

“IMPERATRIZ DE SI MESMA” OU TRADUÇÃO COMO ESTRATÉGIA DE PROCEDIMENTO ARTÍSTICO: RELATO DE PROCESSO

Gabriela Camargo
Patrícia Helena Freitag

Resumo: Este artigo busca analisar um processo de criação a partir de uma intersecção entre conceitos da prática de tradução e da prática artística em dança com bambolês, ou *hooping*, que resultou em três fotografias em momentos distintos ao longo de um ano. Utiliza-se conceitos de tradução pela visão de Haroldo de Campos, na qual a antropofagia de Oswald de Andrade faz eco, além da visão estruturalista de Saussure para fundamentar o fazer tradutório como produtor de sentidos. A partir disso, analisa-se o resultado do processo do cruzamento das personas tradutora e artista como negociações de subjetividades que afetam o fazer artístico.

Palavras-chave: Tradução intersemiótica. Dança. Fotografia. Corpo.



“EMPRESS OF MYSELF” OR TRANSLATION AS AN STRATEGY OF ARTISTIC PROCEDURE: A PROCESS REPORT

Abstract: This article intends to analyze a creation process from the perspective of an intersection between concepts of translation and artistic practices using dance with hula-hoops, or hooping, which resulted in three photographs at different times over a year. It uses concepts of translation from the perspective of Haroldo de Campos, in which Oswald de Andrade’s anthropophagy is evoked, in addition to Saussure’s structuralist vision to support the translation work as a producer of meanings. The result of the process of two distinct personas, translator and artist, is analyzed, as negotiations of subjectivities that affect the artistic production.

Keywords: Intersemiotic translation. Dance. Photography. Body.

Introdução: Tradução, estrutura e corpo

Nas reflexões de Marcelo Tápia (Guimarães, 2015) a respeito do processo de transcrição de Haroldo de Campos, depreende-se que essa ação envolve conceitos como antropofagia e abandono de identidade. Como descrito por Guimarães (2015), a identidade atrelada à linguagem deve ser negociada e testada no processo de troca entre texto original e traduzido, onde o tradutor abandonaria a “zona de conforto” (Guimarães, 2015, p. 3) do idioma materno e abriria espaço para habitar a diferença, vivenciando, assim, os atritos da mediação de duas culturas. O texto escrito é a matéria, a tela ou o palco, para essa performance: o abandono de um lugar conhecido, a ocupação de um espaço intermediário em que se consome o diferente e a subsequente produção resultante desse ato antropofágico.



Essa imagem de tradução apresenta-se na forma de conceitos abstratos, de rica imagética, que fazem intersecção com o fazer artístico, como ilustrado pela conexão com a antropofagia de Oswald de Andrade. Outra maneira de abordar o mesmo tópico seria evocando uma abordagem estruturalista dos estudos linguísticos. Nesse caso, teremos uma nova imagem, composta pelo distanciamento de noções identitárias e, em vez de um movimento de trânsito, a constituição de imagens relacionadas a um processo mais objetivo de seleção e ordenamento: um jogo de decodificação de conceitos (signo, significante, significado) que é, também, à sua maneira, muito caro ao fazer tradutório, afinal, a tradução textual é permeada por um processo de seleção (de termos, de conectores, de estruturas verbais) e ordenamento (levando em conta as estruturas gramaticais dos idiomas de trabalho, português e inglês, em que, para dar um exemplo, adjetivos e substantivos são usados na ordem oposta).

Há que se considerar aqui, que Haroldo de Campos trabalha amplamente com tradução literária, ou seja, aquela que habita a linguagem transgressora e especial e, portanto, é dificilmente acomodada por conceitos balizados por restrição e ordem. Há que se lembrar também do conceito de “violência organizada”, como empregado pelo autor russo Roman Jakobson (apud Eagleton, 2003), ou seja, uma abordagem peculiar da linguagem com um fim em si mesma, não como procedimento comunicativo pragmático.

Durante a atuação do tradutor no setor técnico, profissão que exerço há 7 anos, observo uma aproximação mais familiar à abordagem estruturalista, visto que se utilizam métodos tecnológicos de fixação de estruturas frasais, repetição e automatização de processos, envolvendo, assim, um movimento de



estabilidade e ordem. Como exemplificação, recorre-se a sistemas de padronização de qualidade (como a ISO 17100, de 2015, aplicada a agências de tradução) organizados a partir de uma visão de repetição estável, com produção de relatórios de erro, arbitragem de feedbacks e guias de estilo, todos com o fim de aparar qualquer aresta que fuja ao uso condizente com a expectativa do cliente. Desse modo, ainda que o conceito de tradução intersemiótica seja condizente com a prática aqui analisada de transcrição de um signo-ilustração em corpo-fotografia, ocorre um contraste entre essa ação e a experiência estruturalista, por assim dizer, do cotidiano de tradução técnica. Esses dois mecanismos se mostram complementares no fazer artístico. Como exemplo, mobilizo o processo de transcrição realizado por Souza (2014), como referência de articulação entre imagem, palavra e movimento, que aciona uma visão sobre o ciclo de reformulação entre pensamento, código e execução:

Tentando compreender em partes (se é possível), a construção de uma frase se dá inicialmente quando pensamos em alguma coisa (o pensamento), elegemos os códigos (as letras), materializamos os códigos em formas sequenciais (escrita em superfície), estruturamos a forma (a palavra) e voltamos a pensar a coisa, mas agora com a referência/influência da estrutura (a leitura) (Souza, 2014, p. 17).

As reflexões sobre o fazer tradutório se fundamentam, muitas vezes, em abstrações, processos mentais que ocorrem sem transparecer no corpo, necessariamente, mas sim, no pensamento. É aí que podemos começar a refletir do ponto de vista da dança: como fica o corpo que opera a ação de traduzir texto?

Começo, assim, por descrever o que seria a zona de conforto desse corpo que traduz. Como tradutora técnica, o corpo que exerce



essa tarefa cotidianamente é submetido a longas horas de trabalho em posição sentada, diante de uma tela. Os olhos deslizantes de um lado A, do texto original, para um lado B, do texto traduzido se movem em linha, apenas trocando de movimento ao ler entradas de dicionário ou textos de referência, a pesquisa sendo uma parte essencial e sempre presente. Esse corpo que traduz, diariamente, é disciplinado pela imobilidade e atenção ao pequeno. A minúcia de uma vírgula fora do lugar ou de uma pontuação ausente é o que determina a postura e atitude de alerta desse corpo. Além disso, muitas vezes o tradutor é uma figura invisível. Sua ação é realizada com êxito quando não é possível detectá-la, e é lembrada quando se faz notória pelo erro. Assim, há um conflito de lugares: o invisível, da tradução, e o visível, do corpo que dança.

Diante do desejo de criar, o corpo disciplinado pela prática tradutória diária encontra barreiras, desafios e atritos. As seções a seguir documentam parte desse processo de criação de uma série de imagens de dança a partir de cartas do Tarô, batizado de Tarô bambo-onírico.

Materiais e métodos

Hooping como linguagem

O processo de transcrição envolve a escolha de linguagens e de um tema, ou foco. Minha atuação como artista ocorreu na cena de dança contemporânea, como bailarina de grupos e cias locais, como o Grupo Seele Tanz, do Rio Grande do Sul. Desse modo, a dança é a linguagem que encontra abrigo em meu corpo, ainda que em estado de hibernação, considerando que não atuo como bailarina há cerca de 10 anos. No entanto, o impulso de criar



nasceu particularmente da necessidade de dar sentido ao cotidiano do isolamento social causado pela pandemia da COVID-19. Nesse contexto, uma prática de dança que usa um objeto, o bambolê, ou arco, foi mobilizada como ferramenta de estímulo ao movimento no cotidiano doméstico.

O *hooping*, ou *hoopdance* é uma prática de dança urbana que usa bambolês especiais para oferecer possibilidades de dança livre, ou com movimentos codificados, chamados de truques, semelhante aos vistos em números circenses. Apesar de o objeto existir como brinquedo desde a década de 1950 nos Estados Unidos e, ainda antes disso, ser utilizado em aulas de educação física em países como Austrália, essa forma de expressão de dança urbana se desenvolveu nos Estados em Unidos, em meados da década de 2000, a partir da fabricação e distribuição de bambolês adultos (maiores e mais pesados) durante shows da banda *The String Cheese Incident*. Entre os espectadores do show, aqueles que entraram em contato com o objeto, rememorando experiências da infância, descobriram uma nova possibilidade de movimento livre, rítmico e transformador (Camp, 2015). Uma dessas pessoas era Anah Reichenbach, ou *Hoopalicious*, considerada a “mãe do *Hoopdance*”, isto é, a primeira a criar uma movimentação autêntica utilizando dança e bambolês. Juntamente com um grupo de *hoopers* estado-unidenses, essa prática evoluiu e se espalhou pelo mundo. A jornalista e *hooper* Jan Camp coletou e organizou depoimentos de muitos desses praticantes pioneiros em seu livro *Hoopdance Revolution: Mindfulness in Motion*.

A partir desse registro documental, é possível ressaltar particularidades dessa forma de dança. Ela acontece em ambiente doméstico, como nas casas e pátios do praticante, sendo algo da



esfera privada, íntima. No entanto, após os primeiros fundadores trilharem um caminho de profissionalização nessa arte, por meio de performances em festivais de música eletrônica, workshops e a produção de vídeos demo, a comunidade de praticantes se desenvolveu por meio da disseminação de imagens, como vídeos no YouTube. O trecho a seguir, exemplifica isso no depoimento de uma *hooper*: “KC aprendeu a usar o bambolê assistindo ao primeiro vídeo demo de Anah Reichenbach. Sendo esse o único vídeo que encontrou, ela foi inspirada a inovar. Ela queria saber ‘O que a Hoopalicious está fazendo? Como posso entender por partes e evoluir ainda mais?’” (Camp, 2012, p. 116, tradução minha).¹

Essa fala destaca, ainda, o caráter autodidata e individual dessa prática. Não há uma instituição que regulamente o *hooping*. Cada um bebe da fonte que pulsa com o vocabulário desenvolvido pelos praticantes anteriores e a alimenta de novas formas. De todo modo, há um uníssono entre os praticantes: o movimento rítmico de troca entre corpo e objeto é algo que possibilita sensações transformadoras:

O estado de espírito, ou alguns chamam de estado de alma, se torna manifesto ao praticar a dança com bambolê. Isso significa que, embora muitas vezes não seja possível fugir de seus sentimentos, quando começa a rodar o bambolê, você pode ser capaz de mudar a forma como se sente, o que às vezes é necessário para conseguir dançar. Se o bambolê não estiver caindo no chão, voando da sua mão ou batendo contra alguma parte de seu corpo, talvez você esteja perdendo uma grande revelação que estaria por vir. Anah diz: “Se você deseja chegar a um lugar de liberação energética, não

¹ No original: *KC taught herself to hoop by watching Anah Reichenbach's first hooping demo. The only video she could find, it inspired her to innovate. She wanted to know, "What is Hoopalicious doing? How could I break it down and take it further?"*.



pode se esconder do que está passando em sua cabeça e tem que estar disposto a deixar o bambolê cair para encontrar o seu limite” (Camp, 2012, p. 103, tradução minha)²

Esse trecho exemplifica o aspecto de transformação pela instabilidade. A prática do **hooping** abre um espaço de descoberta, em que não é possível antecipar o estado de corpo ou de espírito que a sessão de **hooping**, executada em um determinado tempo, espaço e condição, vai gerar. Além disso, o confronto com o objeto em movimento cria uma oportunidade de lidar com o instável. Não se sabe se o bambolê vai se manter rodando ou realizar a trajetória esperada, e é inevitável que em algum momento ele caia ou que o movimento seja interrompido por outros fatores, se fazendo necessário tomar decisões rápidas para recuperar a estabilidade ou prosseguir para novas formas de se mover. Existem formas que preconizam ordem e estrutura, como a prática de truques, que apresentam um desenho ou trajetória no espaço específicos, mas o processo de prática até o acerto pode ser irregular. Algumas sessões são repletas de firmeza, velocidade, constância. Outras são repletas de inconstância, instabilidade e erros. No entanto, é na prática regular que se sedimenta a transformação de estados e, especialmente, do corpo aberto à experimentação. Nesse sentido, é compreensível que essa forma de dança tenha sido a escolhida

2 No original: “The rhythmic awakening of consciousness that can happen when the hoop communicates with you—body, mind, and spirit—is like nothing else. If you are feeling unsure, the hoop will wobble even when you seem to be physically making all the right moves.” State of mind, or some might say the state of your soul, becomes manifest when you hoop. This means that even though you often can’t avoid how you feel, when you begin to hoop, you gain the ability to change how you feel, which sometimes you must do in order to hoopedance. If the hoop isn’t falling, flying out of your hand, or banging into some part of your body, you may be missing your next revelation. Anah says, “If you want to get to a place of energetic release, you can’t hide from what is in your head, and you have to be willing to let the hoop drop in order to find your edge”.



durante o isolamento da pandemia, pois lidar com a instabilidade tornou-se um recurso mediador do cotidiano.

O palco dos praticantes de *hooping* são as mídias que permitem compartilhamento de vídeo ou imagem. No início do movimento, na década de 2000, existia um blog dedicado a reunir notícias e eventos globais de *hoopdance* (chamado hooping.org, hoje, extinto e, à época administrado pelo *hooper* Philo Hagen), além de compartilhar fotos e vídeos de artistas, a comunidade premiava anualmente diversos artistas em diferentes categorias de vídeo, como “melhor tutorial”, com um prêmio chamado *Hoopie Awards*. A natureza da conexão digital e as trocas de aprendizagem são evidenciadas no seguinte relato: “Os *hoopdancers* aqui em Memphis aprendiam principalmente com os vídeos. Muitos deles se conheciam online ou por reputação, mas nunca haviam se encontrado pessoalmente” (Camp, 2012, p. 88, tradução minha).³

Desse modo, a linguagem que escolhi para executar o processo de transcrição é essa dança do inesperado, de interação com um objeto e alimentada por uma comunidade à distância, online, que compartilha suas descobertas diariamente por meio de vídeos caseiros. Esse ato instaurou uma nova relação de corpo, já que o coloca em movimento, ainda que em esfera privada e íntima, mas ao mesmo tempo, pública, pelo compartilhamento de processo nas redes sociais.⁴ Como afirma Mello (2014), “o corpo é estudado pelas artes cênicas e pela dança não como objeto/instrumento

³ No original: “The hoopdancers here in Memphis were mostly learning from videos. Many of them knew each other online or by reputation but had never met in person.” Before the class began participants were excitedly showing each other moves and trying out each other’s hoops.

⁴ Os registros dessas e outras investigações encontram-se no Instagram @bambolirismos e no canal do Youtube, Bambolirismos – dança e arte, disponível em: <https://www.youtube.com/channel/UC50SQz0qd1gYbiYnje6H0jA>.



de arte, mas como um universo interpretativo e metafórico, uma combinação do sensorial e do intelectual” (p 3). Assim, o corpo, antes focado em funções pragmáticas de trabalho com tradução, é convidado a ser objeto e sujeito de pesquisa.

Sobre transcrição, remeto à pesquisa de Souza (2014) desenvolvida em forma de análise da relação entre imagem, palavra e corpo. No processo desenvolvido, o autor pontua que

(...) transcrição é uma criação onde os momentos de de(s) forma e forma estão em constante ligação e, principalmente, questionando-se do porquê de ser e estar de um modo e não de outro. Um processo de criação transcriativo vislumbra a despreensão de impor ideias e a real pretensão ser uma ideia em construção (p. 70).

Baseio-me em Souza (2014) para, em meu processo, realizar uma negociação entre o estruturado e o reestruturado e que problematiza a pesquisa do fazer artístico em relação à formalidade da pesquisa acadêmica. Nas palavras do autor, seria necessário adequar a “definição de uma forma de fazer a pesquisa obedecendo às características e ações pedidas pelo próprio objeto de pesquisa (Souza, 2014, pg. 17). Portanto, a investigação se dá na formulação e reformulação de imagens, mediadas pelo corpo e seus estados em desdobramento ao longo do tempo.

O tema: A Imperatriz

Após a determinação das linguagens, dança e fotografia, era necessário um tema, um gatilho para a criação. As ilustrações do deck de tarô de Waite-Smith foram a inspiração para motivar o movimento. A ideia inicial era escolher um truque de bambolê que representasse, adequadamente, o sentido que a carta evocava.



Isso compunha uma estrutura organizacional para reger uma seleção de movimentos que seriam praticados e incorporados nas sessões diárias e conectados a ideias e conceitos imagéticos. Para isso, vê-se que a estrutura de seleção e ordem era uma estratégia presente. Esse processo também é ilustrado em outras pesquisas de transcrição envolvendo palavra e dança, que propõem como objetivo “oferecer uma possibilidade de produção, investigação e negociação de sentidos como criação artística por meio do corpo, que gera argumentos capazes de comunicar a palavra pelo não verbal” (Mello, 2015, p. 3).

No caso desta pesquisa, escolheu-se não a palavra, mas uma ilustração-signo. Entre 78 opções, a carta A Imperatriz foi a que instigou um processo de fabulação. O arcano maior tem a ilustração de Pamela-Colman Smith e traz uma figura feminina sentada em um trono, segurando um cetro e ladeada por um escudo com o símbolo de Vênus e uma coroa de estrelas na cabeça. A descrição de Waite (1999) dita:

Uma figura majestosa, sentada com ricas vestes e um aspecto real, como a filha do céu e da terra. (...) Um milharal está amadurecendo à sua frente além dela, uma corrente de água. (...) Ela é sobretudo a fecundidade universal e a percepção do mundo exterior. (...) A carta A Imperatriz significa a porta ou passagem através da qual é obtida a entrada para esta vida, como ao Jardim de Vênus (Waite, 1999, p. 75).

Voltando ao corpo que trabalha com tradução e à ambição de mergulhar em um processo de criação, essa imagem desperta e corresponde ao objetivo que se cobiça: uma fecundidade de ideias, expressão, interação com o mundo exterior. Assim, o processo de transcrição se assemelha ao movimento de trânsito, o de habitar o personagem desconhecido, tornado presente no corpo por



meio do movimento, que é familiar. Assim, por meio da a estrutura conhecida de seleção e ordenamento, manifestou-se a saída da zona de conforto. A pergunta norteadora era quais movimentos-signos representariam esse conceito em forma de imagem com bambolê? Em novembro de 2020, comecei o processo com uma fotografia e um movimento equivalentes das cartas.⁵

Análise

Mudo de imagem em pensamento
Mas não digo
Faço
Imagina só
Qual imagem diz o que digo?
O que quero dizer?
Metaforicamente entendo
Em imagem o meu dito se faz em mim
Mas como me vejo no que não vejo?
Eu viso
Me formo em imagens que me diz
Digo... EU
Danço...Eu
Em processo me firmo em forma
Trecho do Poema Imagem MuDança (Souza, 2014, p. 1)



Corpo rígido, mente rígida, imagem rígida

A primeira fotografia da série batizada de tarô Bamboonírico revela evidências de um corpo desconfortável com o local que almeja habitar. Como já mencionado, o trabalho de tradutora técnica envolve um aspecto de ordem, seriedade e rigidez. Esses três elementos aparecem na imagem, de um corpo sentado, com braços junto ao corpo, que está coberto até o pescoço. O bambolê representa uma moldura, limitadora do corpo inerte. Na época da produção dessa imagem, este conceito foi a transcrição possível. Via-se nessa posição uma reprodução “fiel” do desenho exibido na carta. A pose igual, sentada. O figurino que cobria o corpo inteiro e trazia uma estampa semelhante à da ilustração. A tradução, nesse momento, se fazia por esses aspectos. De um lado, a ilustração, do outro, a pose de um corpo real, brandindo um bambolê como cetro e/ou escudo.

No entanto, ao avançar na jornada de movimentação exploratória diária, comecei a perceber que as ideias que nortearam aquele resultado estavam atreladas a um estado de corpo, o corpo estoico do trabalho diário. Nesse sentido, cito as reflexões de Greiner (2017):

As ideias são produzidas na mente e, ao mesmo tempo, a mente é produzida através delas em um continuum entre corpo e ambiente. O mesmo se passa com as imagens. Não são coisas dadas a priori, nem existem lugares/recipientes para abrigá-las. Realidades são sempre fluxos (Greiner, 2017, p. 41).

Logo, uma adaptação entre ilustração e movimento dançado passa pelo estado de corpo e está restrito ao limite do que este corpo é capaz de oferecer. O corpo que trabalha várias horas seguidas é capaz de produzir algo diferente do que aquilo que ele repete



diariamente? É possível abandonar a rigidez e seriedade e transitar entre estados? Essa percepção colocou em atrito o desejo de criar e a submissão do corpo acostumado à longa jornada de trabalho semanal. Desse modo, cada vez mais ficava claro a necessidade de ocupar-se do corpo, não necessariamente das ideias, mas do veículo que carregaria a representação dos signos. A chave para expandir os conceitos estaria na libertação das amarras do corpo e uma nova relação com o ambiente que ele ocupa.

Uma segunda tentativa, já em junho de 2021, ou seja, 7 meses depois da primeira experimentação, foi feita. Esse corpo, já acumulava muito mais horas de dança e menos de trabalho disciplinado.

A segunda imagem mostra uma variação da primeira ideia, com elementos novos: o bambolê é dourado e brilhante, evocando a realeza, a posição sentada traz uma curva da coluna, um braço relaxado, pende para fora da cadeira, ou seja, a moldura não é mais restritiva. O olhar distante, também evoca relaxamento, mas também altivez. Esses elementos que surgem na nova representação são resultado do tempo investido em novas formas de se movimentar diariamente. Além disso, observa-se os benefícios do acúmulo da troca e conexão com outros praticantes, por meio online.

Evocando o empirismo radical conforme mencionado em Greiner (2017)

Pensar processualmente implica em pensar enquanto se está produzindo. Autores como William James e Gilbert Simondon, em lugares e épocas distintas, afirmaram que aquilo que existe não se refere a coisas feitas, mas a coisas se fazendo – sejam essas coisas corpos, indivíduos, imagens ou ideias (Greiner, 2017, p. 41).



Desse modo, o impulso do desejo criador, manifestado na equivalência de imagem ilustrada e imagem de dança é, aqui, o modo de fazer fazendo e, dado o não encerramento de sentidos da imagem produzida, há sempre um ciclo de renovação. A cada transformação do meu corpo, da minha prática de dança, um novo fluxo de produção de signos pode ser instaurado.

Assim, chega-se na terceira imagem, produzida em setembro de 2021. Quase um ano após a primeira tentativa de transcrição da imagem ilustrada do tarô e a movimentação com o bambolê como objeto norteador. Essa imagem já se apresenta mais madura em termos de desdobramentos de sentidos e transgressão. O corpo de agora é um corpo mais liberto, em contato com o procedimento de ocupar o lugar do estranho e desconhecido, e confrontar a própria instabilidade.

A antiga rigidez do corpo disciplinado pelo trabalhar, que de certa forma, se reflete também no modo de pensar o mundo, já aparece mais desfeita, desestruturada. O corpo revela partes de pele que fazem menção ao imaginário da ilustração do arquétipo do arcano: fecundidade, feminino, sensualidade. O cenário de plantas em plena floração remete ao sentido apontado por Waite (1999), e a escolha de 2 bambolês cruzados de modo a formar um recorte que lembra uma vulva, ou seja, “a porta ou passagem para a entrada nesse mundo”, de cor vermelha, pode remeter ao sangue menstrual, também elemento que se relaciona à fecundidade. Todos esses signos não são acidentais, são selecionados e organizados, de forma a estruturar um processo, mas sem endurecer o corpo, ou a mente, que o executa.



Conclusão

“A cada trabalho, no fundo, você se redescobre. Um artista se constrói pela identidade dele. A identidade que ele consegue criar a partir da experiência” (Neto, José, 2016).

O corpo em movimento é capaz de articular ideias e reestruturar o pensamento e a materialização desse. O processo aqui descrito só foi possível devido à percepção do impulso criador e do reconhecimento de como a subjetividade na criação artística é afetada pela restrição do movimento do corpo no cotidiano de trabalho.

Coincidentemente, o trabalho executado pelo corpo é o de tradução (textual), ou seja, a mediação de mensagens entre dois idiomas. No entanto, cabe notar que o processo da prática de trabalho, seja ele qual for, é um elemento disciplinador do corpo, que restringe sua possibilidade de articulação de ideias e pode resultar em uma rigidez, física e de pensamento. As noções fornecidas pelo conceito de transcrição ajudam a dissolver os dois domínios, da tradução-trabalho e da tradução-experiência criativa, formando assim um cenário favorável para o corpo que deseja criar.

Observou-se que, a prática de movimento transcriador combinada à estrutura disciplinada do trabalho rotineiro possibilitaram a transformação do corpo e das ideias que este produz, encontrando saídas possíveis no procedimento antropofágico e transcriador, que promove uma negociação entre estados de alerta, atenção imóvel e estados de deleite criativo de movimento livre, coexistindo no mesmo ambiente doméstico.

O resultado em formato de três fotografias é um testemunho documental desse processo, que só pode ser detalhado e revelado



ao espectador por meio da reflexão e articulação em forma de texto. De certa forma, operando assim, mais uma atitude tradutória: a experiência não visível transformada em palavras articuladas e que compõem um registro do conhecimento gerado pelo corpo em movimento.





Acima
Figura 2. A Imperatriz - versão 2.

À esquerda
Figura 3. A Imperatriz - versão 3.



Gabriela Camargo é aluna da pós-graduação em Linguagem e Poética da Dança na Fundação Universidade Regional de Blumenau (FURB), com graduação (bacharelado) em Letras (ênfase em Tradução) pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), é tradutora técnica e pesquisadora de dança com bambolês e temas como corpo e trabalho.

Patrícia Helena Freitag é doutoranda na linha de pesquisa de Psicolinguística pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Mestre em Letras pela mesma universidade e com graduação (bacharelado) em Letras (ênfase em Tradução), é tradutora técnica e revisora e desenvolve pesquisa sobre processos cognitivos em tradutores e alunos de tradução.

Referências

CAMP, Jan, M. **Hoopdance Revolution: Mindfulness in Motion**. Arc Light Books: 2012.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura: uma Introdução**. 5 ed. Waltencir Dutra. São Paulo. Martins Fontes. 2003. Pg 1 – 22.

GREINER, Christine. **Fabulações do corpo japonês e seus microativismos**. n-1 edições. São Paulo: 2017.

GUIMARÃES, G. M. S. ; LEAL, I. G. G. Tradução e antropofagia em Haroldo de Campos e Herberto Helder. In: XIV Congresso Internacional Abralic, 2016, BELÉM. **Anais - XIV Congresso Internacional Abralic**, 2015. v. 14. p. 1-15.

MELLO, Ines Saber de; COLLIN, Luci; ROCHA, Nalu; Transcriando shakespeare: palavra e/em dança. **Revista Cena. n. 16** (2014).



NETO, José Possi. **Figuras da dança** – José Possi Neto. Entrevista, 2016: São Paulo Cia de Dança. Disponível em: <https://culturaemcasa.com.br/video/figuras-da-danca-i-jose-possi-neto/> Acesso em 20/09/2021

SOUZA, Ercy Araújo. **Imagem mudança**: um processo de transição em dança. Orientador: José Afonso Medeiros Souza. 2014. 129 f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Programa de Pós-Graduação em Artes, Instituto de Ciências da Arte, Universidade Federal do Pará, Belém, 2014. Disponível em: <http://repositorio.ufpa.br/jspui/handle/2011/7534>. Acesso em: 09/02/2021

WAITE, Arthur, Edward. **O tarô ilustrado de Waite/Arthur Edward Waite**: tradução de Cleyde Helena Monteiro Steigleder: ilustrações de Pamela Colman Smith – Porto Alegre: Kuarup, 1999.

