

NOTAS DA TRADUÇÃO SOB RAVE TRANSLÉXICA: MODOS DE DISSOCIAR

Claudio Moreira Pereira Júnior

Resumo: Este texto propõe a tradução como prática artística em metamorfose contínua, ativada por processos transléxicos e digressões rítmicas. A partir de uma abordagem k-cartográfica, a *rave transléxica* é proposta como agenciamento potente, agindo na dissolução dos sentidos usuais da traduzibilidade. Ao fim, apresenta-se o projeto *Rave Transléxica Continuum 24h* (2025), publicação de artista atravessada por dissociações tradutórias.

Palavras-chave: Processos de escrita. Transléxico. Arte sonora não coclear. *Rave*.

NOTES ON TRANSLATION UNDER RAVE TRANSLÉXICA: MODES TO DISSOCIATE

Abstract: This text proposes translation as an artistic practice in continuous metamorphosis, activated by transléxic processes and rhythmic digressions. Through a k-cartographic approach, the *rave transléxica* is proposed as a potent assemblage, acting in the dissolution of conventional notions of translatability. The text concludes with the presentation of *Rave Transléxica Continuum 24h* (2025), an artist's publication traversed by translatory dissociations.

Keywords: Writing processes. Translexic. Non-cochlear sound art. *Rave*.

COMEÇAR DE NOVO: FLASH-INTRODUTÓRIO

Você escuta isso? Estou escrevendo este texto ao som de *k-time*¹ de McKenzie Wark e que, obviamente, está fazendo meus dedos suarem à medida que se intercalam com a velocidade do pensamento e a batida da música. O *k-time* penetra meus dedos e vai cadenciando a temperatura desta leitura, modulando o pluri-ritmo deste texto, tomando as palavras violentamente. Agora estamos aqui, neste texto de introdução, composto por um *beat* rápido e insistente. Rápido e insistente, como um bom flerte na balada

Embora dispostos em blocos sequenciais, os textos que compõem este trabalho foram pensados como diagrama: um campo de forças em movimento, onde autores e artistas surgem no fluxo, conforme a pesquisa se deixa atravessar. A *rave* se propõe como *k-cartógrafa*, e a *k-cartografia* como tática: modo de traçar com o que pulsa, o que se desfaz e o que se recompõe. Não há centro. Apenas revezamentos entre humanos e não humanos que se embaralham numa *rave* transléxica: pista-texto intensiva feita de sons, luzes, gingados, tropeços, fragmentos e conversas que se sobrepõem.

É a leitura da McKenzie Wark (2023), essa baita *raver*, sobre o espaço da *rave* como situação construída num tempo cetamínico, o conceito que ela propõe como *k-tempo* (abreviação traduzida de *ketaminic-time*), que embasa essa torção. O *k-tempo* implode a linearidade, escorre pelas laterais, libera uma temporalidade dissociada do progresso. Ele toma o *k* emprestado do *k-hole*, estado induzido por altas doses de cetamina²,

1 Álbum de McKenzie Wark em parceria com ICS, disponível em: <https://mckenziwark.bandcamp.com/album/k-time>. O álbum se trata de uma tradução em música eletrônica de fragmentos do livro *Raving* (2023), de McKenzie Wark, que experimenta as possibilidades do texto naquilo que a autora propõe como *k-tempo* – conceito que irei investigar adiante, amplificado na *rave* transléxica, território onde a tradução se desfaz de seus sentidos usuais.

2 A cetamina nasce do complexo médico-industrial militar, atravessa o mercado recreativo e contracultural, e mais recentemente retorna à institucionalidade biomédica, agora como promessa neuroquímica para o sofrimento psíquico contemporâneo. Um composto-fármaco com história ziguezagueante: entre anestesia, *rave* e psiquiatria. No corpo, a cetamina intensifica uma sinestesia que, ao mesmo tempo em que entorpece, faz com que o som se torne textura, a luz se converta em ritmo e a vibração se torne toque; os sentidos se sobrepõem e deslizam pelas laterais. A propriocepção se desestabiliza, resultando em movimentos erráticos, quase pós-corpóreos, que dissolvem o eixo do corpo.



em que a identidade vacila e o corpo se desfaz no grave que soa da caixa de som. A proposta de *k-tempo* ressoa não apenas com minhas experiências-rave das madrugadas de fim de semana, mas orienta também a própria arquitetura deste texto, em seu acontecer pela *rave* transléxica.

A missão dos *ravers*, aqueles que precisam *ravear*, é justamente essa: exercitar uma multiplicidade de modos de dissociação do corpo e dos eus, confundindo contornos em revezamentos intensivos que desestabilizam formas e paisagens. E nesse gesto, surgem brechas para pensar também a tradução como dissociação: como deslocá-la para além do Estado, do multiculturalismo e das funções regulatórias do saber? Como torcer seus sentidos habituais, permitindo que ela aconteça como prática dissociativa em fuga?

Talvez o que se proponha aqui seja uma tradução em metamorfose contínua que se descole da representação, fabule sem buscar fidelidade e crie outros mundos possíveis a partir do desmonte das formas cristalizadas que sustentam este mundo [Haroldo, Deleuze e Guattari conversam no elevador. Ele para no sétimo andar. Wark e Gertrude Stein entram. Haroldo coloca a mochila nas costas e diz: se apertar, cabe. O papinho se adensa, torna-se coro.] Em vez de autor/tradutor, original/tradução, o que emerge são zonas de contágio, estados de *rave*, tropeços *techno*-sintáticos e deslizos semânticos que se des-fazem em digressões rítmicas. [Chegam, por fim, ao último andar. Saem do elevador e dão de cara com um letreiro em *led-neon* onde se lê *rave 24h*, McKenzie retoca o delineado de Haroldo. Bora lá?]

1.1. M/EUS: PISTA PRÉVIA (IN REGRESS)

Isto é uma tentativa. De investigar, mover-se, instalar-se e instaurar-se entre fluxos, sem a necessidade de resultados definitivos. Arrastar de lá para cá, traduzir. Uma prática em processo contínuo, que sobrevive enquanto permanece móvel, instável, recusando qualquer fixação que a limite ou a encerre em uma forma final: em metamorfose contínua. É, portanto, um movimento que se compromete com as indagações e as questões que eclodem desde o caminho.

Por isso, as perguntas que a guiam não buscam uma resposta imediata ou definitiva. Antes se permitem ser arrastadas pelo fluxo e o arrastam também. Esse movimento dinâmico do fluxo cria espaço para outras perguntas, desvios que envolvem este texto, tecido a partir de uma investigação teórica que atravessa e dialoga com m/eus processos artísticos (um meus rachado em eus e um m vestível, m-parangolé, *m'way ke*, que concentra a mobilidade nos punhos giratórios *transblancos* 360°)³.

A tradução, nesse processo, se afirma como prática de fabulação, desfazendo-se de seu sentido convencional que, muitas vezes, é vinculado ao multiculturalismo e às funções regulatórias do Estado (parte do Estado e se volta para ele). É nesse desmonte que irrompe o transléxico: uma força inventiva contra-tradutória que articula alianças entre elementos heterogêneos, traçando pontes impossíveis que produzem uma espécie de *tradução menor*. Menor não como diminuta, mas como aquela que opera no nível molecular, na linha de fuga, nas superfícies do saber estabelecido pelo projeto das ciências modernas colonizadoras, aproximando-se daquilo que Deleuze e Guattari (2018) chamaram de *literatura menor* – aquela que não fala em nome do grande sujeito, do grande estilo e da língua majoritária, mas com aquilo que não foi, estritamente, domesticado pelas palavras de ordem em seus militarismos. A *rave* não é metáfora, mas território vibrátil onde a tradução se desestabiliza, abrindo-se em configurações cósmicas que fazem rachar a língua maior: uma pista em variação contínua, onde sujeito, paisagem e linguagem perdem contorno. As boas *raves* não estão na academia, tampouco no Estado, estão na beira da legalidade: fazendo o *k-tempo* acontecer em *loop* nos espaços abandonados que possivelmente logo serão especulados pela iniciativa privada.

Torneando algumas das questões propostas na dissertação *Notas da tradução* (2025), que desenvolvo na linha de Processos Artísticos Contemporâneos do Programa de Pós-Graduação em Artes

3 Em *Transblanco* (1997) (transcrição de Haroldo de Campos para o poema *Blanco* (1967), de Octavio Paz), a palavra *blanco* ganha outra camada tradutória. Haroldo propõe *blanco* como cor e alvo: a mira que orienta o disparo, o ponto onde gesto e desejo convergem. Esse duplo sentido tensiona a polissemia da palavra e distende o percurso do texto, configurando o *blanco* como um espaço em branco que é simultaneamente objetivo e ação, vazio e suspensão. Branco e alvo se entrelaçam em uma coreografia sublingual de puxar e repuxar, onde os sentidos deslizam.



Visuais da Universidade do Estado de Santa Catarina (PPGAV-UDESC) e em revezamento com minhas práticas como docente, artista, pesquisador, editor, tradutor e *DJ*, proponho aqui algumas tentativas de deflagrar essa *rave* transléxica, na qual os movimentos fabulatórios traçam o próprio território da *rave*.

A *rave* se apresenta como um território definido por sua instabilidade programada (vampirizo o conceito de *obra-in-progress* de Hélio Oiticica, quem se embebedou do *work-in-progress* de James Joyce) no qual corpos em transe se agitam no *k-tempo*, girando nos seus eixos até perderem os sentidos. O transléxico segue esse passo: uma recriação contínua, um desfacelamento em *slow-burn*, entre o acabar e o nunca-acabar, onde a obra se concretiza apenas para se dissolver em outras investigações.

Os movimentos-*in-progress* se apresentam como giros que ondulam este texto em digressões rítmicas, funcionando como batidas repetitivas que rompem com o progressismo evolutivo da História — essa com *H* atrofiado e entrópico. Afirmar-se aqui uma potência torneante, não linear, que faz dos blocos de sensação *tutz tutz tutz* uma arquitetura processual. Cada item opera por revezamentos entre camadas textuais, plásticas e sonoras, em que o som se insinua por vias não cocleares, em trama com a proposta de Seth Kim-Cohen (2009) sobre a arte sônica não coclear (*non-cochlear sonic art*). Para o autor, tais práticas recusam a ideia de um som auto suficiente, isento de mediação discursiva, e propõem deslizos em que o sonoro se constitui sempre em articulação com outros meios, processos e dimensões — textuais, conceituais, sociais e contextuais. Trata-se de nomadizar a prática, torná-la errante, que convoca a escuta para além da orelha, ativando um campo expandido de ressonâncias. [Você escuta esta batida?]

Os giros, como os ritornelos, distribuem o ritmo desse território movediço. Marcam pontos e os destroem, em uma coreografia do vaivém descompassado. Esse território é um espaço de vertigem, onde os eixos são buscados apenas para serem abandonados. Assim, os giros vão desenhando trilhas, que se desfazem, em caosmoses, como uma britadeira em uma sauna, simultaneamente construindo e destruindo o espaço. [Você escuta esta batida?]



Figura 1. Claudio Moreira Pereira Júnior, *24H*, 2024. Led-neon, 60 x 55 cm. Florianópolis/SC. Fonte: acervo do artista.

Dessas perguntas, sentidos e fluxos, tento investigar possibilidades de maquinar o conceito de transléxico por meio de seus desdobramentos e cartografar sua condição transitiva no acontecer do mundo. Tais movimentos implicam questões da teoria radical da tradução de Haroldo de Campos e algumas pistas do método cartográfico, tensionando a tradução e a transcrição (Campos, 2015) com o pós-estruturalismo, especialmente de Deleuze e Guattari (2011). Articulados em processos gráficos, sonoros, performáticos e textuais, implicando diferentes passagens como atos ou modos de proceder que provocam o transléxico em seu acontecer como *rave* transléxica nesta pista-texto sônica não coclear. Os caminhos que se apresentam envolvem a articulação de k-cartografias, dada essa ênfase no processo e no acontecimento, bem como o descentramento e as possibilidades de desdobramentos tradutores e intraduzíveis, flexionados em uma grande pista de dança que *ok*, tem



gente que fuma e a gente fica com cheiro de cigarro no cabelo. E que *ok*, talvez a gente se irrite com uma transição equivocada do *DJ*. Mas o que vale é acessar esse nomadismo da pista, que desembaraça os órgãos do corpo e é extrínseco aos aparelhos reguladores do Estado.

As k-cartografias envolvem, sobretudo, um modo de acompanhar a transitividade do transléxico, configurando-o em agenciamentos potentes que se abrem à imprevisibilidade e ao acaso, torcendo os sentidos usuais de tradução e propondo-a como um processo de abertura. Não se trata, pois, de uma relação entre forma e conteúdo, mas de metamorfoses contínuas – processos transléxicos implicados, dialógicos e dançantes – de caráter rizomórfico, dada a dimensão heterogênea, aberta e em multiplicidade do rizoma. De que modos as k-cartografias podem mobilizar os processos de escrita e outras proposições artísticas? Novamente, essas perguntas lançam as batidas dessa pista. Podendo voltar ou não. Podendo ser respondidas ou não. Perguntas-problema que aumentam o *BPM*⁴ da leitura e possibilitam as digressões rítmicas desta pista-texto. Estou pescando algumas contribuições do *método* cartográfico para pensar sob/sobre a tradução: fazer tremer os sentidos das práticas tradutoras-transléticas em suas possibilidades. Em outras palavras, há um impulso nos processos de escrita, que passam pela tradução e é articulado pelas k-cartografias: o impulso de articular fabulações criadoras, talvez por sua capacidade porosa de inventariar outros mundos a partir das forças que atravessam o mundo, intervindo cultural e politicamente, questionando como conceber conceitos, vocabulários e imagens para apreender esta crise extraordinária em que vivemos, que é sobretudo da representação e da linguagem.

Entre 2020 e 2022, a minha investigação sobre os desdobramentos do termo transléxico em proposições artísticas foi criando volume,

⁴ BPM é a sigla para *beats per minute*, termo que designa o número de batidas por minuto que compõem uma faixa sonora, sendo uma medida da pulsação rítmica que o/a *DJ* manipula ao mixar. O BPM informa a velocidade do som, mas também pode ser entendido como índice de intensidade corporal, estado afetivo ou disposição energética. Neste rodapé, pergunto-me: quais variações de BPM atravessam o próprio texto? Quais acelerações, desacelerações, pausas e/ou desvios de compasso modulam a leitura? As palavras, quando escutadas-lidas, não se mantêm em um tempo constante, elas vibram em uma variedade de velocidades, instauram leituras-sônicas que se intensificam e se distorcem. Como medir o BPM de uma frase escrita? Ou de uma pergunta que suspende ou continua a batida?

resultando em investigações que anteciparam questões teóricas e práticas manifestadas em trabalhos posteriores. Em 2020, realizei meu Trabalho de Conclusão de Curso em Artes Visuais, na Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), intitulado *provisório concentrado* (2020), em que busquei dar características do campo magnético da pesquisa como pistas dos movimentos que constituíram o trabalho: algo de provisório que se concentrou.

Esse trabalho culminou em uma performance durante a defesa, bem como em uma publicação de artista e uma exposição. A publicação reuniu o material investigado, apresentando uma série de processos que exploravam a tradução como prática artística. Nessa pesquisa, aproximei-me dos experimentos com a linguagem realizados por artistas advindos da virada textual na arte, derivando de propostas conceituais sobre os limites físicos e a prática de escrita por artistas. Kotz, em *Words to be Looked at: Language in 1960 Art* (2007), destaca como, sob rótulos como *Fluxus*, arte *pop*, arte conceitual, texto e imagem, as palavras proliferaram na arte desde a década de 60, em complexa relação com poesia, performance e música experimental. A linguagem, em suas diversas formas, tornou-se fundamental nas práticas artísticas. Kotz analisa práticas em que a linguagem foi reduzida a um objeto isolado, fragmentado e esvaziado de expressão e significado. Em suas análises, percorre as partituras-acontecimento⁵ de artistas que utilizaram táticas conceituais.

Esses experimentos sugerem uma revisão do *modus operandi* gramatical, deslocando-o do regime grafocêntrico para um espaço politicamente flexionado, de atuação social, justificando o uso experimental da linguagem por meio de composições gramaticais, traduções e jogos de linguagem como objeto artístico ou de estudo.

Tais aproximações culminaram em traduções de trabalhos como modos específicos-abertos que foram desenhando possibilidades de

⁵ Em *Partituras-acontecimento* (2020), Avellar propõe a tradução de *event scores* como *partituras-acontecimento* onde, a partir disso, percorre as proposições de George Brecht e outros artistas *Fluxus*, alinhando-as ao conceito deleuziano de acontecimento. Essa escolha sublinha as partituras-acontecimento em sua dimensão menos espetacular, mais alinhadas à escala das experimentações do *Fluxus* dissolvidas na vida. A autora percorre essas práticas com questões contemporâneas, como os automatismos técnico-linguísticos do capitalismo financeirizado, posicionando as partituras em suas dimensões críticas e políticas que atravessam arte, vida e filosofia.



propor a própria noção de tradução como prática artística em si, processo que foi inicialmente denominado como *cover*. Esse conceito surgiu da proposta inventiva de operar entre processos de escrita, escuta e leitura, modulando-os em procedimentos heterogêneos articulados pela tradução como prática artística, situada na fronteira tênue entre escritor-leitor-editor-DJ, ativada enquanto produção-tradutora desejante – uma atividade de leitura e reescrita entre essas quatro modalidades. A ideia não era reduzir as obras a suas narrativas iniciais, mas proliferar modos distintos de leitura que as compreendessem. Em meu Trabalho de Conclusão de Curso (TCC), o *cover* funciona como um processo em contágio, cada tradução, uma discotecagem. O DJ-artista-tradutor-translético *remixa* materialidades para compor *mashups* texto-imagéticos seguindo uma lógica de ritmos e *beats* textuais e visuais.

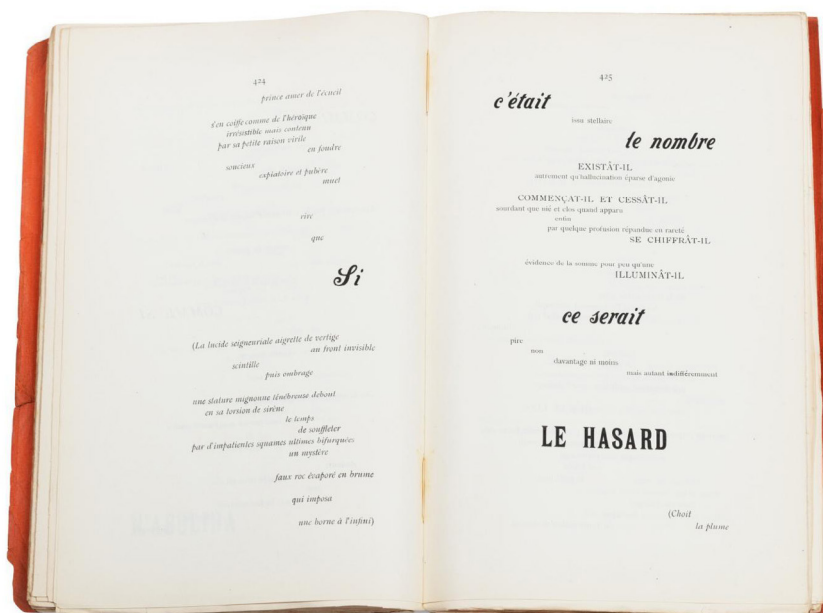


Figura 2. Stéphane Mallarmé. *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, 1896. Offset, 165 x 258 mm, primeira edição. Fonte: Pichler, 2025.

Para intensificar os deslocamentos dispersivos, passei a compreender a tradução como uma ação complexa, capaz de enfatizar outras configurações relacionais a partir de uma matriz. Essa compreensão implica transposições entre linguagens distintas, operando como espécies de traduções intersemióticas. Nesse sentido, a tese do artista Julio Plaza acerca da tradução intersemiótica consiste “na interpretação de um sistema de signos para outro, por exemplo, da arte verbal para a música, a dança, o cinema ou a pintura” (Plaza, 2019, p. 2).

Um exemplo de tradução intersemiótica é a leitura feita por Marcel Broodthaers, em 1969, do poema *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (1897) de Stéphane Mallarmé, em que o artista visual fez uma versão estritamente gráfica do poema, cobrindo as palavras com barras negras, enfatizando a espacialidade tipográfica das palavras. Em 2009, Michalis Pichler propôs uma dobra na tradução de Broodthaers com a obra *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard [musique]*, apropriando-se do layout proposto por Broodthaers e convertendo as barras negras em partitura, transformada em sons emitidos por um órgão de barril.

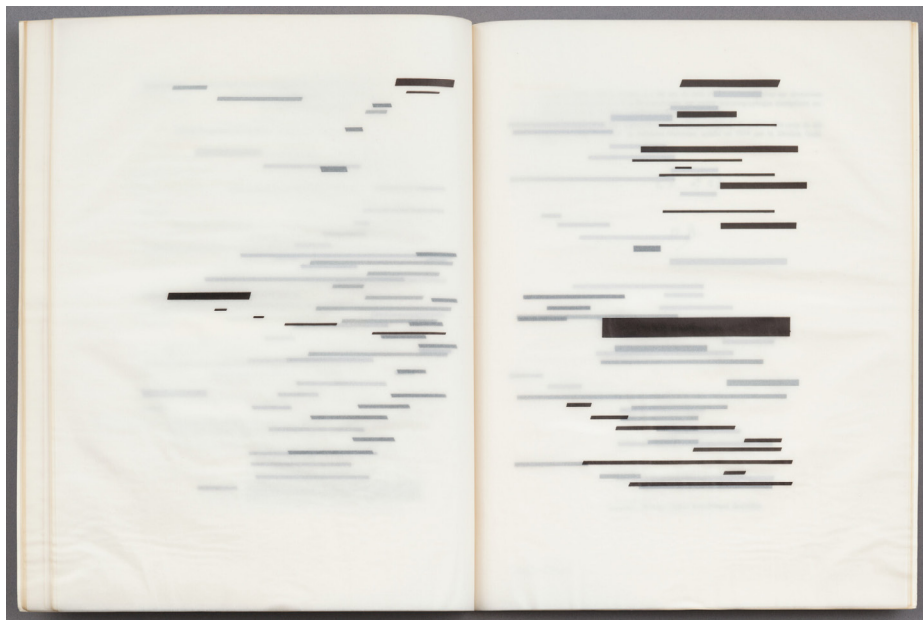


Figura 3. Marcel Broodthaers. *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*. 1969. Litografia offset, 32 páginas, página (cada): 32,5 x 24,7 cm; formato total (fechado): 32,5 x 25 x 0,3 cm.

Fonte: The Museum of Modern Art, Nova Iorque, Estados Unidos da América.





Figura 4. Michalis Pichler. *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* [musique], 2009.
Fonte: Youtube.

Como um conceito que modula processos artísticos, *cover* envolve dois procedimentos distintos: *cover transléxico disfórmico* e *cover disléxico*. O primeiro, busca estabelecer uma relação direta com sua fonte, que entra em processo de reconfiguração para se desdobrar em outras formas de apresentação, proliferando distintos modos de leitura. O segundo, estabelecendo uma relação indireta, acaba por se perder da fonte, como um procedimento tradutor de abandono total.

Um exemplo de *cover transléxico disfórmico* é a peça *COVER*, que ocupa tanto a capa quanto a contracapa da publicação impressa do TCC, como uma sobrecapa que a envolvia. O termo *cover*, de acordo com site do Cambridge Dictionary, pode ser traduzido tanto como “cobrir” quanto como “cobertura, capa, proteção”, ou se referir a grupos e pessoas que imitam artistas, cantores ou bandas. O trabalho consiste na palavra *COVER* escrita em branco sobre um fundo preto. A peça, ao envolver o material, omite informações importantes como título e autoria, achatando tudo em um gesto gráfico-transléxico que produz uma obliteração na própria pesquisa. Esse procedimento *cover transléxico disfórmico* é uma tradução de “julgue um livro pela sua capa”⁶, frase-título-obra de uma exposição proposta por Lawrence Weiner em 1991, que está presente como citação-apropriada na primeira página da publicação e estabelece uma relação direta com a capa-*COVER*.

Como problematização e desdobramento do termo transléxico, salientando o desenrolar das investigações artísticas que o implicam, optei por engolir ambas as propostas de *cover* para achatá-las e mixá-las em uma palavra-operação. A partir disso, tento acessar o que pode, afinal, o transléxico para compor com o que o atravessa.

1.2. COMEÇAR DE NOVO [COMO K-CARTOGRAFIAR UMA RAVE TRANSLÉXICA?]

Como algo que vai deslizando no acaso, a cartografia apareceu como possibilidade conceitual-metodológica durante a dissertação, especificamente devido à recusa à organização que é própria desse tipo de pesquisa. Nada contra, mas sinalizar quais caminhos utilizei para compor esses processos investigativos integra o esforço desta empreitada. Como fazer uma tradução que não seja metafórica? De que modos uma pesquisa pode se arquitetar como um processo tradutor que não se concretiza como produto, mas um processo em aberto e dialógico? Quero deslizar a tradução de um campo literário, colocá-la em reação química-elétrica nas Artes Visuais e tensionar vizinhanças

⁶ No original: “You can tell a book by its cover”.



para, talvez, a partir dessa poção-pelante, fazer processos transléxicos que diluam as fronteiras desses campos.

Ao buscar como referência o conceito de cartografia de Deleuze e Guattari (2011), como modo de produzir e acompanhar o rizoma em seu acontecer descentralizado, faço um redemoinho elíptico na escrita para lançar-constituir um plano de diversidade, que está em constante rearranjo – como abalo sísmico, movimento tectônico daquilo que compõe a Terra e a pista de dança. Essa dança-tectônica, amarração geológico-filosófico-político-artística, convoca justamente a atitude metodológica, que não unifica de modo totalizante, mas subtrai do único: fórmula $n-1$. Menos o Uno. Abalo na noção de identidade, naquilo que cristaliza. K-cartografar. Rizoma não tem centro. Valer-se do rizoma como força performática, de experimentação, é o que a cartografia propõe, e eu dobro no *k-tempo* e lanço como k-cartografia. Toda cartografia envolve o caráter de intervenção: se revezando o tempo todo com o mundo.

A palavra cartografia está por todo canto: é um termo em disputa, expropriado como chavão, *gracinha decorativa* naquilo que ela deveria problematizar. Bem bonitinhas e paradinhas, como pura finalidade, só reproduzindo um formalismo besta, cheio de Objeto, Sujeito e Hiperfaturação. Meu lance não é monopolizar o termo como se fosse perfume caro, mas acessar sua proposta revolucionária, deixada de lado nesses contextos reativos em que é usada para fazer *frufu* porque é *fofuxo* chamar de cartografia. Vamos abrir um Salão de Beleza? Como então, atritar essa noção reativa de cartografia? Apelar para indefinições a partir dessa problematização? Calcá-la em sua proposta revolucionária, noma-dizá-la? Talvez caiba passar, brevemente, por possíveis implicações em torno das palavras método e cartografia.

Método é uma palavra de ordem, como seu caminho etimológico imprime: *metá* (reflexão, raciocínio, verdade); *hódos* (caminho, direção) – a definição de um caminho (Escóssia; Kastrup; Passos, 2009, p. 10). Por eles, a ciência moderna busca representar objetos. Já a cartografia, acompanhar os processos. Nesse sentido, a cartografia envolve uma reversão do *metá-hódos* em *hódos-metá*, não pretendendo alcançar metas pré-traçadas, mas cartografar o processo. Reversão que consiste “numa aposta na experimentação do pensamento – um método não para ser aplicado, mas para ser experimentado como atitude” (Escóssia;

Kastrup; Passos, 2009, p. 10). Em vez de metas, as pistas são propostas como guias, que fazem o percurso da pesquisa. Uma atitude que produz aberturas, renuncia a orientações pré-prontas e se direciona tanto ao desconhecido quanto ao conhecido, para desconhecer de outro modo.

Ao comentar a prática de um cartógrafo, Suely Rolnik (2011, p. 51) sinaliza que “tudo o que serve para cunhar matéria de expressar e criar sentido, é bem-vindo”. Por esse ângulo, ao me valer de uma posição que se envolve com as paisagens cuja formação acompanho, no contágio, implicado-imbricado, absorvendo materialidades de qualquer precedência para as transvalorar, esses textos acabam por se tornar essa tradução dilatada, um grande processo transléxico. Uma *rave transléxica* contínua. Não há prioridades de formas, frequências, linguagens ou estilos. Abrindo-se para além de um campo literário ou artístico, jogando com forças de distintas direções, o transléxico é um verbo em devir cartográfico. Um verbo dançando na pista. Uma boca grande, vampiresca e gulosa.

1.3. COMEÇAR DE NOVO

“Começar de novo” é o início de um dos parágrafos de *Composition as Explanation*, de Gertrude Stein (2024), em que apresenta seus processos de escrita atrelados a uma proposta de presente contínuo. Começar de novo, ela sinaliza, é o movimento no qual a diferença aparece. O acontecimento se faz. Momento em que a linguagem como representação, narração, craquelagem. Todas as coisas são o mesmo, exceto a composição. E como a composição é diferente e sempre será diferente, todas as coisas não são o mesmo. Gertrude Stein ou eu? Quem disse isso?

1.4. COMEÇAR DE NOVO [ATRAVESSAMENTOS DA FESTA SÍGNICA HAROLDIANA NA RAVE TRANSLÉXICA]

Começar de novo é traduzir? Pensar pela diferença? Quando um DJ toca e erra a sincronia da batida, começa de novo. A todo instante algo começa de novo. Começando de novo. Todo livro tem suas fontes, é feito de leitores (aspirantes a escritores) que leem os livros de outras pessoas. Todo livro é criado a partir de outro livro e, portanto, à sua maneira, todo



livro é uma tradução de outro. Um começo de novo de outro. Todas as coisas são feitas a partir de outras coisas, e todas as coisas e todas as pessoas têm precedentes e, portanto, todos nós somos traduções. De uma forma ou de outra. Ou de outra. Quem, realmente, poderia contestar o fato de que os livros vêm de outros livros e de que todos nós, de fato, temos precedentes? Você poderia?

Escrever é traduzir, escreve Haroldo de Campos (2015) em um ensaio sobre Valéry.

As direções abertas e as pistas deixadas por Haroldo de Campos, especialmente suas problematizações sobre tradução e propostas conceituais tradutoras, impulsionam muitos dos movimentos que tento articular em m/eus processos investigativos. Ele propõe a tradução não só como criação poética, mas como crítica, uma forja de obliterações a partir de um *original*. Seus projetos tradutórios eram constantemente reelaborados e propostos como conceitos, desde a ideia inicial de tradução como recriação até a cunhagem de termos como transcrição, reimaginação, transluciferação, entre outros. Essa empreitada e a cadeia de conceitos propostos por Haroldo expressam seu descontentamento com a ideia “naturalizada” de tradução, atrelada a “pressupostos ideológicos de restituição da verdade (fidelidade) e literalidade (subserviência da tradução a um presumido ‘significado transcendental’ do original)” (Campos, 2015, p. 79).

Haroldo ainda descreve o tradutor-transcriador como o coreógrafo da dança interna das línguas. Para ele, o conteúdo deve ser entendido como uma possibilidade múltipla dentro dessa coreografia itinerante. A transcrição, em linhas gerais, envolve trabalhar com a fisicalidade do signo, sua materialidade e suas propriedades plástico-sonoro-gráficas, em um processo de reconfiguração em que o texto traduzido passa a ser entendido como “re-projeto isomórfico do original” (Campos, p. 10, 1981), a partir de um processo que produz diferença. Campos chama isso de física da tradução, em que a carga embutida no que será reconfigurado se refere à produção de diferenças dentro do que se traduz. Uma recusa à subalternidade da língua pura e à tirania do *logos* preestabelecido para tornar a tradução um empreendimento possuído por demônios, uma empreitada luciferina, que vai obliterar o original e fazê-lo se tornar a tradução de sua própria versão traduzida.

Haroldo compara a tradução a uma transfusão de sangue, uma prática sanguinária, vampiresca, um nutrimento pelo sangue alheio que sugere o esvanecimento de limites em um diálogo, dando ênfase à criação múltipla. “A tradução criativa, possuída de demonismo, não é piedosa nem memorial: ela intenta, no limite, a rasura da origem: a obliteração do original. A essa desmemória parricida chamarei transluciferação” (Campos, 1981, p. 208). Ou seja, a transluciferação implica em traduzir a forma rígida e duradoura do original, transformando-o numa dança circular que apaga a origem. A *rave* transléxica embriaga-se na Festa Sínica haroldiana, compondo sua pista intensiva – um espaço que rejeita a continuidade e exige um sacrifício, onde a identidade se desintegra para dar lugar a revezamentos intensivos.

A Festa Sínica haroldiana é isso, pelando em *slow-burn*, carregada por sua violência contínua que produz sacrifícios sanguinários do texto-fonte. De modo que o que se traduz, aquilo que bebe dos nutrientes da fonte, modula, altera, o que foi traduzido. Há uma transmutação fusional, relacional mesmo. Me parece evidente que todo processo tradutor-transcriador busque abandonar a noção de identidade, se direcionando aos híbridos melados, às multiplicidades. Trata-se de um confronto e problematização com o outro, humanos e não humanos, a partir de experimentações que o desloquem de seu domínio, para os apreender como forças que convocam o afeto: o impacto. Modos de produzir uma tensão deflagradora de processos de criação de si e do mundo, como procedimentos que privilegiam as diferenças sobre as analogias, as transformações sobre as identidades, os revezamentos e alianças como superação da cópia e influência.

RAVE TRANSLÉXICA CONTINUUM 24H

Atravessar o conceito de transléxico, com suas implicações k-cartográficas e transluciferantes, insistindo em suas fraturas, excessos e desdobramentos, constitui um dos gestos que orientam essa empreitada. Trata-se de um acompanhamento que, em doses de acoplamento, reverbera em camadas teóricas, gráficas, discursivas e sonoras entre texto e corpo, corpo do texto e texto do corpo expandindo-se em tramas



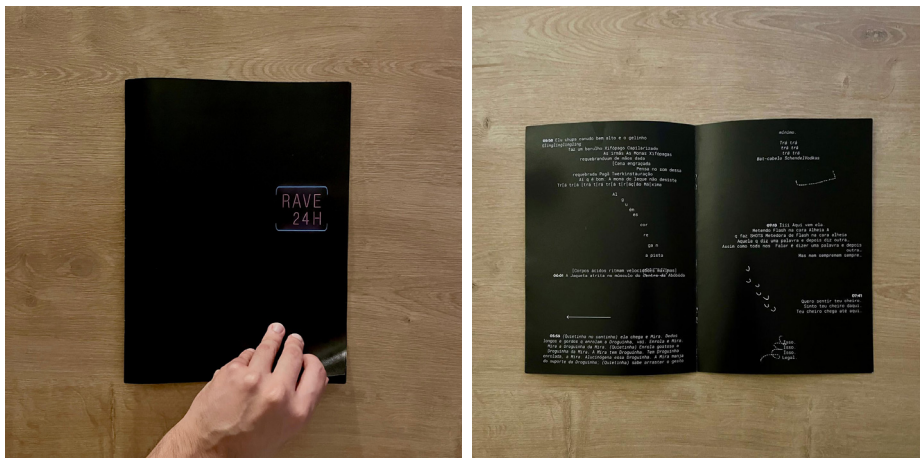


Figura 5-6. Claudio Moreira Pereira Júnior. *Rave translética continuum 24h*, 2024. Impressão offset, 12 páginas, página (cada): 14,8 x 21 cm; formato total (fechado): 14,8 x 21 cm. Tiragem: 50 exemplares. Editora: Molécula. Fonte: acervo do artista.

ficcionais, onde a tradução possibilita a ficção e a ficção se apresenta como rastro da tradução-translética.

É nesse entremeio que se inscreve um dos desdobramentos da minha dissertação *Notas da tradução* (Pereira Júnior, 2025) onde, vale lembrar, processos transléticos engendraram texturas heterogêneas, modulando-se entre proposições artísticas, camadas conceituais e contaminações afetivas. Tal processo culminou no projeto *Rave Translética Continuum 24h* (2025), publicado, entre outras versões, como texto que abriu a dissertação, um texto espacialmente disposto sobre uma pista de dança, tramado como arena translética marcada por dicções entrelaçadas. No compasso errático de beats truncados, o texto se fez *rave*, distribuindo-se em 24 blocos. Cada bloco, dobra de tempo, linguagem e espaço, instaura uma simultaneidade em que temperaturas e dicções se manifestam para se dissolverem em uma pista polifônica, que, por sua vez, se configura como um espaço de contaminação, ou melhor, de *remixagem* – em um continuum de si mesma. Pedacos de textos teóricos sobre *rave*, proposições de artistas visuais, fragmentos literários, papos de corredor que acontecem na pista, Sims e Nãos se sobrepondo em redemoinhos texto-gráfico-espaciais. Ao fundo, um som de batidão 150 bpm amplifica.

Artistas como Mira Schendel e Vito Acconci emergem como personagens nesse território híbrido-melado, performando ao lado de *crelazers* de Hélio Oiticica, enquanto *monas xifópagas* desdobram *twerk-instaurações* em ficcionalizações de pulso literário, mesmo não se encerrando nisso. Corpos em dissolução que se tornam passagens, ritmos e intensidades. Gertrude Stein ressoa ao fundo, seus engargalos/repetições textuais operando como ritornelos que instauram um presente insistente, um tempo que se refaz em lapsos, um presente-sonoro que se desdobra como uma massa textual emperrada, explosiva e fugidia.

Talvez uma das tarefas das tradutoras-transléticas e dos tradutores-transléticos seja justamente cartografar/propor a transitividade translética em seus agenciamentos potentes, fazendo pipocar os excessos daquilo que não se traduz. Talvez o translético sublinhe justamente aquilo que já foi dito em distintas línguas e de distintos modos: não temos muita certeza se tudo pode ser mesmo traduzido. A questão que eclode é: como desconhecer a tradução para a instalar como dispositivo de desconhecimento?



REFERÊNCIAS

AVELLAR, Daniela. **Partitura-acontecimento**. 2020. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Universidade Federal Fluminense, Niterói.

CAMBRIDGE DICTIONARY. **Cambridge Dictionary**: inglês-português. Disponível em: <https://dictionary.cambridge.org/pt/dicionario/ingles-portugues/>. Acesso em: 10 jun. 2025.

CAMPOS, Haroldo de. **Transcrição**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

CAMPOS, Haroldo de. **Deus e o Diabo no Fausto de Goethe**. São Paulo: Perspectiva, 1981.

CAMPOS, Haroldo de. **Transblanco**. Rio de Janeiro: Record, 1997.

CHIONG, Kathryn. **Words Matter**: The Work of Lawrence Weiner. Nova Iorque: Columbia University, 2013.

DELEUZE, Gilles. **Lógica do sentido**. Tradução: Luiz B. L. Orlandi e Roberto Machado. São Paulo: Perspectiva, 2015.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia – Vol. 1. Tradução: Aurélio Guerra Neto, Célia Pinto Costa, Guilherme P. C. da Silva, Janice Caiafa e Suely Rolnik. São Paulo: 34, 2011.

ESCÓSSIA, Liliana da; KASTRUP, Virgínia; PASSOS, Eduardo. **Pistas do método cartográfico**: a experiência da pesquisa e o plano comum. Porto Alegre: Sulina, 2009.

KIM-COHEN, Seth. **In the Blink of an Ear**: Toward a Non-Cochlear Sonic Art. Nova Iorque: Continuum, 2009.

KOTZ, Liz. **Words to be Looked at**: Language in 1960s Art. Cambridge: The MIT Press, 2007.

PICHLER, Michalis. **Un coup de dés jamais n'abolira le hasard [musique]**, 2009. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=JkG_qAk-7zxQ. Acesso em: 10 jun. 2025.

MORAIS, Fabio. **Escritexpográfica**. 2020. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis.

MORAIS, Fabio. **Palavras para serem vistas**: a linguagem na arte dos anos 1960. In: Hay en Português? Florianópolis: Par(ent)esis, 2016.

OITICICA, Hélio. **Aspiro ao Grande Labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

PEREIRA JÚNIOR, Claudio Moreira. **Provisório concentrado**. Trabalho de conclusão de curso em Artes Visuais. Departamento de Artes Visuais, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2022.

PEREIRA JÚNIOR, Claudio Moreira. **Notas da tradução**. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais. Departamento de Artes Visuais, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2022.

PEREIRA JÚNIOR, Claudio Moreira. **Rave transléxica continuum 24h**. Criciúma: Molécula, 2024.

ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental**: transformações contemporâneas do desejo. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.

STEIN, Gertrude. **Estrofes em meditação**. Tradução: Júlia Manacorda. São Paulo: Machado, 2024.

WARK, McKenzie. **Raving**. Durham: Duke University Press, 2023.



Claudio Moreira Pereira Júnior é mestrando em Artes Visuais (Processos Artísticos Contemporâneos) pela UDESC, especialista em Arte-Educação e Docência no Ensino Superior pelo UNIAN/SP (2023) e bacharel em Artes Visuais pela UDESC (2022). Docente nos cursos de Artes Visuais (Bacharelado e Licenciatura) na Universidade do Extremo Sul-Catarinense (UNESC), e, desde 2022, coordena o selo editorial Molécula.

E-mail: claudwho@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9056-9812>

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0420775665516011>

Artigo recebido em 05.03.2025. Aceito em 03.06.2025.