é totalmente diferente. Assim como a linguagem não se desenvolve a partir de raízes primeiras, mas se organiza em torno de elementos formadores que determinam o todo. Mas se a linguagem não se forma progressivamente pela sucessão de um

tempo exterior, não devemos acreditar que sua totalidade não será homogênea. É certo que os "fonemas" asseguram uma distinção linguística possível nos "morfemas" e nos "semantemas", mas por outro lado, são as unidades significantes e morfológicas que determinam as distinções fonemáticas que são pertinentes para uma língua em questão. O todo não pode ser descrito por um simples movimento, mas por um movimento de vai e vem, de ação e de reação linguística que representa o círculo da proposição<sup>88</sup>. Se a ação fônica forma um espaço aberto da linguagem, a reação semântica forma um tempo interior sem o qual o espaço não seria determinado conforme tal ou tal língua. Independentemente dos elementos e do único ponto de vista do movimento, os nomes e suas declinações encarnam a reação. O verbo não é uma imagem de ação exterior, mas um processo de reação interior da linguagem. É por isso que em sua ideia mais geral ele envelopa a temporalidade interna da

---

<sup>88</sup> Tradução da nota de rodapé no texto deleuziano: "sobre esse processo de retorno ou de reação e a temporalidade interna que isso implica, cf. obra de Gustave Guillaume (e análise feita E. Ortigues em *Le Discours et le symbole*- O discurso e o símbolo- Aubier, 1962). Guillaume traz uma concepção original do infinitivo em "Épocas e níveis temporais no sistema da conjugação francesa". *Cahiers de linguistique structurale*, nº4, Universidade de Laval."

língua; é ele que constitui o anel da proposição, trazendo a significação sobre a designação e o semantema sobre o fonema. Do mesmo modo, é dele (Verbo) que inferimos o que o anel esconde ou enrola, o que o anel revela a partir da fenda, desdobrado, deus enrolado, desenvolvido em linha reta: o sentido ou o acontecimento como manifestação da proposição.

O verbo tem duas polaridades: o presente, que marca sua relação com um estado de coisas, designado em função de um tempo físico sucessivo e o infinitivo, que marca sua relação com o sentido ou com o acontecimento em função do tempo interno que ele envelopa. O verbo todo inteiro oscila entre o "modo" infinitivo, que representa o círculo desdobrado da proposição toda inteira e o "tempo" presente, que ao contrário, fecha o círculo sobre um designado da proposição. Entre os dois o verbo desdobra toda sua conjugação em conforme com os elos da designação, da manifestação e da significação — o conjunto dos tempos, das pessoas e dos modos. O infinitivo puro é o Aiôn, a linha reta, a forma vazia ou a distância; ele não possui nenhuma distinção de momentos, mas não para de se dividir formalmente na dupla direção simultânea do passado e do por vir. Sem a expressão do sentido ou do acontecimento, ou seja, do conjunto de

problemas postos pela língua, o infinitivo não implica um tempo interior à língua. Ele coloca a interioridade da linguagem em contato com a exterioridade do ser; ele também herda a comunicação dos acontecimentos entre eles e a univocidade se transmite do ser à linguagem, da exterioridade do ser à interioridade da linguagem. O equívoco é sempre dos nomes. O Verbo é a univocidade da linguagem, sob a forma de um infinitivo não determinado, sem pessoa, sem presente, sem diversidade de voz. Assim é a poesia. Manifestando na linguagem todos os acontecimentos em Um, o verbo infinitivo expressa o acontecimento da linguagem, a linguagem como sendo ela mesma um acontecimento único que agora se confunde com aquilo que o torna possível.

### **3.1. Leitura tradutológica**

Após a grande odisséia por dentro da tradução do pensamento deleuziano, tem-se que a linguagem configura um ritmo de experiência onde a noção do Território político é evidenciada.

A tradução antropófaga exerce seu papel de ser uma ferramenta artística micropolítica, onde:

A micropolítica (em oposição à macropolítica: as políticas estatais, normativas e de ação massificadora) trata de um campo de poder que é invisível e abrange o contexto político de cada ação e cada ato singular de produção de realidades. É uma atitude focada em questões cotidianas, nos direitos, nas ecologias, nas questões sociais e em tudo aquilo que nos afeta no dia a dia e nos organiza como sociedade. Trata-se de uma forma de recortar a realidade a partir dessas forças que produzem novas experiências e afetos. As artes são pensadas como micropolíticas produtoras de subjetividades e de realidades possíveis e espaciais. (2012, p.25).<sup>89</sup>

Atentando-me aos tempos e espaços da linguagem conduzo o fio do pensamento à ideia de espaço-tempo proposta pelos estudos físicos, mais especificamente no campo de estudo da física quântica, onde o tempo é algo que se curva dentro do tecido cósmico pela massa dos objetos e pela energia que esses objetos possuem. Essa energia é sempre positiva, permitindo que a curvatura no espaço temporal arqueie os percursos dos feixes de luz uns em direção aos outros. Na teoria do campo quântico quando duas partículas colidem, a energia

---

<sup>89</sup> CAMPBELL, Brígida. *Arte para uma cidade sensível*. Invisíveis Produções. Belo Horizonte. 2012.

dessa colisão gera uma partícula fóton<sup>90</sup>, que por sua vez, libera energia a um elétron pósitron<sup>91</sup>. Diante da vibração de partículas nasce uma corda. Se essa corda se aloca na imagem da história ininterrupta do tempo, sua designação será a de uma corda resultante bidimensional (composta pela dualidade de fenômenos), ao passo que,

Na teoria das cordas, os objetos básicos não são partículas que ocupam um ponto individual no espaço, mas cordas unidimensionais. Essas cordas podem ter extremidades ou se fechar em anéis (...) as diferentes oscilações de uma corda dão origem a diferentes massas e cargas de força que são interpretadas como partículas fundamentais.(2001)<sup>92</sup>

Levanto isso a fim de perceber a linha do pensamento como um longo espaço onde cabem diversas possibilidades palpáveis para que o tradutor encontre e construa seu meio de trabalho em diálogo com sua poética tradutória, afinal,

---

<sup>90</sup> Onda de energia luminosa.

<sup>91</sup> O elétron é um corpo carregado de energia negativa, mas que através da teoria do campo quântico tem sua carga positiva pela presença de um pósitron (partícula que possui a mesma carga e massa do elétron, porém, é carregada positivamente).

<sup>92</sup> HAWKING, Stephen. *O universo em uma casca de noz*. Editora ARX, 2001.

O espaço não é o ambiente real ou lógico em que as coisas se dispõem, mas o meio pelo qual a posição das coisas se torna possível. Ao invés de concebê-lo como uma espécie de éter no qual todas as coisas mergulham, ou de concebê-lo abstratamente como um caráter que lhe seja comum, devemos pensá-lo como potência universal de suas conexões. (2011, p.328)<sup>93</sup>

A linguagem é sempre o que irá conduzir e permear o tempo.

Levar a ideia do TCC como um projeto gráfico permite a experimentação dentro do contexto e espaço da tradução, demonstrando que a ideia de "improviso" do tradutor é a ideia ligada ao conhecimento, à investigação e ao aprofundamento.

Assim que, diante da tradução dos paradoxos de Gilles Deleuze, não há equívoco. Há tradução. E mesmo que existisse alguma marca da poética que fosse tratada como equívoco, a equivocação não poderia ser vista como incompetência, desconhecimento ou outro elemento que pudesse impedir a comunicação, pois:

---

<sup>93</sup> MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Editora Martins Fontes. São Paulo, 2011.

A equivocação não é o que impede a relação, mas o que a funda e impele: a diferença de perspectiva. Para traduzir é preciso presumir que uma equivocação sempre existe, e é isso que comunica as diferenças ao invés de silenciar o outro presumindo uma univocidade – a similaridade essencial – entre o que o Outro e nós estamos dizendo.(2004. p,8).<sup>94</sup>

---

<sup>94</sup> VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. A inconstância da alma selvagem. Coscnaify, 2004.

#### **4. Considerações finais**

Agenciando a totalidade orgânica do ponto de contato da tradução cria-se um processo de construção de estruturas designadas híbridas. As estruturas híbridas são pontes de construção entre as perspectivas, funcionam como sementes dentro das manifestações poético-linguísticas. É possível ter uma estrutura híbrida dentro do texto traduzido ou fora dele. As hibridações são então a marca de poética de cada tradutor.

Quando se cria uma relação de crítica política ao meio tem-se que a abertura de um espaço se faz pelo atravessamento. A tradução dos paradoxos atravessa sua própria trajetória; criou-se um algo que levou ao pensamento pautado no território não só do espaço Público, mas do espaço do ser.

Trabalhar com a estrutura dos lambes-lambes ou com as estruturas das intervenções urbanas me permite criar um manifesto aberto cujo nascimento veio do entendimento de um texto filosófico; a partir daí cria-se a noção do território do tradutor, território entendido aqui como a ideia de que:

O território é o chão e mais a população, isto é uma identidade, o fato e o sentimento de pertencer àquilo que nos pertence. O território é a base do trabalho, da residência, das trocas materiais e espirituais e da vida, sobre as quais ele influi. Quando se fala em território deve-se, pois, de logo, entender que está falando em território usado, utilizado por uma população. (1996)<sup>95</sup>

Povoar a cidade<sup>96</sup> com nossas subjetividades antropófagas é um meio de

---

<sup>95</sup> SANTOS , Milton. *A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção*. São Paulo: Hucitec, 1996.

<sup>96</sup> Não apenas povoar a cidade, mas também desejar que a universidade seja palco de diálogos frutíferos que considerem ações e presença do tradutor- pesquisador criador. O principal manifesto desse trabalho reside no fato de que as estruturas aos estudantes de tradução são deveras escassas no que diz respeito aos processos que podem levar o tradutor a se reconhecer como tradutor antropófago. Minha proposta, como estudante de tradução, se direciona nesse momento às cabines de intérpretes como instrumentos e ferramentas que podem gerir e gerar um movimento de transformação a partir do estudo do som. Utilizá-las não somente para a interpretação, mas como cabine de experimentação sonora e objeto poético revolucionário, criando desse modo um diálogo para pensar no movimento de "desintinerrância" dos subsolos aos quais os tradutores estão submetidos dentro da universidade, uma vez que grande parte das aulas práticas se dá nesse local.

acordar nossas potencialidades poéticas para operar nossa própria voz no sentido do corpo, para criar uma mitologia da tradução fruto de práticas que configurem germinações, pela "mitologia brotada das forças do mundo explorado e conhecido (...) desta terra, nesta terra, para essa terra. E já é tempo. Nada mais disse nem lhe foi perguntado". (1990. p,84).<sup>97</sup>

---

<sup>97</sup> ANDRADE, Oswald. *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo. Secretaria de Estado da Cultura, 1990.



## Agradecimentos

*Diz o meu nome pronuncia-o como se as sílabas te queimassem os lábios sopra-o com a suavidade de uma confiança para que o escuro apeteça para que desatem os teus cabelos para que aconteça.*

*Mia Couto; Raiz de Orvalho*

Absolutamente a todas y todos, amores, amados, amantes. Semente diz luz q habita em mim.

Abraço hymenso e eterno: Artur Guimarães, Camila Oliveira, Daniel Kairoz, Luiza Rabello, Isadora Camelo, Nathália Guedes, Vinícius Dino, minha mãe e minha avó. Carinho imenso.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Oswald. *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo. Secretaria de Estado da Cultura, 1990.

ARTAUD, Antonin- *Linguagem e Vida*.  
Org: J. Guinsburg, Sílvia Fernandes Telesi e  
Antônio Mercado Neto. Ed. Perspectiva, São  
Paulo. 2006

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo* -  
2 ed.- São Paulo, Martins Fontes. 1999.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Martins Editora, 2008.

BERMAN, Antoine. *A prova do estrangeiro*. Cultura e tradução na Alemanha romântica. EDUSC, 2002.

CAMPBELL, Brigida. *Arte para uma cidade sensível*. Invisíveis Produções. Belo Horizonte.

CAMPOS, Haroldo. *Reflexões sobre a transcrição de Blanco de Octavio Paz com um excuro sobre a teoria da tradução do poeta mexicano*. em *O Transblanco*. São Paulo: Siciliano. 1994.

CAMPOS, Haroldo de. *Transcrição/* Organização Marcelo Tápia, Thelma Médici Nóbrega. -1.ed.- São Paulo: Perspectiva, 2013

DELEUZE, Gilles. *La logique du sens*. Les Editions de Minuit. Collection Critique, 1970.

DELEUZE, Gilles. *A lógica do sentido*. Editora Perspectiva, São Paulo. 1975.

DERRIDA, Jacques. *Pensar em não ver: escritos sobre as artes do visível (1979-2004)* Florianópolis: Ed. da UFSC, 2012.

FERNANDES, Fillipe em suplemento *A bigorna extraordinária* em MARTINS, Mariano Matos (Org.) *OFICINA 50+ Labirinto da Criação*. Associação Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona. São Paulo, 2013.

GUATTARI, Félix. *Caosmose- Um novo paradigma estético*. Editora 34. 2012

HAWKING, Stephen. *O universo em uma casca de noz*. Editora ARX, 2001.

HEIDDEGER, Martin. *Ser e Tempo. Parte I*. Editora Vozes, 2005

KAIROZ, Daniel. *Mitológicas*. Terreyro Coreográfico, 2017.

MARTINS, Mariano Matos (Org.) *OFICINA 50+ Labirinto da Criação*. Associação Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona. São Paulo, 2013

MERLEAU-PONTY, Maurice.  
*Fenomenologia da percepção*. Editora Martins  
Fontes. São Paulo, 2011.

MESCHONNIC, Henri. *A poética do  
traduzir*. Ed. Perspectiva. São Paulo, 2010.

OITICICA, Helio. *Conglomerado  
Newyorkaises*. Azougue Editorial, 2013.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador  
emancipado*. Editora Martins Fontes. São  
Paulo, 2012.

ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão:  
Veredas*. Editora Nova Fronteira, São Paulo

SANTOS, Milton. *A natureza do espaço:  
técnica e tempo, razão e emoção*. São Paulo:  
Hucitec, 1996.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A  
inconstância da alma selvagem*. Coscnaify,  
2004.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção e leitura*. Cosacnaify, 2014.