

COMENTÁRIOS À TRADUÇÃO DOS POEMAS INICIAIS DE *TRILCE*, DE CÉSAR VALLEJO

Daniel Soares Duarte¹

Resumo

Meu objetivo é comentar a tradução que fiz dos poemas iniciais de *Trilce*, livro vanguardista lançado em 1922 por César Vallejo, poeta peruano de influência universal, considerado um dos principais poetas do século vinte. A escolha dos poemas foi feita com base na leitura sequencial dos mesmos, que sugeriu intensamente uma organicidade e um desenvolvimento de visão lírica, em que a leitura de um poema desdobra-se sobre as outras e as ilumina. A pulsão tradutória explica-se duplamente: pela riqueza e profundidade da poesia de Vallejo, e pelo estudo ainda incipiente de sua obra no Brasil, sem a tradução de um título como *Trilce*. Nesse sentido, funda-se o projeto tradutório da tradução integral do livro: transcriar (no sentido de Haroldo de Campos, 2012, p. 4), em português, as audácias, as recriações e os ritmos, tanto quanto as imagens, dos poemas. Os comentários versam sobre as dificuldades, as soluções e a heurística de leitura que levou a determinadas escolhas para versos, sons, escolhas lexicais e afetivas.

Palavras-chave: Tradução de poesia. César Vallejo. Poesia do século XX. Poesia peruana. Transcrição.

Abstract

My main goal is to comment on how I have translated the starting poems of *Trilce*, an avant-garde book released in 1922 by César Vallejo, an important Peruvian poet and a major twenty-first century poet. Poems were chosen based on their sequential reading, which suggests an intensely organic poetic development, where poems cast lights on each other. My translational impulse is twofold: the richness and depth of Vallejo's poetry, and the little attention his work has in Brazil, where *Trilce* has never been fully translated. Thus, I take this to be the beginning of a translation project: to transcreate (in Haroldo de Campos' sense (2012)), in Portuguese, *Trilce's* boldness, recreations, rhythms, and images. My comments are about reading difficulties, solutions and the heuristics that lead to choices for verses, sounds, lexical and affective choices.

Keywords: Poetry translation. César Vallejo. 20th century poetry. Peruvian poetry. Transcreation.

1. Introdução

Este trabalho surge de minha participação no projeto de pesquisa *Antologia de poesia traduzida da língua espanhola — experiência, manipulação ou farra mefistofáustica*, coordenado pela professora Andrea Kahmann, na Universidade Federal de Pelotas. Ao ser apresentado à poesia de César Vallejo, algo do que chamamos “pulsão tradutória” desenhou-se inteiramente: simplesmente não entendi por que um poeta da estatura e da complexidade de Vallejo não é lido e estudado com

¹ Doutor em Teoria Literária e Literatura Brasileira, UFSC, e Professor da Universidade Federal de Pelotas, UFPel (Brasil). danisoaresduarte@gmail.com

a devida profundidade e assiduidade no Brasil, ao lado de nomes como Pablo Neruda, Rúben Darío e mesmo da poesia de Jorge Luis Borges. Tal falta, é claro, descende da cegueira seletiva e muito intensa do Brasil para com a cultura das Américas hispânicas. Nosso país, historicamente, coloca em segundo plano as manifestações culturais da América Latina, como se não se considerasse parte do contexto e do território, da história e das manifestações. Pesquisa de 2011 do CIDE (Centro de Investigación y Docencia Económicas — División de Estudios Internacionales) informa que os brasileiros, assim como os mexicanos, interessam-se e informam-se pouco sobre questões internacionais, com menos interesse em participar nesse âmbito (GONZÁLEZ GONZÁLEZ et al, 2011, p. 18-19 e ss.). Dada a mudança radical da presente política externa brasileira e adicionando o histórico pouco interesse da população em geral por manifestações artísticas vizinhas (contraposto, é claro, a um interesse por parte de pequenas elites intelectuais, como a academia: por exemplo, encontramos, muitas vezes, em onde cursos de Letras e Relações Internacionais, um contato profundo e frutífero com as nações vizinhas e suas culturas), considero essencial o papel da tradução, dos tradutores e de suas escolhas para manter e aprofundar a conversa entre mundos tão próximos e tão distantes, ajudando a disponibilizar ao público leitor uma obra poética fecunda, importante e desafiadora. Andrea Kahmann explicita o raciocínio de curadoria pelo qual os tradutores são responsáveis:

Quando um texto é selecionado para ser traduzido, essa escolha traz consigo a missão de (1) introduzir na literatura-alvo novos modelos, temas e formas ou (2) reforçar características que o sistema receptor já possui. (...) Duas posturas são comuns frente à escolha do texto literário a traduzir para circulação em edição comercial: ou bem se buscam autores premiados ou de algum modo ungidos pelas instituições acreditadoras de prestígio, ou se assume a tradução como se fosse esta uma atividade cultural, de “garimpo” e “descoberta” de “novos” autores.” (KAHMANN, 2019, no prelo).

Considerando o contexto não comercial em que me situo, tenho à frente, no entanto, uma tarefa que borra as linhas da afirmação acima: trata-se de poeta renomado, que merece tradução sistemática de sua extensa obra, mas que precisa ser “garimpado” entre o corpo de obras traduzidas da América de língua espanhola. Meu objetivo aqui sustenta-se em iniciar uma apresentação direta e mais completa da obra de Vallejo, com o que, creio, todos temos a ganhar.

A obra de Vallejo é de difícil leitura. No entanto, à medida que as dificuldades são vencidas, aparece um mundo dominado pela paixão, pela inocência, por um lirismo profundo e não utilitário, preocupado com a fragilidade humana, um mundo criado a partir das palavras, de sua reorganização, bem como da vida atribulada do poeta, e votado ao coração humano. Vallejo passara, já antes da publicação do livro, por intensas provas: injustamente acusado de assassinato, o poeta é preso por quase três meses (de novembro de 1920 a fevereiro de 1921). Após a saída da prisão, e de tentar se manter como professor, sem muito sucesso, o poeta parte para Paris, onde as agruras continuam, com episódios de fome extrema e necessidades financeiras de todo tipo. Vivendo com Georgette Philipart, sua companheira, Vallejo é

preso e exilado da França temporariamente. Passa pela Espanha, retorna à França, apoia a guerra civil espanhola dando aulas de teoria política, casa-se com Georgette, leciona e escreve obras profundas, marcadas pela sensibilidade e por uma funda compaixão. Sua morte dá-se subitamente, por uma febre misteriosa. A vida intensa de Vallejo é sentida também em seus textos, e ainda mais em sua poesia, embora não pelos fatos mostrados. A intensidade está no ritmo, no labor com as palavras, sua desconstrução, no arrojo das escolhas lexicais e das inovações melódicas e sintáticas, que fazem aflorar o conteúdo emocional e intuitivo, como veremos a seguir².

2. Critérios e análise dos poemas

Em um artigo destinado ao comentário de uma tradução, as questões que a norteiam devem ser explicitadas, para podermos avaliar seus possíveis méritos, bem como seus limites. Dado que todo texto pressupõe escolhas, toda tradução também privilegia certos aspectos em detrimento de outros, às vezes por objetivos e desejos do tradutor, às vezes por simples olvido das questões. Alguns nortes, no entanto, ficam claros:

1. Os aspectos sonoros, métricos, rítmicos, serão tratados com centralidade, junto às questões de significado/sentido. Nesse sentido, é possível lembrar as palavras de Antoine Berman, de que “a tradução é tradução-da-letra, do texto enquanto letra” (2013, p. 33). Assume-se assim a valorização do que Hans Gumbrecht (1998) chama de “materialidades da comunicação”: camadas não semânticas e em si mesmas não interpretativas que, no entanto, possibilitam o surgimento e a riqueza das camadas hermenêuticas;
2. O item acima implica que obviedades semânticas do texto de partida podem não ser encontradas na tradução, que tem como projeto transcriar (CAMPOS, 2012) em português brasileiro a riqueza dos campos semântico, fônico, métrico, sintático, morfológico e cultural dos poemas iniciais;
3. A leitura dos poemas traduzidos deve manter a intertextualidade mútua: minha hipótese é que os poemas iniciais de *Trilce* esclarecem facetas diferentes de uma mesma experiência emocional, criando continuidade na leitura, maior que a unidade fechada de cada poema. Procuro tratar assim, entre a separação dos poemas, de uma continuidade da experiência poética, propiciada pela sequência de leitura.

Após definir alguns critérios de operação, apresento um resumo da leitura que fiz (uma entre várias possíveis), de modo a guiar os leitores: os poemas introdutórios de *Trilce* constroem com seus recursos a visão de uma criança que, surpreendida pelo bater de um relógio ao final da tarde, assinala sua solidão e seu medo, que assomam à consciência em paralelo às memórias das brincadeiras e à percepção fragmentada, mas delicada, do mundo natural ao redor, nas proximidades de um lago ou rio onde essa criança brinca, junto a seus irmãos. A voz do eu lírico é por vezes próxima à da criança; em outras, distancia-se dela no tom, mas mantém a proximidade nos objetos e relações percebidos. A leitura entre os poemas permite percebê-los como unidades fechadas, mas também deixa aparecer o intertexto: alguns elementos do terceiro poema esclarecem os dois anteriores, por exemplo. Os termos de análise poética podem ser referenciados em CAMPOS (1978).

² Para este trabalho, utilizo a edição mais recente, publicada pela Fundación Biblioteca Ayacucho (VALLEJO, 2015)

Quadro 1: Poema I de *Trilce*

Quién hace tanta bulla, y ni deja testar las islas que van quedando. Un poco más de consideración encuanto será tarde, temprano, y se aquilatará mejor el guano, La simple calabrina tesórea que brinda sin querer, en el insular corazón, salobre alcatraz, a cada hialoidea grupada. Un poco más de consideración, y el mantillo líquido, seis de la tarde DE LOS MAS SOBERBIOS BEMOLES. Y la península párase por la espalda, abozaleada, impertérrita en la línea mortal del equilibrio. (p. 53)	Quem faz tantas bolhas, e que nem deixa testar as ilhas que vão ficando. Um pouco mais de consideração enquanto será tarde, mais cedo, e se aquilatará melhor o medo, a simples neblina tesourea que brinda sem querer, nesse insular coração. salobre alcatraz, a cada hialoidea a- grupada. Um pouco mais de consideração, e a fenagem líquida, às seis da tarde DE SEIS MAIS SOBERBOS BEMÓIS. E a península se para na costa, afocinhada, impermeável pela linha mortal desse equilíbrio.
--	--

Fonte: Minha tradução de VALLEJO, 2015, p. 53

Comentário: as quatro estrofes do primeiro poema de *Trilce* apresentam elementos formais e estilísticos reiterados ao longo do livro: versos com variação métrica, oralidade, sonoridade velada, variações ortográficas em relação à norma culta, mas, em especial, um eu lírico tênue, resistente a uma leitura apressada. Em vez de um eu declarado, o poema aponta linhas indefinidas, tempos verbais que não esclarecem o tempo das imagens ou experiências do eu lírico. O princípio da leitura demonstra o terreno dificultoso em que uma leitora-tradutora se encontram: *Quién* é substantivo interrogativo, mas não forma uma pergunta no verso. A escolha de *tantas bolhas* para *tanta bulla* vem da inferência de movimento dos dois termos, uma referência catafórica e uma manutenção sonora. Mantenho três sons idênticos aos utilizados no texto de partida (considerando os sons de ll = lh, como transcritos da fala padrão peruana); já a referência catafórica é tanto para este primeiro poema quanto para os quatro posteriores: aparecem aos poucos, na leitura, elementos aquáticos, não marítimos, mas relativos a ilhas, rios, barcos. *Bolhas*, apesar de não ser equivalente a *bulla* (gritos de gente, bagunça), indica tanto o elemento aquático quanto movimento de aparente desordem. Em termos visuais e de extensão, a contagem métrica indica versos livres, com cortes significativos no encadeamento dos versos: exemplo marcante é o da rima interna de “encuanto será tarde, temprano, / y se aquilatará mejor / el guano...”, no texto fonte. Também aqui utilizei uma referência catafórica para traduzir e manter a rima “enquanto será tarde, mais cedo, / e se aquilatará melhor / o medo...”: o temor da solidão do eu lírico nos poemas III e V do livro. Visualmente, o uso de recuo textual e da métrica sinuosa leva o olho a mover-se na leitura, o que foi respeitado na tradução. A sinuosidade da forma visual aparece então como *Gestalt* da sinuosidade das paisagens ribeirinhas e insulares cantadas no poema. Ilha física tanto quanto ilha do coração.

Por um lado, explicitar os procedimentos de confecção e sonoridade do poema não esclarece seu sentido. Por outro, também não se pretendeu explicitar sentidos na

tradução, neste momento. O poema, suas imagens e sonoridade se assentam em mistério. Lido na sequência do texto fonte (ou seja, como primeiro texto), a explicitação de “bolha” e “medo” não desfaz o estranhamento deste primeiro poema. Retornar a ele, após a leitura dos poemas seguintes, modifica seu significado; o texto contém vários elementos que serão desenvolvidos ao longo dos outros textos, como a expressão “bemóis às seis da tarde” encontrará eco no terceiro poema. No caso desses versos, reiterei o “seis” do entardecer em seis bemóis, não para trabalhar um sentido racional, mas principalmente para manter a métrica do verso fonte. Antes de seis, havia escolhido “dois”, porém a reiteração mantém a métrica sem acrescentar informações semânticas, e ao mesmo tempo mantém a aliteração do /s/: “seis mais soberbos”.

No verso “E a península se para”, usei a próclise do pronome tanto como marca de oralidade (procedimento recorrente no idioleto de *Trilce*) quanto para manter o pronome do verso fonte, quanto ainda para jogar com o verbo “separar”, pois a península separa e para na costa, “abozaleada”/afocinhada. Adicionei “pela” ao último verso, retirando um tanto do sentido de precisão de “en la”, mas mantendo a aliteração do /l/ entre texto de partida e texto de chegada. A sonoridade do verso final, que trabalhei para manter, levou-me à lembrança do recurso da chave de ouro, o verso final de um soneto com efeito tanto sonoro como de um ditado³. A sonoridade e o tom sentencial do verso final levaram-me a recontar as sílabas e os cortes/encadeamentos no poema. São dezesseis versos, a maior parte deles com métrica próxima à do decassílabo, com exceção dos cortes em que a forma se afasta de uma possível regularidade para expressar no encadeamento o sentido súbito ou o movimento, caso de “enquanto será tarde, mais cedo, / e se aquilatará melhor / o medo...”, e do verso “grupada”. Reconstruindo um possível processo de criação do poema, vejo-o como um soneto desconstruído, em que os quatorze versos se transformaram em dezesseis pela necessidade dos cortes para expressão da rima interna (temprano/guano – cedo/medo) e da ironia (um verso que significa agrupamento, separado do verso anterior). No verso final, procurei manter a aliteração do /l/, porém não traduzi “del” como “do”: usei “desse” para retirar a possível leitura do verso como um eneassílabo (verso de nove sílabas), mantendo a cadência de um decassílabo heroico (acento na sexta sílaba).

Quadro 2: Poema II de *Trilce*

³ Famosa é a chave de ouro “Mas que seja infinito enquanto dure”, do “Soneto de fidelidade” de Vinícius de Moraes, 1957, p. 22.

Tiempo Tiempo. Mediodía estancado entre relentes. Bomba aburrida del cuartel achica tiempo tiempo tiempo tiempo. Era Era. Gallos cancionan escarbando en vano. Boca del claro día que conjuga era era era era. Mañana Mañana. El reposo caliente aún de ser. Piensa el presente guárdame para mañana mañana mañana mañana. Nombre Nombre. ¿Qué se llama cuanto heriza nos? Se llama Lomismo que padece nombre nombre nombre nombrE. (p. 54)	Tempo Tempo. Meio-dia estancado entre friagens. Bomba aborrecida do quartel encólheo tempo tempo tempo tempo. Era Era. Galos cancionam escavando em vão. Boca do claro dia que conjuga era era era era. Manhã manhã. O repouso quente ainda de ser. Pensa o presente guarda-me para a manhã manhã manhã manhã. Nome nome. O que se chama quanto nos heriça? Se chama Omesmo que padece nome nome nome nomE.
--	--

Fonte: Minha tradução de VALLEJO, 2015, p. 53-54

Comentário: o segundo poema de *Trilce* mantém o mistério tanto acerca do eu lírico quanto de suas circunstâncias. Os versos se apresentam desprovidos de voz pessoalizada. À primeira leitura, cada verso indica um corte imagético, que inicia visual e paisagístico (meio-dias, galhos, claro dia) e vai mais e mais se abstraindo (ser, presente, chama). A marca formal é a reiteração dos termos iniciais de cada grupo de versos: tempo, era, manhã, nome: a princípio uma duplicação do vocábulo, que ao final de cada terceto é repetida quatro vezes. Com exceção de “tempo”, os termos restantes podem ser lidos (no texto fonte, ao menos) simultaneamente em duas categorias: *era* (verbo e substantivo); *mañana* (parte do dia e o dia seguinte); *nombre* (3ª pessoal do imperativo do verbo e substantivo). A reiteração de palavras tão significativas joga com as paisagens e humores nos versos mais extensos. Estamos, desde o primeiro poema, no âmbito de uma poesia que o conduz, nos termos de Hugo Friedrich: sua obscuridade fascina o leitor, na mesma medida que o desconcerta. “A magia de sua palavra e seu sentido de mistério agem profundamente, embora a compreensão permaneça desorientada.” (FRIEDRICH, 1978, p. 15).

Os neologismos e ambiguidades do texto fonte apontam a possibilidade de construções novas no texto alvo, mesmo deslocadas. *Achica*, no terceiro verso, é tanto reduzir tamanho quanto retirar água de algum lugar, sentido reforçado pelo vocábulo *bomba*, também ambíguo. Embora com apenas três instâncias neológicas (*cancionam* e *heriza*, *Lomismo*), a relação entre os vocábulos e a sintaxe aprofunda o estranhamento: assíndetos (ausência de vírgulas), ambiguidades, repetição, impessoalidade nos elementos apontados, cortes abruptos que se aproximam aos da técnica cinematográfica. Nas imagens, aparece o procedimento que Friedrich chama de “poesia alógica”, a partir de Rimbaud e Apollinaire.

No tom de relato sucessivo, vão-se alinhando imagens irreais e fragmentos de fatos, sem contato entre si, que poderiam, da mesma forma, estar numa sequência diferente. Se houver um mínimo de relação entre os eventos isolados, será uma união de metamorfoses absurdas. (...) Tanto as imagens como a forma de expressão podem ser aproximadas ao sonho. Mas é o mundo

onírico do louco, da fealdade, dos trejeitos e dos assassínios. Nestes elementos, e não só no experimento de um estilo inspirado no sonho, reside o caráter moderno do texto. (Friedrich, 1978, p. 192).

Como espero apontar no próximo poema, além do louco, do feio, do desajeitado e do assassino, outro arquétipo desponta na leitura de *Trilce*. Neste, a reiteração dos termos lado a lado possibilita atribuir uma categoria a uma instância e outra categoria à próxima, às vezes tanto no texto fonte quanto na tradução, como no caso de *era* (verbo) *era* (substantivo), mas apenas no texto fonte em *mañana* (manhã) *mañana* (amanhã). Mesmo assim, a sonoridade da repetição deste vocábulo em português pode conter o /a/ inicial de “amanhã”, depois da primeira instância da palavra: /mɐɲ'ẽ _mɐɲ'ẽ _mɐɲ'ẽ _mɐɲ'ẽ /.

Aproveitei o “h” adicionado a *eriza* e o transpus em português, bem como a capitalização e junção de *Lomismo* em “Omesmo”. Também reproduzi o *E* capitalizado ao final de “nomE”. Espero que a explicitação de um eu lírico, que se dá no próximo poema, possa retroagir na leitura dos dois poemas até o momento, apontando motivos para os recursos formais utilizados.

Quadro 3: Poema III de *Trilce*

Las personas maiores ¿a qué hora volverán? Da las seis el ciego Santiago, y ya está muy oscuro. Madre dijo que no demoraría. Aguedita, Nativa, Miguel, cuidado con ir por ahí, por donde acaban de pasar gangueando sus memorias dobladoras penas, hacia el silencioso corral, y por donde las gallinas que se están acostando todavía, se han espantado tanto. Mejor estemos aquí no más. Madre dijo que no demoraría. Ya no tengamos pena. Vamos viendo los barcos ¡el mío es más bonito de todos! con los cuales jugamos todo el santo día, sin pelearnos, como debe ser: han quedado en el pozo de agua, listos, fletados de dulces para mañana. Aguardemos así, obedientes y sin más remedio, la vuelta, el desagravio de los mayores siempre delanteros dejándonos en casa a los pequeños, como si también nosotros no pudiésemos partir. Aguedita, Nativa, Miguel?	As pessoas mais velhas a que horas vão voltar? Bate as seis o cego Santiago, e já está muito escuro. A mãe te disse que não demorava. Aguedinha, Nativa, Miguel, cuidado pra ir por aí, por onde acabam de passar fungando essas memórias dobradeiras penas, até o silencioso curral, por onde as galinhas que ainda estão se deitando já se espantaram tanto. Melhor ficar mais aqui não. A mãe te disse que não demorava. Já não é para ter pena. Vamos vendo os barcos o meu é o mais bonito de todos! com os quais brincamos todo santo dia, sem brigarmos, como deve ser: ficaram no poço d'água, prontos, fretados de doces para amanhã. A gente aguarda assim, obediente e sem mais remédio, a volta, a reparação dos mais velhos sempre adiante deixando a gente em casa tão pequenos como se a gente também não pudesse partir. Aguedinha, Nativa, Miguel?
---	---

Llamo, busco al tanteo en la oscuridad. No me vayan a haber dejado solo, y el único recluso sea yo.	Chamo, busco o tato na escuridão. Não vão me ter deixado sozinho, e o único recluso seja eu.
---	--

Fonte: Minha tradução de VALLEJO, 2015, p. 54-55

Comentário: este poema, mais extenso e explícito que os anteriores, elucida alguns sentidos do uso dos recursos poéticos até então. Aparece um eu lírico com voz e visão de uma criança, tanto na referência indireta à faixa etária (“As pessoas mais velhas / a que horas vão voltar?”) quanto na indicação do sentimento de medo ao final do poema, um medo infantil típico (“Não vão me ter deixado sozinho, / e o único recluso seja eu.”). Essa voz infantil, que relata as brincadeiras e a espera receosa pelos adultos, é o recurso psicológico que esclarece vários usos dos poemas anteriores. No primeiro poema, a sintaxe e o encadeamento complexo dos versos é certamente adulto, mas a visão, isto é, o recorte das coisas vistas, traz todo um frescor de inocência. Também o verso “O repouso quente ainda de ser” faz referência a essa infância. A voz infantil ressignifica então o segundo poema: é muito comum crianças repetirem uma palavra incessantemente, até que ela perca o significado, ou adquira outros. Assim, tanto quanto jogo ambivalente entre categorias gramaticais, os versos reiterativos do segundo poema também são o jogo infantil de repetição dos vocábulos, até sua transformação em mantras, canto hipnótico que abdica da referência sónica para bastar-se enquanto som.

Utilizei “seis” do velho Santiago (infere-se o nome do relógio) na tradução do primeiro poema, aproximando ainda mais os bemóis às seis da tarde. Neste poema, o verso “A mãe te disse que não demorava” explicita o motivo da súbita parada da península do primeiro poema. Equilibrada entre a afirmação da mãe, de que não demoraria, e sua ausência, a voz infantil suspende sua inspeção da natureza (que os poemas I e II indicam) e agora chama seus irmãos (aqui o poema coloca os apelidos dos irmãos de Vallejo: María Aguedita, Victoria Natividad e Miguel Ambrosio, este já falecido à época do lançamento de *Trilce*). Foi essa sequência de leitura, decerto heurística em sua busca por referências, que me levou a confirmar a tradução da rima “cedo/medo” para *temprano/guano*, dos versos do primeiro poema. O que faz uma criança que está brincando, entre crianças, e subitamente sente medo? Uma possibilidade comum é chamar o nome de conhecidos, amigos ou familiares que estão por perto. Aproveitei o tom oral dos versos fonte para também oralizar a tradução, utilizando uma negação, com colocação típica do nordeste brasileiro: “Melhor ficar mais aqui não”.

Após outras memórias e considerações sobre o retorno dos adultos e as brincadeiras próximas à água, o medo retorna na estrofe final, com o eu lírico chamando novamente o nome dos amigos/irmãos, e supondo, em uma espécie de susto antecipado, “Não vão me ter deixado sozinho, / e o único recluso seja eu”, também um medo infantil comum, o de ser abandonado. Os versos finais do poema não necessitam de perguntas ou outros recursos para indicar o estado de suspensão, nova parada na península, nova maneira de projetar o equilíbrio entre temer e esperar, entre chamar por socorro (emocional) ou calar, esperando que o perigo sentido passe. É possível ligar os três poemas nesse momento de paralisia frente à consciência do medo, como três aspectos (respectivamente, experiência visual, experiência repetitiva e experiência exterior) de um mesmo momento, da conscientização de uma criança para com seu medo, brincando em um espaço

distante, campestre, rente à água e de muito verde. Vallejo chama *Trilce* a esse lugar, um lugar só seu, de pura explosão sentimental, onde as emoções e a sensibilidade compõem cada momento.

3. Considerações finais

O poeta diz, sobre o livro, que “há versos nesse maldito Trilce que, justamente, de tão pobres e absurdos, acham sua realização quando menos se espera. São realizações imprevistas e cômicas, mas espontâneas e vitais”⁴. Um ano depois de lançar o livro, o poeta escreve um poema intitulado “Trilce”, no qual define o lugar por ele concebido e vivenciado (VALLEJO, 2015, p. 234):

Quadro 4: Poema *Trilce* (1923)

Hay un lugar que yo me sé en este mundo, nada menos, adonde nunca llegaremos.	Há um lugar em que me sei neste mundo, nada menos, aonde nunca chegaremos.
---	--

Fonte: Minha tradução de VALLEJO, 2015, p. 234

Trilce, o lugar, se constitui como espaço de pura poesia, e também de ampla liberdade, não só para o aparecimento das delícias e vontades, mas também para a vivência de todo medo, toda solidão, toda a intensa carga emocional e intelectual da infância, com sua descoberta das maravilhas e dos terrores do mundo. Dado este passo inicial, é meu intento concretizar a recriação total de *Trilce*, o livro, em português brasileiro, contribuindo para o grupo de pesquisa em poesia e trazendo ao público leitor outro mapa, de um lugar em que é permitido e desejado perder-se, na companhia de uma voz recriada, que busca na letra essa vivência fantástica dos lugares dentro de nós.

Referências

BERMAN, A. *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo*. Tradução de Marie-Hélène C. Torres, Mauri Furlan e Andreia Guerini. Tubarão, Florianópolis: PGET/UFSC, 2013.

CAMPOS, G. *Pequeno dicionário de arte poética*. São Paulo: Cultrix, 1978.

CAMPOS, H. *Transcrição*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

FRIEDRICH, H. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. Tradução do texto: Marise M. Curioni; tradução das poesias: Dora F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GONZÁLEZ GONZÁLEZ, G. *et al. The Americas and the world 2010-2011 — Public Opinion and Foreign Policy in Brazil, Colombia, Ecuador, Mexico, and Peru*. México:

⁴ Tradução minha de “hay versos en este maldito Trilce que, justamente, por derrengados y absurdos, hallan su realización cuando menos se espera. Son realizaciones imprevistas y cómicas, pero espontáneas y vitales” (“París en primavera”. *El Norte*, Trujillo, 12 de junho de 1927, apud VALLEJO, 2015, p. xxv).

Centro de Investigación y Docencia Económicas — División de Estudios Internacionales. Disponível em: <https://www.wilsoncenter.org/sites/default/files/CIDE_report.pdf>.

GUMBRECHT, H. U. O campo não hermenêutico ou a materialidade da comunicação. In:_. *Corpo e forma*. Tradução de João Cezar de Castro Rocha. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1998.

KAHMANN, A. C. Sérgio Faraco, inventor da literatura uruguaia, 2018. *Letrônica*, v. 12, nº 2, 2019, no prelo.

MORAIS, V. *Livro de sonetos*. Rio de Janeiro: Livros de Portugal, 1957.

VALLEJO, C. *Obra poética completa*. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho, 2015.