

ESPAÇO, TEMPO, LUGAR, DESLOCAMENTO, LOCALIZAÇÃO, FRONTEIRA E TRANSDIFERENÇA NOS ITENS CULTURAIS ESPECÍFICOS NA TRADUÇÃO DE *RILKE SHAKE* DE ANGÉLICA FREITAS PARA O ALEMÃO

Wiebke Röben de Alencar XAVIER (UFRN; PPGL-UFPB)
Janicleide Lima de ALENCAR (PPGL-UFPB)

RESUMO: O livro de poemas *Rilke shake* da gaúcha Angélica Freitas foi traduzido para o alemão por Kennel e publicado em edição bilingue, pela editora luxbooks dentro da coleção latin (FREITAS, *Rilke shake*, 2011). Nessa publicação, além dos poemas da primeira edição em português (FREITAS, *Rilke shake*, 2007), foram acrescentados alguns poemas publicados em revistas tanto no Brasil como em Portugal. O presente trabalho tem como objetivo analisar as categorias de espaço, tempo, lugar, deslocamento, localização, fronteira e transdiferença, correlacionando-as às tendências à conservação ou à naturalização dos itens culturais específicos. A tendência à conservação está relacionada à produção de opacidade na língua alvo, onde a língua fonte é tratada com respeito, sem causar, no entanto, problemas à clareza do texto. Quanto à naturalização, ela pode representar uma adaptação da língua fonte como fator negativo, assim como funcionar como alternativa inevitável nos casos em que a conservação geraria obstrução na compreensão textual. Devido à assimetria cultural existente entre duas ou mais comunidades linguísticas, os itens culturais específicos forçam o tradutor a fazer escolhas que dependem de inúmeros fatores correlacionados ao processo tradutório (AIXELÁ, 2013). Analisaram-se no livro *Rilke shake* em alemão, os itens culturais específicos dentro das seguintes categorias: 1) nomes próprios; 2) nomes ou expressões comuns; 3) fatores textuais ou intratextuais. Na categoria 1 referente a nomes próprios tanto de pessoas reais como históricas ou fictícias, observa-se tendência à conservação como por exemplo, no poema prólogo que abre o livro, os nomes *béla bartók, rita lee, strawinski, klaus kinski, karabitchvesky, joseph brodsky* (FREITAS, 2011, p.8-9) são conservados na língua alvo (LA) com a manutenção da ortografia, incluindo a marcação das iniciais minúsculas, procedimento que ocorrerá com todos os nomes referentes a pessoas que aparecem na obra. A tendência à conservação, assim também como a grafia de nomes próprios com iniciais minúsculas, pode ser observada nos nomes próprios referentes a lugares sejam cidades, países, nomes de ruas, de rios ou logradouros públicos. Por exemplo: *orinoco* (na língua fonte – LF) (FREITAS, 2011, p.76) é mantido *orinoco* na LA (ibid, p.77), ou *st-germain-des-prés* (LF) (FREITAS, 2011, p. 32) que sofre na LA uma leve alteração gráfica para: *saint-germain-des-prés* (p.33). Há casos em que o topônimo de lugar é naturalizado como *rio reno* (LF) (FREITAS, 2011, p.76), transferido para a LA como: *den rhein* (p.77). Na categoria 2 de nomes e expressões comuns observa-se tendência à conservação em todos os nomes e expressões em língua estranha à LF, por exemplo: *one/two/three* (LF) (FREITAS, 2011, p.10) que permanece na LA: *one/two/three* (p.11). Ainda nessa categoria há nomes referentes a objetos ou alimentos acompanhados de tipificação ou logomarcas onde se pode observar a tendência à naturalização como: *cadeira de veludo burgundy* (LF) (FREITAS, 2011, p.24) traduzido para a LA como *eleganten stuhl bordeauxrotem samt* (LA) (p.25). Na categoria 3 referente aos fatores textuais ou intratextuais, verifica-se tendência à naturalização na maioria das ocorrências. Com base nesses dados, discutir-se-á a escolha dessas estratégias e suas motivações dentro das categorias mencionadas na tradução de *Rilke shake* para a LA.

Palavras-chave: Itens culturais específicos; Transdiferença; Angélica Freitas

ABSTRACT: The book of poems of the gaúcha Angélica Freitas was translated into German by Kennel and published in bilingual edition, by luxbooks in the latin collection (FREITAS, 2011). In this publication, besides the poems of the first edition in portuguese (FREITAS, *Rilke shake*, 2007), it was added some poems published previously in magazines in Brazil and as well as in Portugal. This piece of paper aims to analyze the categories of space, time, place, displacement, location, frontier and

transdiference, relating them to the tendencies in conservation of the cultural specific itens. The tendency for conservation is related to the production of opacity in the target language (TL), where the source language (SL) is treated with respect, without causing, nevertheless, problems to the clarity of the text. The naturalization strategy, for its turn, may represent an adaptation of the SL as a negative fator, or function as inevitable alternative in cases where conservation would produce obstacles to the understanding of the text. Because of the existing cultural assymetry between two or more linguistic communities, the cultural specific itens impels the translator to make choices that depend on uncountable number of facts related to the translating process (AIXELÁ, 2013). It was analyzed in Rilke shake in German, the cultural specific itens in the following categories: 1) proper nouns; 2) nouns or common expressions; 3) textual or intratextual factors. In the first category, related to names of real people, historical or fictitious, it was observed the tendency to conservation. For example, in the prolog poem that opens the book, names like bela bartok, rita lee, strawinski, klaus kinski, karabtchevsky, joseph brodsky (FREITAS, 2011, p. 8-9), are maintained in the TL with similar ortography from the S. All the names are written with lower case initials and this procedure would be applied to all peoples' names in the whole book. The tendency to conservation as well as the downwriting with lower case initials for proper names are also observed in names of places like cities, countries, street names, rivers ou public places. For example: orinoco (SL) (FREITAS, 2011, p. 76)-orinoco (TL), or st-germain-des-prés (SL) (FREITAS, 2011, p.32), that suffers small ortographic adaptation in the TL: saint-germain-des-prés (p.33). There are cases where the toponym of place is naturalized like: rio reno (SL) (FREITAS, 2011, p.76), is translated into the TL as: den rhein (p. 77). In the second category group, concerning common nouns and expressions, the tendency for conservation is observed in all nouns and expressions in languages different from the SL, as in the example: one/two/three (SL) (FREITAS, 2011, p. 10) that remains one/two/three in the TL (p.11). Still belonging to this category there are nouns related to objects or types of food accompanied by tipification or brand marks, where one could verify the tendency for naturalization as in: cadeira de veludo burgundy (SL) (FREITAS, 2011, p. 24), translated into the TL as: eleganten stuhl bordeauxrotem samt (p.25). The third category is related to the textual and intratextual factors, one can verify the tendency for naturalization in most cases. Taking this date into consideration, it will be discussed about the choice of these strategies and its motivations among the categories above mentioned in the translation of Rilke shake into the TL.

Keywords: Cultural Specific Itens; Transdiference; Angélica Freitas

INTRODUÇÃO

Esse trabalho tem como objetivo descrever a abordagem dos itens culturais específicos na tradução do livro de poemas de Angélica Freitas, *Rilke shake* (2007) para o alemão por Odile Kennel (FREITAS, 2011), em suas tendências à conservação e à naturalização na língua alvo (LA) e a correlação desses itens com o conceito de transdiferença ao lado das categorias teóricas de espaço, tempo, lugar, deslocamento e fronteira, nos jogos de identidade e alteridade cultural. Trata-se do seu primeiro livro de poemas, publicado pela editora Cosac Naify/7letras na coleção “ás de colete” em 2007. A tradução para o alemão foi publicada em edição bilíngue pela editora luxbooks dentro da série latin, dedicada a autores latino-americanos. Essa tradução, além dos poemas do livro *Rilke shake* (2007), inclui alguns poemas adicionais publicados anteriormente em revistas, que são: “Eu durmo comigo”, na Revista Egoísta, Portugal 2008, “Louísa, por que não me googlas”, na Revista Humbolt Nr. 151/2009 e o “O livro rosa do coração dos trouxas” na Revista Modo de Usar & Co Nr.1/2007.

TRANSFERÊNCIAS CULTURAIS TEXTUAIS E TRANSDIFERENÇAS NA TRADUÇÃO ALEMÃ DE *RILKE SHAKE*

O processo de tradução atua sobre quatro campos básicos de diversidade que são o linguístico, o interpretativo, o pragmático e o cultural. Os itens culturais específicos correspondem à área mais arbitrária de cada sistema linguístico e apresentam, portanto, os maiores desafios dentro do processo de transferência cultural textual. Os itens culturais específicos se referem a hábitos, valores, sistemas classificatórios típicos de uma cultura que podem ser iguais ou diferentes em outro segmento cultural (AIXELÁ, 2013, p.187). Alguns itens, como nomes de pessoas, de lugares, instituições, jornais, sistemas de medidas são mais facilmente identificáveis e reconhecidos como itens culturais. No entanto, há itens culturais que só podem ser percebidos, a partir de conflitos resultantes do processo de transferência, quando há discrepância ou incompatibilidade entre os sistemas de valores nas culturas envolvidas no processo de tradução.

Devido ao grau de arbitrariedade oferecido pelo item cultural específico, a tradução para a LA pode optar por escolhas que variam da conservação à naturalização do item, de acordo com a política ideológica adotada pelo tradutor ou pelos agentes responsáveis pelo processo, como editores por exemplo. Entre as tendências mais recentes na tradução, a conservação dos itens culturais específicos referentes a nomes próprios de pessoas e lugares na LA, tem sido a prática mais comum. Nesse caso, o processo de tradução opta pela opacidade, em respeito à língua fonte (LF). Assim, nomes de pessoas, topônimos, instituições são transportados para a LA sem alterações. A naturalização dos itens culturais específicos para a LA pode, por sua vez, causar excesso de transparência, porque atenua as marcas da língua fonte, domesticando a cultura estrangeira, tornando-a mais homogênea à língua de recepção. Ela é, no entanto, utilizada nos casos em que o uso da conservação gera excesso de opacidade, prejudicando a compreensão do texto.

Na tradução do livro *Rilke shake* de Angélica Freitas para o alemão, observa-se o uso da conservação dos itens culturais específicos para nomes próprios de pessoas históricas, comuns ou ficcionais, ou para nomes de lugares, instituições, jornais, revistas, assim como para expressões ou citações em línguas estrangeiras. Quanto a nomes referentes a sistemas métricos, marcas de produtos e alimentos, verifica-se o uso da naturalização na maioria das ocorrências. Nessa análise, ao lado da descrição das tendências à conservação e à naturalização dos itens culturais específicos, utilizou-se das categorias de espaço, tempo, lugar, deslocamento, localização, fronteira e suas funções junto ao conceito da transdiferença na discussão sobre os processos de identidade e alteridade.

O espaço como categoria analítica aqui utilizada é o espaço cotidiano, tangível, produzido e que não existe per si. O espaço é definido como produto, vivência e experiência do corpo e da mente. Sua representação é resultante da concepção do espaço a partir de conhecimentos, signos, códigos e relacionamentos que reproduzem por sua vez a ordem do espaço social (LEFEBVRE, 1974). As relações sociais recriam e redimensionam a produção do espaço, que deve ser compreendido e analisado como construção social (BACHMANN-MEDICK, 2009). O espaço não é estático, porque é constantemente modelado pela materialidade das experiências do corpo e das concepções mentais. Ele é assim, intrinsecamente ligado ao movimento e pode-se dizer que não há espaço sem movimento. O espaço também não preexiste à percepção sensorial do corpo, que tem no espaço seu ponto de orientação e nele realiza sua vivência (HALLET/NEUMANN, 2009).

O deslocamento é definido como traslado dentro do tempo de um lugar para outro. O posicionamento do corpo no espaço é muito significativo para a análise da representação desse espaço, assim como os relatos das experiências desse corpo nesse espaço. Em contraposição aos conceitos de espaço e movimento, há os conceitos de lugar e localização. O conceito de

lugar está interligado ao conceito de espaço, e não mantém com esse uma oposição categórica. O lugar é uma ordem fixa de elementos em relações contíguas que expressa uma relativa estabilidade (DE CERTEAU, 1990). O “aqui” pode ser visto como uma atualização do espaço-tempo (MASSEY, 2005). O conceito de localização, por sua vez, refere-se ao encontro do lugar com a instância temporal. Diz respeito ao posicionamento do sujeito ou do objeto em um lugar e dentro das redes de relações sociais. Quanto ao conceito de fronteira, ele abrange os espaços de passagem onde as transgressões podem ocorrer ou neles encontrar resistência.

A transdiferença é um conceito que se relaciona ao conceito de repetição complexa de Gilles Deleuze (1994). É uma categoria analítica que permite a pesquisa dos fenômenos identitários para além dos modelos binários baseados na diferença. A transdiferença trabalha com a incerteza e a contradição e atua nas fronteiras, onde a percepção lógica da diferença binária perde seu ponto de apoio e de equilíbrio. Não abole o conceito de diferença, nem tenta negá-lo, mas funciona como categoria complementar ao sistema de significação baseado na dicotomia. Ela envolve todos os fenômenos das formas não lineares e atravessa os conceitos de identidade e alteridade, sem estabelecer uma escolha exclusiva entre isso ou aquilo. A transdiferença é uma categoria conceitual que tenta abranger as experiências de identidade e alteridade do sujeito dentro do espaço das colisões culturais, para além do binarismo eu/outro, dentro/fora sem prescindir do conceito da diferença.

A transdiferença lida com os processos fronteiriços e busca dar conta dos conflitos e dissonâncias produzidos dentro e fora dos sistemas de significação culturais, baseados na política da contingência sêmica de caráter binário. De acordo com James Clifford (apud LÖSCH, 2005), a cultura é um sistema emergente, temporário, de codificação aberta e resultante de interações processuais de sistemas entre si. No contato entre um sistema cultural e outro formam-se as fronteiras, que podem se constituir em abismo incontornável, zonas de contato ou pontos de passagem para o outro (LÖSCH, 2005). As fronteiras podem funcionar tanto como zonas de separação e exclusão, assim como zonas de interação e negociação.

Nessas zonas de contato, definições como próprio e estranho são postas em questão, porque o eu e o outro, se encontram em contínuo processo de alterações identitárias. Nesse espaço de tensões e choques de identidades, dominados por narrativas multiculturais diversas, são geradas ligações temporárias de caráter não identitário marcadas por movimentos contínuos de união e separação (LÖSCH, 2005). O tradicional conceito de autenticidade é posto em questão pela contaminação da construção da identidade e da alteridade do eu com aspectos da identidade do outro.

A diferença entre o eu e o outro perde a definição demarcatória característica do conceito de diferenciação baseada no binarismo. O “eu” não é uma entidade em si, finita e separada do outro. Dessa forma, o discurso formador de um sistema cultural não pode ser único nem homogêneo, porque todo sistema cultural está imediatamente ligado a outros sistemas culturais. O intertexto passa a ser o texto de conexão entre sistemas culturais em contínuos processos de choque, competição, comunicação, representações e articulações identitárias.

Em *Rilke shake* (FREITAS, 2011), o intertexto é parte estruturante de todo o livro, que se constrói baseado em diálogos ou conflitos discursivos entre o “eu” lírico e personalidades ficcionais ou históricas da literatura, música ou arte transnacional. A partir do poema “rilke shake” (FREITAS, 2011, p. 14-15), que dá título ao livro, o poeta austríaco Rainer Maria Rilke, torna-se uma bebida, o “milk shake”, que pode ser degustado em momentos de melancolia. Lembrando que “shake” além de “batida” também funciona como referência ao dramaturgo e poeta inglês, William Shakespeare. No mesmo poema, outro poeta inglês, William Blake, é inserido em forma de alimento, um “toasted blake”.

*salta um rilke shake
com amor & ovomaltine
quando passo a noite insone
e não há nada que ilumine
eu peço um rilke shake
e como um toasted blake
sunny side para cima
(FREITAS, 2011, p.14)*

*ach da kommt mein rilke-shake
mit amour & schoko pur
wenn die nacht mich schlaflos macht
und nur dunkel kein gefunkel
bestell ich einen rilke-shake
esse einen toast à la blake
mit der sunny side nach oben
(Ibid, p.15)*

Pelo corpo, pela boca, entram os poetas de outras culturas, que são por sua vez, devolvidos à cultura do outro através do processo da tradução. O uso intencional de personalidades ficcionais ou históricas do mundo da arte pop ou erudita, com menções biográficas ou citações diretas de poemas, letras de canções, ou a escolha de lugares potencialmente míticos na história da arte, como a cidade de Paris do início do século XX, são recursos utilizados por Freitas exaustivamente com diferentes fins estéticos e políticos. Por todo o livro desfilam personagens históricos como Gertrude Stein, Djuna Barnes, Josephine Baker, Marianne Moore, Elizabeth Bishop, Lotta de Macedo Soares, Ezra Pound, Joseph Brodsky, Mallarmé, Rita Lee, Stravinsky, Jean Pierre Polnareff, Roberto Carlos entre outros. Junta-se a esses, personagens fictícios como a sereia Lorelei, imortalizada num poema de Heinrich Heine, ou a socialite Holly Golightly protagonista do livro *Breakfast at Tiffany's* de Truman Capote e do filme homônimo (1961), dirigido por Blake Edwards.

O eu lírico dos poemas é muitas vezes, ele próprio, também personagem que convive intimamente com várias das personalidades históricas ou fictícias mencionadas, fazendo-se ele mesmo histórico dentro da ficção instaurada pelos poemas, ressignificando as categorias de espaço, tempo, lugar, deslocamento, localização e fronteira dentro dos jogos de construção e desconstrução de identidades. Assim é possível tomar banho numa banheira com Gertrude Stein, se encontrar imaginariamente com o poeta Rainer Maria Rilke no *jardin des plantes* em Paris, ou beijar Lou Andreas na Gänseliesel, em Göttingen, Alemanha. O espaço, marcado pelo tempo histórico, se molda ao desejo do eu lírico e torna-se espaço e tempo palpável, disponível ao deslocamento desse eu também ficcional.

Ao binarismo estético entre cultura pop e erudita, literatura canônica e não canônica assim como a identidade sexual baseada no binarismo homem/mulher, Freitas introduz questionamentos sobre a rigidez desses conceitos, implodindo-os com o uso frequente da ironia, da distorção dos discursos estruturantes da realidade cotidiana, assim como de escapadas libertárias pontuadas por desilusão, decepção, melancolia ou vivenciado prazer.

A tradutora franco/alemã, Odile Kennel, é poeta e escritora, e traduz poesia francesa, portuguesa e latino-americana para a língua alemã. No posfácio do livro traduzido para o alemão, *Rilke shake* (2011), além de ressaltar o humor e o foco no cotidiano nos poemas da escritora gaúcha, Kennel menciona a tomada política de Angélica Freitas sobre a visibilidade lésbica, tema de vários poemas nesse livro. A tradutora ainda questiona o grau de “brasilidade” que esse livro pode oferecer ao público alemão, uma vez que seu título por si só,

não se compõe de palavras oriundas do português e está repleto de nomes transnacionais como Rilke, Thénon, Bishop, Keats, Pound, Moore entre outros. E admite que a poesia de Angélica Freitas não oferece ao leitor um “Brasil” que ele espera encontrar só pelo fato da poeta ser brasileira. Os caminhos que ela oferece são as instâncias de um contínuo deslocamento, seja de suas vivências pessoais ou de seus percursos imaginários.

ITENS CULTURAIS ESPECÍFICOS NA TRADUÇÃO ALEMÃ DE POEMAS DE RILKE SHAKE

Em seguida serão analisadas as traduções alemãs de quatro poemas e uma sequência de poemas do livro *Rilke shake* de Angélica Freitas tendo como base os conceitos de espaço, tempo, lugar, deslocamento, localização, transdiferença, e sua correlação com as escolhas tradutórias dos itens culturais específicos (AIXELÁ, 2013). Foram selecionados os poemas: “O que passou pela cabeça do violinista”, “l’enfance de l’art”, “na banheira com gertrude stein”, e “o que é um baibai” e “Aí que bom seria ter um bigodinho”.

1. COMO SE TRADUZ A EXPERIÊNCIA DA MORTE PRÓXIMA POR QUEDA DE AVIÃO: O POEMA “O QUE PASSOU PELA CABEÇA DO VIOLINISTA”/“WAS DEM GEIGER DURCH DEN KOPF GING”

No poema do prólogo do livro *Rilke shake* na sua tradução para o alemão (FREITAS, 2011, p.8-11) observa-se que as categorias de espaço, tempo, lugar, localização, deslocamento e fronteira interagem em todo o corpo do texto. O personagem principal, um violinista, é apresentado e descrito num texto introdutório ao estilo de uma notícia de jornal. O personagem sofre dupla marcação temporal expressa pelo lexema *ontem* e por ser objeto de notícia. Toda notícia carrega em si a marca temporal da transitoriedade. A fronteira é marcada pela ameaça de morte iminente de que o personagem tem consciência e, dentro dessa fronteira se constrói o discurso do poema. O lugar é um meio de transporte, um avião, localizado em pleno ar e em movimento de queda.

O espaço é constituído pelo lugar, pela constrição temporal do acontecimento, pela localização, pelo ambiente externo ao avião e pelo deslocamento do veículo no seu movimento de queda: o avião se encontra no ar e cairá no chão. O espaço também é a consciência que o personagem tem de sua situação.

Os três primeiros versos compõem-se de três notas musicais solfejadas em português: *do/ré/mi*. Na tradução, as notas musicais são naturalizadas para o sistema de notificação musical da LA: *ce/de/e*. Os versos formam uma linha vertical simulando a queda do avião, numa configuração espacial, com marcas temporais, por se tratar de uma sequência métrica que se evolve no espaço-tempo. O ato mental do personagem é reforçado nas anáforas “eu penso” reproduzidas em três versos:

*eu penso em béla bartók
eu penso em rita lee
eu penso no stradiváriu
e nos vários empregos
que eu tive
para chegar aqui
(FREITAS, 2011, p.8)*

*ich denke an béla bartók
ich denke an rita lee
ich denke an die stradivari
und daran was meine
karriere mich alles
gekostet hat
(Ibid, p.9)*

Diante da morte iminente, o personagem revisa experiências significantes para sua vida. Rememora gostos, predileções, objetos ou esforços feitos ligados à sua sobrevivência e à carreira de violinista. Mas a consciência da morte provoca nele forte inquietação mental e ele percebe que logo mais virá o corte abrupto de suas vivências, do prazer causado pela fruição estética: *eu penso em béla bartók/eu penso em rita lee* (FREITAS, 2011). O gosto erudito e pop do personagem expresso em dois versos consecutivos, dá importância igual a gêneros musicais muitas vezes colocados em posições antagônicas. O binarismo erudito/pop representados pelo par: *béla bartók/rita lee* é diluído. Não há fronteira entre os gostos musicais do violinista. Os pensamentos do personagem voltam-se para eventos comuns, típicos da vida cotidiana. Diante da ameaça de morte, ele só consegue se manter no discurso do agora, preso à fixação temporária do instante vivido, agenciado pelo verbo conjugado no tempo presente: *eu penso*. O momento presente também é reforçado explicitamente nas anáforas dos versos:

*e agora a turbina falha
e agora a cabine se parte em duas
e agora as tralhas todas caem dos compartimentos
(FREITAS, 2011, p.8)*

*und jetzt versagt die turbine
um jetzt bricht die kabine entzwei
und jetzt fällt das ganze gerümpel aus den gepäckfächern
(Ibid, p.9)*

Essas anáforas introduzem a percepção mental do personagem que observa a dilaceração dos objetos dentro de seu campo de percepção visual. Há um reconhecimento cognitivo explícito por parte do personagem representado por essa marca temporal. O agora implica no movimento da diluição da matéria sob o impacto do avião que cai contra o chão. O conectivo “e” marca a sequência temporal dos acontecimentos percebidos visualmente. O esquema rítmico e melódico introduzido pelas anáforas é naturalizado para a LA, que tenta manter o ritmo e a marcação melódica da LF.

Enquanto observa o dilaceramento da matéria a sua volta, o personagem vê-se a si e ao outro, dentro de uma percepção visual, como se usasse uma câmera ou espelho:

*lindo e pálido minha cabeleira negra
meu violino contra o peito
o sujeito ali da frente reza
(FREITAS, 2011, p.8)*

*schön und bleich mit meinem schwarzen haarschopf
meine geige an die brust gedrückt
der typ vor mir betet
(Ibid, p.9)*

O corpo do personagem carrega as metáforas da morte: *lindo e pálido minha cabeleira negra*. Enquanto o sujeito em frente dele “reza”, o violinista apenas aperta o violino contra o próprio peito. O medo da morte traduz-se na expressão física do contato mais forte entre o instrumento e o corpo. A consciência de seu corpo e do corpo do outro é veiculada pelo verbo “pensar” na primeira pessoa. Dessa vez, não só os nomes de personagens históricos do gosto ou conhecimento intelectual do personagem são evocados, mas também partes dos seus corpos:

*eu penso em stravinski
e nas barbas do klaus kinski
e no nariz do karabtchevsky
e num poema do joseph brodsky
que uma vez eu li
(FREITAS, 2011, p.8)*

*ich denke an stravinski
an den bart von klaus kinski
an die nase von karabtchevsky
an ein gedicht von joseph brodsky
das ich einst las
(Ibid, p.9)*

Há uma espécie de intertexto nessa lembrança por parte do violinista que traz para o discurso do poema personagens ligados à música, ao cinema e à literatura oriundos de contextos transculturais diversos, como o russo, o alemão e o brasileiro. Aqui se observa o caráter transcultural na poesia de Angélica Freitas que se reproduz em todo o livro. A evocação provoca um movimento visual que transforma o discurso da história extratextual numa construção ficcional com efeitos irônicos, cômicos e existenciais. Alguns personagens históricos são distorcidos e reduzidos a meras características físicas de caráter fortemente metonímico. Em sua tradução para a LA, foi mantida a conservação dos nomes próprios das personagens mencionadas. Nesse poema, os nomes dos personagens são traduzidos para a LA de forma idêntica à LF, revelando a tendência à conservação para os nomes próprios de pessoas históricas, ficcionais ou pessoas comuns. Os nomes próprios são grafados com letras minúsculas tanto na LF como na LA, contrário às regras ortográficas vigentes nas duas línguas.

Nos versos finais, imitando a suposta voz de comando do piloto do avião, o personagem principal anuncia: *senhoras intactas, afrouxem os cintos/que o chão é lindo & já vem vindo*. Em alemão: *unversehrte damen,/lösen sie den gurt/was ist der boden so schön & und schon kommt er näher*. A estrutura rimática na LA é menos sonora e mais atenuada do que na LF. Nessa interpelação direta ao leitor, o verso *senhoras intactas,/afrouxem os cintos* desdobra-se em duplo jogo irônico. Numa colisão violenta entre matérias, a solidez dos

objetos e corpos é profundamente alterada. As senhoras ainda estão intactas. Há uma marca de localização. O corpo está íntegro, pouco tempo antes da colisão.

No campo mental do personagem tudo se encontra na zona fronteira entre matéria sólida e fragmentada. O comando para afrouxar os cintos fora do seu contexto usual e no meio de um desastre aéreo, abre no poema, o questionamento das formas automatizantes da fala na vida cotidiana embaladas de falsos valores fixos e confortantes. Os cintos de segurança não mais oferecem segurança, de nada mais servem os comandos supostamente confortadores. A oposição binária afrouxar/atracar não funciona nesse contexto. Afrouxar os cintos nesse caso, não libertaria os passageiros da morte certa. O chão, lugar, embora aparentemente fixo, se desloca na perspectiva de quem cai ao seu encontro: *já vem vindo*. Os três últimos versos são lembram uma contagem regressiva às avessas:

one
two
three
(FREITAS, 2011, p.10)

Retomando a verticalidade dos primeiros versos do poema, quando as notas musicais são solfejadas *do/ré/mi*, a contagem dos números cardinais em ordem crescente: *one/two/three*, instaura a fronteira de passagem para a queda definitiva da nave, em inversão irônica ao sistema de contagem regressiva usado em lançamentos de foguetes ou naves espaciais. Grafados em língua diferente da LF, os números cardinais permitem o alinhamento da estrutura rimática do início do poema e são conservados na LA.

O medo da morte do personagem principal é expressado na sua acentuada palidez. Suas emoções ou sentimentos são sintetizados por expressões do corpo. O violino é comprimido contra o peito. O instrumento musical é a objetificação da profissão do violinista pela qual ele realizou grandes sacrifícios existenciais. Em oposição ao violino, estão as tralhas, os objetos pertencentes aos outros passageiros representados pelo sujeito que reza ou pelo vocativo “senhoras”. Pode-se questionar por que o vocativo é usado no feminino, embora haja homens no avião. Em acidentes com navios, é dado às mulheres e às crianças a prioridade de salvação em caso de resgate. Ironicamente, a poeta dá as mulheres apenas a convicção de que elas não se salvarão de forma nenhuma. Ser mulher nesse avião em queda não constitui nenhum privilégio. Para elas não há saídas, não há regulamentos que possam protegê-las.

Mais uma vez, a ordem dos valores sociais concretizada através das práticas exemplares de nada servem em uma situação de emergência. A tradução para o alemão consegue manter o tom irônico do poema, e embora a estrutura rimática na LA não coincida com a estrutura rimática da LF, o ritmo do poema na LA se mantém através de jogos sonoros internos próprios da língua da tradução, permitindo a veiculação do tom coloquial e irônico, como no exemplo: *unversehrte damen* (senhoras intactas) que joga com outra expressão diária e cotidiana do alemão *sehr geehrte damen* (prezadas senhoras).

2. CÂNONE E IDENTIDADE CULTURAL

O segundo poema da análise é intitulado “l’enfance de l’art” (p.24-25). É um poema com título em língua diferente da LF e da LA, conservado por Kennel na sua tradução do poema para a LA. O poema introduz o corpo do eu lírico no espaço/lugar de uma cadeira, marcado pelo tempo:

*porque eu perdia a pose mamãe me deu uma cadeira
elegante de veludo burgundy. três anos no balé tutus e
tafetás e ainda perdia a pose.*
(FREITAS, 2011, p.24)

*weil ich die haltung verlor, schenkte meine mutter
einen eleganten stuhl mit bordeauxrotem samt. drei jahre balett
tutu und taft und immer noch keine haltung*
(Ibid, p.25)

No espaço doméstico, o lugar “cadeira” no poema em português serve de instrumento de conformação do corpo, incluindo seus movimentos: *porque eu perdia a pose mamãe me deu uma cadeira*. O treino no balé foi inútil para a mudança de postura ideal do corpo do eu lírico desejada pela mãe. A cadeira não era uma cadeira comum. Era uma cadeira elegante, que deveria na sua qualidade de instrumento possivelmente modelador de movimentos, transmutar a elegância de sua forma para os movimentos do seu usuário. Ainda na cadeira, o eu lírico é surpreendido lendo livros inadequados para sua formação intelectual. O pai, elemento de censura, sugere a leitura dos clássicos. Vai à estante e retira um livro do Trollope e recomenda autoritário: *leia os clássicos, /é importante*. O pai, o *self-made man* e a mãe, *a de quatro sobrenomes*, são caracterizados como pertencentes à classe burguesa, imbuídos de valores sociais onde as aparências prevalecem. O discurso de valores estéticos, burgueses e moral dos pais é questionado e desafiado pelo eu lírico: *daí minha aversão a heráldica e estofados*. A heráldica representa o fixo no espaço perpetuado pelo tempo com o nome de tradição constituída por uma estrutura hierarquizante de valores, onde o binarismo elegante/deselegante funciona como instância de separação e segregação. O cânone literário é repudiado pela sua força modeladora que exclui o sujeito como ser diferente/outro. A recusa do eu lírico em aceitar a imposição dos sistemas de valores dos outros é arrematada no verso final: *daí por que nunca li chaucer antes*.

Nesse poema traduzido para o alemão todas os nomes próprios e expressões em língua diferente da LF são mantidos. A caracterização da cadeira é naturalizada na tradução. Para *cadeira elegante de veludo burgundy* temos na LA *eleganten stuhl mit bordeauxrotem samt*. Nesse caso a naturalização é adotada para não gerar opacidade excessiva na leitura do poema.

O próximo poema a ser discutido chama-se “na banheira com gertrude stein” (p.32-33). Nesse poema, os corpos físicos e nus das personagens são apresentados dentro de uma banheira com água. Dentro da banheira há disputa por espaço. Gertrude Stein, escritora norte-americana de vanguarda, viveu em Paris no início do século XX, era lésbica, colecionadora de arte, amiga e incentivadora dos artistas mais criativos que viviam na França naquele período. Gertrude Stein é descrita nesse poema com um bundão e o volume de sua bunda dentro da banheira causa barulho. A caracterização desse barulho é configurada por uma hipérbole puramente espacial, associada a movimento com fricção de superfícies.

*gertrude stein tem um bundão chega para lá gertrude
stein e quando ela chega para lá faz um barulhão como
se alguém passasse um pano molhado na vidraça
enorme de um edifício público*
(FREITAS, 2011, p.32)

gertrude stein was für ein dicker hintern komm mal her gertrude

*stein und wenn sie herkommt macht das ein getöse als
wische man mit einem nassen lappen
die große glasfront der post
(Ibid, p.33)*

No discurso narrativo do eu lírico: *chega para lá gertrude stein*, insere-se a tentativa de demarcação do espaço em meio à dissonância causada pelo barulho do corpo do outro. Na LA, verifica-se a inversão do pronome dêitico que acompanha o verbo “komm”. O verso *chega para lá* na LF é substituído por *komm mal her* na LA. Na língua fonte, a ideia da separação reforçada pelo dêitico “lá” não ocorre na LA, onde o dêitico “her” funciona como uma espécie de convite de aproximação. Outra naturalização ocorre na substituição da expressão “edifício público” na LF para “post” na LA. A ideia da separação é reforçada na partilha dos objetos entre as duas personagens na banheira: *o paninho de lavar atrás da orelha é seu/o patinho de borracha é meu*. A fronteira entre os dois corpos e sua localização é estabelecida dentro da banheira através do acordo verbal. O outro, no entanto, não se conforma com o padrão espacial acordado, e transgredir o espaço pré-estabelecido.

*mas gertrude stein é cabotina acha graça em soltar pum
debaixo d'água eu hein gertrude stein? não é possível
que alguém goste tanto de fazer bolha
(FREITAS, 2011, p.32)*

*aber gertrude stein ist ein schelm sie findet es lustig einen furz
unter wasser zu lassen ich fasse es nicht gertrude stein! wie kann man
nur soviel blödsinn im kopf haben!
(Ibid, p.33)*

A bolha, espaço vazio dentro do líquido e o barulho, frequência sonora distribuída no espaço-tempo, diluem a ilusão do esquema demarcatório. Gertrude Stein é dona da banheira, puxa a rolha e desmonta toda a estrutura espacial criada pela banheira com água, o ato do banho e a relação dos corpos entre si: *e aí como a banheira é dela ela puxa a rolha e me rouba/ a toalha/ und da dies ihre wanne ist zieht sie den stöpsel schnappt mir/das handtuch weg* (FREITAS, 2011, p. 32-33). Gertrude Stein abandona o lugar, o outro e corre em direção ao espaço livre e externo das ruas. O deslocamento físico de uma das personagens, a saída desse para outro lugar, além do desmonte do espaço em si constituído pela relação entre essas pessoas representa o corte, a fronteira estabelecida onde a comunicação se faz impossível. O eu lírico fica só na banheira, enquanto o outro ganha as ruas: *e sai correndo pelada a bunda enorme descendo a/escada e ganhando as ruas de st.-germain-des-prés/und rennt hinab hinaus auf die straßen von saint-germain-des-prés* (FREITAS, 2011, p. 32-33). A disputa pelo território dentro da banheira, tendo a água como elemento de ligação é interrompida pela deserção de uma das personagens, que elimina o meio ou a fronteira que as unia: a água.

Nesse poema a tradutora opta pelo uso de exclamação no verso: *ich fasse es nicht gertrude stein!*, enquanto na LF é usado ponto de interrogação: *eu hein gertrude stein?* (FREITAS, 2011, p. 32-33). Em outro verso do mesmo poema, o recurso gráfico do ponto de interrogação é utilizado na tradução para a LA quando o mesmo verso na LF não apresenta nenhum sinal gráfico: *nur soviel blödsinn im kopf haben!* (LA)/(LF) *que alguém goste tanto de fazer bolha* (FREITAS, 2011, p.32-33). A diferença das expressões melódicas nas línguas cotejadas nessa tradução, provoca escolhas diferenciadas para os acentos gráficos de interjeição. A expressão referente ao topônimo *st.-german-de-prés* na LF é conservada com

leve alteração ortográfica na tradução alemã *saint-germain-des-prés*. Os nomes próprios são grafados com iniciais minúsculas tanto na LF como na LA.

3.MANUAL DE DESPEDIDAS

O poema intitulado *o que é um baibai?* (p. 76-77) constitui-se de uma sequência de poemas curtos encabeçada pelo poema que lhe dá título. O primeiro poema da sequência trata de jogos ilusórios da identidade através das falhas dos sistemas discursivos e das tentativas frustradas de adequação do sujeito a esses discursos:

*baibai es un adiós,
un farewell sin pañuelos,
tem gente que escreve haikai,
três linhas à bashô.
baibais também seguem modelos.
(FREITAS, 2011, p.76)*

*baibai ist ein adieu
ein farewell without winken
manch einer schreibt haikai
drei zeilen à la bashô
auch baibais gehorchen der form.
(Ibid, p.77)*

Na primeira estrofe do poema, define-se um “baibai”, palavra transliterada do inglês (bye bye), que significa despedida. As regras para escrita de um haikai são evocadas. Trata-se de um poema curto com três linhas. Para se fazer um “baibai”, também são necessários modelos. Aqui a intenção de se aplicar um modelo para despedidas através da comparação com o modelo para se fazer haicais, introduz no poema, uma tensão irônica, uma vez que não há modelos para despedidas. Modelos são guias, manuais técnicos para obtenção de resultados específicos. Poderia existir de fato um guia para despedidas? É possível o controle lógico e racional contra a dor da separação? O eu lírico pode apenas constatar que: *quem escreve baibais sabe que acabou/-se o que era doce./wer baibais schreibt weiß: vorbei/die schöne zeit*. (FREITAS, 2011, p.76-77). Esses versos em sua tradução para a LA, apresentam uso de sinal gráfico, dois pontos, que não ocorre na LF. O verbo “acabou-se” é dividido em dois versos na LF para determinar a marca temporal da separação. Na tradução para a LA, o verbo é suprimido e substituído por uma marca temporal que significa “acabou”. A estrutura rimática baseada na sibilização na LF é adaptada para a LA com outra sequência rimática baseada na ditongação “ei” (pronuncia-se “ai”).

São conservados na tradução para a LA: o título transliterado “baibai”, a expressão de língua diferente da LF “farewell”, nome de poeta “bashô”, gênero poético “haikai”. É naturalizada a expressão em língua diferente da LF “sin pañuelos” para “without winken” na LA, onde a primeira palavra é de origem diferente da LA (without), enquanto a segunda pertence à LA (winken).

No segundo poema da sequência, o personagem espancado na infância busca sua imagem refletida, nas águas do rio Orinoco. Mas ele só ouve em retorno o som da ocarina, um antigo instrumento de sopro. A busca pela identidade não tem correspondência no

posicionamento do eu diante da superfície espelhada. A memória da violência sofrida na infância, que gera no corpo do personagem a marca da rejeição, não encontra na natureza, ou seja, nas águas do rio, nenhum tipo de empatia. O som da ocarina é puro som, representado no poema por uma repetição onomatopaica:

*espancado na infância molha os pés no orinoco
embaixo d'água como soa a ocarina?
brbrlllbrrrr brbrlllbrrrr*
(FREITAS, 2011, p.8)

*verprügelter junge taucht die füße in den orinoco
wie klingt unter wasser die ocarina?
brbrlllbrrrr brbrlllbrrrr*
(Ibid, p.8)

O recurso onomatopaico do verso na LF, *brbrlllbrrrr brbrlllbrrrr*, é mantido em sua tradução para a LA. A referência toponímica ao rio orinoco é conservada na LA “orinoco”. E o nome do instrumento é conservado: “ocarina”, possibilitando a manutenção do jogo sonoro entre o par “orinoco/ocarina” na LA.

No terceiro poema da sequência, a personagem, uma mulher rejeitada numa festa, também se aproxima das águas de um rio, em busca de consolo:

*esnobada na festa molha os pés no rio das antas
debaixo d'água como faz seu coração?
“sai da chuva” “já para casa”*
(FREITAS, 2011, p.76)

*von snobs auf der party geschnitten taucht sie die füße in den rio das antas
wie klopft unter wasser ihr herz?
“raus aus dem regen” und “ab nach haus”*
(Ibid, 2011, p.77)

Seu coração dentro d'água, no entanto, é somente eco da voz da razão, que manda-a sair da chuva e ir para casa. O ideal da estética romântica que pregava o diálogo entre os seres humanos e a natureza é quebrado aqui. A comunicação entre a personagem e o mundo natural, representado pelo rio, não leva a nenhum tipo de conforto ou entendimento. O eu, permanece só e incomunicável. Na tradução para o alemão, o primeiro verso resulta mais longo do que na LF. Ocorre um processo inflacionário, onde a concisão na LF não encontra correspondência na LA. A referência ao topônimo *rio das antas* na LF é conservada na tradução para a LA.

No quarto poema da sequência, outra personagem feminina, uma sufragete sem maquiagem, molha os pés num fictício rio Clyde e de dentro d'água seu cabelo aponta direções, evocando talvez conotações de pertença político partidária: *esquerda...direita...esquerda...direita*. Há nesses versos nítida conotação espacial. Os cabelos funcionam como uma placa de sinalização, apontando caminhos.

*sufrette sem rouge molha os pés no rio clyde
debaixo d'água como faz o seu cabelo?
esquerda...direita...esquerda...direita*
(FREITAS, 2011, p.76)

*suffragette ohne rouge taucht die füße in den clyde
wie weht unter wasser ihr haar?
links...rechts...links...rechts...
(Ibid, p.77)*

A palavra *suffragette* de língua francesa é mantida na tradução para a LA. *Suffragette* faz menção ao primeiro grande movimento de mulheres que lutaram pelo direito de votar no final do século XIX na Europa. O rio *clyde* tem referências ligadas ao cinema através do filme “Bonnie and Clyde” de 1967, dirigido por Arthur Penn, sobre um casal de criminosos que viveu nos Estados Unidos no início do século XX e que foram também imortalizados na letra da canção “Bonnie and Clyde” de autoria de Serge Gainsbourg.

No quinto poema da série, um personagem mulher, caracterizada como feia, recorre ao rio Reno.

*feia nas fotografias molha os pés no rio reno
debaixo d’água como faz seu celular?
“depois do bipe lorelei depois do bipe”
(FREITAS, 2011, p.76)*

*nicht wirklich fotogen taucht sie die füße in den rhein
wie klingelt unter wasser ihr handy?
“nach dem piepton lorelei nach dem piepton”
(Ibid, p.77)*

E a resposta trazida pelas águas vem do seu celular: “*depois do bipe lorelei depois do bipe*”. Lorelei é a sereia mítica que habitava as águas do Reno na Alemanha. É tida na mitologia como mulher de beleza irresistível e sedutora. Em contraposição irônica, essa mulher é feia. Enquanto a sereia da mitologia habita as águas, essa mulher habita a terra e o som que ecoa de dentro das águas do rio, vem de um artefato tecnológico sem voz própria. Seu discurso é puro simulacro, trata-se de um comando gravado. O verso *depois do bipe lorelei depois do bipe* reproduz uma linha temporal no discurso do poema. A promessa de um depois eternamente postergado pela reprodução mecânica. A mulher está só. Fora do seu papel de bela e sedutora perpetuado pela tradição discursiva e ficcional, a lorelei desse poema não tem beleza e não seduz ninguém e tão pouco é seduzida por outros. O celular debaixo d’água é um falso búzio. O mito do narciso apaixonado pela própria imagem é desconstruído. Nesse poema é conservado a nome “lorelei” na LA e naturalizado o nome do rio Reno para: *den rhein*.

Todos os poemas dessa sequência são permeados por um discurso irônico, que chama a atenção para sua própria validade, abrindo espaço para questionamentos sobre os valores fixos ou temporários trazidos pelos sistemas culturais em manipulação. Escrever é também criar novos espaços e instâncias temporais, é realizar deslocamentos, gerar fronteiras ou aboli-las. Nesses poemas em sequência, as questões de separação do eu em relação ao outro, não são resolvidas, não são remediadas, não encontram respostas inteligíveis nem consolos afetivos. O eu está só, isolado. A fronteira entre esse eu e o outro é claramente demarcada e intransponível. A água do rio constitui-se em espaço, lugar, localização, movimento e fronteira. Embora seja movimento, ela não transporta. Embora seja elemento condutor, ela não comunica. O som da ocarina é apenas um som, a mensagem do celular é apenas uma voz congelada e gravada de um discurso automatizado e cotidiano.

4. IDENTIDADE E LÓGICA BINÁRIA

Conclui-se esse estudo com a análise do poema “Aí que bom seria ter um bigodinho” (FREITAS, 2011, p. 90-91). Nesse poema, os questionamentos sobre identidade e alteridade já se apresentam a partir do título. O eu lírico, supostamente mulher, expressa o desejo de se camuflar por trás de um bigode:

AI QUE BOM SERIA TER UM BIGODINHO
além das lentes dos óculos ficar
escondida por trás de um taturana
capilar
(FREITAS, 2011, p.90)

ACH HÄTT' ICH DOCH EINEN SCHNAUZER
zur brille dazu als versteck
eine haarige
raupe
(Ibid, p.91)

O eu lírico feminino se projeta na imaginação, alternando seu posicionamento identitário, ao fazer uso de um bigode sobre a face. O bigode é máscara e disfarce para os possíveis percursos desse eu:

um bigodinho para poder estar

um bigodinho para sair à rua e ver
o mundo mas se esconder.
(Ibid, p.90)

'nen schnauzer und ich würde

gehen, die welt als schnauzer
sehen doch im versteck
(Ibid, p.91)

Em alemão é mantido o tom coloquial do poema apresentado na LF, mas a estrutura melódica sofre algumas alterações e a sintaxe sofre adaptações. Com os versos: *apêndice nasobucal/buconasal*, é feito na tradução alemã um jogo de aliteração naturalizado para o contexto sonoro dessa língua: *ratzfatz mundnase-/nasenmundfortsatz*. A tradutora utiliza-se de um jogo sonoro com liberdade criativa.

O bigode é opção de liberdade de deslocamento e de posicionamento do corpo no espaço: *ninguém te incomoda nos cafês*. Nessa colocação, o eu lírico faz um questionamento político sobre a ocupação do espaço social pela mulher. Quando a mulher sai sozinha, pode ser incomodada facilmente nos cafês. Travestida de homem, quando faz uso de um bigode como disfarce, ela não será reconhecida como mulher e ocupará um espaço social comum ao outro identificado como masculino. E no fim do dia, ao entrar por último no elevador, seria abordada com um: *obrigado, senhor*. O binarismo identitário masculino/feminino é posto em questão. A mulher troca seu corpo feminino por um corpo masculino, e condiciona através

das representações sociais, políticas e psíquicas hegemônicas agregadas ao protótipo da identidade masculina, o comportamento alheio em torno de si.

A simulação proposta pelo eu lírico, desmascara os condicionamentos cotidianos que separam homem e mulher em espaços distintos, com valores distintos e hierarquizados na distribuição desigual de privilégios e poder. O questionamento político e social desse poema, é produzido pela manipulação do eu e do outro, dentro de espaços e lugares, com deslocamentos físico-temporais no plano do imaginário. O “eu” assume a identidade do outro, para experimentá-la. A esse “eu” com corpo de mulher, é negada a liberdade de entrar e sair de lugares sem ser incomodado. A invisibilidade masculina aqui, é tida como poder sobre os outros, como autonomia, como liberdade de movimento e de gestos. A troca de corpos e suas vestimentas, denunciam a diferença entre o corpo masculino e o corpo feminino e os condicionamentos de percepção, sociais e políticos que esse corpo acarreta. O jargão cotidiano que dita “a beleza está nos olhos de quem vê, aqui é trocado pelo: *a beleza está nos olhos de quem não pode crer*. A aparência é um jogo de ilusão, construído e estruturado a partir dos discursos hegemônicos baseados em oposições de caráter binário e redutor. A diferença nesse poema só se realiza no espaço do faz de conta, da especulação imaginária. Mas funciona como questionamento político e social.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em todos os poemas, observou-se a tomada de posição política da poeta para as questões dos discursos formadores e fomentadores das identidades culturais. Esses discursos não são aceitos como entidades ontológicas pré-existentes. Nos poemas desse livro, as tensões que separam o eu do outro tanto na esfera da convivência íntima, como na esfera do convívio social mais aberto são trabalhadas de forma consciente e política. As diferenças identitárias não são negadas nem anuladas, nem as instâncias de poder são abolidas. Em alguns casos, há subversão do discurso hegemônico, através do uso da ironia e da denúncia do automatismo da língua. O discurso utilizado como recurso para a escrita dos poemas aborda contradições e nem sempre encontra saídas para os impasses apresentados. O sistema linguístico do qual se utiliza não merece a confiança da poeta, que busca o controle sobre o que se é escrito.

Há jogos rítmicos, melódicos e uso de rimas. O discurso comum é desprovido do seu viciante automatismo, que é reaproveitado em alguns poemas com usos distorcidos. E nesse caso, observa-se em Angélica Freitas, uma consciência aguda sobre a condição de se agir no mundo e de se relacionar com o outro enfrentando-se os riscos causados por mal-entendidos e separações. A poeta não tem medo ou pudor de ideologias hegemônicas embaladas com as etiquetas do clássico e do canônico. Os modelos exemplares são costumeiramente criticados ou ironizados, postos em jogo. Não há padrões a serem seguidos. Os manuais e modelos são tematizados e criticados. O que é para uns serve para todos? Há, no entanto, em alguns momentos, a oportunidade de se fazer escolhas. A opção política pela transgressão é um risco que pode ser corrido às vezes. Às vezes é possível ultrapassar as fronteiras. Outras vezes, as fronteiras estão cerradas.

A tradução de Odile Kennel busca manter na língua alemã o ritmo dos poemas da LF, dando-lhe cadência e melodia, A conservação aplicada aos nomes próprios de pessoas e lugares, às expressões estrangeiras na LF, às citações intertextuais, aos topônimos, valoriza a estratégia da opacidade, sem causar problemas à compreensão dos poemas.

Mesmo as palavras grafadas em português no caso de vários topônimos conservados no alemão, não comprometem a leitura. Nem sempre os jogos de rimas observados nos poemas da LF são mantidos na LA. As aliterações reproduzidas na tradução nem sempre ganham cadência melódica e ritmo, com a mesma intensidade da LF. A diferença dos códigos

linguísticos embaça em alguns poemas o fluxo do ritmo da LF quando transportados para a LA. O uso frequente de estruturas rimáticas no português, embora não constituam uma estrutura fixa e rígida, ainda representam um problema na tradução para o alemão.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AKA, Birgit. **Chegado na passagem-Transkulturelle Lyrik brasilianischer Autoren**. Hamburg, Dr. Kovač, 2014.

AIXELÁ, Javier Franco. “Ítems Culturais-Específicos em Tradução”: In *Traduções*, Florianópolis, v.5, p. 185-218, 2013.

BACHMANN-MEDICK, Doris. **Cultural turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften**. Reinbeck, Rowohlt, 2009.

DAVIDSON, Ian. **Ideas of space in contemporary poetry**. Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2007.

DE CERTEAU, Michel. **L’invention du quotidien: 1. Arts de faire**. Paris, Gallimard, 1990.
DELEUZE, Gilles & GUATARRI, Félix. **A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia**. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1987.

DELEUZE, Gilles. **Difference and Repetition**. London, Athlone Press, 1994.

FREITAS, Angélica. **Rilke shake**. São Paulo/Rio de Janeiro, Cosac Naify/7letras, 2007.
_____, **Rilke shake**. Wiesbaden, luxbooks.latin, 2011. (Trad.) Odile Kennel.

LÖSCH, Klaus. “Begriff und Phänomen der Transdifferenz: Zur Infragestellung binärer Differenzkonstruktion in ALLOLLIO NÄCKE, Lars; KALSCHUEER, Britta; MANZESCHKE, Arne (Org.), **Differenzen anders denken**, Frankfurt/M, Campus, 2005, p. 26-49.

HALLET, Wolfgang; NEUMANN, Birgit(Eds). **Raum und Bewegung in der Literatur : Die Literaturwissenschaft und Spatial Turn**. Bielefeld, Transcript Verlag, 2009.

LEFEBVRE, Henri. **La Production de l’espace**. 3 ed. Paris, Anthropos, 1974.

MASSEY, Doreen. **For space**. London, Sage, 2005.

_____. “Power geography and a progressive sense of place”, in: **Mapping the futures, local cultures, global change**. London, Routledge. (Eds) John Bird et al., 1993. p. 60-70.