

ANA CLÁUDIA ROCKER TRIERWEILLER PRIETO

**TRADUÇÃO COMENTADA DE TRILCE, DE CÉSAR
VALLEJO**

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina, como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Estudos da Tradução.

Orientador: Prof. Dr. Walter Carlos Costa.

Florianópolis
2016

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Prieto, Ana Cláudia Rocker Trierweiller
Tradução Comentada de Trilce, de César Vallejo /
Ana Cláudia Rocker Trierweiller Prieto ;
orientador, Walter Carlos Costa, 2016.
182 p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Comunicação e Expressão,
Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução,
Florianópolis, 2016.

Inclui referências.

1. Estudos da Tradução. 2. Tradução comentada .
3. Crítica de tradução. 4. Tradução de poesia. 5.
César Vallejo. I. Costa, Walter Carlos. II.
Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de
Pós-Graduação em Estudos da Tradução. III. Título.

Ana Cláudia Rocker Trierweiller Prieto

TRADUÇÃO COMENTADA DE *TRILCE*, DE CÉSAR VALLEJO

Esta Tese foi julgada adequada para obtenção do Título de “Doutora em Estudos da Tradução” e aprovada em sua forma final pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução.

Florianópolis, 14 de março de 2016.

Prof.^a Andréia Guerini, Dr.^a
Coordenadora do Curso

Banca Examinadora:

Prof. Walter Carlos Costa, Dr.
Orientador
Universidade Federal de Santa
Catarina

Prof.^a Marie H el ene Catherine
Torres, Dr.^a
Examinadora
Universidade Federal de Santa
Catarina

Prof. Camilo Fernández
Cozman, Dr.
Examinador (por
videoconferência)
Universidad Nacional Mayor de
San Marcos

Prof.^a Andréa Cesco, Dr.^a
Examinadora
Universidade Federal de Santa
Catarina

Prof.^a Juliana Steil, Dr.^a
Examinadora (por
videoconferência)
Universidade Federal de
Pelotas

Prof. Gilles Jean Abes, Dr.
Examinador
Universidade Federal de Santa
Catarina

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus, por me permitir a saúde e paz necessárias para dedicar-me a esse projeto;

A Javier Antonio Prieto Duclós, meu marido, que compartilhou comigo e dedicou também seu tempo e carinho, abraçando esse momento da minha vida acadêmica;

À minha família, pelo apoio e colaboração;

Ao Prof. Dr. Walter Carlos Costa, que me resgatou e trouxe de volta ao meio acadêmico, confiou e acreditou em minhas possibilidades, mesmo quando eu já não acreditava, brindou-me com seu conhecimento e presenteou-me com sua amizade e seu otimismo.

À Profa. Dra. Andréia Guerini, devido ao exemplo intelectual e admiração que tenho pelo seu trabalho frente ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Tradução;

Às Professoras Dra. Marie-Hélène Catherine Torres e Dra. Adja Balbino de Amorim B. Durão, que fizeram parte da banca de qualificação deste trabalho, contribuindo e apontando caminhos iluminados;

A todos os professores com os quais tive a oportunidade de compartilhar conhecimento nas disciplinas durante o curso;

Aos amigos que foram muitos e não quero nominar para não cometer o erro de esquecer alguém, nesses anos de pesquisa, tanto aqui no Brasil como no Peru;

À Professora Meritxell Hernando Marsal, do curso de Letras Espanhol da UFSC, pela indicação de pesquisadores vallejianos no Peru;

Ao Professor Dr. Camilo Rubén Fernández Cozman, professor da Universidade Nacional Mayor de San Marcos, que acolheu meu pedido de assessor de tese no exterior;

Ao Grupo Vallejo Capuli y su Tierra, associação na qual participam professores, pesquisadores e jovens estudantes, enfim, uma associação aberta a todos os admiradores da obra vallejana, e que me acolheu e proporcionou uma das viagens mais marcantes da minha vida à terra natal de Vallejo, em Santiago de Chuco, uma viagem de descobertas carregada de emoção autêntica e de uma paixão pela obra e vida de Vallejo, sensações indescritíveis;

A todos aqueles que contribuíram direta e indiretamente com palavras de apoio, cafés e cafés... e conversas...;

A Carlos Fernando Santos, que está à frente da secretaria da PGET e esteve sempre à disposição para resolver problemas;

E, por fim, à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela bolsa concedida durante parte do período em que esta pesquisa foi elaborada.

*.....Até onde me atingirá esta chuva?
Temo ficar com algum flanco seco;
temo que ela vá embora, sem me ter provado...*

Trilce LXXVII

RESUMO

A presente tese se insere na área de tradução de poesia e tem como objetivo principal apresentar a tradução comentada de Trilce de César Vallejo. No primeiro capítulo, é esboçada uma contextualização do autor e de sua obra, examinando sua fortuna crítica. No segundo capítulo, é examinado o percurso das traduções da obra de Vallejo no Brasil. No terceiro capítulo, discuto as ideias de Antoine Berman e Paulo Henriques Britto sobre tradução poética e sua relevância para a minha tradução da poesia de Vallejo. Finalmente, no quarto capítulo, são apresentadas e comentadas minhas traduções dos poemas de Trilce.

Palavras-chave: Tradução comentada. Estudos da tradução. Crítica de tradução. Tradução de poesia. César Vallejo.

ABSTRACT

This dissertation belongs to the poetry translation area and aims to present the commented translation of Trilce, by César Vallejo. In the first chapter, I contextualize the author and his work, examining his critical reception. In the second chapter I examine the history of Vallejo's translations in Brazil. In the third chapter, I discuss Antoine Berman and Paul Henriques Britto's ideas about poetry translation and its relevance for my translation of Vallejo's poetry. Finally, in the fourth chapter I present and comment my translation of Trilce's poems.

Keywords: Commented translation. Translation studies. Translation criticism. Poetry translation. César Vallejo.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Cesar Vallejo	29
Figura 2: Casa família Vallejo – Santiago de Chuco.	32
Figura 3: Casa Museu Vallejo – Santiago de Chuco.	32
Figura 4: Casa Museu Vallejo Restaurada – Santiago de Chuco.	33
Figura 5: Cesar Vallejo e escritores. (Vallejo o 4º sentado da esquerda para a direita).....	38
Figura 6: Encontro Clube Trujillo.	38
Figura 7: Trabalho de Conclusao de Curso Universitario de Cesar Vallejo.	56
Figura 8: Trabalho Original de Conclusão de Curso Universitário de Cesar Vallejo (em processo de restauração).....	56

LISTA DE QUADROS

Quadro 1: Estudos acadêmicos realizados no Brasil sobre a obra de Vallejo.....	49
--	----

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	23
CAPÍTULO I	29
1 CÉSAR VALLEJO: DA FORMAÇÃO À INOVAÇÃO POÉTICA	29
1.1 TRAJETÓRIA	29
1.2 CONTEXTO LITERÁRIO - AS PRIMEIRAS DÉCADAS DO SÉCULO XX	37
1.2.1 A chamada “Generación del 900”	38
1.3 UM MODERNISMO QUE APONTA PARA A VANGUARDA	44
1.4 A OBRA POÉTICA DE VALLEJO NO BRASIL	49
CAPITULO II	55
2 VALLEJO - OBRA COMPLETA E OBRA POÉTICA ..	55
1.1 UMA APROXIMAÇÃO AO PRIMEIRO TEXTO ARGUMENTATIVO DE VALLEJO: <i>EL ROMANTICISMO EN LA POESÍA CASTELLANA</i> (1915).....	56
2.1.1 O artigo Poesía Nueva de César Vallejo	62
2.1.2 Contra el secreto profesional	65
2.2 UMA INTRODUÇÃO AO ESPAÇO POÉTICO NA OBRA DE VALLEJO	66
2.2.1 A primeira fase poética do jovem César Vallejo: Los heraldos negros	67
2.3 AO REDOR DE <i>TRILCE</i> , UMA NOVA LINGUAGEM POÉTICA.....	71
Poema II	74
Poema III	75
Poema XII	76
Poema XV	77
Poema XXXII	78
Poema XLVI	79
2.4 AS PALABRAS EM <i>TRILCE</i>	80

2.5	MARIÁTEGUI E O ELOGIO A OBRA DE VALLEJO NO LIVRO <i>SIETE ENSAYOS DE INTERPRETACIÓN DE LA REALIDAD PERUANA</i>	85
CAPITULO III.....		89
3	A TRADUÇÃO LITERÁRIA E POÉTICA	89
3.1	VALLEJO TRADUTOR E A METÁFORA DA IMPOSSIBILIDADE DA TRADUÇÃO POÉTICA	89
3.2	DA TEORIA A PRÁTICA: A TRADUÇÃO LITERÁRIA NA CONCEPÇÃO DE ANTOINE BERMAN E A TRADUÇÃO DE POESIA NA CONCEPÇÃO DA CRÍTICA DE PAULO HENRIQUES BRITTO	95
3.3	ESTRATÉGIAS DE TRADUÇÃO NA RECRIAÇÃO POÉTICA DE <i>TRILCE</i> : DIFICULDADES, LIMITES E POSSIBILIDADES.....	100
CAPÍTULO IV.....		105
4	TRADUZINDO <i>TRILCE</i>.....	105
4.1	TRADUÇÃO COMENTADA: “EL HOGAR” EM <i>TRILCE</i> : CONCEITOS, REFERENCIAS, ESPAÇOS	105
4.1.1	Poema III	107
4.1.2	Poema XXIII	109
4.1.3	Poema XXVIII.....	112
4.1.4	Poema LII	114
4.1.5	Poema LXI.....	116
4.1.6	Poema LXV	118
4.2	<i>TRILCE</i> : ORIGINAIS E TRADUÇÃO	120
	I.....	120
	II	121
	III.....	122
	IV	123
	V	123
	VI.....	124
	VII	124
	VIII.....	125

IX	125
X	126
XI	127
XII	127
XIII	128
XIV	128
XV	129
XVI	129
XVII	130
XVIII	131
XIX	132
XX	133
XXI	134
XXII	135
XXIII	136
XXIV	137
XXV	137
XXVI	138
XXVII	139
XXVIII	140
XXIX	140
XXX	141
XXXI	141
XXXII	142
XXXIII	143
XXXIV	143
XXXV	144
XXXVI	145
XXXVII	146

XXXVIII	146
XXXIX	147
XL	148
XLI	149
XLII	150
XLIII	151
XLIV	151
XLV	152
XLVI	152
XLVII	153
XLVIII	153
XLIX	154
L	155
LI	156
LII	157
LIII	158
LIV	158
LV	159
LVI	160
LVII	160
LVIII	161
LVIX	162
LX	162
LXI	163
LXII	164
LXIII	165
LXIV	166
LXV	167
LXVI	168

LXVII.....	169
LXVIII	170
LXIX.....	171
LXX.....	171
LXXI.....	172
LXXII.....	172
LXXIII	173
LXXIV.....	173
LXXV	174
LXXVI.....	174
LXXVII	175
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	177
REFERÊNCIAS	179

INTRODUÇÃO

Este estudo inicia-se a partir da constatação da carência de uma tradução comentada do livro *Trilce* (1922), de César Vallejo, para o português, apesar de contarmos com algumas traduções da obra poética vallejiana, citamos os dedicados trabalhos do poeta amazonense Thiago de Mello¹, que traduziu grande parte da obra poética de Vallejo para o português, e as traduções de Amálio Pinheiro², professor da PUC-SP; contudo, carecemos de uma tradução para o português que contemple também um estudo crítico de *Trilce* (1922), que é considerado um dos poemários essenciais da Língua Espanhola no século XX.

Ainda que hoje a obra poética de Vallejo desperte o interesse da crítica nacional e internacional, contamos com poucas traduções para o português, em especial para o português do Brasil. Podemos justificar essa carência de traduções a diversos fatores relacionados à distância do Brasil em relação ao sistema editorial hispano-americano. A primeira justificativa seria o relativo fracasso da integração política, cultural e econômica da América Latina, como sonhavam os movimentos políticos de esquerda da década de sessenta; a segunda justificativa é a diferença linguística que separa o Brasil de toda a América hispano falante.

Acrescentamos a esse cenário o escasso intercâmbio literário entre o Peru e o Brasil, que é facilmente identificado no mercado editorial, nas livrarias e bibliotecas de ambos países. Nesse contexto, o poeta peruano César Vallejo será pouco lido no Brasil até a década de 70, quando começam a aparecer diversas traduções e estudos universitários referentes à obra de Vallejo, ainda que em 1958, no Suplemento Cultural de *O Estado de São Paulo*, encontremos um pequeno artigo sobre a importância de Vallejo como poeta de vanguarda. Uma nota sobre o ensaio do crítico literário peruano Augusto Tamayo Vargas, nesta citação do suplemento cultural, comenta-se o ensaio de Vargas intitulado *Tres poetas de America – Pablo Neruda, Nicolás Guillén y César Vallejo*, que destaca a importância da poesia de César Vallejo para as letras hispano-americanas e informa que o nome de César Vallejo é ainda desconhecido do leitor brasileiro. O mesmo ensaio de Vargas foi traduzido por Ático Vilas Boas Mota e publicado em uma edição do MEC, em 1959. Apesar

¹ VALLEJO, César. **Poesia Completa**. Tradução de Thiago de Mello. Rio de Janeiro: Philobiblion, 1984. 262 p.

² VALLEJO, César. **A dedo**. Edição bilíngue. (Seleção de poesias.) Tradução de Amálio Pinheiro. São Paulo: Arte Pau Brasil, 1988. 128 p.

de algumas referências sobre a obra do poeta peruano, Vallejo continua sendo desconhecido no meio literário brasileiro.

O poeta peruano César Vallejo publicou seu primeiro livro, *Los heraldos negros*, em 1919, e teve uma boa acolhida pela crítica literária peruana, porém não suficiente para posicioná-lo como figura importante no fechado e preconceituoso círculo literário de Lima do início do século XX. Segundo o crítico peruano José Carlos Mariátegui (1928), o círculo literário limenho valorizava uma literatura de “*bufones y lacayos*” e a poesia que nascia com *Los heraldos negros* (1919) não possuía essas características. Vallejo, com seu primeiro livro de poemas, era precursor de uma nova consciência nas Letras peruanas. Para Mariátegui:

Este arte señala el nacimiento de una nueva sensibilidad. Es un arte nuevo, un arte rebelde, que rompe con la tradición cortesana de una literatura de bufones y lacayos. Este lenguaje es el de un poeta y un hombre. El gran poeta de Los Heraldos Negros y de Trilce -ese gran poeta que ha pasado ignorado y desconocido por las calles de Lima tan propicias y rendidas a los laureles de los juglares de feria- se presenta, en su arte, como un precursor del nuevo espíritu, de la nueva conciencia. (MARIÁTEGUI, 1928, p. 255).

Apesar das dificuldades financeiras, em 1922, recém-saído da prisão, sem nenhum apoio, Vallejo custeava a publicação do poemário *Trilce*, assumindo toda a responsabilidade com os custos de edição, publicação e distribuição. A primeira tiragem é reduzida a 200 exemplares, que Vallejo recolhia pouco a pouco da gráfica, conforme fazia os pagamentos referentes aos exemplares. O livro foi distribuído entre amigos e, apesar da pouca divulgação, *Trilce* não passa despercebido e encontra duas correntes bem marcadas de defensores e opositores, diga-se muito, mais opositores que defensores. As fortes críticas seriam substituídas por elogios e análises de especialistas internacionais, contudo esse movimento de valorização e reconhecimento somente aconteceria após a morte de Vallejo.

Além de *Los heraldos negros* (1919) e *Trilce* (1922), durante a época em que viveu no Peru, Vallejo publicaria, em 1923, os livros de relatos *Escalas Melografiadas* e *Fabla Salvaje*, ainda com tiragem reduzida e distribuídos entre amigos. Os livros não encontram maior

acolhida e Vallejo, sem perspectiva, sem trabalho e assombrado pela possibilidade de voltar para a prisão devido à continuidade do processo de acusação, embarca em 17 de junho de 1923 em uma viagem sem volta para a França, com destino final em Paris.

Na capital francesa, para sobreviver, o escritor passou a colaborar com várias revistas culturais e assinou colunas em jornais distribuídos no Peru e em alguns países da América Hispânica. Realizou traduções do francês para o espanhol, escreveu peças para o teatro e deu grande atenção à sua militância no partido comunista. Continuou escrevendo poesia, porém não publicou.

Vivendo em Paris desde 1923, Vallejo foi surpreendido com a notícia da publicação de um capítulo no livro escrito por Mariátegui dedicado à análise de sua obra. O sociólogo peruano José Carlos Mariátegui, em *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1928), dedica-se a analisar a poesia apresentada em *Los heraldos negros* (1919) e *Trilce* (1922), Mariátegui antes de todos, ressaltou a importância da nova linguagem poética de Vallejo:

Vallejo, en su poesía, es siempre un alma ávida de infinito, sedienta de verdad. La creación en él es, al mismo tiempo, inefablemente dolorosa y exultante. Este artista no aspira sino a expresarse pura e inocentemente. Se despoja, por eso, de todo ornamento retórico, se desviste de toda vanidad literaria. Llega a la más austera, a la más humilde, a la más orgullosa sencillez en la forma. Es un místico de la pobreza que se descalza para que sus pies conozcan desnudos la dureza y la crueldad de su camino³.

Vallejo acompanhou algumas notas sobre a publicação do livro de Mariátegui, porém nunca teve a ideia da real repercussão dessa publicação no Peru. No decorrer da tese, será feita uma análise detalhada das observações de Mariátegui que desempenharam um papel essencial no reconhecimento de Vallejo como poeta, tanto no âmbito peruano como hispano-americano. Apesar da significativa repercussão do ensaio de Mariátegui, a obra de Vallejo não foi traduzida pelo mercado editorial brasileiro. Ainda que conheçamos algumas iniciativas isoladas, como a

³ MARIÁTEGUI, José Carlos. *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Lima: Biblioteca Amauta, 1928.

tentativa de traduzir a novela *Tungsteno*, na década de trinta, projeto que não seguiu adiante.

Possivelmente, a primeira publicação dos poemas de Vallejo no Brasil é uma antologia publicada em livro de bolso, distribuído para os assinantes do jornal político *Versus*, em 1977, contudo sem mencionar o tradutor.

Como já citado anteriormente, uma das primeiras publicações da obra poética de Vallejo, traduzida para o português do Brasil, é a edição do poeta amazonense Thiago de Mello. Somente na década de 80 é que começaram a aparecer dissertações e teses sobre a obra vallejianana nas Universidades brasileiras, porém essas Teses e Dissertações não abordam questões de tradução. A partir desta constatação, esse estudo foi idealizado para ser centrado na tradução comentada do poemário *Trilce* (1922), juntamente com a apresentação de uma análise das escolhas efetuadas no ato tradutório, a partir de alguns teóricos da tradução. Para tanto, o trabalho foi dividido em quatro capítulos.

No primeiro capítulo, *César Vallejo: da formação à inovação poética*, o tópico 1.1 é dedicado à trajetória de César Vallejo, onde são apresentados, brevemente, os seus dados bibliográficos; em 1.2 *Contexto Literário – as primeiras décadas do século XX*; é estudado o contexto literário e verificada a participação e a influência do Grupo Norte; em 1.2.1 *A chamada “Generación del 900”*; são verificados os movimentos modernistas, de vanguarda e como se apresenta a obra de Vallejo neste contexto. Em 1.3 *Um Modernismo que aponta para a Vanguarda*, é acompanhada a construção da crítica vallejianana a partir do livro *Los heraldos negros*. Para finalizar o primeiro capítulo, em 1.4 *A obra poética de Vallejo no Brasil*, busca-se verificar a presença da obra do escritor peruano no Brasil, realizando uma análise a partir de teses e dissertações defendidas em Universidades brasileiras.

O segundo capítulo está dedicado a estudar de que forma a obra poética de Vallejo foi recebida pelo leitor e pela crítica. Em 2. *Vallejo – Obra Completa e Obra Poética*, é realizado um estudo introdutório ao pensamento poético do jovem Vallejo. Em 2.1 *Uma aproximação ao primeiro texto argumentativo de Vallejo: “El romanticismo en la poesía castellana”* (1915), estuda-se a monografia para obtenção do grau de bacharel em Filosofia e Letras na Universidade de Trujillo e revisa-se as reflexões iniciais de Vallejo sobre o fazer poético. Desta forma, no tópico **2.2.1 O artigo “Poesía Nueva” de César Vallejo, verifica-se os pressupostos teóricos desenvolvidos; e em 2.2.2 O artigo “Contra el secreto profesional”**, verifica-se um dos artigos polêmicos de Vallejo, que manifesta a contrariedade aos experimentalismos. Em 2.2 *Uma*

introdução ao espaço poético na obra de Vallejo, e a importância do gênero poético na obra de Vallejo. Em 2.2.1 *A primeira fase poética do joven César Vallejo: “Los heraldos negros”*, é reconstruída a primeira fase, abordando alguns dos temas recorrentes desde *Los heraldos negros* (1919) até a elaboração de uma nova linguagem poética com a publicação de *Trilce* (1922). Em 2.3 *Ao redor de Trilce, uma nova linguagem poética é abordada a construção da linguagem poética de Vallejo*. Em 2.4 *As palavras de Trilce*, examina-se as influências na composição, a crítica e o leitor ideal. Em 2.5 *Mariátegui e o elogio a obra de Vallejo no livro “Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana”*, é analisado o capítulo que Mariátegui dedicou à poética de Vallejo em seu *Siete ensayos de la interpretación de la realidad Peruana*, considerado um texto fundamental na formação crítico-social do Peru do século XX.

No terceiro capítulo, *3 Tradução literária e poética*, são examinados alguns teóricos da tradução literária e poética que fundamentam este trabalho. Em 3.1 *Vallejo tradutor e a metáfora da impossibilidade da tradução poética*, trata-se da percepção de Vallejo acerca da complexidade da tradução poética e aborda as traduções realizadas por ele. Em 3.2 *Da teoria à prática: a tradução literária na concepção de Antoine Berman e tradução de poesia na concepção da crítica de Paulo Henriques Britto*, aborda o pensamento desses dois autores críticos acerca do processo de tradução. Por fim, em 3.3 *Estratégias de tradução na recriação poética de Trilce: dificuldades, limites e possibilidades*, são apresentados aspectos importantes a serem observados na tradução do poema *Trilce*.

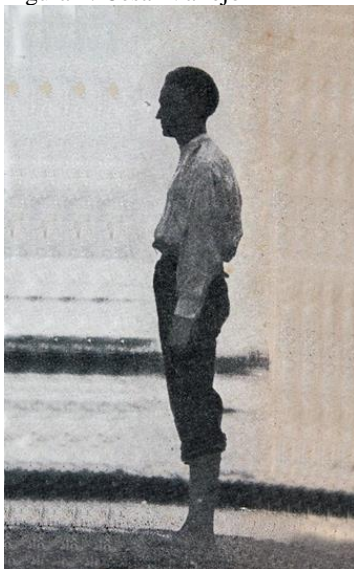
No quarto e último capítulo, é apresentada a metodologia utilizada para tradução dos poemas de *Trilce*; em 4.2 *Tradução comentada: “el hogar” em Trilce: conceitos, referências e espaço*, é feita uma análise dos poemas concentrada naqueles que se referem a elementos da casa “*el hogar*”, que compõem o universo andino e revelam algumas das chaves para decifrar a poética de *Trilce*. Em 4.3 *Trilce – originais e tradução*, o texto resultado da tradução de *Trilce* é apresentado. Por fim, são apresentadas as Considerações Finais e as Referências.

Espera-se, com este estudo, aprofundar alguns pontos da poética de Vallejo, especialmente questões relacionadas à tradução de *Trilce*, considerado um dos textos poéticos essenciais para posicionar a poesia hispano-americana do século XX como referência mundial.

CAPÍTULO I

1 CÉSAR VALLEJO: DA FORMAÇÃO À INOVAÇÃO POÉTICA

Figura 1: Cesar Vallejo



Fonte: <http://www.vallejoandcompany.com/>

*Hay golpes en la vida, tan fuertes.... Yo no sé!
Golpes como el odio de Dios; como si ante
ellos,
La resaca de todo lo sufrido
Se empozara en el alma... Yo no sé!⁴*

1.1TRAJETÓRIA

Com as informações biográficas inseridas nesse capítulo, tem-se a intenção de traçar um resumo da trajetória do escritor César Vallejo, contextualizando sua obra poética. Não é intenção desta tese detalhar dados sobre a vida do escritor; ainda assim, são apresentados, nas

⁴ VALLEJO, César. Poema intitulado “Los Heraldos Negros”. In: VALLEJO, César. **Los Heraldos Negros**. César Vallejo **Poemas Completos**. Lima: Ediciones COUPÉ, 1998.

referências bibliográficas, importantes estudos neste sentido, que podem complementar a leitura.

César Abraham Vallejo de Mendoza nasceu em Santiago de Chuco e, embora exista uma grande controvérsia entre seus biógrafos quanto à data exata de seu nascimento, a maioria aceita que tenha ocorrido no dia 16 de março de 1892. Ele foi o menor de onze irmãos, tendo como avós materna e paterna, índias quéchua e mochica; avós clérigos espanhóis; e na família, assim como em toda a região de Santiago de Chuco, seguiam a religião católica. Nesta região da Serra Peruana, predominava o idioma espanhol, devido a uma imposição fortemente respaldada pela colonização espanhola, que se sobrepôs à cultura autóctone; desta forma, Vallejo teve pouco acesso ao idioma quéchua; contudo, os costumes domésticos são uma mescla entre a cultura indígena da serra andina e a imposição cultural espanhola colonialista, que podemos considerar como uma cultura mestiça.

Cabe aqui uma reflexão importante sobre o conceito de mestiçagem no Peru. Segundo Oswaldo Orellana Manrique:

En el Perú el mestizaje tiene un origen violento, surgido en el contexto de la invasión española, y por lo tanto en una coyuntura de pérdida de manifestaciones culturales nativas, incas y pre incas, como fueron la prohibición de la lengua quechua, su escritura, música, religión y arte en general, surgiendo una cultura mestiza⁵.

Os conquistadores impuseram vários costumes da corte espanhola, roupas, música, literatura, religião católica, idioma espanhol, passam a configurar como referências absolutas de cultura nas recém colonizadas terras peruanas. Contudo, o indígena em muitas regiões da serra andina não aceitou completamente a imposição espanhola e, a partir do desenvolvimento de uma cultura mestiça, buscou uma alternativa de resistência à imposição colonialista; e ao estabelecer a mescla entre as duas culturas, protegia, de certa maneira, os rituais e os costumes ancestrais incas e pre incas.

Após algumas viagens à região de Santiago de Chuco, cidade natal de Vallejo, não é difícil perceber que os conquistadores espanhóis não encontraram ali uma resistência tão marcada como havia em outras

⁵ MANRIQUE, Oswaldo Orellana. Psicología y mestizaje: una aproximación histórica y psicoeducativa. In: **Revista Ipsi Facultad de Psicología UNMSM**, ISSN: 1560 - 909X, v. 8, n. 1, 2005, p. 13-28.

regiões da serra andina. Nesta região ocorreu um processo de assimilação. Visitando a recém restaurada *Casa Museu*, casa que César Vallejo nasceu e passou a infância em Santiago de Chuco, pode-se perceber a forte influência espanhola nos hábitos e costumes da casa. Por meio de um minucioso trabalho de restauração realizado na *Casa Museu*, hoje é possível estudar as características do cotidiano da família Vallejo, a própria constituição da família é a afirmação dessa mescla cultural e representa bem esse processo, pois os avós de Vallejo são clérigos espanhóis e as avós são índias mochicas da região andina do Peru.

Na família de Vallejo, professava-se a fé católica. Na Casa Museu é possível encontrar alguns objetos que comprovam a presença da religião católica no cotidiano da família. Segundo dados biográficos, os Vallejo frequentavam as Missas na Igreja principal na Praça de Armas da Cidade. César era o filho mais novo da família e foi educado, como muitas crianças da época, para seguir a carreira eclesiástica, mas a intenção da família não se realizou, ainda assim, para alguns críticos, a forte influência da religião desde a infância explicaria a presença em sua poesia do vocabulário bíblico e litúrgico.

Vallejo terminou seus estudos secundários no Colégio San Nicolás, em uma cidade da região andina chamada *Huamachuco*. Em 1910 ele se matriculou no curso de Letras e Filosofia da Universidade La Libertad em Trujillo, porém, não completou o primeiro ano devido a dificuldades financeiras para manter-se na cidade. Sem a possibilidade de um emprego, ele regressou a Santiago de Chuco e trabalhou por alguns meses no assentamento mineiro de Quivuvilca, na região serrana. Ali presenciou a exploração que sofriam os mineiros e, ainda que não intencionalmente, recolheu material para o que seriam no futuro seus dois livros de narrativa mais conhecidos, *Paco Yunke*, publicado em 1928, e *Tungsteno*, publicado em 1930.

Paco Yunke (1928) inicialmente foi encomendado a Vallejo por um editor que necessitava de um conto infantil, contudo, o resultado final é um livro de crítica social e política; é a história de um menino mestiço chamado *Paco Yunke*, que é explorado, maltratado e humilhado pelo filho do patrão de origem europeia, frente aos amigos de colégio e à convivência dos professores. Com alto teor de crítica social, a novela passa a ser o manifesto contra a supremacia estrangeira e branca no Peru frente a exploração ao indígena. A outra novela, *Tungsteno* (1930), considerada pela crítica uma obra de inspiração marxista, relata a exploração de uma comunidade indígena por uma mineradora estadunidense, apresentando termos de referência como: *camarada* e *yanque*.

Em 1911, Vallejo faz sua primeira viagem à Lima e matricula-se na Universidade Nacional Mayor de San Marcos, no curso de Ciências, contudo, ele não completa o primeiro ano por falta de recursos financeiros e surge a oportunidade de um emprego como professor particular em uma fazenda em Cerro de Pasco, região mineira da serra peruana, onde permanece durante todo o ano.

Figura 2: Casa família Vallejo – Santiago de Chuco.



Fonte: Fonte: <http://www.vallejoandcompany.com/>

Figura 3: Casa Museu Vallejo – Santiago de Chuco.



Fonte: Fonte: <http://www.vallejoandcompany.com/>

Figura 4: Casa Museu Vallejo Restaurada – Santiago de Chuco.



Fonte: Fonte: <http://www.vallejoandcompany.com/>

De regresso a Trujillo, Vallejo iniciou seus estudos de Filosofia e Letras na Universidade de Trujillo. Para manter seus estudos, ele trabalha como professor no Colégio Nacional San Juan. Em 1915 ele termina seus estudos de Bacharel em Letras e apresenta a monografia *El Romanticismo em la poesia castellana*.

Em 1918, Vallejo viaja novamente para a capital Lima e começa seus estudos de Direito na Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Em Lima, ele recebe por telegrama a notícia da morte de sua mãe e passa dias de profunda tristeza. No meio literário, conhece os escritores José Carlos Mariátegui, José Maria Eguren, Ricardo Palma e Valdelomar. Apesar de alguns bons contatos, ele não consegue ser aceito nos meios literários e acadêmicos, que eram extremamente fechados e preconceituosos na capital peruana. Vallejo era considerado por muitos como um *cholo de província*.

Em Lima, ele frequenta a boemia, os fumadores de ópio, vive vários amores clandestinos sem nunca assumir compromisso, participa da militância política e acumula experiências que vão servir de material para suas obras. Novamente, por motivos financeiros, abandona o curso na Universidade San Marcos em Lima e regressa a Trujillo.

Em 1921, Vallejo faz uma viagem para rever a família na sua terra natal, Santiago de Chuco, e é envolvido em distúrbios e manifestações de cunho político. Depois de permanecer por várias semanas escondido na casa de amigos e considerado fugitivo em várias cidades, foi capturado, acusado e condenado sem provas. Vallejo permaneceu por quatro meses na prisão em Trujillo e, segundo dados biográficos, no tempo em que

estava escondido e durante sua prisão compõe muitos dos poemas que serão publicados em 1922, sob o título de *Trilce*.

As obras da produção poética de Vallejo publicada no Peru foram *Los heraldos negros* (1919) e *Trilce* (1922), os únicos livros de poesia publicados em vida pelo poeta. A poesia é o gênero literário em que Vallejo obteve maior reconhecimento crítico, construiu um caminho e foi aprimorando sua técnica a cada obra. Atualmente, a crítica reconhece vários traços que serão recorrentes em toda sua poesia, entre eles a solidariedade com o sofrimento dos homens, a indignação contra as desigualdades sociais e as recordações da convivência em família. Literariamente, aparecem também as influências modernistas do nicaraguense Rubén Dário e do uruguaio Julio Herrera y Reissig.

O primeiro livro de Vallejo foi bem aceito pela crítica da época, porém sem grande repercussão, não percebendo seu caráter inovador. Após a publicação de seu segundo livro, *Trilce* (1922), pôde-se observar que em algumas composições de *Los heraldos negros* (1919) já havia sinais da elaboração da nova poesia, hoje denominada de vanguarda. Para o crítico Silva Santisteban:

La sintaxis de Vallejo en *Los heraldos negros* es también a veces singular y no tiene miedo de utilizar regionalismos, que enriquecen su lenguaje, cuando el poema los requiere. La vida le depararía a Vallejo nuevas experiencias que se reflejarían de manera más eficaz y radical en nuevos poemas. Tal momento pertenece, sin embargo, a una nueva etapa. En esta primera fue bastante haberse elevado de lo ramplón, lo pedestre y lo pomposo a una poesía original, genuina y personal. En ocho o diez poemas del libro estaba sentada la base de su gran obra futura⁶.

Ainda que a crítica atual perceba, nos poemas de *Los heraldos negros*, a presença da originalidade que Vallejo aportaria em *Trilce*, pouco ou quase nada dessa originalidade foi observada na época, e Vallejo sofreu com a indiferença. Entre as duas publicações, temos um intervalo de 3 anos, tempo que será fundamental para a grande mudança na obra poética de Vallejo. Na época, *Trilce* passou praticamente despercebido; as poucas repercussões foram negativas e constrangedoras.

⁶ SILVA-SANTISTEBAN, Ricardo. **Poesía Completa I**. Lima: Pontífice Universidad Católica del Perú, 1997, p. 67.

Decepcionado, vivendo uma crise amorosa e ameaçado pela retomada do processo que gerou a sua detenção, sem trabalho e sem perspectiva para desenvolver-se como escritor no Peru, Vallejo decide apesar do grande esforço econômico realizar uma viagem de navio a Paris em companhia do amigo Julio Gálvez.

Os primeiros anos na Europa seriam muito difíceis para o escritor, que enfrentaria problemas financeiros e de saúde, não tendo nem mesmo uma moradia estável. A princípio, sua única fonte econômica são as colaborações para algumas revistas e jornais de amigos em Lima; contudo, o pagamento era mínimo e irregular. A situação econômica melhora um pouco quando Vallejo aceita trabalhos como tradutor e consegue aumentar os trabalhos para jornais e revistas, além de dar aulas de língua e literatura espanhola. Como tradutor literário, seu primeiro trabalho foi uma tradução para o espanhol do livro *Autour du continent latin avec Jules Michelet*⁷, para o editor Pierre Roger. Quanto à sua produção literária, na época ele escreve poesia, mas não publica; envolve-se em manifestações políticas e tem problemas com as autoridades de imigração, que o obrigam a realizar uma viagem de exílio para Espanha. No final da década de vinte, Vallejo começa a participar ativamente da militância política no Partido Comunista.

Em 1927, em Paris, Vallejo conhece a francesa Georgette Marie Philippart Travers e, apesar da contrariedade da mãe de Georgette, os dois amantes passam a conviver. No começo da década de 30, Vallejo viaja por duas oportunidades a Moscou, como membro da célula do Partido Comunista. Viagens que marcam um novo momento na obra de Vallejo. Extremamente preocupado com a condição humana, já bem próximo de sua morte, faz campanha por ajuda humanitária em solidariedade às vítimas da Guerra Civil Espanhola. Vallejo escreve os poemas de *España aparta de mí ese cáliz*; sob esse título, reúne poemas com a temática da Guerra Civil Espanhola, que são impressos precariamente e distribuídos nas frentes de batalha como apoio aos soldados da causa republicana. Vallejo, em 1938, depois de agonizar por vários dias em uma clínica e com uma doença até hoje desconhecida, morre na presença de Georgette e uns poucos amigos. Era uma sexta-feira, 15 de abril.

Georgette acompanhará o escritor até seus últimos dias de vida e depois como sua viúva e única detentora dos direitos autorais. Ela

⁷ MANGIN, Charles M. **En el Perú en torno al continente latino con el “Jules Michelet”**. Traducción del francés por César Vallejo. Paris: J. Dumoulin, 1925. Tradução de MANGIN, Charles M. **Autour du continent latin avec le “Jules Michelet”**. Paris: J. Dumoulin, 1923.

protegeu e divulgou a obra de Vallejo por mais de três décadas. Georgette permaneceu viúva por 38 anos e fixou residência em Lima, dona de uma personalidade forte, travou várias batalhas com estudiosos, críticos e instituições, considerada por muitos como responsável por acréscimos e alterações na obra de Vallejo e por destruir vários originais, ainda que nada tenha sido provado oficialmente.

Um ano após a morte de Vallejo, foi publicado o poema *Piedra negra sobre una piedra blanca*, escrito alguns anos antes, provavelmente em 1924, o poema foi incluído no livro *Poemas humanos* (1939), publicado em *Les Editions des Presses Modernes au Palais Royal*, e no mesmo volume constam os poemas que mais tarde seriam publicados em *Poemas en prosa*, e também quinze poemas do que seria mais tarde *España, aparta de mí este cáliz*.

Piedra negra sobre una piedra blanca é um dos poemas preferidos nas Antologias da obra poética de Vallejo e utilizado na maioria das biografias para transferir um tom trágico e premonitório a situação que envolve a morte do poeta.

PIEDRA NEGRA SOBRE UNA PIEDRA BLANCA

Me moriré en París con aguacero,
un día del cual tengo ya el recuerdo.
Me moriré en París -y no me corro-
tal vez un jueves, como es hoy, de otoño.

Jueves será, porque hoy, jueves, que proso
estos versos, los húmeros me he puesto
a la mala y, jamás como hoy, me he vuelto,
con todo mi camino, a verme solo.

César Vallejo ha muerto, le pegaban
todos sin que él les haga nada;
le daban duro con un palo y duro

también con una soga; son testigos
los días jueves y los huesos húmeros,
la soledad, la lluvia, los caminos...

O poema foi escrito dois anos após a publicação de *Trilce* (1922) e fará parte de uma nova fase poética de Vallejo. Recém-chegado a Paris, *Piedra negra sobre una piedra blanca* considerada uma das primeiras composições poéticas escritas após *Trilce* (1922). A obra reflete a

nostalgia de uma terra distante e também abre caminho para outra forma de escrita poética que Vallejo passa a experimentar e que culminará nos poemas de cunho humano e social em *Poemas humanos* (1938) e de *España aparta de mí ese caliz* (1938).

Além das referências biográficas, o poema *Piedra negra sobre una piedra blanca* requer uma atenção especial sob outros aspectos. Consideramos o título do poema de Vallejo como parte do verso, desse modo, temos a palavra *piedra*, que está intimamente relacionada à cultura Inca, basta mencionar Machu Pichu, a cidade de pedra, os caminos de pedra (qhapaq ñan), a relação com o tempo nos relógios de pedra que marcavam as estações do ano conforme a luz as iluminava. As pedras na cultura Inca são utilizadas como utensílio para cozinhar, e também como arma. Outro aspecto está relacionando às cores das pedras; negro e branco, que representam morte e vida, a oralidade encontrada nas palavras “palo”, “soga”, “morte” relacionadas à violência e à prisão, que é ainda uma recordação fresca na memória do escritor. Várias são as referências, de certa forma premonitórias, quando César Vallejo morre em Paris, maltratado por uma doença de difícil diagnóstico, no dia 15 de abril de 1938, uma sexta-feira chuvosa. Durante o tempo em que permaneceu na Europa, ele viveu a maior parte em Paris, no total foram 18 anos sem nunca ter regressado ao Peru. Após longos trâmites burocráticos, a viúva Georgette conseguiu transportar os restos mortais de César Vallejo do Cemitério de Montrouge para o Cemitério de Montparnasse, obedecendo assim, segundo Georgette, um desejo do escritor. Há várias décadas o governo peruano tenta repatriar os restos mortais de Vallejo sem sucesso.

1.2 CONTEXTO LITERÁRIO - AS PRIMEIRAS DÉCADAS DO SÉCULO XX

Antes de contextualizar os movimentos literários do começo do século XX, é importante recordar que após a derrota na Guerra do Pacífico, em 1883, o Peru estava mergulhado na mais profunda miséria e dependia quase que completamente de capital estrangeiro para sustentar a economia.

Em 1895, com o começo do governo de Nicolás de Piérola, e o fim do governo militar de Cárceres, esperava-se algumas mudanças sociais. Contudo, a situação não se alterou; o indígena e o camponês seguiam na mais absoluta miséria e abandono político e social; o país passou a ser controlado pelas oligarquias de latifundiários. Dois modelos econômicos dominavam: a mineração e as fazendas de açúcar e arroz. Um material decisivo para entender o momento econômico, social e político que vivia

o Peru nas primeiras décadas do século XX, são os artigos que Mariátegui reuniu sob o título de *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1928).

Nesse sombrio panorama econômico, a arte e a literatura buscam um espaço para reagir. Surge então a geração de 900, extremamente ligada à cena política peruana e seus participantes começam a desempenhar um papel fundamental igualmente na cena cultural.

1.2.1 A chamada “Generación del 900”

Figura 5: Cesar Vallejo e escritores. (Vallejo o 4º sentado da esquerda para a direita)



Fonte: <http://www.vallejoandcompany.com/>

Figura 6: Encontro Clube Trujillo.



Fonte: <http://www.vallejoandcompany.com/>

Os intelectuais de 1900 desempenharam um papel fundamental nas origens do movimento de vanguarda nas letras peruanas, apesar de reunir um grupo heterogêneo, do qual faziam parte Riva Agüero, os irmãos García Calderón, Víctor Andrés Belaunde e José Gálvez, dentre outros. Esse grupo de intelectuais consegue, ainda que de maneira embrionária, escrever a história e a literatura do país, embora sem tratar alguns dos temas principais para o processo de modernização das letras peruanas.

Na poesia, respirava-se os últimos ares do simbolismo, que na América Hispânica é conhecido como *modernismo*, quando Vallejo começou a frequentar os círculos literários de Trujillo, uma cidade da Costa peruana com menos de 20 mil habitantes e, ainda assim, uma das maiores cidades do Peru e importante centro cultural devido à Universidade de Trujillo. Vallejo estudava Filosofia e Letras na Universidade e, a partir de 1914, começou a participar do grupo *Norte*, conhecido também como *La Bohemia de Trujillo*, grupo literário liderado por Antenor Orrego e José Eulogio Garrido. As leituras do grupo são, entre outras, as poesias de Julio Herrera e Reissig; a *Antologia de la poesia francesa*, de Enrique Díez-Canedo e Fernando Fortún; a tradução para o espanhol de *Un coup de dés*, de Stéphane Mallarmé. Houve ainda outras leituras, dedicadas à causa política, pois Vallejo, já nessa época, mostrava grande interesse pelas causas sociais e pelo marxismo, porém pouco se conhece sobre as leituras particulares de Vallejo.

A crítica vallejana dedicou alguns estudos às influências que Mallarmé exerceu na produção literária do escritor, principalmente na sua primeira fase de produção poética, que abarca o livro *Los heraldos negros* (1919). Porém, existe uma carência de material sobre as leituras e as referências na obra de Vallejo à escritores peruanos.

Considero aqui um desses raros encontros, do jovem estudante Vallejo com o poeta limenho José Maria Eguren. O primeiro contato de Vallejo com a obra de Eguren acontece no grupo literário, quando ele tem acesso ao livro *La canción de las figuras* (1916). Nessa época Vallejo preparava um texto argumentativo: sua monografia de final de curso intitulada *El Romanticismo en la poesia castellña*. Vallejo ainda não havia publicado nenhum livro de poesias, somente alguns versos em jornais e concursos literários. Eguren, dezoito anos mais velho, era um poeta reconhecido no meio literário de Lima e *La canción de las figuras* (1916), seu segundo livro. Hoje, uma aproximação entre a obra dos dois poetas parece não encontrar elementos de sustentação, já que são estilos que representam a poesia escrita no Peru daquela época de maneira completamente diferente. Contudo, como observa Américo Ferrari, a aproximação entre Vallejo e Eguren, a princípio, foi muito respeitosa.

José María Eguren (1874-1941) y César Vallejo (1892-1938): dos poetas totalmente divergentes en la inspiración poética, los temas y el tratamiento del lenguaje, pero que de algún modo en un momento se atrajeron, como lo prueba una carta entusiasta y elogiosa que dirigió Eguren a Vallejo antes de que apareciera *Los heraldos negros*, así como la atención respetuosa que visiblemente tuvo siempre Vallejo por Eguren a quien entrevistó en 1918⁸.

Eguren escreveu uma pequena nota para Vallejo na oportunidade em que recebeu alguns de seus poemas, que posteriormente seriam publicados em *Los heraldos negros*. Eguren elogia e recomenda que Vallejo envie seus poemas igualmente à revista *Renacimiento*.

Barranco, 15 de julio de 1917.

Señor César Vallejo

Sus versos me han parecido admirables, por la riqueza musical e imaginativa y por la profundidad dolorosa. Conocía algunas composiciones de su pluma, habiendo preguntado por usted, en más de una ocasión, con el sentimiento de no haber practicado la prosa, pues sus poemas se prestan para un estudio maestro. En este vapor escribo a los redactores de la revista "Renacimiento" de Guayaquil, y con palabras elogiosas, por cierto bien merecidas, les prometo sus poesías; pero, no deseando separarme de los originales que me envió, le suplico que mande otros a J. A. Falconi Villagómez, director de "Renacimiento", Guayaquil -casilla 639-. "Renacimiento" tiene agentes en toda América. Y reciba el sincero aplauso de S.S.

José María Eguren

⁸ FERRARI, Américo. **Constelaciones poéticas en el Perú del siglo XX**. Disponível em: <<http://www.jornaldepoesia.jor.br/bh22ferrari3.htm>>. Acesso em 15 fev. 2016.

Os dois escritores se conheceram pessoalmente em Lima, em 1918, mas já tinham trocado cartas de mútuos elogios literários. Vallejo, na época em que viveu em Lima, procurava colaborar com jornais e revistas de Trujillo para divulgar as notícias culturais da capital. Em uma destas colaborações, ele registra um encontro na casa de José María Eguren e publica a entrevista em 30 de março de 1918, em *La Semana*, nº 2.

El gran simbolista de *El Dios de la centella*, me dice con cierta amargura.....

Mientras se deslía su voz ágil, cordial y hondamente sinuosa, sus ojos, de un sombrío alucinado, parecen buscar los recuerdos, y vagan por la sala lentamente. Nos habla; y sus explicaciones de algunos de sus símbolos nos sugieren las más raras ilusiones. Se me antoja un príncipe oriental que viaja en pos de sacras bayaderas imposibles.

- Y el simbolismo se ha impuesto ya en América - me dice con acento y rotundidad-. El simbolismo de la frase, esto es, el francés, existe ya consolidado en el continente; y en cuanto al simbolismo de pensamiento, también, pero con matices muy diversos. Por ejemplo, mi tendencia es distinta de cualquiera otra, según dice González Prada. Así es que, como usted ve, es imposible fijar una fisonomía compendial de la poesía americana presente. Me obsequia un aromático "inglés", y entre humo y humo pasan por nuestros labios los nombres de Goncourt, Flaubert, de Leconte de Lisle y de algunos literatos americanos y nacionales, entremezclados de algún verso divino y eterno.

Al despedirme, el día había volado.

De regreso, miro Barranco, con sus calles rectas pobladas de alamedas; con sus helechos arborescentes y sus pinos. Los chalets, de los más variados estilos, muestran jardines de pulcra elegancia y los vestíbulos abiertos a las brisas vespertinas; las lujosas residencias del confort burgués.

La hora virgiliana, turquesa y verde enérgico. Y el mar de rica plata⁹.

Nesta breve entrevista, os escritores não mencionam tendências literárias ou projetos de Eguren, e não se discute sua poesia. Vallejo narra, em tom confessional, o encontro com um poeta, vários anos mais velho que ele, um escritor que já era reconhecido no meio literário de Lima. Eguren vivia com certas limitações financeira, porém residia em Barranco, bairro a beira mar, que era berço de escritores, pintores, músicos e diversos artistas da cena literária da Capital. Vallejo, que em suas notas não costumava rotular os escritores por essa ou aquela corrente literária, nessa entrevista descreve Eguren como um grande simbolista. Assim segue o texto da entrevista: “*El gran simbolista de El Dios de la centella, me dice con cierta amargura.....*”. O poema *El Dios de da centella* foi escolhido por Vallejo para representar o simbolismo em Eguren.

EL DIOS DE LA CENTELLA

Viene por alta noche
 el dios de la centella...
 ¡Mortal, despierta, mira: tras el monte
 ha lanzado una estrella!
 Los seres de los bosques se incorporan...
 ¡Oh, espíritu que sueñas,
 en tanto que las frondas
 cambian obscuras señas!
 Como el caldeo mira
 el mundo de la estrella;
 que es dueño del espanto y de la ruina
 el dios de la centella.
 No duermas al peligro
 que la Natura encierra;
 indaga; que en la sombra el dios fatídico
 encenderá la Tierra.

José María Eguren

⁹ VALLEJO, César. Desde Lima: con José María Eguren. In: **La Semana** (Trujillo), n. 2, 1918, Reproducido en: Juan Espejo Asturrizaga. César Vallejo: Itinerario del hombre 1892-1923. Lima: Librería-Editorial Juan Mejía Baca, 1965, pp. 215-221.

Na oportunidade da entrevista, Vallejo relata o encontro entre dois escritores romantizando o recorrido até o bucólico bairro de Barranco. Alguns anos mais tarde, com a publicação de *Trilce* (1922), quando perguntado pela poesia de Vallejo, Eguren declara não entender porque Vallejo utiliza linguagem coloquial em seus poemas:

-Vallejo es un hombre de gran sensibilidad [...], pero no traduce esa sensibilidad de manera poética. Cuando yo leo versos suyos en los que dice "poto de chicha" o algo por el estilo, me desconcierto. Eso no es poesía. Es difícil imaginar nada menos poético. ¡"Poto de chicha"!, ¡"poto de chicha"!. Suena vulgar e inclusive es antipoético. Si no siempre dice cosas como "poto de chicha", por ahí van las otras. La verdad es que no entiendo a Vallejo.

Apesar de toda a admiração e respeito anterior, Vallejo encontrou muita dificuldade em posicionar-se perante a crítica de sua época com seu poemário *Trilce* (1922). Incompreendido pela maioria após a publicação de *Trilce*, contudo nunca foi abandonado e sempre recebeu o apoio do círculo de amigos de Trujillo, o Grupo *Norte*, do qual era integrante desde 1914. Juntamente com Vallejo, os escritores Víctor Raúl Haya de La Torre, Antenor Orrego e José Eulogio Garrido foram os mais representativos da cena cultural e política da região de Trujillo do começo do século XX. Devido à viagem para a Europa, Vallejo abandonou o grupo em 1923, em um momento que, segundo Agüero Vidal (2007)¹⁰, os escritores começaram a atuar em meio a grandes mudanças sociais, políticas e econômicas; época das revoluções e da difusão de novas ideologias políticas. Essa conjuntura despertou nos jovens escritores de Trujillo uma grande inquietação existencial e literária.

No início, o estético e o literário eram a prioridade do grupo; eles escreviam sobre arte, teatro e literatura, crítica e também compunham poemas. No entanto, rapidamente essas expressões passam para um segundo plano e as questões políticas e sociais ocupam lugar no pensamento e nas atividades do grupo, sobretudo a situação de trabalho praticamente escravo nas plantações de cana para a produção de açúcar na região norte do país. Parte da crítica vallejianca busca nas relações

¹⁰ AGÜERO VIDAL, Tito Livio. Imágenes de una huella. En: CHANG-RODRÍGUEZ, Víctor Raúl Haya de la Torre de Eugenio. **Una vida agónica**. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2007, p. 123.

conflituosas que o grupo Norte, no qual participava Vallejo estabeleceu com os fazendeiros e políticos da região as influências que levaram Vallejo a permanecer na prisão de Trujillo, mesmo após a falta de provas para sua permanência.

1.3 UM MODERNISMO QUE APONTA PARA A VANGUARDA

Com a publicação de *Los heraldos negros* (1919), Vallejo passa a integrar o círculo dos modernistas. Apesar da dificuldade de delimitar a produção artístico-literária de uma época em função da definição de movimentos literários, é importante ter em conta as diferenças dentro de um mesmo movimento. Desta forma, a intenção aqui é acrescentar um olhar na diversidade de representação destes elementos, partindo das classificações já estabelecidas pelos estudos literários e complementá-las em alguns pontos com características que variavelmente são relegadas pela crítica.

Na poesia peruana do início do século XX, os primeiros representantes do modernismo são Abraham Valdelomar e José Santos Chocano, ainda que em suas poéticas eles não abandonem por completo as características do romantismo. Outro importante representante foi José María Eguren, escrevendo uma poesia simbolista na primeira fase de sua obra, mas com características modernistas a partir da publicação de seu segundo livro, *Canción de las figuras* (1916), livro que foi adotado pelos jovens escritores peruanos e chegou, em 1917, até o grupo *Norte* de Trujillo.

Na produção poética peruana, ainda que se desenvolvam algumas características estéticas de vanguarda, o modernismo é a tendência predominante nas primeiras décadas do século XX. Em um balanço da situação no período, Monguió (1953) comenta:

Los poetas cuya labor de 1915 a 1920, más o menos, se ha descrito, pueden considerarse como representativos de las principales tendencias peruanas de esos años, como poetas transicionales del modernismo hacia otros tipos de poesía. Más poetas podrían mencionarse sin alterar por ello los lineamientos generales del diseño.... En resumen, los poetas peruanos durante los años de la primera guerra mundial iban saliendo del modernismo y se encaminaban hacia nuevos tipos de poesía. Las causas de ese movimiento de salida pueden ser, en lo formal, la fatiga por la repetición estilística a

través de los años y, en lo filosófico, la crisis intelectual producida por el comienzo de quiebra del mundo cuyo reflejo literario había sido el modernismo¹¹.

Além da problemática nas definições precisas dos movimentos literários, esses movimentos artísticos têm sua datação dificultada por indefinições no período de transição e consolidação do novo movimento. É o que acontece com o movimento de vanguarda, imediatamente posterior ao modernismo, cuja aparição no Peru é situada pela maioria dos estudiosos no período que vai do começo da década de 20 até os primeiros anos da década de 30. Para Yasmín Lenci:

La vanguardia peruana de la década del veinte conjuga la mirada al futuro moderno y tecnológico de algunos de sus componentes, sin olvidar la recepción surrealista de algunas figuras, algo así como la mirada artística pura, con la reflexión social y nativista de la inmensa mayoría, teniendo en cuenta que sobre unos y otros se desarrolla imparable y filtrador el debate sobre la tradición nacional donde hispanismo, anti hispanismo, indigenismo son piezas del rompecabezas del país andino¹².

Não será fácil determinar qual é o momento preciso da ruptura entre o modernismo e a vanguarda, contudo é possível situar os poemas publicados em *Trilce* (1922) como peças fundamentais que inauguram a poesia de vanguarda no Peru. É importante assinalar que os poemas de *Trilce* foram escritos a partir de 1919 e publicados em 1922, e que temos também um período de transição dentro do tempo da escrita da produção poética. Esse tempo contribui para fortalecer e consolidar a vanguarda na escrita de Vallejo. Aprofundando um pouco mais as características e as

¹¹ MONGUIÓ, Luis. El agotamiento del modernismo en la poesía peruana. In: **Revista Iberoamericana**, v. XVIII, n. 36, Septiembre 1953. Disponível em: <<http://revistaiberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/1502>>. Acesso em 10 jan. 2016.

¹² LÓPEZ LENCI, Yasmín. **El laboratorio de la vanguardia peruana**. Trayectoria de una génesis a través de las revistas culturales de los años veinte. Lima: Horizonte, 1999.

implicações que o movimento de vanguarda vai operar nas letras peruanas, para Lenci:

Sugiero entender a la vanguardia peruana como un laboratorio discursivo, no como producto o realización final, sino como complejo proceso de resemantización de líneas estéticas de la modernidad occidental a través de una encrucijada de discursos plurales, heterogéneos y divergentes que se agruparán fundamentalmente bajo un sustrato común: el del rechazo del discurso colonial, la apropiación transcultural, y la búsqueda de parámetros que asocien «nación» y «modernidad». No puede pensarse una vanguardia peruana o latinoamericana sino entretrejida por simultáneas respuestas y abordajes del conflicto cultural en un espacio de compleja interacción de historia, lenguaje, geografía, con un sentido de desplazar lo que el colonialismo había movilizadado en términos de instituciones, lenguajes, cuerpos y maneras de relación¹³.

Os movimentos literários no Peru, nas primeiras décadas do século XX, estão intimamente interligados com a formação de uma literatura e um conceito de nação. As obras propõem o afastamento de um ultrapassado discurso colonialista, ainda que tenham dificuldade para aceitar a mestiçagem cultural. Nesse sentido, é necessária uma intensa investigação crítica do processo do vanguardismo peruano devido à sua singularidade. Nessa linha, seguem as observações do crítico Trinidad Barrera sobre o idiossincrático vanguardismo peruano:

Pese a ser uno de los más interesantes y específicos procesos de vanguardia es evidente que el vanguardismo peruano no ha gozado de la atención crítica de otros vanguardismos latinoamericanos, como el argentino o el mexicano. Muchos han sido los factores que han contribuido a ello, quizás la inmensa figura poética de César Vallejo (1892-1938), inclasificable en buena medida, y la no menos importante de José Carlos Mariátegui (1894-1930), ideólogo y pensador insoslayable,

¹³ *Idem.* Ibidem.

han absorbido la mayoría de las páginas críticas que se han ocupado de la literatura peruana de aquellos años. Está claro también que es imposible hablar de la vanguardia peruana sin aludir al indigenismo vanguardista, términos que parecen ser de antemano antitéticos y que sin embargo encuentran perfecto acoplamiento en el país andino. (...) Frente a la novedad tecnológica, el vanguardismo peruano originó varias reacciones: los pragmáticos, como Enrique Peña, los pesimistas como César Vallejo y los entusiastas como Alberto Hidalgo, Juan Parra de Riego, Xavier Abril¹⁴.

Outro aspecto que contribui para a transição entre o modernismo e a vanguarda na literatura peruana, é o papel das revistas literárias na constituição do movimento vanguardista, traço, aliás, frequente na vanguarda de vários países. As revistas trazem para o meio literário local as tendências artísticas de diversos países, para Lenci:

El proceso de constitución de la vanguardia peruana (si es que la hay), su peculiaridad y su dinámica de relación desde el espacio de las revistas literarias y culturales aparecidas en la década de 1920. El carácter de instancia colectiva de la revista destaca al «grupo» como un acontecimiento socio-cultural que es necesario diferenciar de los proyectos estéticos particulares de los integrantes o colaboradores. Se vuelve, pues, necesaria esta separación de esferas, cuando nos enfrentamos con la pluralidad de discursos articulados por sujetos que ocupan diversas posiciones dentro del campo intelectual, y sustentan por ello intereses que bien pueden confluír en una actividad conjunta o bien pueden radicalizarse¹⁵.

¹⁴ BARRERA, Trinidad. **Perú, tradición y modernidad, vanguardia e indigenismo**. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/per-tradicion-y-modernidad-vanguardia-e-indigenismo-0/html/00642e02-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html>. Acesso em: 20 jan. 2016.

¹⁵ LÓPEZ LENCI, Yasmín. **El laboratorio de la vanguardia peruana**. Trayectoria de una génesis a través de las revistas culturales de los años veinte. Lima: Horizonte, 1999.

Em todo caso, podemos afirmar que há consenso entre os estudiosos de que um marco central do movimento de vanguarda na poesia peruana é a publicação de *Trilce* (1922). Vallejo, com esse livro, estabelece relações do seu pensamento estético com os movimentos de vanguarda hispano-americanos, ainda que ele tenha uma postura extremamente crítica com alguns conceitos considerados formadores da poesia nova. O crítico Santaya Carrasco propõe duas hipóteses:

1- Vallejo al confrontarse con las vanguardias europeas y latino americanas, llega a defender otra vanguardia, no anclada en las manifestaciones internas de la modernidad industrial y tecnológica, sino en sus dinámicas internas mediante la sensibilidad; indígena, fisiológica y vital, que cuestiona la tendencia de la “metáfora maquinista”; así como plantear una concepción dialéctica del lenguaje; materialista, crítica, utópica, contradictoria, histórica y social, que cuestiona la concepción esencialista, tradicionalista y conservadora.

2 - Que esta filiación nace de su convencimiento de la posibilidad de construir una modernidad alternativa a la burguesa capitalista, una modernidad anclada en la tradición moderna, crítica y utópica, que permita la eliminación de la alienación y el surgimiento de un ser humano integral, reconciliado humanamente consigo mismo, con su sociedad y la naturaleza¹⁶.

Acreditamos que, ao considerar a obra poética de Vallejo em sua totalidade, a segunda hipótese ganha mais validade, visto que parte de uma modernidade alternativa, que é nada mais do que a vanguarda representada em *Trilce*, para a concepção de humanidade em *Poemas humanos* (1939) e culminando em *España aparta de mí esse calíz* (1939). Em sua obra poética final, publicada póstumamente em 1939, Vallejo

¹⁶ CARRASCO, Lawrence Allan Sataya. **Las ideas estéticas de César Vallejo:** estudio de sus textos en prosa reflexiva, desde 1915 hasta 1937. Programa Cybertesis PERÚ. Lima, Peru: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2005. Disponível em: <<http://cybertesis.unmsm.edu.pe/handle/cybertesis/960>>. Acesso em: 10 fev. 2016.

busca reconciliar-se consigo mesmo, com o meio social (na época o caso da Guerra Civil Espanhola, que serve de eixo temático os poemas de *España aparta de mí este cáliz*).

1.4 A OBRA POÉTICA DE VALLEJO NO BRASIL

No último tópico desse primeiro capítulo realiza-se uma apreciação sobre a presença da obra de Vallejo no Brasil, principalmente no meio acadêmico. Para a primeira parte deste tópico, foi realizada uma pesquisa no banco de dados da CAPES junto às Universidades brasileiras para verificar quais trabalhos foram desenvolvidos em torno da obra de Vallejo. Na segunda parte, busca-se responder duas questões sobre a presença da obra de César Vallejo no Brasil: quais obras foram traduzidas para o português; e como foram traduzidas. Devido à quantidade de traduções publicadas na internet pelos mais diversos sites de poesia, na maioria sem comprovação segura da autoria da tradução, neste trabalho, concentraremos nossa análise nas traduções publicadas no formato livro.

César Vallejo é um dos inúmeros poetas hispano-americanos pouco conhecidos no Brasil. Sua poesia não é popular como, por exemplo, a do chileno Pablo Neruda, porém, nos últimos anos no meio acadêmico o interesse pela obra Vallejiana vem gerando vários estudos críticos. Recolhemos alguns dados para visualizar a presença da obra vallejiana no país.

Quadro 1: Estudos acadêmicos realizados no Brasil sobre a obra de Vallejo

Ano de publicação	Tipo de material
1984	1 Livro
1986	1 Livro
1988	1 Livro
1995	1 Dissertação
1997	1 Tese
2000	1 Dissertação - 1 Livro
2003	1 Dissertação
2006	2 Dissertações
2008	1 Dissertação
2009	1 Dissertação
2010	1 Dissertação
2011	1 Tese

Fonte: CAPES (2015)

Livros

- Vallejo, César. **Poesia completa**. Tradução de Thiago de Mello. Rio de Janeiro: Philobiblion, 1984.
- Vallejo, César. **César Vallejo: o abalo corpográfico**. Tradução de Amalio Pinheiro. São Paulo: Arte Pau Brasil, 1986.
- Vallejo, César. **A dedo**. Seleção de poemas de César Vallejo. Tradução de Amalio Pinheiro. São Paulo: Arte Pau Brasil, 1988.

Teses

- **Anatomia do nada - por uma cosmologia da poesia**. Luci Mendes de Melo Bonini. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Comunicação e Semiótica. 1997.
- **Iberismo em trânsito: imagens de Espanha na poesia de César Vallejo, Pablo Neruda, Murilo Mendes e João Cabral de Melo Neto**. Joelma Sampaio Evangelista. Universidade Federal de Juiz de Fora, Letras: Estudos Literários. 2011

Dissertações

- **Borradores de um estilo futuro: César Vallejo frente a Paris e Moscou**. Ronaldo Assunção. Universidade Federal de Santa Catarina, Literatura. 1995.
- **As vias dolorosas de César Vallejo e sua estética revolucionária**. Daniel Soares Filho. Universidade Federal do Rio De Janeiro, Letras Neolatinas. 2000.
- **A poesia de Miguel Hernández e César Vallejo na guerra civil espanhola: o verso que sopra e incendeia**. Bethania Guerra de Lemos. Universidade Federal do Rio De Janeiro, Letras Neolatinas, 2003.
- **O espaço do desamparo na poesia de César Vallejo**. Lucie Joseph de Lannoy. Universidade de Brasília, Literatura. 2006.
- **Identificações problemáticas: lírica e sociedade em quatro poetas latino-americanos**. Leandro Pasini. Universidade de São Paulo, Letras. 2006.
- **Espanha aparta de mí este cáliz, de César Vallejo: Performance e Guerra Civil Espanhola** de Carla Damêane Pereira de Souza. Universidade Federal de Minas Gerais, Estudos Literários. 2009.
- **O texto literário no ensino de espanhol como língua estrangeira: experiência com a poesia de César Vallejo**. Noemí Gamboa Padilla.

Universidade do Estado do Rio Grande Do Norte. Pesquisadora peruana da Universidad Nacional de Trujillo. 2010.

Esta busca na Plataforma Lattes e nos acervos de Universidades brasileiras mostra que, entre 1984 e 2012, foram concluídas duas teses, oito dissertações e quatro livros sobre a obra de Vallejo. Pode-se perceber que há uma regularidade a partir do ano de 2000. Analisando esses materiais, pode-se constatar que os livros se concentram em traduções da obra poética e que há um de análise da crítica. As duas teses não são dedicadas exclusivamente ao estudo da poesia de Vallejo, pois o escritor é estudado juntamente com outros poetas. As dissertações se concentram na obra poética de Vallejo, principalmente no livro *España aparta de mi este cáliz*, e uma das dissertações estuda a tradução da poesia de Vallejo como instrumento para o ensino de língua.

Levantamos duas hipóteses sobre o relativo desconhecimento da obra de Vallejo no Brasil. A primeira é que ele se deve ao modo como o poeta foi apresentado; a segunda é que ele se deve à tradução tardia de suas obras. Um dos estudiosos da obra de Vallejo no Brasil, Antonio Miranda, no ensaio: *Intertextualizando a César Vallejo desde Brasil, sobre las vanguardias del siglo XX*, afirma que:

Alrededor del autor de “Los Heraldos Negros”, entre nosotros hay, todavía, más fantasías y lugares comunes que un real conocimiento de su vida y obra, fuera de los especialistas, y hasta se le considera un poeta de vanguardia y un activista político que extrapola los límites de su verdadera personalidad política y literaria. Es tenido como un revolucionario – y lo es, tal vez el más hondo de todos los poetas de su generación – pero jamás en el sentido que se le atribuye¹⁷.

Vários estudos já foram realizados sobre a importância da tradução para a inserção de uma obra estrangeira no meio editorial nacional. A forma como a obra de Vallejo foi introduzida no Brasil, curiosamente passa por um outro fator: a relação política que desde o primeiro momento

¹⁷ MIRANDA, Antônio. **Intertextualizando a Vallejo desde el Brasil... sobre las vanguardias del siglo XX**. Maio 2009. Disponível em: <http://www.antoniomiranda.com.br/ensaios/cesar_vallejo_vanguardias_poetica_s.html>. Acesso em 20 jan. 2016.

esteve relacionada à obra e à figura do escritor. Verificamos que foi pela via política que a obra do escritor peruano apareceu na década de 70 no Brasil, quando proliferavam os jornais alternativos, editoras político-partidárias, associações e sindicatos. Em 1977, o jornal *Versus*, publicado mensalmente em São Paulo, e com uma proposta latino-americana e popular, ofereceu a cada assinante um livro com textos de Vallejo. Desconhecemos, porém, o tradutor desta edição. A partir dessa primeira publicação, Vallejo e sua obra passam a representar uma mensagem de posicionamento político de esquerda e com todas as conotações.

A primeira tradução da poesia completa de Vallejo, realizada pelo poeta Thiago de Mello, foi publicada em 1984, Mello foi tradutor de vários poetas de língua espanhola, dentre eles, Pablo Neruda. Um ano antes da tradução de Mello, Haroldo de Campos traduziu três poemas de *Trilce*, que foram publicados na revista peruana *Cielo Abierto*, nº 25, em 1983. Em 1986, Amalio Pinheiro publica *César Vallejo: o abalo corpográfico*, em que analisa a poética de *Trilce*. No ano seguinte, Pinheiro publica, em edição bilíngue, uma seleção de poemas de Vallejo sob o título *A dedo*. Pinheiro propõe um novo olhar que se reflete na tradução da poesia de Vallejo, enfatizando a profundidade da linguagem poética, fruto de seu estudo crítico anterior. Uma segunda edição revisada e ampliada foi publicada em comemoração ao cinquentenário de morte de Vallejo. Nesta edição, de 1988, são publicados 54 poemas, sendo 31 de *Trilce*.

Em 1992, Pinheiro publica um artigo intitulado: *César Vallejo – Tradução e política*, no qual trata das opções utilizadas na tradução das poesias de Vallejo. Ampliando seus estudos sobre a obra do escritor, Pinheiro publica o livro *Aquém da identidade e da oposição - Forma na cultura mestiça*, em que coloca em diálogo as obras Oswald de Andrade, César Vallejo, Vicente Huidobro e Oliverio Girondo, entre outros importantes autores das vanguardas literárias da América Latina.

As traduções de Mello e Pinheiro dos poemas de Vallejo são examinadas no artigo de Álvaro Faleiros, intitulado *A crítica da retradução poética*. Segundo Faleiros:

Thiago de Mello, o tradutor da primeira tradução das *Obras Completas* de Vallejo, se apoiou nas traduções inglesas, francesas e italianas, para compor seu texto. Consciente das dificuldades da tradução poética, Mello, vê a tarefa como uma “aproximação ao universo poético original”. Para tal, o tradutor demonstrou um conhecimento

profundo da obra de Vallejo, destacando sua invenção verbal, o uso de arcaísmos, neologismos, regionalismos e coloquialismos; assim como, as alterações que produzem na sintaxe e na ortografia¹⁸.

É possível identificar que grande parte dos estudos sobre a obra de Vallejo permanece restrita a um pequeno grupo de pesquisadores universitários. Entendemos que a tradução e a retradução da obra de Vallejo podem colaborar para o interesse do leitor brasileiro nesse importante poeta hispano-americano. Os cursos de graduação em língua espanhola e os programas de Pós-graduação em literatura e tradução que desenvolvem linhas de pesquisas em literatura hispano-americana carecem de pesquisas em literatura peruana, principalmente poesia. Abrir o caminho para formar um grupo de estudos no Brasil que desenvolvam pesquisas em torno da poética de Vallejo é um dos objetivos desta tese.

¹⁸ FALEIROS, Álvaro. A crítica da retradução poética. In: **Itinerários Revista de Literatura**, n. 28, 2009. Disponível em: <<http://seer.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/2146/1764>>. Acesso em: 10 fev. 2016.

CAPITULO II

2 VALLEJO - OBRA COMPLETA E OBRA POÉTICA

A obra completa de Vallejo abarca vários gêneros literários: poesia, narrativa (novelas, contos), teatro, ensaio para jornais (crônicas, artigos) e traduções. Um grande projeto, envolvendo diversos estudiosos da obra vallejianana culminou com a publicação, pela Universidade Católica do Peru, da mais completa coleção da obra de Vallejo: são 14 volumes que reúnem toda a sua produção, inclusive seu trabalho como tradutor. Os volumes foram publicados entre 1997 e 2004 envolvendo um minucioso trabalho de pesquisa, transformando-se em uma edição de referência para os estudos da obra completa do escritor César Vallejo. Pode-se dizer que cada vez mais aumenta o interesse dos estudiosos sobre os outros gêneros literários desenvolvidos pelo escritor peruano. Ainda assim, sabemos que a poesia ocupa o lugar de maior destaque na sua produção literária, e não sem razão, já que Vallejo dedicou uma atenção especial à produção poética, como atestam os estudos realizados por especialistas em seus rascunhos e manuscritos. O mais recente estudo publicado sob o título de *Autógrafos olvidados* (2003), que recolhe parte desse material, revela a exaustiva preocupação de Vallejo com a correção de seus poemas, e a busca da expressão mais acabada.

Ao viajar para a Europa, no dia 17 de junho de 1923, a bordo do barco a vapor *Oroya*, Vallejo era um escritor ainda pouco conhecido e havia publicado sua monografia para obtenção do título de bacharel em Letras, *El Romanticismo en la poesía castellana* (1915), dois livros de poemas, *Los heraldos negros* (1919) e *Trilce* (1922), um livro de contos, *Escalas melografiadas* (1923), e uma novela, *Fabla salvaje* (1923).

Neste capítulo é analisado o espaço que a poesia e a crítica sobre poesia ocupam no conjunto da obra de Vallejo, para isso, o estudo concentra-se nas obras poéticas *Los heraldos negros* (1919) e *Trilce* (1922) escritas e publicadas durante a permanência de Vallejo no Peru. Nas composições de crítica escritas por Vallejo, a primeira obra analisada é a monografia de conclusão do curso, esta produção não está inserida no âmbito de uma composição poética, porém, neste primeiro texto argumentativo, Vallejo desenvolve alguns pontos importantes sobre a sua forma de analisar poesia e as características de movimentos literários, desse modo será considerada dentro do conjunto que será estudado neste capítulo. Posteriormente, será analisado o artigo *Contra el secreto*

*professional*¹⁹ e o artigo *Poesia nueva*, textos importantes na produção de Vallejo, para refletir-se sobre os pontos que o escritor considerava referência na narrativa poética.

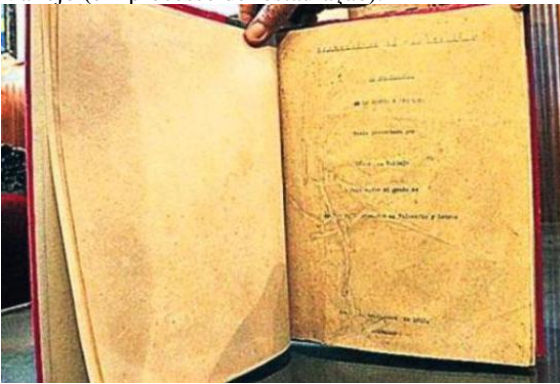
1.1 UMA APROXIMAÇÃO AO PRIMEIRO TEXTO ARGUMENTATIVO DE VALLEJO: *EL ROMANTICISMO EN LA POESÍA CASTELLANA* (1915)

Figura 7: Trabalho de Conclusao de Curso Universitario de Cesar Vallejo.



Fonte: Biblioteca Universidad Nacional de Trujillo.

Figura 8: Trabalho Original de Conclusão de Curso Universitário de Cesar Vallejo (em processo de restauração).



¹⁹ VALLEJO, César. Contra el secreto profesional. In: **Variedades**, Lima, 7 maio 1927.

Fonte: Biblioteca Universidad Nacional de Trujillo.

Curiosamente, o primeiro texto de Vallejo sobre literatura é o trabalho de investigação sobre a influência do romantismo na poesia castelhana. Dados bibliográficos dão conta que Vallejo apresentou a monografia em 22 de setembro de 1915. Ao completar 100 anos, a monografia ainda cobra da crítica vallejianista uma investigação minuciosa, que reconstrua e avalie o pensamento crítico do jovem estudante e pesquisador. O texto *El romanticismo en la poesía castellana* (1915) é considerado seu estudo mais consistente sobre o tema poético.

No ambiente acadêmico do início do século XX, começam a surgir trabalhos que apresentam uma reflexão sistemática em torno da literatura peruana, visto que o país estava formando o seu conceito de nação nas artes literárias. Apesar da proclamação da independência, em 21 de julho de 1821, e de sua consolidação após as batalhas de Junín e Ayacucho, no final de 1824, a construção de um conceito de nação nas artes e na literatura será tardio. Cem anos após a independência, essa consolidação ainda requer uma forma sistemática a ser pensada e teorizada pelos intelectuais.

O primeiro balanço sistemático a respeito da literatura peruana aparece com José Riva Agüero, no livro *Carácter de la Literatura del Perú independiente* (1905). Na época, os trabalhos universitários de pesquisa na área literária seguiam modelo estabelecido pelo crítico francês Hippolyte Taine, que considera a literatura como produto da raça, do meio e do momento. Tal modelo irá orientar a monografia de Vallejo, a tese de José Gálvez, *Posibilidad de una genuina literatura nacional* (1915) e a monografia de Luis Alberto Sánchez, *Nosotros: ensayos sobre una literatura nacional* (1920). Boa parte da crítica entende que esses estudos estão, de certa forma, alinhados e interconectados com outra parte da produção literária peruana, fora do meio acadêmico.

Os estudos culminam com os textos de José Carlos Mariátegui, apresentados no livro *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1928), colocando no centro do debate as questões nacionais nas artes, política e economia. Ainda que Mariátegui tenha um posicionamento crítico a respeito da obra de Riva-Aguero, considerando-a uma continuidade disfarçada do colonialismo.

Os textos de José Riva-Aguero, Gálvez e Sánchez, juntamente com os conceitos desenvolvidos por Mariátegui, estabelecem um diálogo entre os estudos desenvolvidos no meio acadêmico e os desenvolvidos pelos intelectuais fora deste meio. Será a partir desses estudos dos aspectos

nacionais será possível elevar a prática da crítica literária a um novo patamar, ainda no começo do século XX.

No contexto social dos primeiros trinta anos de 1900, o texto argumentativo da monografia de Vallejo passa inadvertido pela crítica literária peruana. Segundo Javier Morales Mena²⁰, um dos fatores que evidenciam a falta de repercussão se deve ao discurso da monografia de Vallejo não estar alinhado com o forte bloco dos textos de Riva-Agüero, Gálvez e Sánchez e do material extremamente politizado de Mariátegui, ou seja, o assunto da monografia não tratava da construção de uma literatura nacional. Acrescenta-se ainda outro fator, que é do desinteresse da crítica que não se detém nessa parte da produção de Vallejo: a prioridade dada à sua produção poética. Cabe ainda, às justificativas de Mena, o isolamento que sofriam os intelectuais que não se encontravam no estrito círculo literário da capital, Lima.

Apesar de Vallejo frequentar a Universidade de Trujillo e participar do *Grupo Norte*, grande parte da produção editorial se concentrava na capital, Lima, e o intercâmbio com a província era quase nulo. Ainda que, aparentemente, o texto de Vallejo não esteja alinhado com a crítica de sua época, o que leva à motivação de recuperar e analisar a monografia são as questões suscitadas e a forma de analisar o impacto do romantismo na poesia castelhana. Tal estudo trará implicações na escrita poética vallejianas, dessa forma, vamos examinar na monografia alguns momentos em que Vallejo expõe estas reflexões.

A monografia *El Romanticismo en la literatura castellana* (1915) apresenta uma divisão didática e objetiva desenvolvida em dois capítulos: O primeiro, *Origen del Romanticismo*, e o segundo, *Crítica del Romanticismo*. No primeiro, Vallejo estuda os elementos da raça, do meio, os elementos estrangeiros e apresenta uma análise da poesia castelhana antes do Romantismo. No segundo capítulo, ele estuda os escritores dessa escola e sua influência sobre os poetas românticos peruanos.

Na introdução, Vallejo insiste em promover a busca pela cientificidade na produção crítica artística e, por extensão, na literária.

Desde entonces la crítica artística ha dejado de ser el ligero análisis de las formas y la observación más o menos incompleta de una determinada manera de

²⁰ MENA, Javier Morales. La autoreflexividad de la crítica en *El romanticismo en la poesía castellana*, de César Vallejo, p. 54. In: **Actas del Congreso Internacional Vallejo Siempre**, Vallejo, Tomo 2, 1. ed., Lima, 2014.

la técnica, para convertirse en el juicio amplio e profundo, resultado de una visión científica hecha a través de un prisma, de cuyas múltiples facetas, concurren en armoniosa teoría, muchas veces a una alta y vigorosa conclusión.²¹

No Peru do começo do século XX, os estudos de crítica literária não tinham status de ciência; Vallejo, em 1915, é um dos primeiros intelectuais a promover a reflexão sobre o tema, e a cobrar maior rigor e cientificidade nesses estudos. Outro fator que terá importância na monografia é o interesse de Vallejo pelo tema do romantismo e suas influências, apesar de que na época ele já frequentava o *Grupo Norte*, em Trujillo, e absorvia as tendências da “vanguarda hispano-americana”, das leituras de Herrera y Reissig, ainda assim, o Romantismo como escola suscita em Vallejo amplo interesse.

No primeiro capítulo, sobre a *Origem do romantismo*, Vallejo toma como centrais as três causas gerais da obra literária: a raça, o meio e o momento, e segue o modelo vigente na época, os princípios do crítico francês Hippolyte Taine (1828-1893).

Na primeira das causas, a raça, Vallejo adverte que na Espanha do século XVIII havia um cansaço intelectual que, longe de refletir a época de glórias e conquistas espanholas dos descobrimentos e da colonização do Novo Mundo, agora dominava o pessimismo. Ele faz um contraponto entre o sereno pensamento de Calderón de la Barca e de Fray Luis de León com o “*desbocado vuelo de fantasía*” e considera o temperamento lírico do romantismo castelhano; “*el idealismo de Don Quijote enlutado por el negro pessimismo de Espronceda*”.

Vallejo resume em seis tópicos a influência da raça na poesia romântica castelhana;

1º El predominio de la fantasía, expresado por una filosofía idealista;

2º Un fondo de melancólico y exquisito sentimentalismo;

3º Refinada sensibilidad;

4º Predominio de los sentimientos de amor, honor, patriotismo y religión, traducidos en sublimes pasiones, violencias de sangre y misticismos fanáticos;

²¹ VALLEJO, César. **El romanticismo en la poesía castellana**. Lima: Ediciones El Aleph, 2000. 91 p.

- 5º El instinto por la belleza de las formas y lo sonoro y grandioso;
 6º Como medio que facilitó el triunfo del romanticismo, el carácter vehemente y voluble de su psicología²².

Vallejo afirma que a raça espanhola cumpriu as leis fatais da evolução e da vida e chega no século XVIII em um período de desalento que se reflete na produção poética. Nesse período, a necessidade de encontrar novos meios de expressão através de novos sistemas permitiu que a escola romântica se desenvolvesse na poesia espanhola. Contudo, recorda Vallejo que esses novos sistemas serão assimilados desde que não se oponham às características da raça.

Em seguida, Vallejo passa a enumerar os elementos provenientes do meio, destacando quinze tópicos, dentre eles:

- 1º El amor a la naturaleza, la tendencia en ver en ésta la clave del misterio del mundo.
 3º El espiritualismo filosófico que es uno de los caracteres esenciales del Romanticismo.
 4º La fantasía ardorosa traducida en los problemas de metafísica y teología que son el fondo común de las creaciones románticas.
 8º La hegemonía individual sobre la sociedad, que es también la nota esencial en el Romanticismo.
 10º De las Guerras con Napoleón surgió el sentimiento fuerte del patriotismo, edad heroica española y su misticismo de leyenda.
 14º Ternura exquisita, y pasiones intelectualizadas en una orientación más amplia y filosófica.
 15º Como elemento compresivo de todos los anteriores, el lirismo llega a la cúspide de su desarrollo en la poesía²³.

Para Vallejo, a Escola Romântica espanhola tem sua base na Revolução Filosófica do século XVIII que, envolta em grande convulsão de ideias e interesses, introduziu nas artes um espírito de liberdade. A

²² VALLEJO, César. **El romanticismo en la poesía castellana**. Lima: Ediciones El Aleph, 2000. 91 p.

²³ VALLEJO, César. **El romanticismo en la poesía castellana**. Lima: Ediciones El Aleph, 2000. 91 p.

nova psicologia e as fontes de inspiração que caracterizam o povo espanhol são provenientes da sua raça, da natureza e das renovações sociais, e para expressarem-se, elas necessitavam de uma nova fórmula artística. Essa direção surge precipitada pelas influências estrangeiras, que o escritor denomina “*Elementos Extranjeros*”. Vallejo acredita que o Romantismo Espanhol, da forma como ele se apresenta, é fruto de um caudal de ideias e influências de outros países europeus: Itália, Inglaterra, Alemanha, França. Nesse ponto passa-se a analisar como Vallejo concebeu as influências francesas no Romantismo Espanhol.

Considera-se que os outros países citados contribuíram de igual forma para a formação do Romantismo Espanhol, contudo analisa-se a relação deste movimento com as ideias francesas, visto que, posteriormente, no começo do século XX, e especialmente na elaboração de *Los heraldos negros* (1919) e *Trilce* (1920), Vallejo buscará elementos de inspiração intimamente relacionados como o modelo francês. Em *Los heraldos negros*, Vallejo reproduzirá o último sopro do simbolismo de inspiração francesa e alguns poemas já servirão de ponte para o modernismo e vanguarda das composições de *Trilce*, tais assuntos serão abordados nos respectivos capítulos dedicados às obras poéticas de Vallejo referentes ao vanguardismo.

Retoma-se aqui alguns pontos que Vallejo percebeu como influência francesa na formação do Romantismo Espanhol. Antes de perceber essas influências, porém, é necessário aceitá-las, nesse ponto da argumentação, Vallejo cita Menéndez e Pelayo dizendo o seguinte:

Debemos cultivar relaciones cada día más frecuentes con los doctos de otros países, pospuesta toda mezquina rivalidad, domada toda sugestión de amor propio y hasta perdonando cuando necesite indulgencias, las asperezas injustas de la crítica, los desahogos de mal humor, los alardes de superioridad petulantes, siempre que estos defectos de crianza y cortesía más que de literatura, vayan compensados con méritos y obsequios reales al ídolo de nuestros amores, a la inmortal y desventurada España, en cuyas aras debe consumir el fuego todo sentimiento impuro y minguido de iracundia o de vanagloria²⁴.

²⁴ VALLEJO, César. **El romanticismo en la poesía castellana**. Lima: Ediciones El Aleph, 2000. p 27.

Segundo Vallejo, na França do século XVIII a poesia estava convertida em uma fria versificação sem alma. O panorama apenas vislumbraria uma mudança com as composições do poeta Andrés Chénier, que propõe reabilitar o hibridismo perdido e em sua poesia marcar uma linha que separa o Classicismo do nascimento do Romantismo. Consolidado posteriormente pelas obras de Chateaubriand, que serão construídas sobre a tendência inovadora de Chénier. Para Vallejo, será Madame de Stäel, aprendendo do Romantismo alemão, que solidificará as bases para o desenvolvimento do Romantismo na literatura francesa que, posteriormente, influenciará a Espanha. Não será, segundo Vallejo, este o único momento em que os franceses influenciarão os movimentos literários espanhóis, posteriormente isso ocorrerá também com Lamartine, Victor Hugo e Alfredo de Musset no lirismo espanhol. Desta forma, conclui Vallejo que:

La mentalidad francesa ha desempeñado el papel de precisar la orientación del Romanticismo con el material de ideas y sentimientos de los otros pueblos europeos y los suyos propios que eran los mismos, más o menos, que los de España²⁵.

A poesia castelhana do século XVIII está em plena decadência literária, e para Vallejo a poesia da época não exercia nenhuma reação na sociedade e não correspondia aos novos horizontes. Desta forma, ela teria que necessariamente morrer para abrir espaço para outra orientação artística, produto da raça, do meio e do momento histórico.

A monografia de Vallejo desenvolve conceitos que posteriormente complementarão os estudos sobre o pensamento teórico e estético assinalados nos a origem da Vanguarda na poesia das primeiras décadas do século XX. Ainda que o momento histórico e as referências são complexas, a Vanguarda é construída a partir da decadência dos modelos poéticos tradicionais.

No próximo tópico será apresentada a análise referente às reflexões de Vallejo sobre a produção poética denominada *Poesia nova*.

2.1.1 O artigo Poesía Nueva de César Vallejo

O breve artigo Poesia nueva (1926) foi publicado no 1º número da revista Favorables Paris Poema, fundada e dirigida por Vallejo, Juan

²⁵ Idem. Ibidem. p. 39.

Larrea e com a colaboração de Gerardo Diego. A revista teve dois números publicados e optou por uma linha editorial de vanguarda, mas principalmente de liberdade de expressão. Contribuíram para *Favorables*, com artigos críticos e composições poéticas, os fundadores e outros nomes como: Vicente Huidobro, Tristan Tzara, Pierre Reverdy, Antonio Riquelme, Apeles Fenosa, Ribemont Dessaignes e Pablo Neruda. *Favorables* é parte do boom de revistas literárias do período entre guerras que contribuiu para divulgar a produção literária dos jovens escritores.

Vallejo assina o artigo do primeiro número da revista e faz uma crítica ao que alguns escritores consideram poesia moderna ou poesia nova:

Poesía nueva ha dado en llamarse a los versos cuyo léxico está formado de las palabras "cinema, motor, caballos de fuerza, avión, radio, jazz-band, telegrafía sin hilos", y en general, de todas las voces de las ciencias e industrias contemporáneas, no importa que el léxico corresponda o no a una sensibilidad auténticamente nueva. Lo importante son las palabras. Pero no hay que olvidar que esto no es poesía nueva ni antigua, ni nada. Los materiales artísticos que ofrece la vida moderna, han de ser asimilados por el espíritu y convertidos en sensibilidad²⁶...

Ao chamar a atenção para a falta de sensibilidade no uso dessas novas palavras, o escritor busca nas entrelinhas reabilitar a pontual crítica contra o que considerava os “ismos”, modismos literários sem consistência. Para o Vallejo, a poesia sem elaboração, sem concisão e adequação é apenas uma tentativa estéril e um jogo inútil de palavras:

El telégrafo sin hilos, por ejemplo, está destinado, más que a hacernos decir "telégrafo sin hilos", a despertar nuevos temples nerviosos, profundas perspicacias sentimentales, amplificando videncias y comprensiones y dosificando el amor: la inquietud entonces crece y se exaspera y el soplo de la vida, se aviva. Ésta es la cultura verdadera que da el progreso; éste es su único sentido estético, y no el de llenarnos la boca con palabras flamantes.

²⁶ VALLEJO, César. *Poesía nueva*. In: **Favorables Paris Poema**, Paris, n. 1, 1926.

Muchas veces las voces nuevas pueden faltar. Muchas veces un poema no dice "cinema", poseyendo, no obstante, la emoción cinematográfica, de manera obscura y tácita, pero efectiva y humana. Tal es la verdadera poesía nueva.²⁷

O artigo, ainda que conciso, é bastante duro, apesar de não citar ou utilizar como exemplo nenhuma composição poética ou autor, como costumava ocorrer em outros artigos. Vallejo expõe as características que considera esteticamente equivocadas.

En otras ocasiones el poeta apenas alcanza a combinar hábilmente los nuevos materiales artísticos y logra así una imagen o un *rapport* más o menos hermoso y perfecto. En ese caso, ya no se trata de una poesía nueva a base de palabras nuevas como en el caso anterior, sino de una poesía a base de metáforas nuevas..... La poesía nueva a base de palabras o de metáforas nuevas, se distingue por su pedantería de novedad y, en consecuencia, por su compilación y barroquismo. La poesía nueva a base de sensibilidad nueva es, al contrario, simple y humana y a primera vista se la tomaría por antigua o no atrae la atención sobre si es o no moderna²⁸.

Em mais de uma oportunidade, Vallejo considera a autenticidade uma virtude primordial na construção de uma nova linguagem poética e desqualifica a poesia que não é vida. Para finalizar o artigo, ele faz uma observação de advertência e reitera a importância de rever os elementos formadores da poesia nova. Essas concepções não abandonarão os futuros artigos críticos de Vallejo.

Em seguida, analisa-se um artigo polêmico escrito por Vallejo em 1927, que reivindica o comprometimento da atual geração de escritores da América Latina com uma autêntica produção poética.

²⁷ VALLEJO, César. Poesía nueva. In: **Favorables Paris Poema**, Paris, n. 1, 1926.

²⁸ Idem. *Ibidem*.

2.1.2 Contra el secreto profesional

Escrito em Paris e publicado na revista *Variedades*, em Lima no ano de 1927, *Contra el secreto profesional*²⁹ - *A propósito de Pablo Abril de Vivero*, é um artigo polêmico que manifesta a contrariedade de Vallejo aos experimentalismos vazios que não podem ser considerados elementos de uma autêntica vanguarda hispano-americana.

Ele faz duras críticas à Gabriela Mistral, Neruda e Borges, cobrando autenticidade e uma postura criativa e honesta que não esteja apoiada exclusivamente em modelos estrangeiros. Vallejo afirma: “*Un verso de Neruda, de Borges o de Maples Arce, no se diferencia en nada de uno de Tzara, de Ribemont o de Reverdy*”. O tom do artigo oscila entre reivindicação e acusação.

Al escribir esas líneas, invoco otra actitud. Hay un timbre humano, un latido vital y sincero, al cual debe propender el artista, a través de no importa qué disciplinas, teorías o procesos creadores. Dése esa emoción, seca, natural, pura, es decir, prepotente y eterna, y no importan los menesteres de estilo, manera, procedimiento, etcetera³⁰.

Vallejo relaciona as sete novas disciplinas estéticas: nova ortografia, nova caligrafia, novos assuntos, nova máquina de fazer imagens, novas imagens, nova consciência da vida e novo sentimento político e econômico; disciplinas que são utilizadas pelos poetas europeus para produzir poesias autênticas. Contudo, essas novas disciplinas estéticas, aplicadas diretamente e sem nenhum filtro como modelos na produção poética americana, não respondem às nossas necessidades, à nossa psicologia e ao ambiente; e acusa também a sua geração de continuar com os mesmos métodos de plágio e retórica das gerações passadas. Vallejo afirma que:

Al escribir estas líneas, invoco otra actitud. Hay un timbre humano, un latido vital y sincero, al cual debe propender el artista, a través de no

²⁹ VALLEJO, César. *Contra el secreto profesional*. In: **Variedades**, Lima, 7 maio 1927.

³⁰ VALLEJO, César. *Contra el secreto profesional – A propósito de Pablo Abril de Vivero*. In: **Variedades**, Lima, 1927

importa de qué disciplinas, teorías o procesos creadores³¹.

Um dos pontos mais graves para Vallejo é a percepção de que os poetas latino-americanos operam conscientes desse remendo nas estéticas estrangeiras, e ainda assim praticam isso sob a falsa inspiração autóctona. Para Vallejo, um poeta autóctono não necessita auto-nominar-se, necessita verdadeiramente expressar-se em sua poesia.

No artigo, Vallejo elogia exageradamente o livro *Ausencia* (1927) do escritor peruano Pablo de Abril Vivero, e a crítica é unânime em verificar nesse elogio desmedido como uma forma de reproche ainda mais duro contra os grandes poetas da literatura latino-americana: Gabriela Mistral, Neruda e Borges.

Ao finalizar o artigo, o poeta confere ainda um último golpe sobre o livro *Secreto profesional*, de Jean Cocteau. Segundo Vallejo, a obra de Cocteau representa a pseudo-nova poesia, todos os “ismos” onde cabem todas as mentiras sem nenhum controle.

2.2 UMA INTRODUÇÃO AO ESPAÇO POÉTICO NA OBRA DE VALLEJO

A obra poética completa de Vallejo compreende três livros e quatro séries de poemas esparsos. No Peru, publicou dois livros de poemas: *Los heraldos negros* (1919) e *Trilce* (1922). Em 1930 foi publicada uma segunda edição de *Trilce*, em Madri. Em 1939, um ano após a morte de Vallejo, foram publicados em Paris os *Poemas humanos*, obra que abarca toda a sua produção poética de 1923 até 1938. Também no ano de 39, em Barcelona, foi publicada uma edição de *Poemas humanos*, contudo, devido à inclusão dos poemas de *España, aparta de mi este cáliz*, dedicados aos Republicanos na Guerra Civil Espanhola, a edição foi censurada e praticamente destruída, sobrando apenas poucos exemplares.

Apesar da obra poética constituir apenas uma parcela da totalidade da obra de Vallejo, ela é a escolhida pelos estudiosos. Esse interesse contínuo pela poética de Vallejo se deve a grande habilidade do escritor em trabalhar a língua para a poesia. Ao mesmo tempo, essa habilidade foi para Vallejo um obstáculo na produção em outros gêneros literários. Para Coyné (1981):

³¹ Idem. Ibidem.

Sus cuentos presentan muchos fragmentos torpes, desleídos, o que al contrario, se retuercen trabajosamente, por faltarles aquella tensión propia del poema que salva hasta los versos más riesgosos, los que hoy parecen tal vez superfluos o inútilmente chillones. Aun así las prosas nos ayudan a imaginar cómo Vallejo en *Trilce* fue llevado a (guillotinar) sílabas, (soldar) y (encender) adjetivos. (E.N). Igualmente autentifican la seriedad de los versos, que los primeros lectores juzgaron disparates puros, escritos con el solo fin de que nadie los entendiera³².

O poder de abstração de seus poemas, principalmente em *Trilce*, garantem a Vallejo o estatuto de um estilista inconfundível nas letras hispânicas.

Nos próximos tópicos deste estudo, busca-se refazer o caminho da produção poética de Vallejo que foi publicada durante o tempo que o escritor viveu no Peru. A primeira fase poética aparece com as composições de *Los heraldos negros* e segue com a inovação nos poemas do livro *Trilce* (1922).

2.2.1 A primeira fase poética do jovem César Vallejo: Los heraldos negros

Antes de publicar seu primeiro livro, Vallejo havia escrito alguns poemas avulsos que foram publicados em jornais e revistas da época. Esses poemas aparecem em suas obras completas, servindo como material interessante para reconstruir a evolução da escrita poética vallejana.

No começo de sua carreira literária, assim como os jovens escritores da época, Vallejo buscava a aceitação no meio literário da capital. Com esse intuito, enviou o poema *El poeta a su amada* para apreciação do crítico limenho Clemente Palma. A recepção do poema por Palma assume um carácter depreciativo.

³² COYNÉ, André. **Medio siglo con César Vallejo**. Lima: Fondo Editorial PUCP, 1999, p. 203.

El poeta a su amada

Amada, en esta noche tú te has crucificado
sobre los dos maderos curvados de mi beso;
y tu pena me ha dicho que Jesús ha llorado,
y que hay un viernes santo más dulce que ese
beso.

En esta noche clara que tanto me has mirado,
la Muerte ha estado alegre y ha cantado en su
hueso.

En esta noche de setiembre se ha oficiado
mi segunda caída y el más humano beso.

Amada, moriremos los dos juntos, muy juntos;
se irá secando a pausas nuestra excelsa amargura;
y habrán tocado a sombra nuestros labios difuntos.

Y ya no habrá reproches en tus ojos benditos;
ni volveré a ofenderte. Y en una sepultura
los dos nos dormiremos, como dos hermanitos.

As duras palavras de Palma na sua crítica ao poema, são consideradas por boa parte da crítica vallejiana como um ataque pessoal, pois analisa de forma parcializada. Centrando sua análise a condição de provinciano de Vallejo.

Señor César Abraham Vallejo. Trujillo:

También es usted de los que viene con la tonada de que aquí estimulamos a todos los que tocan de afinación la gaita lírica, o sea a los jóvenes a quienes les da el naipe por escribir tonterías poéticas más o menos cursis. Y la tal tonada le da margen para no poner en duda que hemos de publicar su adefesio. Nos remite usted un soneto titulado «El poeta a su amada» que en verdad lo acredita a usted para el acordeón o para la ocarina antes que para la poesía. Sus versos son burradas más o menos infectas y que hasta el momento de largar al canasto su mamarracho no tenemos de usted otra idea sino la de deshonor de la colectividad trujillana, y que si descubrieran su nombre el vecindario haría lazo y lo amarraría en

calidad de durmiente en la línea del ferrocarril de Malabrigo”³³.

Vallejo sentiu-se extremamente humilhado, ainda assim publica o poema no livro *Los heraldos negros* (1919). O primeiro poemário de Vallejo apresenta algumas composições construindo o caminho que culminaria na experimentação e inovação de *Trilce* (1922), contudo a crítica não perceberia imediatamente essa transição e optaria por limitar-se a não comentar o livro.

Em *Los heraldos negros*, são reunidos 69 poemas. Segundo biógrafos, os poemas foram escritos a partir de 1915 até 1918, nesta época o escritor frequentou e graduou-se em Filosofia e Letras na Universidade de Trujillo. Era também uma fase de intensa agitação intelectual para Vallejo, que começava a plasmar sua trajetória poética e política. Alguns dos poemas que vieram a fazer parte do livro foram publicados em diferentes versões em revistas literárias de Trujillo e Lima. Para analisar o que se considera uma transição entre as composições do primeiro para o segundo livro de Vallejo, foi selecionado o poema que abre o livro *Los heraldos negros*, e acredita-se que ilustra a transição e serve de ponte para a nova linguagem estabelecida em *Trilce*.

A primeira reflexão sobre este tema é proveniente da leitura de *El universo poético de César Vallejo* (1997), de Américo Ferrari. Segundo Ferrari, a crítica reagiu positivamente ao primeiro livro do jovem poeta, ainda que com ressalvas, pois sublinhava a dificuldade de compreensão de alguns poemas. *Los heraldos negros* (1919) está dividido em seis seções: *Plafones Agiles*, *Buzos*, *De la tierra*, *Nostalgias imperiales*, *Truenos* e *Canciones de hogar*. Para abrir o poemário, Vallejo escolhe um poema que leva o mesmo título do livro.

Los Heraldos Negros

HAY GOLPES EN la vida, tan fuertes... Yo no sé.
Golpes como del odio de Dios; como si ante ellos,
la resaca de todo lo sufrido
se empozara en el alma... Yo no sé.

Son pocos; pero son... Abren zanjas oscuras
en el rostro más fiero y en el lomo más fuerte.

³³ PALMA, Clemente. Seção "Correo franco". In: **Variedades**, Lima, n. 499, 22 set. 1917.

Serán tal vez los potros de bárbaros atilas;
o los heraldos negros que nos manda la Muerte.

Son las caídas hondas de los Cristos del alma,
de alguna fe adorable que el Destino blasfema.
Esos golpes sangrientos son las crepitaciones
de algún pan que en la puerta del horno se nos
quema.

Y el hombre... Pobre... pobre! Vuelve los ojos,
como
cuando por sobre el hombro nos llama una
palmada;
vuelve los ojos locos, y todo lo vivido
se empoza, como un charco de culpa, en la
mirada.

Hay golpes en la vida, tan fuertes ... Yo no sé!

Composto de cinco estrofes, as quatro primeiras possuem quatro versos e a última apenas um verso. A composição surpreende pela linguagem direta, o questionamento e a dúvida que paira perante a presença Divina de uma entidade. Um Deus que elabora sentimentos humanos, um Deus do qual emana ódio e ressentimento. As referências ao vocabulário litúrgico são reelaboradas; odio de Dios, empozara en el alma, zanjas oscuras, caídas hondas de los Cristos, Destino blasfema, charco de culpa.

Outro aspecto, a coesão e nessa direção, para exemplificar, realizou-se o exercício crítico de reescrever *Los heraldos negros*, recompilando somente as primeiras linhas de cada verso, com o intuito de demonstrar que, já no primeiro poema, Vallejo começa a trabalhar um sentido de concentração dramática e coesão de pensamentos. A mensagem do poema está concentrada na primeira frase de cada verso, essa característica na escrita de Vallejo será potencializada em *Trilce* e alcançará sua melhor expressão.

Cada verso de *Los heraldos negros*:

1ª linha do 1º verso - Hay golpes en la vida, tan fuertes... Yo no sé.

1ª linha do 2º verso - Son pocos; pero son... Abren zanjas oscuras

1ª linha do 3º verso - Son las caídas hondas de los Cristos del alma,

1ª linha do 4º verso - Y el hombre... Pobre... pobre! Vuelve los ojos, como

1ª linha do 5º verso - Hay golpes en la vida, tan fuertes ... Yo no sé!

A coesão experimentada no poema impõe ao escritor um árduo trabalho com o idioma em busca pela palavra perfeita. Essa busca atormentava Vallejo que desenvolvia a reescrita constante de seus poemas.

Outra característica que Vallejo começa a experimentar em *Los heraldos negros* é a liberdade relacionada à irregularidade métrica, ainda que em poucos poemas. É importante recordar que o poeta experimentará uma mudança radical na sua forma de produzir poesia. Como exemplos desta mudança extrema, revemos aqui o poema *Te vas!* Escrito em 1914 e o poema sem título (1918) publicado em *Los heraldos negros*.

Te Vas!

Sólo por unos días, amada inolvidable,
me hizo feliz la vida tu noble compañia:
ya el hado nos separa fatale inoxorable,
ya tu barquilla hiende la inmensa lejanía.

¿.....

– Si te amara....qué sería?

–Uma orgía!

–Y si él te amara?

Sería

Todo rituario, pero menos dulce.

A tensão entre seguir uma tradição poética e inventar uma linguagem própria, não é um exercício fácil para o poeta. Internamente é necessário romper códigos e condutas já estabelecidas e construir um caminho com a intenção de proporcionar a liberdade de um estilo próprio, tal característica da escrita que Vallejo muitas vezes considera como uma rebeldia estética. Essa opção cobrará um alto preço do poeta que, após o esforço inventivo de criação de *Trilce* (1922), não publicará novas composições poéticas em vida, ainda que, continuamente, escrevesse poesia, algumas vezes compulsivamente. Para seguir a linha de pesquisa proposta, no próximo tópico serão analisadas algumas composições de *Trilce* (1922).

2.3 AO REDOR DE TRILCE, UMA NOVA LINGUAGEM POÉTICA

O livro *Trilce* (1922) foi impresso na gráfica da penitenciária de Lima. A gráfica operou durante várias décadas e os presos eram

responsáveis pelo funcionamento e realização dos serviços de impressão para o público. No mesmo local foi impresso, também do mesmo autor, *Escalas melografiadas* (1923), além de obras de vários escritores, dentre eles: Vadelomar, Eguren e Mariátegui.

A palavra *Trilce*, título do livro, é uma palavra inventada, não existe no idioma espanhol e foi criada pelo próprio escritor. Alguns biógrafos defendem a hipótese de que a palavra é a junção de “*triste*” e “*dulce*”, outros dizem que se refere ao valor de venda do livro (três soles). Muitas histórias giram em torno do título, ainda que, em uma entrevista realizada e publicada em Madrid em 1931 pelo jornalista César González Ruano, Vallejo faz uma declaração sobre a palavra que dá título ao livro:

Ruano: - Muy bien ¿Quiere decirme por qué se llama su libro “Trilce”? ¿Qué quiere decir “Trilce”?

Vallejo: - Ah, pues “Trilce”, no quiere decir nada. No encontraba, en mi afán, ninguna palabra con dignidad de título, y entonces la inventé; “Trilce” ¿No es una palabra hermosa? Pues ya no pensé más: “Trilce”³⁴.

Com ou sem intenção, a declaração de Vallejo sugere que já a partir do título, *Trilce* seria um livro inovador e de palavras inventadas. Pode-se entender que de certa forma a poesia vallejianana é idioletal.

Os 77 poemas que compõem o livro *Trilce* não recebem títulos, são identificados por números romanos. Quanto à temática, ainda que pareça surpreendente, devido a impressão de uma primeira leitura, em *Trilce* a maior parte dos poemas trata do tema amoroso. Cerca de 30 poemas tratam da relação de Vallejo com Otilia Villanueva, uma antiga namorada; os outros 47 poemas aparecem recordações da terra natal, da casa da família, da mãe, da prisão, e outras temáticas. Existem informações desconhecidas sobre a época em que Vallejo escreveu os poemas que compõem *Trilce*. Segundo o biógrafo André Coyné, alguns dos poemas que compõem *Trilce* foram escritos na prisão, entre 6 de novembro de 1920 e 26 de fevereiro de 1921.

En los tres meses y medio de su permanencia entre “las cuatro paredes de la celda”, Vallejo ha compuesto gran parte de los poemas de *Trilce*, algunos de los cuales (VXIII, XXII, I, LVIII)

³⁴ RUANO, César González. *Diario Heraldo de Madrid*. 27 jan. 1931.

evocan las impresiones directas del hombre excluido por los demás. En la cárcel igualmente Vallejo escribió la primera serie de los cuentos de *Escalas melografiadas*³⁵.

Por outro lado, o biógrafo Espejo Asturrizaga propõe uma temporização mais detalhada: dos setenta e sete poemas de *Trilce*, três teriam sido escritos em 1918; 48 em 1919; nove em 1920; sete após fevereiro de 1921; e 2 no verão de 1922. Assim, para Asturrizaga, nove poemas foram escritos durante a época em que Vallejo esteve preso.

Os dados levantados por Asturrizaga não minimizam o impacto que a prisão teve na escrita e no pensamento de Vallejo. Se aceitarmos a versão de Asturrizaga, a maior parte dos poemas foram escritos em 1919, o que se trata de um elemento a mais para reforçar a tese de que a grande transformação e inovação da linguagem poética de *Trilce* advém de uma ruptura de modelos que já estavam sendo propostos em *Los Heraldos Negros* (1919), e que *Trilce* é fruto de uma evolução interna da criação vallejiana, imediatamente posterior ao primeiro poemário.

Vallejo era extremamente criterioso na composição dos poemas. O poeta corrigia e reescrevia incansavelmente seus poemas, fato que ficou comprovado quando foram publicados *Autógrafos olvidados*, caderno de anotações onde Vallejo escrevia seus poemas. Os cadernos publicados compreendem somente os poemas da etapa europeia da sua produção, porém vários biógrafos afirmam que Vallejo mantinha cadernos de anotações desde as suas primeiras composições poéticas, e que muitos dos poemas de *Trilce* foram reescritos na época da prisão (as várias versões publicadas de um mesmo poema corroboram essa hipótese). Estudiosos da obra vallejiana recuperaram estas versões, que serão analisadas neste estudo. Propõe-se que, nesse processo, Vallejo dá indícios de amadurecimento estético, partindo de um modelo com características finais do simbolismo de *Los heraldos negros* para a elaboração de uma poética com elementos de vanguarda em *Trilce*.

O poeta seguia reescrevendo e buscando um estilo que pudesse reunir esses poemas em um poemário único. Ainda que não se tenha notícia dos cadernos de rascunhos de Vallejo dessa época, alguns poemas apareceram em publicações anteriores a *Trilce* (1919). A partir dessas informações, serão analisadas algumas das composições e sua reescrita,

³⁵ COYNE, André. **César Vallejo y su obra poética**. Biblioteca de escritores peruanos, dirigida por Jorge Puccinelli. Série Crítica. Lima: Editorial Letras Peruanas, 1957.

com o intuito de encontrar elementos que possibilitem explicar as escolhas realizadas pelo escritor para as versões finais dos seguintes poemas: II, III, XII, XV, XVI, XXXII e XLVI.

Poema II

1ª Versão³⁶

Tiempo Tiempo.

Medio día estancado entre relentes;
bomba aburrida del cuartel que achica
tiempo, tiempo.

Era, era.
Gallos que cantan escarbando en vano.
Boca del claro día que conjuga
era, era.

Mañana, mañana.
El reposo caliente aún de ser.
Piensa el presente así: guárdame para
Mañana, mañana.

Nombre Nombre.
¿Qué se llama cuanto hoy eriza el alma?
Se llama LO MISMO, que padece
Nombre, nombre.

César A. VALLEJO.

Cárcel de Trujillo, de 1920.

Versão Publicada em *Trilce*

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 herriza nos?
Se llama Lomismo que padece
nombre nombre nombre nombre.

Um dado biográfico importante é a confirmação, na primeira versão, de que o poema II foi escrito durante o período em que o poeta esteve preso em Trujillo. Na reescrita do poema, Vallejo aumenta as repetições da última palavra de cada estrofe e retira dois sinais de pontuação buscando um tom mais dramático. O recurso da repetição como retórica, neste caso utilizada para sugerir monotomia: “*tiempo tiempo tiempo tiempo, era era era era, mañana mañana mañana mañana, nombre nombre nombre nombre.*”

No primeiro verso da segunda estrofe: *Gallos que cantan escarbando en vano*; na segunda versão o verbo “*cantan*” é reescrito e Vallejo cria uma nova palavra, um adjetivo “*cansionan*” e a versão final aparece assim: *Gallos cancionan escarbando en vano*. Criar novas palavras, os neologismos, será um recurso recorrente na poética de *Trilce*.

³⁶ A primeira versão do poema II de *Trilce* aparece na revista *Bohemia Arte, Letras, Frivolidades*, n. 1, Lima, 15 jun. 1921, p. 8.

Poema III

1ª Versão: Las personas mayores de la casa... Versão publicada em *Trilce*

Las personas mayores de la casa
¿a qué hora volverán?
Da las seis y el ciego Santiago,
y ya está muy oscuro.

Mamá dijo que no demoraría.

Aguedita, Nativa, Miguel,
cuidado con ir por ahí, por donde
acaban de pasar las penas al silencioso
corral, donde las gallinas
que se están acostando todavía,
se han espantado tánto!
Mejor estemos aquí no más.
Mamá dijo que no demoraría.

Ya no tengamos miedo. Vamos viendo
los barcos ¡el mío es más bonito de todos!
con los cuales jugamos todo el santo día,
sin pelearnos, como debe de ser;
se han quedado de nuevo en el pozo de agua,
listos,
todos fletados de hartos dulces para mañana.

Aguardemos así, obedientes y sin más
remedio, la vuelta de las personas mayores
que siempre están con su vieja costumbre
de dejarnos en casa a los pequeños,
como si también nosotros
no pudiésemos partir.

Silencio. Aguedita? Miguel? Natividad?
Llamo, busco al tanteo entre la oscuridad.
No me vayan a haber dejado solo,
Y el único recluso sea yo.

Las personas mayores
¿a qué hora volverán?
Da las seis y 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 tánto.
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 de 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?
Llamo, busco al tanteo en la oscuridad.
No me vayan a haber dejado solo,
Y el único recluso sea yo.

Na primeira versão, Vallejo faz referência explícita à casa, a partir do título e também no primeiro verso. Na reescritura, no entanto, essa referência é suprimida, e o poeta segue a reflexão elaborada no artigo “*Contra el secreto profesional*” (1927). Vallejo defende uma poesia autóctona, trabalha o sentimento que valoriza as raízes e necessita recorrer a elementos implícitos no texto poético, muitas vezes suprimindo a necessidade de utilizar palavras que fazem referência direta à casa, à terra ou à cidade natal. Na reescrita para a versão de *Trilce*, a palavra “*Mamá*”, que representa um registro coloquial e infantil, é substituída pela palavra “*Madre*”, estabelecendo um outro registro linguístico.

Na terceira estrofe, os primeiros versos são reescritos e Vallejo refaz a ordem das palavras na frase, acrescentando ainda as palavras: “*guangueando*”, “*memórias*” e “*dobladoras*”. Elaborando e personificando sentimentos não humanos, na quarta estrofe, no primeiro verso, aparece a palavra “*miedo*” que, para a segunda versão, é substituída por “*pena*” seguindo a tendência de proporcionar elementos que produzam uma interpretação relacionada a uma imagem não humana.

Poema XII

1ª Versão

Escapo de una exaltación sin causa.
Incertidumbre. Ocaso. Servical coyuntura:
un proyectil que no sé dónde va a caer.

Oigo el chasquido de moscón que muere
Que a mitad de su vuelo cae a tierra.
¿Qué dice ahora Newton?

Incertidumbre. Talones que no giran.
En la carilla en blanco de esta hora
escriben cinco espinas por un lado
y cinco por el otro: Cit! Ya sale...

Versão Publicada em *Trilce*

Escapo de una finta, peluza a peluza.
Un proyectil que no sé dónde irá a caer.
Incertidumbre. Tramonto. Cervical coyuntura.

Chasquido de moscón que muere
a mitad de su vuelo y cae a tierra.
¿Qué dice ahora Newton?
Pero, naturalmente, vosotros sois hijos.

Incertidumbre. Talones que no giran.
Carilla en nudo, fabrida
cinco espinas por un lado
y cinco por el otro: Chit! Ya sale.

No poema XII, Vallejo reescreve praticamente todas as estrofes para a segunda versão, aumentando o número de palavras por verso. Ainda assim, consegue manter a coesão, característica marcante nos poemas de *Trilce*.

O poema é um dos exemplos da elaboração que o poeta acreditava representar o verdadeiro vanguardismo, palavras como: “*tramonto*”, “*cervical*”, “*coyuntura*”, “*chasquido*”, “*moscón*”, “*talones*” e o estrangeirismo “*Chit*”. As expressões combinadas nos versos apresentam o que Vallejo designava poesia genuína e verdadeiramente de vanguarda.

Poema XV

1ª Versão intitulado: Sombras

En el rincón aquél, donde dormimos juntos tantas noches, Otilia, ahora me he sentado a caminar. La cuja de los novios difuntos fue sacada. Y me digo: talvez qué habrá pasado.

Has venido temprano a distintos asuntos, y ya no estás. Es el rincón donde a tu lado, leí una noche, alegre entre tus tiernos puntos, un cuento de Daudet. Es el rincón amado.

No lo equivoques. Me he puesto a recordar los días de aquel verano, idos en tu entrar y salir poca y harta y qué pálida por las salas umbrías.

Y esta noche, ya lejos de ambos, salto de pronto. Son dos puertas abriéndose cerrándose, al huir Sombra a sombra en mitad de ese tramonto!

Versão Publicada em *Trilce*

En el rincón aquel, donde dormimos juntos tantas noches, ahora me he sentado a caminar. La cuja de los novios difuntos fue sacada, o talvez qué habrá pasado.

Has venido temprano a otros asuntos, y ya no estás. Es el rincón donde a tu lado, leí una noche, entre tus tiernos puntos, un cuento de Daudet. Es el rincón amado. No lo equivoques.

Me he puesto a recordar los días de verano idos, tu entrar y salir, poca y harta y pálida por los cuartos.

En esta noche pluviosa,
ya lejos de ambos dos, salto de pronto...
Son dos puertas abriéndose cerrándose,
dos puertas que al viento van y vienen
sombra a sombra.

No primeiro verso da versão de *Trilce*, Vallejo retira o nome de Otilia, uma antiga namora, apagando desta forma uma referência biográfica; suprime também a expressão: “*Y me digo*” e descarta também a palavra “*alegría*”, outra referência a sentimentos pessoais. Suprime o pronome relativo “*aquel*”, que determina um sentimento de recordação pessoal. Na última estrofe, ele acrescenta o substantivo “*viento*” e os verbos “*van y vienen*” que remetem ao ritmo e ao movimento de abrir e fechar portas. Assim como se estivesse abrindo e fechando o tempo e as memórias, o amor e a vida. Para Vallejo, essa relação com os sentimentos verdadeiros puros era de alguma forma a recuperação do infantil e consequentemente autóctona que não pode faltar em *Trilce*.

Poema XXXII

1ª Versão

Novcientos noventa calorías.
 Brumbbb!... Traprachazzaf.
 UUuu... final y serrana de un dulcero
 que se enjirafa al tímpano más alto,
 y a quien nadie tal vez le compra nada.

Ah, quién como los hielos! Pero no:
 Quién como lo que va ni más ni menos;
 quién como el justo medio.

Mil calorías. Azulca y ríe
 su gran cachaza el firmamento gringo.
 Baja el sol, empavado
 y le alborota los cascos al más frío.

Remeda al cuco; Rroooo...
 Un tierno auto-carril, muerto de sed,
 que corre hasta la playa.

Oh! Aire! Aire! Hielo!
 Si al menos el calor nos acabara
 de liquar en sudor, ya de una vez.
 Y hasta la misma pluma
 con que escribo, por último se troncha.
 Tres trillones y trece calorías!

Versão Publicada em *Trilce*

999 calorías
 Rumbbb...Trrrpprrrr rrach...chaz
 Serpentina **u** del dizcochero
 engirafada al tímpano.

Quién como los hielos. Pero no.
 Quién como lo que va ni más ni menos.
 Quién como el justo medio.

1,000 calorías.
 Azulea y ríe su gran cachaza
 el firmamento gringo. Baja
 el sol empavado y le alborota los cascos
 al más frío.

Remeda al cuco; Rooooooooeeis.....
 tierno autocarril, móvil de sed,
 que corre hasta la playa.

Aire, aire! Hielo!
 Si al menos el calor (-----Mejor
 no digo nada.

Y hasta la misma pluma
 con que escribo por último se troncha.

Treinta y tres trillones trescientos treinta
 y tres calorías.

Na segunda versão do poema XXXII, Vallejo utiliza o recurso tipográfico. São substituídas as descrições dos números pelo signo numérico, acompanhando a tendência vanguardista de incluí-los, ainda que ele não explore profundamente, como outros vanguardistas, a utilização de signos matemáticos e ou musicais.

No último verso, o poeta volta a escrever e modifica o verso: *Tres trillones y trece calorías*, reescrevendo o verso: *Treinta y tres trillones trescientos treinta y tres calorías*, utilizando aliteração, intensificando o ritmo.

Na primeira estrofe aparece: UUuu... final y serrana de un dulcero / que se enjirafa al tímpano más alto/ y a quien nadie tal vez le compra nada, e para a segunda versão dois versos; Serpentina **u** del dizcochero / engirafada al tímpano, suprimindo a referência biográfica ao doceiro serrano, substituindo a palavra “dulcero”, que passava todos os días pelas ruas cantando e acentuando letras, pelo analogismo “dizcochero”, tornando o verso uma construção abstrata. Na versão apresentada em

Trilce do poema XXXII, Vallejo apaga referências biográficas e passa a representar elementos de abstração pela consição da mensagem.

Poema XLVI

1ª Versión: La tarde

La tarde cocinera se detiene
ante la mesa donde tú comiste;
y muerta de hambre tu memoria viene
sin probar ni agua, de azul más triste.

Y como siempre tu humildad se
aviene
a que te brinden cuanto no quisiste.
Mas no gustas sentarte ante quien
viene
filialmente a la mesa en que comiste.

La tarde cocinera que te auxilia
de amor, tras tu mandil de tintes
suaves
te llora, y como en cena ya acabada,

Cuanto más te ama por ausente.
Otilia, no podremos servirnos de estas
aves.
Ah! qué nos vamos a servir ya nada

2ª Versión: Flaqueza

La doméstica tarde se detiene
ante la mesa donde tú comiste;
y muerta de hambre tu memoria viene
sin probar ni agua, de lo puro triste.

Mas, como siempre, tu humildad
se aviene que le sirvan la bondad
más triste.
Y no quieres comer, que ves quien
viene
filialmente a la mesa en que comiste.

La tarde cocinera te suplica
y te llora en su delantal que aún
sórdido
nos empieza a querer de veros locos.

Yo hago esfuerzos también;
porque ya no hay valor para servirse
de estas aves...
¡Oh, qué nos vamos a servir ya nada!

3ª Versión: *Trilce*

La tarde cocinera se detiene
ante la mesa donde tú comiste;
y muerta de hambre tu memoria viene
sin probar ni agua, de lo puro triste.

Mas, como siempre, tu humildad se
aviene
a que le brinden la bondad más triste.
Y no quieres gustar, que ves quien
viene
filialmente a la mesa en que comiste.

La tarde cocinera te suplica
y te llora en su delantal que aún
sórdido
nos empieza a querer de oírnos tánto.

Yo hago esfuerzos también; porque
no hay
valor para servirse de estas aves.
Ah! qué nos vamos a servir ya nada.

O poema XLVI é um dos poucos exemplos que aparecem três versões do mesmo poema. Ainda que com sutís diferenças, constata-se algumas modificações para a última versão publicada em *Trilce*.

Entre a primeira e a última versão, o poema passa a ser intitulado na primeira versão: *La tarde*; na segunda: *Flaqueza*; e para *Trilce* perde o título e passa a ser intitulado como poema XLVI. Na composição *La tarde*, Vallejo não repete o texto da primeira versão, ele faz uma mudança importante, localizada no quarto verso da primeira estrofe, onde Vallejo substitui na segunda versão a palavra “*azul*”, uma possível referência a Rubén Darío, pela palavra “*puro*”, e mantém a mudança para a terceira versão. A palavra “*puro*” reabilita a essência e autenticidade que Vallejo busca nas composições apresentadas.

No primeiro verso da última estrofe retira todo o verso: *Cuanto más te ama por ausente. Otilia*; e substitui por: *Yo hago esfuerzos también; porque no hay*, suprimindo dessa forma a referência biográfica à antiga namorada.

Vallejo busca intencionalmente em seu trabalho de polir os poemas que fazem parte de *Trilce* a originalidade por meio de uma reelaboração

estética. Elementos bem marcados, tais como: coesão, uso de neologismos e aliteraões são os formadores de um discurso que se complementa com a obsessiva preocupação com as sensações e sentimentos. Extrapolar o racional buscando uma relação com o absurdo e caótico é uma característica do vanguardismo nas composições de *Trilce*.

Não se sabe exatamente os critérios utilizados por Vallejo para eleger os 77 poemas que fazem parte de *Trilce*. Ainda que se possa especular acerca do resultado, temos a limitação pela falta de material biográfico para atestar quais e quantos poemas ficaram fora da eleição de Vallejo.

Temos conhecimento que o escritor nutria grande expectativa e responsabilidade sobre a recepção de *Trilce*, tendo assumido todos seus anseios em carta ao amigo Antenor Orrego:

El libro ha caído en el mayor vacío. Me siento colmado de ridículo, sumergido a fondo en ese carcajeo burlesco de la estupidez circundante, como un niño que se llevara torpemente la cuchara por las narices. Soy responsable de él. Asumo toda la responsabilidad de su estética. Hoy, y más que nunca quizás, siento gravitar sobre mí, una hasta ahora desconocida obligación sacratísima, de hombre y de artista: ¡La de ser libre! Si no he de ser libre hoy, no lo seré jamás. Siento que gana el arco de mi frente su más imperativa fuerza de heroicidad. Me doy en la forma más libre que puedo y ésta es mi mayor cosecha artística. ¡Dios sabe hasta dónde es cierta y verdadera mi libertad! ¡Dios sabe cuánto he sufrido para que el ritmo no traspasara esa libertad y cayera en libertinaje!

A tão sonhada liberdade que Vallejo buscava e defendia em suas composições poéticas, cobravam do poeta um posicionamento limite, o que declarou ser uma luta entre “liberdade” e “libertinagem”. Renovar a linguagem poética com liberdade será o propósito de Vallejo e no próximo tópico serão abordadas essas características nas palavras de *Trilce*.

2.4 AS PALABRAS EM *TRILCE*

O livro *Trilce* atrai numerosas investigações sobre o modo de elaboração poética. Anteriormente, nesta tese, foi realizada uma análise

sobre a reescrita de vários poemas, já neste tópico serão investigadas as possíveis influências na elaboração do inovador poemário. A maioria dos críticos aponta para duas hipóteses sobre as influências na escrita deste poemário: a primeira seria decisiva, a inspiração na literatura produzida no Peru; na segunda, seria maior o peso dos movimentos europeus de vanguarda. A partir desses dois pontos de vista, lançam-se algumas considerações: para alguns, se o contato com a literatura produzida no Peru naquela década não era suficiente e não explicaria o surgimento de um livro tão inovador; para outros, a influência europeia seria decisiva, principalmente por meio das publicações da revista *Cervantes* (1916-1920).

Saul Yurkievich, estudioso das vanguardas hispano-americanas, defende a tese de uma escrita autônoma. Nessa linha, estão igualmente os críticos, como Miguel Paz Varias, que defendem a genialidade de Vallejo, que cria uma poesia nova, algo novo, porém apoiado nos elementos da poesia ancestral das terras peruanas. No livro *Vallejo: formas ancestrales en su poesia* (1994), Varias observa:

La medianía ambiente, los estímulos artísticos posiblemente recibidos por Vallejo, sus contactos con los poetas de la capital (Manuel González Prada, José María Eguren y Abraham Valdelomar, todos de tónica modernista) son más que insuficientes para considerar a Trilce un producto de incitaciones locales. Poco o ningún asidero le proveyó a Vallejo la literatura peruana contemporánea, para provocar en él semejante viraje. Cuanto más aguzamos el análisis, más nos parece un libro autónomo, una obra puramente personal. Su aparición no despertó ninguna clase de comentarios, ni favorables ni desfavorables. Incomprendido, lo sumió un silencio pertinaz que sólo se quiebra recién en 1931, cuando José Bergamín publica y prologa la edición española de Trilce³⁷.

Quanto aos movimentos vanguardistas europeus, na época da escrita de *Trilce*, para o crítico Coyné (1981), Vallejo parece ter tido pouco acesso a esses textos vanguardistas:

³⁷ YURKIEVICH, Saul. Em torno de *Trilce*. p. 250. In: VALLEJO, César. **Edición Julio Ortega**. Madrid: Taurus, 1981.

Lo que Vallejo pudo alcanzar entonces de los movimientos europeos de vanguardia, fue a través de las revistas españolas – *Cervantes* y, más tarde, *Ultra* – que pudo consultar en la librería *La aurora literaria*. En tales revistas, bocinas de los ultraístas peninsulares, captó lo que significaban los ismos anteriores al ultraísmo: futurismo, cubismo, creacionismo, dadaísmo, así como los ejemplos americanos de un Tablada o un Huidobro, sin que valga destacar especialmente –como se empeña en harcerlo Xavier Abril- la lectura de *Un coup de dés*, de Stéphane Mallarmé, en traducción de Cansinos Assens [...].

Ainda que com divergências, a crítica vallejiana aponta para a valorização de uma criação autônoma. Os estudiosos da obra são unânimes em considerar que a linguagem poética em *Trilce* é uma linguagem altamente condensada, pois cada palavra se potencializa em sua significação e Vallejo eleva essa potencialidade da palavra ao grau máximo. Não explica, não expõe, autenticamente sugere, mediante a forte carga que pode ter cada uma das palavras colocadas no poema.

Trilce é considerado um livro à frente de seu tempo, e cabe seguir investigando qual aparato Vallejo utilizou para escrever poemas tão inovadores. Coyné (1981) observa que as inovações do livro podem ser descritas desta forma:

La poesía tiene que darse a la fuerza con palabras. Pero en *Trilce* tenemos a menudo la impresión de que éstas apenas preexisten vagamente al poema, surgiendo como rachas que luego se agotan o como relámpagos que no bien figuraron se apagan. Se diría, en efecto, que Vallejo no heredara un lenguaje ya estructurado, sino que tuviese que montarlo a medida, con las fallas, los estallidos, las rupturas, que aquello implica.

Em *Trilce*, são muitos os exemplos dessa transformação da palavra que o escritor necessita para expressar-se: signos inventados, substantivos e verbos adjetivados, e os mais diversos recursos para servir à necessidade poética.

Outra forma de pensar a poética de *Trilce* foi exposta por Enzensberger, poeta experimental alemão, que chama a atenção para a riqueza de registros de *Trilce* e para a maestria linguística de Vallejo, à

vontade, tanto na língua culta como na popular, tanto no espanhol ibérico como no espanhol do Peru:

Trilce es un libro profundamente inventivo; sus medios técnicos –solecismo deliberado, tergiversación de locuciones usuales, doble sentido, saltos en la semántica y mudanzas sintácticas– son de una variedad y originalidad sorprendentes. Un oculto sistema de claves metafóricas se trasluce en todo el libro. Se distingue, entre las publicaciones simultáneas y análogas en Europa, por la permanente tensión entre elementos sumamente artificiales y elementos del lenguaje común. Vallejo domina tanto la dicción artificial de procedencia española, la lengua de Quevedo y Góngora, como el lenguaje elemental de los peones. Este enlace de la lengua extremadamente artificial y de dichos triviales, no es un fenómeno superficial en la poesía de Vallejo, sino de significación esencial.

A observação de Enzensberger, aponta para um registro coloquial presente no poema e refere-se a uma linguagem elementar dos peões, hoje considerada como uma destreza linguística de Vallejo. Tal observação reforça um tema polêmico e, na maioria das vezes, mal interpretado pela crítica da época. Vallejo utiliza palavras e referências coloquiais em suas composições e esse uso é resultado de uma técnica precisa e intencional: o idioma espanhol utilizado por Vallejo era um espanhol literário, aprendido no meio acadêmico da Universidade de Trujillo e da Universidade San Marcos em Lima e um espanhol de Santiago de Chuco, da infância. É importante salientar também que, além dos círculos literários e políticos, Vallejo também exerceu a docência, e mantinha contato com a linguagem e o universo infantil cercado de signos particulares.

Vallejo é descendente dos colonizadores espanhóis por parte materna e paterna, seus avôs eram Padres espanhóis e suas avós eram índias Mochicas da região da serra andina. Vallejo nasceu do hibridismo, da mescla cultural, apesar da conotação e da força depreciativa que por aqueles tempos esses conceitos estavam relacionados, o fato é que Vallejo era um mestiço cultural.

Vivendo no limite de duas culturas, sem significar, porém, que essas culturas conviviam harmonicamente. Basta caminhar pelas ruas da

intacta Santiago de Chuco, terra natal de Vallejo, que ainda hoje preserva muito da cidade de 1900 da infância do escritor. É fácil perceber a força da imposição do colonizador Espanhol desde a praça de armas e das cúpulas das Igrejas católicas, constratando com os muros de caminhos de pedra Inca, as flores de Capuli, as construções de pedra e os qhapaq ñan (caminhos Incas) que cortam a cidade e os habitantes com traços marcados pela força do sangue Inca, que são maioria entre a população local. Uma mescla que se mostra somente por meio da imposição cultural e de costumes do colonizador. Sem dúvida, existe um atrito nesse contato que reflete na obra vallejana. Em *Trilce*, esse contato nunca será assimilado por completo, existe nas entrelinhas de um discurso de resistência autóctona, que em Vallejo é potencializado e aparece em *Trilce*, mesmo sob a capa vanguardista. Outros exemplos são os poemas XXIII e LXI que fazem uma referência direta ao cotidiano, hábitos da casa, a mãe, a cidade natal:

XXIII

TAHONA ESTUOSA DE aquellos mis bizcochos
pura yema infantil innumerable, madre.

Oh tus cuatro gorgas, asombrosamente
mal plañidas, madre: tus mendigos.
Las dos hermanas últimas, Miguel que ha muerto
y yo arrastrando todavía
una trenza por cada letra del abecedario.....

LXI

ESTA NOCHE DESCIENDO del caballo,
ante la puerta de la casa, donde
me despedí con el cantar del gallo.
Está cerrada y nadie responde.

El poyo en que mamá alumbró
al hermano mayor, para que ensille
lomos que había yo montado en pelo,
por rúas y por cercas, niño aldeano;
el poyo en que dejé que se amarille al sol
mi adolorida infancia... ¿Y este duelo
que enmarca la portada?.....

Conclui-se que a visão de mundo, expressa por Vallejo nas composições de *Trilce*, é fruto de uma elaboração extremamente complexa que continuamente é confundida com tristeza, pena, melancolia; e não permite que o leitor descubra uma nostalgia de homenagem, uma memória, uma recriação. Vallejo, ao não encontrar o que precisa nos modelos estipulados e considerados como sensíveis para a expressão poética, cria seus próprios códigos e subverte o idioma até alcançar a forma desejada.

Ao adquirir vida, desde seus primeiros versos e por meio de vários recursos poéticos, a nova linguagem passa a cobrar também do leitor um posicionamento frente à inovação que o poema apresenta.

A problemática da recepção dos poemas de *Trilce* possivelmente passa por esse posicionamento do leitor e também de boa parte da crítica, que não estava preparada para assumir essa linguagem. O sentimento de vazio e de incompreensão que o leitor experimenta e que se localiza no centro de grande parte dos poemas de *Trilce* impõe uma regra geral para todas as obras de arte que estão à frente do seu tempo: a incompreensão e o julgamento precipitado. Ainda assim, nem todo o panorama é desalentador para *Trilce*. Em 1928, foi publicado, por José Carlos Mariátegui, o livro *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, onde aparece um tópico dedicado à análise das obras poéticas de Vallejo até o momento, *Los heraldos negros* e *Trilce*. Proporcionar o primeiro olhar crítico favorável e revelador sobre as obras do poeta peruano foi o papel de Mariátegui.

2.5 MARIÁTEGUI E O ELOGIO A OBRA DE VALLEJO NO LIVRO *SIETE ENSAYOS DE INTERPRETACIÓN DE LA REALIDAD PERUANA*

Em seu tempo e em seu país, o autor de *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* foi o amigo e incentivador que valorizou a obra de Vallejo. Para Mariátegui:

El primer libro de César Vallejo, *Los Heraldos Negros*, es el orto de una nueva poesía en el Perú. No exagera, por fraterna exaltación, Antenor Orrego, cuando afirma que "a partir de este sembrador se inicia una nueva época de la libertad, de la autonomía poética, de la vernácula articulación verbal".

Sociólogo de formação, Mariátegui não era crítico literário especializado, contudo foi o intelectual que melhor captou a essência da nova linguagem poética que estava brotando. Mariátegui viajou pela Europa, URSS e China; suas obras abordavam temas políticos e sociais; militante ativo do Partido Comunista do Peru. Mariátegui conheceu Vallejo pessoalmente e eles mativeram correspondência sobre temas literários, e mais tarde, com a mudança de Vallejo para Paris, também trataram de temas sobre política, arte comprometida e a formação de uma célula do partido Comunista entre intelectuais estrangeiros radicados em Paris.

Mariátegui publicou *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* em 1928, e considerado como um dos principais livros de análise sobre a construção social, política e econômica do Peru. O livro introduz um capítulo dedicado ao processo da literatura (2007, p. 259) e neste capítulo um tópico foi dedicado a comentar a obra poética de Vallejo:

Vallejo es el poeta de una estirpe, de una raza. En Vallejo se encuentra, por primera vez en nuestra literatura, el sentimiento indígena virginalmente expresado. Melgar –signo larvado, frustrado– en sus yaravíes es aún un prisionero de la técnica clásica, un gregario de la retórica española. Vallejo, en cambio, logra en su poesía un estilo nuevo. El sentimiento indígena tiene en sus versos una modulación propia. Su canto es íntegramente suyo³⁸.

Mariátegui reivindica um lugar para Vallejo no meio literário, e reclama que o poeta seja reconhecido como representante de uma estirpe, advertindo sobre o novo estilo de poesia proposto por Vallejo, um estilo singular, próprio.

Al poeta no le basta traer un mensaje nuevo. Necesita traer una técnica y un lenguaje nuevos también. Su arte no tolera el equívoco y artificial dualismo de la esencia y la forma. “La derogación del viejo andamiaje retórico –remarca certeramente Orrego– no era un capricho o arbitrariedad del poeta, era una necesidad vital. Cuando se comienza a comprender la obra de Vallejo, se comienza a

³⁸ MARIÁTEGUI, José Carlos. **Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana**. Lima: Biblioteca Amauta, 1928, p. 265.

comprender también la necesidad de una técnica renovada y distinta”³⁹.

Mariátegui adverte que toda a construção da linguagem poética de Vallejo é inovadora e requer do leitor a utilização de novos procedimentos para compreender a técnica que essa poética passa a representar. Ele ressalta ainda a importância das composições poéticas de Vallejo, que cobra da crítica a utilização de novos aparatos teóricos para sua análise.

Vallejo, en su poesía, es siempre un alma ávida de infinito, sedienta de verdad. La creación en él es, al mismo tiempo, inefablemente dolorosa y exultante. Este artista no aspira sino a expresarse pura e inocentemente. Se despoja, por eso, de todo ornamento retórico, se desviste de toda vanidad literaria. Llega a la más austera, a la más humilde, a la más orgullosa sencillez en la forma. Es un místico de la pobreza que se descalza para que sus pies conozcan desnudos la dureza y la crueldad de su camino⁴⁰.

Com formação e orientação de esquerda, Mariátegui constrói suas análises em uma linha que envolve comprometimento político e social. Neste aspecto ele declara:

[...] enfrento mi explícita parcialidad revolucionaria o socialista. No me atribuyo mesura ni equidad de árbitro: declaro mi pasión y mi beligerancia de opositor. Los arbitrajes, las conciliaciones se actúan en la historia, y a condición de que las partes se combatan con copioso y extremo alegato.

Mariátegui foi um dos primeiros críticos no Peru a valorizar a produção poética de Vallejo. Hoje esse panorama mudou sensivelmente e a crítica Internacional se ocupa cada vez mais de análises, publicações e congressos.

³⁹ Idem, *ibidem*, p. 265.

⁴⁰ MARIÁTEGUI, José Carlos. **Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana**. Lima: Biblioteca Amauta, 1928, p. 275.

Atualmente, a linhas de pesquisa e investigação abrem diversas possibilidades de análises à obra vallejiana, dessa forma, no próximo capítulo serão contextualizadas as teorias sobre tradução poética que antecedem ao ofício de tradução para o português do livro de poemas *Trilce* (1922).

CAPITULO III

3 A TRADUÇÃO LITERÁRIA E POÉTICA

3.1 VALLEJO TRADUTOR E A METÁFORA DA IMPOSSIBILIDADE DA TRADUÇÃO POÉTICA

No artigo *La nueva poesía norteamericana*, publicado em Paris, em junho de 1929, Vallejo segue a corrente dos escritores e intelectuais que desautorizavam a tradução de poesia:

Todos sabemos que la poesía es intraducible. La poesía es tono, oración verbal de la vida. Es una obra construida de palabras traducidas a otras palabras, sinónimas pero nunca idénticas. Una traducción es un nuevo poema, que apenas se parece al original.

Lo que importa principalmente en un poema es el tono con que se dice una cosa y, secundariamente, lo que se dice. Lo que se dice es, en efecto, susceptible de pasar a otro idioma, pero el tono con que eso se dice, no. El tono queda inmóvil en las palabras del idioma original en que fue concebido y creado⁴¹.

Na Paris dos anos vinte, os intelectuais, escritores e artistas mobilizavam-se nos meios artísticos em grupos com posicionamentos políticos e estéticos opostos. Utilizavam as revistas literárias para travar suas guerras, muita vezes particulares. Vallejo, em várias oportunidades, publicou artigos como meio de resposta:

Cuando Vicente Huidobro sostiene que sus versos se prestan, a la perfección, a ser traducidos fielmente a todos los idiomas, dice un error.

De este mismo error participan todos los que, como Huidobro, trabajan con ideas en vez de trabajar con palabras y buscan en la versión de un poema la letra o texto de la vida en vez de buscar el tono o ritmo cardíaco de la vida. [...].

⁴¹VALLEJO, César. *La nueva poesía norteamericana*. Paris: 1929.

Em *La nueva poesía norteamericana*, escrito em 1929, Vallejo deixava aparente a admiração pelos intelectuais russos ao citar Maiakovski para exemplificar a impossibilidade da tradução dos bons poetas, tanto que podemos traduzir desta forma a citação de Vallejo: “assim como eu, também pensava Maiakowski”.

Los mejores poetas son, en consecuencia, menos propicios a la traducción. Así pensaba también Maiakowski. Lo que se traduce de Walt Whitman son calidades y acentos filosóficos y muy poco de sus calidades estrictamente poéticas. De él sólo se traduce las grandes ideas, pero no se traduce los grandes movimientos animales, los grandes números del alma, las oscuras nebulosas de la vida, que residen en un giro del lenguaje, en un “tourner”, en fin, en los imponderables del verbo⁴².

As reflexões de Vallejo escritas no final da década de 20 evidenciam o pensamento de uma corrente, e o escritor corroborava com alguns outros intelectuais da época sobre as impossibilidades da construção de uma tradução poética que preservasse a integralidade da composição. Ainda assim, a reflexão de Vallejo abre caminho para outras perspectivas na área de estudos da tradução, nas relações com diversas expressões artísticas. Vallejo não é um teórico de estudos da tradução e possivelmente nesse momento não se dá conta que a comparação entre um poema e uma tela, citada no seu artigo, alude a duas formas de representação da arte. Essa comparação é embrionária aos estudos da tradução intersemiótica, que posteriormente serão desenvolvidos por Julia Kristeva na década de setenta. Para Vallejo:

Se puede traducir solamente los versos hechos de ideas. Son traducibles solamente los poetas que trabajan con ideas, en vez de trabajar con palabras, y que ponen en un poema la letra o texto de la vida, en vez de buscar el tono o ritmo cardíaco de la vida. Gris me decía que en este error están también muchos pintores modernos que trabajan con objetos, en lugar de trabajar con colores. Se olvida que la fuerza de un poema o una tela, arranca de la manera con que en ella se disponen y organizan

⁴² VALLEJO, César. *La nueva poesía norteamericana*. Paris: 1929.

artísticamente los materiales más simples y elementales de la obra. Y el material más simple y elemental del poema es, en último examen, la palabra, como lo es el color en la pintura. El poema debe, pues, ser concebido y trabajado con simples palabras sueltas, allegadas y ordenadas artísticamente, según los movimientos emotivos del poeta⁴³.

É importante assinalar que Vallejo exerceu o ofício de tradutor e realizou três traduções literárias. O primeiro livro traduzido foi *Continent Latin Avec le Jules Michelet*, escrita pelo General Mangin, em 1923, e traduzida por Vallejo sob o título de *En el Perú. En torno al continente latino con el Jules Michelet*, publicada em Paris pela editora Pierre Roger em 1925.

O segundo livro traduzido por Vallejo foi *Élévation*, de Henri Barbusse, publicado por Flammarion em Paris, em 1930. Intitulado *Elevación*, foi publicado por Editorial Cenit em Paris, em 1931.

A terceira obra traduzida por Vallejo foi *La rue sans nome*, de Marcel Aymé, publicado pela Editora Gallimard em Paris, em 1930. Em espanhol, o título foi *La calle sin nombre* e a obra foi publicada pelo Editorial Cenit, de Madrid, em 1931.

O trabalho como tradutor não ocupou a atenção principal de Vallejo, pois ele traduziu por necessidades econômicas, contudo não estava isento das inquietações que todos os tradutores estão expostos frente ao texto a ser traduzido.

No momento da primeira tradução, *En el Perú. En torno al continente latino con el Jules Michelet*, publicada em 1925, Vallejo vivia em Paris há cerca de três anos e ainda não dominava o idioma francês e alguns artigos biográficos relatam as dificuldades com o idioma. Contudo, nos poucos estudos dedicados à análise das traduções realizadas por Vallejo, podemos observar que a tradução é bem avaliada. O livro é basicamente composto por relatos de viagem “*A pesar de ser a primera traducción, Vallejo realiza un buen trabajo; son más los aciertos que los errores, de hecho lo atribuimos a que el lenguaje del que está compuesto el original, es un lenguaje que cumple una función referencial, presentando datos, fechas, nombres...*” (PAZ SOLDÁN, 2003, p. 19).

Na segunda tradução, Vallejo trabalhou com o livro *Elevación*, de Henri Barbusse, uma novela de aventuras com tom político. Barbusse foi

⁴³ Idem, *ibidem*.

um reconhecido escritor francês que obteve vários prêmios, porém, após a sua filiação ao Partido Comunista, em 1924, começou a afastar-se do círculo literário francês. Na década de trinta, quando publicou *Elevación*, Vallejo já havia viajado para a Rússia e vivia em Moscou. Ele também compartilhava com Barbusse, além da militância política, a decepção com a vida em Paris; e ainda, segundo dados biográficos, mantinha o desejo de radicar-se em Moscou.

Nos cinco anos que transcorreram entre os dois trabalhos de tradução, o escritor adquiriu o domínio no idioma francês, escreveu e publicou prosa e teatro, realizou duas viagens para Moscou em 28 e 29 e filiou-se ao Partido Comunista. As viagens e a adesão política tiveram grande impacto na produção literária de Vallejo, que passou a adotar uma nova orientação teórica. Para Jean Franco, o poeta peruano dará seus primeiros passos em direção à orientação materialista na literatura “*como creía que el lenguaje literario tenía que forjar nuevas maneras de percibir el mundo, su adhesión al partido tuvo un impacto inmediato en la poética. La materialización del ideal en Trilce se traduce ahora en unos intentos de forjar una poética materialista*” (FRANCO, 1989).

O segundo livro traduzido, *Elevación*, de Barbusse, configura-se de fácil acesso para Vallejo. Além do idioma francês, ele dominava também os aparatos e conceitos do gênero da novela proletária. Nesta nova etapa, em 1931, o poeta traduz *La calle sin nombre*, de Marcel Aymé, reconhecido escritor francês, sendo a sua literatura considerada de temática socialista e *La calle sin nombre* é uma novela proletária que denuncia a pobreza e a injustiça social. Como tradutor, Vallejo não poderia estar mais preparado para interpretar o texto, pois acabara de regressar da sua terceira viagem à Rússia, recolhendo material para seu livro *Rusia en 1931. Reflexiones al pie del Kremlin*, com a finalidade de oferecer um testemunho sobre a abrangência da Revolução Russa.

Contudo, é importante ressaltar que o domínio do aparato literário do gênero das novelas proletárias não significa que o poeta tenha abandonado suas concepções artísticas. No artigo *Literatura proletária*, publicado na revista *Mundial*, em 1928:

Quando Haya de la Torre me subraya la necesidad de que los artistas ayuden con sus obras a la propaganda revolucionaria en América, le repito que, en mi calidad genérica de hombre encuentro su exigencia de gran giro político y simpatizo sinceramente con ella, pero en mi calidad de artista, no acepto ninguna consigna o propósito, propio o

extraño, que aún respaldándose de la mejor buena intención, someta mi libertad estética al servicio de tal o cual propaganda política. Como hombre, puedo simpatizar y trabajar por la Revolución, pero, como artista, no está en manos de nadie, ni en las mías propias, el controlar los alcances políticos que puedan ocultarse en mis poemas.⁴⁴

Vallejo, desde *Los heraldos negros* (1919) manteve uma postura de independência e liberdade; e ao publicar *Trilce* (1922), ele faz uma confissão:

Hoy, y más que nunca quizá, siento gravitar sobre mí, una hasta ahora desconocida obligación sacratísima, de hombre y de artista: ¡la de ser libre! Si no he de ser hoy libre, no lo seré jamás... Me doy en la forma más libre que puedo y ésta es mi mayor cosecha artística... Quiero ser libre aun a trueque de todos los sacrificios. Por ser libre, me siento en ocasiones rodeado de espantoso ridículo con el aire de un niño que se lleva la cuchara por las narices.

A opção pela liberdade artística e política cobrou de Vallejo sacrifícios, a prisão, o exílio, o abandono e as penúrias econômicas; em oposição, concedeu vida sem limites às suas obras. Em cada análise, tradução e antologia, a obra vallejjiana revive e encontra novos sentidos para permanecer.

Vallejo não faz concepções em suas críticas com a falta de comprometimento do artista com a sua verdade com a sua concepção, desde o *boom* do surrealismo e de todos os “ismos”, Vallejo permanece percebendo e requerendo o compromisso do artista nesse novo momento literário socialista-proletário:

⁴⁴ VALLEJO, César. **Revista Mundial**. Lima el 21 de septiembre de 1928. (Crónicas, II, p. 298).

El poeta socialista no reduce su socialismo a los temas ni a la técnica del poema. No lo reduce a introducir palabras a la moda sobre economía, dialéctica o derecho marxista, a movilizar ideas y requisitorias políticas de factura u origen comunista, ni a adjetivar los hechos del espíritu y de la naturaleza, con epítetos tomados de la revolución proletaria.....[...] Sólo un hombre temperamentalmente socialista, aquel cuya conducta pública y privada, cuya manera de ver una estrella, de comprender la rotación de un carro, de sentir un dolor, de hacer una operación aritmética, de levantar una piedra, de guardar silencio o de ajustar una amistad, son orgánicamente socialistas...[...] Sólo ése creará un poema socialista, en el que la preocupación esencial no radica precisamente en servir a un interés de partido o a una contingencia clasista de la historia, sino en el que vive una vida personal y cotidianamente socialista (digo personal y no individual). En el poeta socialista el poema no es, pues, un trance espectacular, provocado a voluntad y al servicio preconcebido de un credo o propaganda política, sino que es una función natural y simplemente humana o de la sensibilidad.

A atividade crítica sempre esteve presente no labor literário de Vallejo. Ele escreveu para revistas e jornais na Europa e na América latina sobre os mais variados temas: exposições, música, teatro, literatura e política; porém são poucos os artigos sobre tradução, e as poucas intervenções já foram citados nesta tese. Escassos também são os estudos relacionados às obras traduzidas por Vallejo. Dessa forma, as reflexões elaboradas pelo escritor sobre tradução poética apresentadas aqui têm a intenção apenas de rever o pensamento crítico do escritor relacionado ao tema, a tradução dos poemas de *Trilce*, não será guiado pelas reflexões de Vallejo, ainda que o escritor tenha exercido o ofício de tradutor literário de obras do francês para o espanhol, ele nunca traduziu poesia ou desenvolveu trabalhos mais consistentes na área de teoria da tradução. As traduções aqui apresentadas seguem os pressupostos teóricos dos estudos de tradução realizados por Antonie Berman e Paulo Henriques Britto.

3.2 DA TEORIA A PRÁTICA: A TRADUÇÃO LITERÁRIA NA CONCEPÇÃO DE ANTOINE BERMAN E A TRADUÇÃO DE POESIA NA CONCEPÇÃO DA CRÍTICA DE PAULO HENRIQUES BRITTO

No ato tradutório, deparamo-nos com inúmeras variáveis. Ao transpor os poemas de Vallejo para o português brasileiro, essas variáveis se manifestam em diferentes níveis de linguagem, com destaque para os coloquialismos, neologismos, procedimentos poéticos e idiosincrasias idiomáticas.

Tendo em vista que o objetivo maior deste trabalho é apresentar uma tradução para o português do Brasil dos poemas que compõem o livro *Trilce*, procuramos discutir os problemas enfrentados e as soluções encontradas, portanto, é essencial levar em conta as importantes particularidades da poética vallejiana. Para conduzir a linha teórica combinada ao ato tradutório, encontramos nos estudos de Antoine Berman e de Paulo Henriques Britto os principais pressupostos para a tarefa de recriar a complexa trama verbal vallejiana.

Neste tópico, aplicamos os pressupostos teóricos desenvolvidos por Antoine Berman no livro *La Traduction et la lettre ou l'Auberge du lointain* (1985), livro que é resultado da compilação do material utilizado por Berman no seminário sobre tradução proferido no Collège International de Philosophie em Paris. Para esse trabalho, utilizamos a edição traduzida para o português: *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo*⁴⁵.

A escolha deste livro se deve à sua sistematização entre teoria e prática da tradução, principalmente no capítulo dedicado à definição das tendências deformadoras. Encontramos neste conjunto de ferramentas analíticas um apoio metodológico para traçar um caminho facilitador em direção à composição do texto traduzido.

Primeiramente, Berman apresenta na introdução os elementos característicos da tradução etnocêntrica e da tradução hipertextual e expõe as dificuldades de limitar a atuação de cada uma destas características. Questionar os dois modelos é parte do trabalho do tradutor. Para Berman:

Questionar a tradução hipertextual e etnocêntrica significa procurar situar a parte necessariamente

⁴⁵ BERMAN, Antoine. *A Tradução e a Letra ou o Albergue do Longínquo*. 2. ed. Tradução de Marie-Hélène Catherine de Torres, Mauri Furlan e Andréia Guerini. Florianópolis: Copiart, 2013.

etnocêntrica e hipertextual de toda tradução. Significa situar a parte que ocupam a captação do sentido e a transformação literária. Significa mostrar que essa parte é secundária, que o essencial do traduzir está alhures, e que a definição da tradução como transferência dos significados e variação estética reencontrou algo de mais fundamental, com a consequência que a tradução ficou sem espaço e sem valores próprios⁴⁶.

Durante a história da tradução, os temas da impossibilidade e da traição são recorrentes e acompanham do trabalho do tradutor. Tal objeção é ainda mais relevante na tradução de poesia, pois a tradução do gênero poético sem dúvida serve para todo o tipo de metáforas relacionadas à impossibilidade e à infidelidade do ato tradutório. Na literatura universal, abundam exemplos em todas as épocas que desautorizam o ofício do tradutor poético. Berman cita várias dessas metáforas:

Historicamente, a "objeção prejudicial" feita à tradução concerne principalmente à poesia. Uma longa tradição - de Dante a Du Bellay e Montaigne, de Voltaire e Diderot a Rilke, Jakobson ou Bense — afirma que a poesia é intraduzível, porque ela é só uma "hesitação prolongada entre o som e o sentido" (Valéry). Que a poesia é "intraduzível" significa duas coisas: que ela não pode ser traduzida, por causa dessa relação infinita que institui entre o "som" e o "sentido", e que ela não o deve ser, porque sua intraduzibilidade (assim como sua intangibilidade¹⁴) constitui sua verdade e seu valor. Dizer que um poema é intraduzível é, no fundo, dizer que é um "verdadeiro" poema.

Muito além das impossibilidades, buscamos no nosso ofício de traduzir os poemas de *Trilce*, um modelo que, ainda longe de estar acabado, pretende formular possibilidades.

Para sistematizar o processo de tradução dos poemas de *Trilce*, retomamos o capítulo do livro de Berman (2007), *A analítica da tradução*

⁴⁶ BERMAN, Antoine. *A Tradução e a Letra ou o Albergue do Longínquo*. 2. ed. Tradução de Marie-Hélène Catherine de Torres, Mauri Furlan e Andréia Guerini. Florianópolis: Copiart, 2013.

e a sistemática da deformação, no qual ele desenvolve um esquema metodológico partindo das definições das diferentes modalidades de tendências deformadoras. Segundo Berman, essas tendências de deformação são observadas principalmente nas traduções domesticadoras.

A partir da definição das principais tendências deformadoras, Berman propõe um método de análise crítica de traduções literárias e, dentre as principais tendências, estão relacionadas: a racionalização, a clarificação, o alongamento, o enobrecimento e a vulgarização, o empobrecimento qualitativo, empobrecimento quantitativo, a homogeneização, a destruição dos ritmos, a destruição das redes significantes subjacentes, a destruição dos sistematismos textuais, a destruição das redes de linguagens vernaculares, a destruição das locuções e idiotismos e o apagamento das superposições de línguas. Dentre essas tendências, detemo-nos naquelas que consideramos mais importantes na tradução do texto poético de *Trilce*, a saber: a clarificação, o alongamento, o enobrecimento, o empobrecimento qualitativo, a destruição dos ritmos e a destruição ou a exotização das redes de linguagens vernaculares.

A primeira tendência deformadora analisada é a clarificação. Uma tendência próxima à racionalização “Trata-se de um corolário da racionalização mas que concerne particularmente ao nível de ‘clareza’ sensível das palavras ou de seus sentidos. Onde o original se move sem problema (e com uma necessidade própria) no indefinido, a clarificação tende a impor algo definido” (BERMAN, 2007, p. 50). Entendemos que, no ato tradutório, esta deformação seria uma consequência interpretativa, ou seja, o tradutor interpreta o texto fonte para compreendê-lo, principalmente suas passagens mais ambíguas, numa busca infrutífera de sentido para elaborá-lo no texto traduzido. Essa tentativa afeta diretamente as ambiguidades utilizadas no texto fonte, muitas vezes como um importante recurso. Na tradução dos poemas de *Trilce*, essa deformação pode ocasionar o comprometimento de uma das características centrais da construção poética vallejiana: a ambiguidade.

O alongamento é, de certo modo, uma consequência da racionalização e da clarificação, “Toda tradução é tendencialmente mais longa do que o original. É uma consequência, em parte, das duas primeiras tendências evocadas. Racionalização e clarificação exigem um alongamento, um desdobramento do que está, no original, ‘dobrado’ (BERMAN, 2007, p. 51). Com o intuito de ordenar as frases e respeitar as convenções gramaticais, o tradutor aumenta o texto para dar um sentido que julga mais adequado, o que necessariamente não significa que essa

explicação auxilie ou esclareça o texto traduzido, frequentemente o resultado é o alongamento estéril, um aumento da quantidade de palavras em relação ao texto de fonte, prejudicando a qualidade literária do texto.

Nos poemas de *Trilce*, o valor de cada palavra é cuidadosamente pensado e está intimamente relacionado à coesão, que é um elemento crucial na composição dos poemas de vanguarda de *Trilce*. O alongamento causaria um impacto negativo na qualidade da tradução.

O enobrecimento “É o ponto culminante da tradução platônica, cuja forma acabada é a tradução (a-tradução) clássica. Chega-se a traduções ‘mais belas’ (formalmente) do que o original [...]. Em poesia, isto produz uma ‘poetização’; na prosa, uma ‘retoricização’ (BERMAN, 2007, p. 52). Ocorre também o oposto, na tentativa de encontrar equivalências para partes do texto fonte que apresentam oralidade e partes do texto em que se alternam a forma de expressão linguística entre o rural e o urbano. Nessa linha, há ainda, segundo Berman, algumas traduções que utilizam a pseudogíria, vulgarizando o texto, e que provocam uma confusão entre o oral e o falado.

No caso específico dos poemas de *Trilce*, acrescentamos a dificuldade em encontrar equivalências ao linguajar autóctone, ao linguajar do sujeito mestiço (peruanismos) e ao linguajar espanhol de herança. São discursos com formas próprias de representação linguística que aparecem no texto poético de *Trilce*.

O empobrecimento qualitativo “remete à substituição dos termos, expressões, modos de dizer do original, por termos, expressões, modos de dizer, que não têm nem sua riqueza sonora, nem sua riqueza significativa ou - melhor - kônica” (BERMAN, 2007, p. 53). O empobrecimento apresenta-se na perda da corporeidade icônica de uma palavra. Nesse sentido, Bermann observa que, na tradução de poesia, a necessidade de manter a corporeidade icônica da palavra é essencial. Em *Trilce*, as expressões associadas à riqueza sonora, uma das qualidades do signo, são extremamente importantes.

A destruição dos ritmos é particularmente importante na tradução de poesia. O ritmo é uma característica essencial na poesia, já que a quebra do ritmo afeta tanto a leitura quanto a declamação do poema traduzido. Essa quebra pode ser percebida quando na tradução poética perdemos algumas características, como aliteração e rimas, que são responsáveis pelo ritmo do poema na língua fonte.

Nos poemas de *Trilce*, o ritmo é uma reelaboração dos modelos tradicionais. Vallejo era conhecedor da métrica espanhola, tinha formação em Letras e estudou a poesia romântica espanhola. A reelaboração rítmica é uma das características marcantes do vanguardismo em *Trilce*.

As redes de significantes são elementos característicos da rítmica e da significância da obra. De acordo com Berman:

Toda obra comporta um texto ‘subjacente’, onde certos significantes chaves se correspondem e se encadeiam, formam redes sob a ‘superfície’ do texto, isto é: do texto manifesto, dado à simples leitura. E o subtexto que constitui uma das faces da rítmica e da significância da obra. (BERMAN, 2007, p. 56).

Essas redes são difíceis de perceber, porém, se o tradutor consegue reproduzi-las, evitando a destruição das redes significantes subjacentes, pode obter como resultado uma maior densidade do texto traduzido. A poesia de Vallejo, por mais caótica que possa parecer, está organizada por uma lógica própria que proporciona sustentação de uma obra literária genuína e, em alguma medida, essa lógica se sustenta em redes significantes ao longo do conjunto da obra.

A destruição ou a exotização das redes de linguagens vernaculares e o apagamento ou a destruição dos vernaculares prejudicam a textualidade da obra traduzida. Existe uma maneira de conservar os vernaculares exotizando-os, contudo Berman alerta para o uso correto da exotização, que não pode confundir-se com vulgarização. A exotização pode apresentar-se, primeiramente, por meio de um procedimento tipográfico (os itálicos), quando se isola o que não o é no original. Em seguida - mais insidiosamente - “acrescentasse algo para ‘torná-lo mais verdadeiro’ ao sublinhar o vernacular a partir de uma imagem estereotipada deste” (BERMAN, 2007, p. 59) (como, por exemplo, o peruano “*alagunar-se*” tornando-se “transformando-se em laguna”). No texto poético de *Trilce*, encontramos ocorrências da língua oral.

As tendências que analisamos nos ajudaram a estabelecer alguns possíveis caminhos em direção à qualidade do texto traduzido, para não reproduzir erros já estabelecidos em traduções de poesias, recorreremos ao material porposto por Berman. Reconhecemos que algumas tendências são difíceis de evitar. Porém, para minimizar as possíveis equívocos que o tradutor está exposto é necessário uma constante revisão, não somente do texto, mas também uma revisão de valores e concepções que internalizamos.

Com Berman, abordamos as tendências deformadoras, porém os estudos de Berman abarcam, em muitos aspectos, os textos em prosa. A necessidade de um aparato teórico para sustentar a construção da tradução

do texto poético nos conduziu aos estudos e ao o método de análise formal de poesia desenhado pelo Professor Paulo Henriques Britto. Especialista em tradução de poesia e, sobretudo, um poeta, Britto é considerado um dos mais importantes estudiosos sobre tradução de poesia no Brasil.

Para Britto, o texto poético trabalha com a linguagem em todos os seus níveis; semânticos, sintáticos, fonéticos e rítmicos, entre outros. Um bom poema deve articular todos esses níveis, ou vários deles, com o objetivo de chegar a um conjunto harmônico de efeitos poéticos. “A tarefa do tradutor será, pois, a de recriar, utilizando os recursos da língua-meta, os efeitos de sentido e forma do original – ou, ao menos, uma boa parte deles” (BRITTO, 2002, p. 45). Assim, o tradutor deveria tentar alcançar em sua tradução o maior número possível de elementos que sejam correspondentes aos percebidos no poema fonte.

Em seus escritos, Britto propõe um conceito de correspondência para o texto traduzido, reelaborando assim, o conceito de equivalência na tradução. A esta noção de correspondência está relacionada à noção de perda, que aumenta à medida que o grau das correspondências diminui. As correspondências não estão limitadas apenas ao metro e ao ritmo do poema; elas aparecem em outros elementos da forma, como nas rimas, externas e internas, e nas figuras de linguagem relacionadas à forma ou ao conteúdo do poema. O tradutor precisa identificar as qualidades do poema que traduz para buscar o máximo grau de correspondência na sua tradução, muitas vezes privilegiando um elemento em relação a outro, procurando minimizar as perdas. Em alguns casos, o tradutor vai se deparar com barreiras impossíveis de transpor, devido a vários fatores, dentre eles as grandes diferenças entre as línguas, e o caso do português/espanhol uma certa proximidade que traz outras dificuldades.

Vamos recorrer às ferramentas de análise propostas por Berman e Britto para construir nosso texto traduzido e para explicar certos processos, utilizando Berman para questões relacionadas a apagamento, destruição ou deformação; e Britto para questões relacionadas à perda e à correspondência, além da análise formal da estrutura métrica do poema.

3.3 ESTRATÉGIAS DE TRADUÇÃO NA RECRIAÇÃO POÉTICA DE *TRILCE*: DIFICULDADES, LÍMITES E POSSIBILIDADES

O ato tradutório não é um trabalho realizado somente com dicionários e intuição, uma ideia bastante ingênua seria acreditar que um dicionário poderia resolver todos os problemas do tradutor. Muitos dos dicionários trazem informação restrita sobre um determinado item; a grande maioria disponível no mercado traz uma lista reduzida de

ocorrências. No entanto, eles continuam sendo uma ferramenta essencial para o desenvolvimento da tradução.

Para esta pesquisa, foram consultados dicionários monolíngues em língua espanhola de uso geral; dicionários bilíngues espanhol-português, português-espanhol e dicionários especializados em linguagem poética, na tentativa de produzir uma tradução que transmita a poesia de Vallejo ao leitor de língua portuguesa. Observamos também a necessidade da utilização de corpora linguísticos. Dessa forma, foi possível resolver alguns dos problemas da prática da tradução. Todos esses materiais estão disponíveis nas Referências desta Tese.

É necessário também responder à pergunta essencial para a tradução: Quais as características mais marcantes no texto na língua fonte?

Seguindo uma análise iniciada no item, *Ao redor de Trilce – uma nova linguagem poética*, identificamos dois grandes eixos de características que vão nortear a tradução para o português. O primeiro eixo nos leva a buscar no português as formas de expressão que transmitam no idioma traduzido a língua popular poetizada, os traços ancestrais na poesia de *Trilce*. O segundo eixo para a tradução se dá ao encontrar modos de recriar em português as novidades expressivas.

Para perseguir o resultado na tradução dos poemas, dividimos o trabalho em etapas; primeiramente elaboramos uma versão do texto traduzido pautado nas advertências de Berman e Britto. Posteriormente construímos, assim como o poeta do primeiro texto - que não queremos chamar de texto original - a reescrita, que será o resultado de uma experimentação, que não significa resultado final e que representa uma recriação possível para o momento, que assimila e reproduz uma realidade no seu instante.

Bergamín escreveu o prólogo da edição de 1930. Para Bergamín, em termos estritamente linguísticos, os poemas de *Trilce* seriam intraduzíveis.

Cuando Bergamín escribía en el Prólogo a la segunda edición de *Trilce* publicada en Madrid, 1930, que una de las cualidades de *Trilce* consistía en su arraigo idiomático español, con eso entendía que la poesía de Vallejo era especialmente intraducible, pues, cuanto más fragmentado y vano le parece el instrumento que recibe, tanto más se aferra el artista a lo que ese instrumento le ofrece para intentar forzar lo indecible: giros locales; clichés infantiles; arcaísmos y neologismos;

grafías deformadas o que reflejan los defectos e intenciones del habla; sustantivos trocados en adjetivos; voces opuestas que se unen; otras atraídas por similitudes sonoras; momentos del tiempo humanizados [...].

Parte da crítica vallejiana também considera a impossibilidade da tradução de poética e Bergamín instaura a impossibilidade da tradução de *Trilce*. Contudo, acreditamos que para traduzir o intraduzível é necessário subverter também os códigos estabelecidos no idioma alvo e buscar um lugar de encontro. De certa forma, estas são as estratégias adotadas nesta tese para a tradução da poesia de *Trilce* (1922).

Uma outra corrente da crítica não fala em impossibilidade, mas em tensão e crise. Para Julio Ortega:

Tratándose de traducir *Trilce* (1922), la noción de lengua de nacimiento se torna problemática: estos poemas de Vallejo, en contacto con otros idiomas, han probado su capacidad de demostrar que toda lengua es ajena o, mejor dicho, aprendida. No se deben, como los poemas de Rubén Darío, al “genio de la lengua”, sino más bien, a su materialidad signifiante, a su forma, dicción, escritura y coloquio. Es decir, a la duración y el grafismo, que la lengua natural hace funcional y que el poema pone en tensión, crisis y exploración⁴⁷.

Os leitores que leem Vallejo em português se deparam com uma realidade adversa, devido à proximidade das línguas, o que deveria ser um ponto de apoio para fortalecer outras características do texto. Considerando que as questões linguísticas teriam uma solução relativamente menos complexa, seria imprescindível valorizar o texto poético; entretanto, na maior parte das traduções para o idioma português os poemas ficaram reduzidos a uma representação da língua, limitando todo o alcance da poética de Vallejo.

Neste processo de tradução, defendemos um projeto sociolinguístico, já que o texto poético de Vallejo em *Trilce* apresenta como características principais os jogos sonoros, as figuras de linguagem,

⁴⁷ ORTEGA, Julio. **Sobre la traducción de la poesía de César Vallejo** - La pregunta y la súplica. Disponível em: <<http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/articulo.php?publicacion=781&art=16344&sec=Art%C3%ADculos>>. Acesso em: 10 mar. 2015.

a manipulação sintática, um léxico específico e a expressão de emoções extremas. Vallejo trabalha o verso livre, porém não abandona os jogos sonoros em alguns poemas, e essa aparente desordem é guiada por uma complexa trama de intenções.

A impossibilidade já é uma alternativa histórica para a tradução de poesia, dessa forma pensamos em subverter a história e partimos do pressuposto da possibilidade da tradução do texto poético, e nos concentramos nas alternativas para a recriação poética.

Trilce foi relativamente pouco traduzido. Na maior parte das antologias de poesia traduzida, ou ele não aparece ou somente alguns poucos poemas são traduzidos. Como exemplo, podemos citar a primeira tradução realizada para o francês da poesia de Vallejo por Claire Célia, no livro *César Vallejo: Etude et choix de poèmes*, publicado em Túnez, em 1963. Célia publica um estudo da obra poética de Vallejo, e neste estudo traduz uma antologia de poemas, onde consta apenas um poema de *Trilce*.

Com nossa tradução, buscamos abrir caminho para que a obra poética de Vallejo, especialmente o livro *Trilce*, texto fundamental para entendermos a vanguarda na literatura hispano-americana, tenha um alcance realmente importante para o leitor, estudante e/ou investigador sobre tradução de poesia.

CAPÍTULO IV

4 TRADUZINDO *TRILCE*

4.1 TRADUÇÃO COMENTADA: “EL HOGAR” EM *TRILCE*: CONCEITOS, REFERENCIAS, ESPAÇOS

A tradução dos setenta e sete poemas de Trilce busca proporcionar ao leitor do idioma português do Brasil uma das muitas leituras possíveis do texto de Vallejo. Neste tópico vamos aprofundar nossa análise considerando os poemas que aludem ao tema materno (*hogar, terruño*), ou seja, lar, casa e família.

Aspectos do cotidiano e do entorno familiar somam considerável importância em *Trilce* (1922). Transformar as relações familiares e as referências à terra natal que aparentemente são tão distantes da definição de poesia vanguardista é um importante aporte de Vallejo. Os elementos cobram ainda maior valor estético quando inseridos em um contexto inusual, por esse motivo, serão esses os elementos analisados neste estudo de tradução comentada.

Não é nosso intuito organizar o livro por temáticas, pois o poeta prevê uma desordem intencionalmente planejada, e essa característica constitui uma das inovações do livro. Desta forma, não pretendemos reduzir os poemas de *Trilce* a temáticas isoladas, ao contrário, buscamos aprofundar este estudo relacionando os elementos do entorno familiar na nossa percepção é destacar a importância destes elementos e incluí-los nas características da nova linguagem poética inaugurada por Vallejo.

“La destrucción del mundo feliz de la infancia y la orfandad del presente, constituyen la temática de muchos poemas de Trilce. Estos poemas nos permiten juzgar cuán profundamente Vallejo fue afectado por la disolución de su hogar y la muerte de su madre”⁴⁸

No eixo temático dos poemas relacionados ao lar (*hogar*) e à mãe como figura protetora, observamos que o mundo empírico desses poemas é evocado por meio de recordações dos irmãos e do cotidiano da casa; e que o centro da relação familiar está na figura da mãe, a expressão da herança índia e o meio andino em que o poeta viveu tiveram um importante impacto na personalidade do escritor e na composição dos poemas de *Trilce*. Dessa forma, vamos verificar quais as possibilidades

⁴⁸ HIGGINS, James. **Visión del hombre y de la vida em las ultimas obras poéticas de César Vallejo**. México: Siglo, 1970. p. 16.

para traduzir ao português e a complexidade do entorno do verbo, do ritmo essencial em *Trilce*.

É necessário, para o leitor brasileiro, contextualizar e recriar outras formas de recepção para o universo andino, uma construção inacessível a nossa cultura moderna, cosmopolita e tecnológica. As relações estabelecidas nesse universo são regidas por outros códigos, a relação com a terra (feminina/mãe) é a primeira assimilação do universo andino:

La mayor parte de los cronistas que hemos citado coinciden al decir que el dios Wiracocha Pachayachachi es el origen o la aparición de todo el sistema de vida que existe sobre la tierra. Podremos añadir que tanto Wiracocha Pachayachachi como Pachacamac son la representación de la tierra o elemento femenino del que brotan todas las cosas. Santa Cruz Pachacuti lo confirma al escribir a propósito de esta divinidad: "Esta sea mujer". Dentro de la trilogía de las divinidades del óvalo, este Wiracocha Pachayachachi representa pues el principio femenino.⁴⁹

No universo andino, a figura feminina e seu poder de influência é reproduzido no entorno da família, a convivência com as avós índias mochicas e os costumes assimilados por herança mestiça, torna a poesia de Vallejo, particular:

Lo peculiar del caso peruano residió en que el espacio que ocupó este emporio colonial coincidió precisamente con el área sudamericana donde había tenido lugar, desde mucho antes de la Conquista, el desarrollo de altas culturas autóctonas. Este apogeo del orden colonial en el antiguo territorio de los Incas dejó, no cabe duda, una marca indeleble en la cultura peruana y proporcionó, por otro lado, una intensidad especial

⁴⁹ ALIAGA, Francisco. Los dioses en la mitología andina. In: **Diálogo Andino**, Departamento de Antropología, Geografía e Historia Facultad de Estudios Andinos Universidad de Tarapacá, Arica-Chile, n. 6, 1987.

a este complejo contrapunto cultural entre los elementos indios e hispánicos⁵⁰.

A trama que envolve os poemas relacionados à casa (concebida como *hogar*), à terra, e à mãe, faz com que eles evoquem a recuperação afetiva do universo andino sobreposto. Acreditamos que estas características aparecem potencializadas em vários poemas, escolhemos os seguintes: **III**, **XXIII**, **XXVII**, **LXI**, **LXV** e **LII**, nestes poemas relacionados ao âmbito familiar não encontramos o hermetismo característico em *Trilce*, contudo, a certa facilidade em acessar os conceitos não significa que Vallejo renuncie às estratégias estéticas que compõem a trama de *Trilce*. Este aspecto inusual torna-se uma característica essencial a formação da nova linguagem vanguardista vallejianana.

4.1.1 Poema III

A crítica discorda sobre a data de composição dos poemas publicados em *Trilce*. Segundo Asturrizaga, os poemas que fazem parte do livro foram escritos a partir de setembro de 1918. Este dado biográfico e a forma como Vallejo apresenta a temática materna induzem-nos a concluir que provavelmente Asturrizada estava correto: os poemas relacionados à figura materna foram escritos após 8 de agosto de 1918, data da morte da mãe do poeta. Especificamente o poema III, relacionado ao ano de 1919, data após a morte de Maria dos Santos Mendoza de Vallejo.

Os poemas de temática materna são incluídos em *Trilce* (1922), como uma forma de reviver e imortalizar a memória do afeto, o que de alguma forma explicaria a inclusão desta temática tão inusitada para as definições estéticas da poesia vanguardista proposta em *Trilce* (1922).

No poema III, somos levados a acompanhar a insegurança de uma criança, que busca pela mãe, uma cena familiar onde o ritmo vai se condensando até um desfecho de abandono e escuridão.

Consideramos o poema III uma rememória, reelaboração do tempo. O sujeito poético que provoca o ritmo e a emoção no poema passa a construir o seu lamento, a sua experiência de escuridão, medo, abandono e morte. Ainda que, cercado de todo o entorno familiar, o sujeito poético

⁵⁰ PLASENCIA, Hugo Pereyra. **Trabajos sobre la Guerra del Pacífico y otros estudios de Historia e Historiografía peruanas**. Lima: Instituto Riva-Agüero, 2010. p. 383-403.

não se sente seguro, a figura da mãe é a única que poderia devolver toda a esperança. Para manter o ritmo que conduz ao vazio e ao abandono, na tradução é importante manter o tom coloquial e frágil impresso pela linguagem infantil.

Poema III

*Las personas mayores
¿a qué hora volverán?
Da las seis y el ciego Santiago,
y ya está muy oscuro.*

Madre dijo que no demoraría. 5

*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 10
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 15
los barcos ¡el mío es más bonito de todos!
con los cuales jugamos todo el santo día,
sin pelearnos, como debe de ser;
han quedado en el pozo de agua, listos,
fletados de dulces para mañana. 20*

*Aguardemos así, obedientes y sin más
remedio, la vuelta, el desagravo
de los mayores siempre delanteros
dejándonos en casa a los pequeños,
como si también nosotros 25
no pudiésemos partir.*

*Aguedita, Nativa, Miguel?
Llamo, busco al tanteo en la oscuridad.
No me vayan a haber dejado solo,
Y el único recluso sea yo. 30*

As pessoas adultas
A que horas voltarão?
Dá as seis o cego Santiago,
E já está muito escuro.

A mãe disse que não demoraria.

Aguedita, Nativa, Miguel,
cuidado em seguir por aí, por onde
acabam de passar fanhosas memórias
almas penadas,
até o silencioso curral, por onde
as galinhas que ainda estavam dormindo todavia,
espantaram-se tanto.
Melhor ficamos aqui por hora
Mamãe disse que não demoraria.

Já não temos medo. Vamos vendo
os barcos. O meu é o mais bonito de todos!
com os quais brincamos todo o santo dia.
sem brigarmos, como deve ser:
ficaram no poço de água, prontos,
carregados de doces para amanhã

Aguardamos assim, obedientes e sem mais
remédio, a volta, o desagravo
dos adultos, sempre à frente
deixando-nos em casa os pequenos,
como se nós também 25
não pudéssemos partir.

Aguedita, Nativa, Miguel?
Chamo, busco, tateando na escuridão.
Não me tenham deixado sozinho,
E o único recluso seja eu.

No verso 5 “*Madre dijo que no demoraría*”, a primeira referência da figura materna, preferimos acentuar a linguagem coloquial com o artigo “A”, desta forma “A mãe” remete à linguagem infantil e a um registro utilizado na casa em família.

No verso 6, na expressão “*gangueando sus memorias*”, do verbo ganguear em espanhol, refere-se a falar acentuando ou de forma nazalisada, e também remete à forma de súplica e canto dos fiéis em procissão que, como almas penadas, vão proclamando ritos e orações

indecifráveis e o som nazalizado incompreensível permanece no ambiente. Optamos por traduzir a expressão para “*fanhosas memórias*” recuperando o tom de reclamo, de lamento, na tentativa de recriar em português essa sensação, não somente como palavra no idioma, como recuperar o sentimento e inseri-lo na nossa cultura, nos nossos parâmetros.

No verso 9 “*dobladoras penas*” traduzido para “*almas penadas*”, aparentemente temos uma perda de ritmo, perdemos uma sílaba na tradução de “*dobladoras*” por “*almas*”, contudo, ganhamos uma sílaba na tradução de “*penas*” por “*penadas*”. As duas palavras, “*dobladoras penas*” traduzidas por “*almas penadas*”, representam um verso, e encontramos essa uma possibilidade de tradução do ritmo e de recriação poética buscando na palavra “*alma*” a aproximação à temática transmitida nesse poema.

4.1.2 Poema XXIII

O poema XXIII aparece na relação de Asturrizaga com data de 1919. A temática materna neste poema é completada com elementos do entorno familiar, dos irmãos e da casa.

Há uma recriação do ritual da alimentação, durante o qual a mãe ocupa a posição central e distribui pão que alimenta tanto o corpo como o espírito. A figura materna nos poemas de *Trilce* não se altera, segue como a única salvação. Contudo, no poema XXIII, essa figura materna cobra ainda mais força relacionada à necessidade básica do homem ao alimento, seus ossos se transformam em alimento.

Poema XXIII

*Tahona estuosa de aquellos mis bizcochos
pura yema infantil innumerable, madre.*

*Oh tus cuatro gorgas, asombrosamente
mal plañidas, madre: tus mendigos.
Las dos hermanas últimas, Miguel que ha 5
muerto*

*y yo arrastrando todavía
una trenza por cada letra del abecedario.*

*En la sala de arriba nos repartías
de mañana, de tarde, de dual estiba, 10
aquellas ricas hostias de tiempo, para
que ahora nos sobrasen
cáscaras de relojes en flexión de las 24
em punto parados.*

*Madre, y ahora! Ahora, en cuál alvéolo 15
quedaría, en qué retoño capilar,
cierta migaja que hoy se me ata al cuello
y no quiere pasar. Hoy que hasta
tus puros huesos estarán harina
que no habrá en qué amasar 20
¡tierna dulcera de amor,
hasta en la cruda sombra, hasta en el gran
molar*

*cuya encía late en aquel lácteo hoyuelo
que inadvertido lábrase y pulula ¡tú lo viste 25
táto!
en las cerradas manos recién nacidas.*

*Tal la tierra oírás en tu silenciar,
cómo nos van cobrando todos
el alquiler del mundo donde nos dejas 30
y el valor de aquel pan inacabable.
Y nos lo cobran, cuando, siendo nosotros
pequeños entonces, como tú verías,
no se lo podíamos haber arrebatado
a nadie; cuando tú nos lo diste, 35
¿di, mamá?*

Padeira calorosa daqueles meus biscoitos,
pura gema infantil inumerável, mãe.

Oh tuas quatro gargantas, assombrosamente
mal moldadas, mãe: teus mendigos.
As duas últimas irmãs, Miguel que
morreu

e eu arrastando ainda
uma trança para cada letra do abecedário.

Na sala de cima nos repartias
de manhã, de tarde, trabalho em dobro,
as gostosas hóstias do tempo, para
que agora nos sobrassem
cascas de relógios marcando as 24
em ponto parados.

Mãe, e agora! Em qual alvéolo
ficaria, em que rebento capilar,
certa migalha que hoje me ata a garganta
e não quer passar. Hoje que até
teus ossos puros estarão farinha
que não haverá em que amassar
terna doceira do amor!
até na crua sombra, até no grande
molar
cuja gengiva lateja na covinha láctea
que despercebido se lavra e fervilha, tu viste
tantas vezes!
nas fechadas mãos recém-nascidas.

Assim, a terra ouvirá no teu silenciar,
como nos estão cobrando a todos
o aluguel do mundo onde nos deixas
e o valor daquele pão inacabável.
E cobraram, quando, sendo nós
pequenos ainda, como tu verias,
não poderíamos ter tirado
de ninguém; quando tu nos deste,
diz, mama?

A primeira constatação que necessita atenção especial ao traduzir este poema é a alternância entre a linguagem coloquial, aqui relacionada com linguagem infantil, e a linguagem culta. Mover-se nestas diversas direções é um desafio.

A tradução em si já implica em um primeiro e grande movimento do material poético e altera os códigos do idioma e a forma de representar no idioma de chegada. Rearranjar de forma autêntica no outro idioma exige a colocação sensível e criativa do tradutor.

As duas palavras que iniciam o poema, “*Tahona estuosa*”, são uma combinação de palavras que não se repete na poética de Vallejo. Optamos

por traduzir “*Tahona estuosa*” por “*Padeira calorosa*”, sendo que “*tahona*”, em espanhol, pode ser traduzido por moinho, contudo, grande parte da crítica prevê nesse verso a inserção da figura da mãe, desse modo, a palavra mais adequada para essa representação seria “*padeira*”, ainda que percebemos uma perda no registro culto. Para Soto:

Los dos versos iniciales de la primera estrofa incluyen una combinación de palabras cuyo significado apunta hacia distintas direcciones; todas ellas relacionadas con el arquetipo de la madre en el sentido expuesto en el apartado anterior. La “*tahona estuosa*” es un símbolo de la madre universal, los arcaísmos que lo componen connotan un horno caliente, ardiente, semejante al útero materno que produce el pan para los hijos aún pequeños.⁵¹

A palavra “*padeira*” nos pareceu a melhor escolha para recriar no poema: a mãe que produz o alimento e no verso 18 transforma os próprios ossos em farinha; somente a mãe seria capaz de doar-se de tal forma.

O verso 3, “*cuatro gorgas*”, traduzimos por “*quatro gargantas*”. “*Gorga*” do latim “*gurga*”, em português “*garganta*”; e é também comida ou alimento para as aves. O verso remete à mãe que, como um pássaro, alimenta os quatro filhos, a mãe leva pequenas porções direto na garganta.

No verso 9, “*de mañana, de tarde, de dual estiba*”, traduzimos “*de dual estiba*” por “*de trabalho em dobro*”, e optamos por intervir a posição do verbo e manter a preposição, ainda que alongue o verso de 6 para 7 sílabas.

No verso 12, “*cáscaras de relojes en flexión de las 24*”, para traduzir “*flexión*” optamos por “*marcando*”. O verso está apoiado em relações aparentemente sem sentido, contudo, existe um sentido que relaciona “relógios” a “24”, dessa forma, o gerúndio “*marcando*” faz essa ponte “*casas de relógios marcando as 24*”. A palavra “*flexión*”, em espanhol, podemos traduzir por “Ação e efeito de dobrar o corpo ou algum membro”, e relacionamos isso aos ponteiros do relógio, que com

⁵¹ SOTO. Araceli Soní. La figura de la madre en la poética vallejana: *Trilce*. In: **Argumentos**, México, v. 22, n. 60, may./ago. 2009. Disponível em: <http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0187-57952009000200009>. Acesso em: 10 mar. 2016.

um movimento, como que se estivessem se curvando, vão “marcando” as horas.

No verso 22 “*cuya encía late en aquel lácteo hoyuelo*”, traduzimos por “*cuja gengiva lateja naquela covinha láctea*”, este verso insere elementos que não estabelecem relações entre si. Uma tradução palavra por palavra seria uma alternativa.

Os versos 29, 30, 31 fazem parte da última estrofe e formam uma micro trama final com os verbos “*haber*” e “*arreatado*”. Em “*no se lo podíamos haber arreatado a nadie; cuando tú nos lo diste, ¿dì, mamá?*”, optamos por traduzir a palavra “*arreatado*” por “*tirado*” para encontrar a relação que aparece no poema em espanhol no verso 30, com o verbo dar: “*não poderíamos ter tirado de ninguém; quando tu nos deste, diz, mama?*”

4.1.3 Poema XXVIII

Para Asturrizaga, o poema XXVIII foi escrito no verão de 1920. Neste poema, além da figura materna, aparece também a figura do pai, pouco citado na poética de *Trilce*, contudo, Vallejo dá prioridade para o verso relacionado à “mãe”, concedendo uma localização hierarquica e afetiva superior, sutilmente privilegia a figura materna, colocando-a no verso primeiro, antes do verso em que a figura “pai” aparece no verso posterior ao da “mãe”.

Poema XXVIII

He almorzado solo ahora, y no he tenido madre, ni súplica, ni sírvete, ni agua, ni padre que, en el facundo ofertorio de los choclos, pregunte para su tardanza de imagen, por los broches mayores del sonido.

Cómo iba yo a almorzar. Cómo me iba a servir de tales platos distantes esas cosas, cuando habrás quebrado el propio hogar, cuando no asoma ni madre a los labios. Cómo iba yo a almorzar nonada.

A la mesa de un buen amigo he almorzado con su padre recién llegado del mundo, con sus canas tías que hablan en tordillo retinte de porcelana, bisbiseando por todos sus viudos alvéolos; y con cubiertos francos de alegres tiroriros, porque estánse en su casa. Así, ¡qué gracia! Y me han dolido los cuchillos de esta mesa en todo el paladar.

El yantar de estas mesas así, en que se prueba amor ajeno en vez del propio amor, torna tierra el bocado que no brinda la
MADRE,
hace golpe la dura deglución; el dulce, hiel; aceite funéreo, el café.

Quando ya se ha quebrado el propio hogar, y el sírvete materno no sale de la tumba, la cocina a oscuras, la miseria de amor.

Almocei só agora, e não tive mãe, nem súplica, nem serve-te, nem água, nem pai que, no facundo ofertório dos milhos, pergunte para sua demora de imagem, pelos broches maiores do som.

Como eu poderia almoçar. Como me iria servir de tais pratos distantes essas coisas, quando terá partido o próprio lar, quando não aflora nem mãe aos lábios. Como iria eu almoçar nonada.

À mesa de um bom amigo almocei com seu pai recém-chegado do mundo, com suas grisalhas tias que falam em tordilho trincar de porcelana, sussurrando por todos seus viúvos alvéolos; e com talheres francos de alegres flauteiros, porque estão em casa. Assim, que graça! E me doeram as facas desta mesa em todo o paladar.

O jantar destas mesas assim, em que se prova amor alheio em vez do próprio amor, vira terra o pedaço que a MÃE
não brinda,
golpeia a dura deglutição; o doce, fel, azeite funéreo, o café.

Quando já se terá quebrado o próprio lar, e o serve-te materno não sai da tumba. a cozinha às escuras, a miséria do amor.

No verso 6, “*Cómo iba yo a almorzar nonada*”, na tradução optamos por manter a palavra “*nonada*” com a intenção de não perder essa noção de nonsense, de palavra inventada.

Nos versos 13 e 14, “*con sus cañas tías que hablan*” e “*en tordillo retinte de porcelana*”, traduzimos por “*com suas grisalhas tias que falam*” e “*em tordilho trincar de porcelana*”. No verso 13, optamos por uma tradução que alongou duas sílabas, a palavra “grisalhas”. No verso 14, para o caso da palavra “retinte”, optamos por “trincar”, recuperando o ritmo para o verso. Em português, a palavra trincar remete ao som da porcelana em contato com os talheres. E passa a ideia do burburinhos em volta de uma mesa eu tem vida, uma vida emprestada que dói aos ouvidos pela ausência.

No verso 15, “*bisbiseando por todos sus viudos alvéolos*”, traduzido para “*sussurrando por todos seus viúvos alvéolos*”, a palavra “sussurrando” recria o som proposto para o início do verso.

No verso 22, “*torna tierra el brocado que no brinda la MADRE*”, traduzido para “vira terra o pedaço que a Mãe não brinda”, foi necessário reverter a ordem do verbo “brindar” para alcançar no idioma a ideia da negação no idioma português.

4.1.4 Poema LII

Para Asturrizaga o poema LII foi escrito durante agosto e setembro de 1920 período em que Vallejo permaneceu escondido, fugindo do mandato de prisão pelos fatos ocorridos em Santiago de Chuco. Vallejo abrigou-se na casa de campo de Antenor Orrego em Mansiche, próximo a Trujillo. O poema é a reconstrução de uma cena familiar; a casa, o quarto, brincadeiras recriadas utilizando palavras como: mamá, hurtadillas, vicuñas, bebê, e uso de linguagem e elementos de vanguarda; azulinas, azulantes, ávidas, onfalóides, expressões que exigem do tradutor um exercício de recriação e combinação de possibilidades para a transposição do texto poético em outro idioma.

Poema LII

*Y nos levantaremos cuando se nos dé
la gana, aunque mamá toda claror
nos despierte con cantora
y linda cólera materna.
Nosotros reiremos a hurtadillas de esto,
mordiendo el canto de las tibias colchas
de vicuña ¡y no me vayas a hacer cosas!*

*Los humos de los bohíos ¡ah golfillos
en rama! madrugarian a jugar
a las cometas azulinas, azulantes,
y, apañuscando alfarjes y piedras, nos darían
su estímulo fragante de boñiga,
para sacarnos
al aire nene que no conoce aún las letras,
a pelearles los hilos.*

*Otro día querrás pastorear
entre tus huecos onfalóideos
ávidas cavernas,
meses nonos,
mis telones.
O querrás acompañar a la ancianía
a destapar la toma de un crepúsculo,
para que de día surja
toda el agua que pasa de noche.*

*Y llegas muriéndote de risa,
y en el almuerzo musical,
cancha reventada, harina con manteca,
con manteca,
le tomas el pelo al peón decúbito
que hoy otra vez olvida dar los buenos días,
esos sus días, buenos con b de baldío,
que insisten en salirle al pobre
por la culata de la v
dentalabial que la vela en él.*

E nos levantaremos quando nos dê
vontade, mesmo que mama toda claror
nos acorde com cantora
e linda cólera materna.
Riremos às escondidas disso,
mordendo a ponta de mornas colchas
de vicunha e, por favor, não aprontem!

Os vapores das cabanas, ah golfinhos
em ramo! madrugariam brincando de
cometas azulinos, azulantes,
e, apañuscando alforjes e pedras, nos dariam
seu estímulo fragante de bosta
para nos tirar
o ar bebê que não conhece ainda as letras,
a brigar com os filhos.

Outro dia quererás pastorear
entre teus vazios onfalóideos
ávidas cavernas,
meses nonos,
meus calcanhares
O quererás acompanhar a velhice
a destapar a toma de um crepusculo,
para que de dia surja
toda a agua que pasa de noite.

E chegas morrendo de rir,
E no almoço musical,
pipoca reventada, farinha com manteiga,
com manteiga,
tomas o cabelo do peão decúbito
que hoje outra vez esquece dar os bons dias,
esses seus dias, bons com b de baldío,
que insistem em sair do pobre
pela culatra da v
dentalabial que vela nele.

No verso 2, “*la gana, aunque mamá toda claror*”, traduzido para “*vontade, mesmo que mama toda claror*”, optamos por manter a palavra criada por Vallejo, pois “*claror*” no idioma português mantém o sentido, a junção de claro e calor = claror.

No verso 7, “*de vicuña ¡y no me vayas a hacer cosas!*”, traduzido para “*de vicunha e, por favor, não aprontem!*”, optamos por manter a linguagem coloquial, traduzindo “*hacer cosas*” por “*não aprontem*”, dentro do contexto do verso, que são crianças despertando e a mãe chama a atenção: “*não aprontem*” preservando o coloquialismo.

No verso 8, “*Los humos de los bohíos ¡ah golfillos*”, traduzido para “*As neblinas das corujas, ah golfinhos!*”, encontramos a tradução de

“humos” para “neblinas”, remetendo à neblina do amanhecer e às corujas que reproduzem o ambiente do amanhecer frio da serra andina .

O verso 11, “*apañuscando alfarjes y piedras, nos darían*”, foi traduzido para “*e, apanhando alforjes e pedras, nos dariam*”, optamos por traduzir “apañuscando” por “apanhando” com a intenção de mater o ritmo e a proximidade contudo perdemos algo e o verso 12 “*su estímulo fragante de boñiga*” para para “*seu estímulo fragante de bosta*”. Mantivemos a linguagem coloquial da palavra “boñiga” traduzida por “bosta” ainda que parece uma expressão inusual em poesia.

O verso 13, “*para sacarnos*”, foi traduzido para “*para nos tirar*”, desta forma recolocando a mesma quantidade de sílabas para não perder ritmo no verso, a entonação sofreu pequena mudança.

No verso 21, “*O querrás acompañar a la ancianía*”, com a tradução para “*Ou quererás acompanhar a anciania*” optamos em reproduzir a palavra “anciania” ainda que não exista no idioma português contudo seu significado é totalmente assimilado já que remete a ancião. A outra opção de tradução seria a palavra “velhice” porém perderia a rítmica da aliteração formada por “acompañar” e “ancianía” o “a” inicial.

4.1.5 Poema LXI

O poema LXI segundo Asturrizaga foi escrito no período em que Vallejo esteve na prisão em Trujillo entre novembro de 1920 e março de 1921.

Não é possível precisar quantos poemas foram escritos neste período de reclusão, já que seus biógrafos divergem e muitas hipóteses são admitidas. Em LXI o sentido de ausência que a infância, a casa, a mãe e todas as lembranças deixaram, o sentimento que vai sufocando até o último momento quando assume que todos estão dormindo para sempre.

A temática do retorno a casa será o eixo principal dos poemas LXI e LXV e poderíamos considerar que estes dois poemas um canto único. Os versos na primeira estrofe trazem a recordação da partida, que não permite volta, a casa não está aberta, não é possível o retorno. Na segunda estrofe a infância dolorida do “niño aldeano” o carinho da mãe repartido. Os personagens do entorno familiar são a mãe o pai, o irmão mais velho e as irmãs e remete a idéia de uma família numerosa. Era necessário então dividir o amor, a comida, os brinquedos, etc. Vallejo humaniza o animal dando voz ao cavalo: “*meu cavalo acaba fatigado por cochilar / por sua vez, e, entre sonhos, a cada vênica, diz / que está bem, que tudo está muito bem*”.

Poema LXI

*Esta noche desciendo del caballo,
ante la puerta de la casa, donde
me despedí con el cantar del gallo.
Está cerrada y nadie responde.*

*El poyo en que mamá alumbrió 5
al hermano mayor, para que ensille
lomos que había yo montado en pelo,
por rúas y por cercas, niño aldeano;
el poyo en que dejé que se amarille al sol 10
mi adolorida infancia... ¿Y este duelo
que enmarca la portada?*

*Dios en la paz foránea,
estornuda, cual llamando también, el bruto;
husmea, golpeando el empedrado. Luego duda,
relincha, 15
orejea a viva oreja.*

*Ha de velar papá rezando, y quizás
pensará se me hizo tarde.
Las hermanas, canturreando sus ilusiones
sencillas, bullosas, 20
en la labor para la fiesta que se acerca,
y ya no falta casi nada.
Espero, espero, el corazón
un huevo en su momento, que se obstruye.*

*Numerosa familia que dejamos 25
no ha mucho, hoy nadie en vela, y ni una cera
puso en el ara para que volviéramos.*

*Llamo de nuevo, y nada.
Callamos y nos ponemos a sollozar, y el animal
relincha, relincha más todavía. 30*

*Todos están durmiendo para siempre,
y tan de lo más bien, que por fin
mi caballo acaba fatigado por cabecear
a su vez, y entre sueños, a cada venia, dice
que está bien, que todo está muy bien. 35*

Esta noite descendo do cavalo,
ante a porte da casa, onde
me despedi com o cantar do gallo.
Está fechada e ninguém responde.

O banco em que mama alumbrou
o irmão mais velho, para que encilhe
lombos que eu tinha montado em pelo,
por ruas e por cercas, menino aldeão;
o banco em que deixei amarelar o sol
minha dolorida infância... E este luto
que emoldura o portal?

Deus em paz forânea,
espirra, como chamando também, o bruto;
fareja, golpeando o empedrado. Depois duvida,
relincha,
orelheia em viva orelha.

Hei de velar papai rezando, e talvez
pensará que me atrasei.
As irmãs, cantarolando suas ilusões
simples, barulhentas,
na labor para festa que se aproxima,
e já não falta quase nada.
Espero, espero, o coração
um ovo em seu momento, que se obstrui.

Numerosa família que deixamos
não faz muito, hoje ninguém vela, e nem uma vela
pôs no altar para que voltássemos.

Chamo de novo, e nada.
Calamos e nos colocamos a soluçar, e o animal
relincha, relincha mais ainda.

Todos estão dormindo para sempre,
e tão muito bem, que, por fim
meu cavalo acaba fatigado por cochilar
por sua vez, e, entre sonhos, a cada vênica, diz
que está bem, que tudo está muito bem.

O verso 8 “*por rúas y por cercas, niño aldeano*”; traduzido por “*por ruas e por cercas, menino aldeão*”; não encontramos dificuldade para traduzir o verso, contudo a palavra “menino aldeão” no idioma português remete a uma concepção de aldeia distinta da referenciada por Vallejo. Na nossa cultura não percebemos os conceitos que envolvem a complexa construção social peruana. A aldeia referenciada por Vallejo é um povoado de construção espanhola com algumas características indígenas andinas que formam um universo mestiço. Neste sentido não podemos devolver ao leitor em idioma português uma construção sócio cultural que é alheia a sua percepção.

No verso 9 “*el poyo en que dejé que se amarille al sol mi adolorida infancia*” o verso foi traduzido para: “*o poio em que deixei amarelar no sol minha dolorida infância*”, seria possível uma tradução de “poyo” para “banco” contudo perderia parte da relação autóctone, encontramos em português a palavra poio, usada em algumas cidades do interior para identificar os bancos de pedra ou couro localizado na entrada das casas.

Os versos 31 e 32, “*Todos están durmiendo para siempre, y tan de lo más bien, que por fin*”, foi traduzido por “*Todos estão dormindo para sempre, e tão muito bem, que, por fim*”. Preferimos manter a expressão “tan” traduzido como “tão” que no verso dá o sentido do coloquialismo.

4.1.6 Poema LXV

Um dos poucos poemas escritos em 1918 que fazem parte de Trilce, são os poemas posteriores a *Los heraldos negros*. Vallejo estava começando a experimentar novos procedimentos e buscando recursos originais para liberar essa nova linguagem poética. A temática do retorno a casa como já comentamos será o eixo principal do poema LXI que segue em LXV. O poema está formulado como uma oração assinalando o caminho a percorrer e pedindo a benção “*a mojarne en tu bendición y en tu llanto*” apresenta o ritmo do lamento como se caminhando em uma procissão e proclamando versos, na terceira estrofe insere um sentimento de amor não materno, os versos são formulados por desejo de amor sentimental; “*Estoy cribando mis cariños más puros*”.

Poema LXV

*Madre, me voy mañana a Santiago,
a mojar me en tu bendición y en tu llanto.
Acomodando estoy mis desengaños y el rosado
de llaga de mis falsos trajines.*

*Me esperará tu arco de asombro,
las tonsuradas columnas de tus ansias
que se acaban la vida. Me esperará el patio,
el corredor de abajo con sus tondos y repulgos
de fiesta. Me esperará mi sillón ayo,
aquele buen quijarudo trasto de dinástico
cuero, que para no más rezongando a las nalgas
tataranietas, de correa a correinuela.*

*Estoy cribando mis cariños más puros.
Estoy ejeando ¿no oyes jaderar la sonda?
¿no oyes tascar dianas?
estoy plasmando tu fórmula de amor
para todos los huecos de este suelo.
Oh si se dispusieran los tácitos volantes
para todas las cintas más distantes,
para todas las citas más distantes.*

*Así, muerta inmortal. Así.
Bajo los dobles arcos de tu sangre, por donde
hay que pasar tan de puntillas, que hasta mi padre
para ir por allí,
humildóse hasta menos de la mitad del hombre,
hasta ser el primer pequeño que tuviste.*

*Así, muerta inmortal.
Entre la columnata de tus huesos
que no puede caer ni a lloros,
y a cuyo lado ni el Destino pudo entrometer
ni un solo dedo suyo.*

*Así, muerta inmortal.
Así.*

Mãe, vou amanhã a Santiago,
me molhar em tua benção e em teu pranto.
Acomodando estou os meus desenganos e o rosado
de chaga de meus falsos vaivéns.

Me esperará teu arco de assombro,
as tonsuradas colunas de tuas ânsias
que se acabam a vida. Me esperará o pátio,
o corredor de baixo com seus adornos e dobraduras
de festa. Me esperará minha poltrona aia,
aquele bom mandibuloso traste de dinástico
couro, que fica não mais resmungando as nádegas
tataranetas, de correia a correinha.

Estou crivando meus carinhos mais puros.
Estou cansado não ouves ressoar a sonda?
Não ouves tascarem dianas?
estou plasmando tua fórmula de amor
para todos os ocos deste solo.
Oh sim se se dispusessem os tácitos volantes
para todas as fitas mais distantes,
para todos os encontros mais distintos.

Assim, morta imortal. Assim.
Sob os duplos arcos de teu sangue, por onde
é preciso passar tão pé ante pé, que até meu pai
para ir por ali,
se humildou até menos da metade do homem,
até ser o primeiro pequeno que tiveste.

Assim, morta imortal.
Entre a colunata de teus ossos
que não pode cair nem a choros,
e a cujo lado nem o Destino pôde intrrometer
nem um só dedo seu.

Assim, morta imortal.
Assim.

O verso 4, “*de llaga de mis falsos trajines*”, foi traduzido para “de chaga de meus falsos vaivéns”. A palavra trajines em espanhol significa “ir de um lado a outro” em português uma palavra que pode representar a ideia seria “vaivéns” ainda que o número de sílabas seja menor a palavra “vaivéns” recupera a rima final da última sílaba: “nes”, “véns”.

No verso 8, “*el corredor de abajo con sus tondos y repulgos*”, descreve o corredor uma passagem na casa que está preparado para as festas, com “tondos e repulgos” a tradução “o corredor de baixo com seus adornos e resmungos” em espanho “repulsos” são melindres, optamos traduzir por “resmungos” para manter o ritmo e o referencial.

No verso 10, “*aquel buen quijarudo trasto de dinástico cuero*”, a tradução optamos por “aquele bom queixudo traste de dinástico couro”, a palavra “quijarudo” por “queixudo” buscando preservar toda a estrutura do verso que trama as palavras no idioma espanhol “quijarudo” “dinástico” “cuero” e no português mantivemos “queixudo” “dinástico” “couro”.

O verso 11, “*que para no más rezongando a las nalgas*”, traduzido para “*que fica não mais resmungando as nádegas*” a expressão “no más” é característica do idioma espanhol, em português “não mais” é pouco utilizado e eleva o registro linguístico do verso, contudo neste verso a colocação das palavras admite o uso.

No verso 12, “*tataranietas, de correa a correhuela*”, a tradução; “*tataranetas, de correia a correinha*” optamos por traduzir “correhuela” por “correinha” já que a linguagem coloquial pode ser mantida dessa forma.

O verso 23, “*hay que pasar tan de puntillas, que hasta mi padre*”, foi traduzido por “*é preciso passar tão pé ante pé, que até meu pai*”, optamos pela expressão “pé ante pé” para representar o esforço remarcar o sentido no verso da expressão “puntillas”.

4.2 TRILCE: ORIGINAIS E TRADUÇÃO

I

*Quién hace tanta bulla, y ni deja
testar las islas que van quedando.*

*Un poco más de consideración,
en cuanto 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.*

Quem faz tanta algazarra, e nem deixa
guardar as ilhas que vão passando.

Um pouco mais de consideração
enquanto será tarde, cedo,
e se aquilatará melhor
o esterco, a simples calabrina tesórea
que sem querer aporta,
no coração insular,
salobro alcatraz, a cada vitral
rajada.

Um pouco mais de consideração,
e o adubo líquido, seis da tarde.
DOS MAIS SOBERBOS BEMÓIS

E a península estanca-se
pelas costas, cabresteada, impávida
na linha mortal do equilíbrio.

II

Tiempo Tiempo.
Mediodía estancado entre relentos.
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.

Tempo Tempo.
 Meiodia estancado entre relentos.
 Bomba fatigada do quartel acovarda
 tempo tempo tempo tempo.

Era era.
 Galos cantam escarvando em vão.
 Boca do claro dia que conjuga
 era era era era.

Amanhã amanhã.
 O repouso quente ainda de ser.
 Pensa o presente guarda-me para.
 amanhã amanhã amanhã amanhã.

Nome nome.
 Como se chama quanto eriça-nos?
 Chama-se Omesmo que padece
 nome nome nome nomE.

III

*Las personas mayores
¿a qué hora volverán?
Da las seis y 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 tánto.
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 de 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?
Llamo, busco al tanteo en la oscuridad.
No me vayan a haber dejado solo,
Y el único recluso sea yo.*

As pessoas adultas
A que horas voltarão?
Dá as seis e o cego Santiago,
E já está muito escuro.

Mamãe disse que não demoraria.

Aguedita, Nativa, Miguel,
cuidado em seguir por aí, por onde
acabam de passar fanhosas suas memórias
almas penadas,
até o silencioso curral, por onde
as galinhas que ainda estavam dormindo,
espantaram-se tanto.
Melhor ficamos aqui por hora
Mamãe disse que não demoraria.

Já não tenhamos medo. Vamos vendo
os barcos. O meu é o mais bonito de todos!
com os quais brincamos todo o santo dia.
sem brigarmos, como deve ser:
ficaram no poço de água, prontos,
carregados de doces para amanhã

Aguardamos assim, obedientes e sem mais
remédio, a volta, o desagravo
dos adultos, sempre à frente
deixando-nos em casa os pequenos, como
se nós também
não pudéssemos
partir.

Aguedita, Nativa, Miguel?
Chamo, busco, tateando na escuridão.
Não me tenham deixado sozinho,
E o único recluso seja eu.

IV

*Rechinan dos carretas, contra los martillos
hasta los lagrimales trifurcas,
cuando nunca las hicimos nada.
A aquella otra sí, desamada,
amargurada bajo túnel campeiro
por lo uno, y sobre duras ájidas
pruebas espiritivas.
Tendime en són de tercera parte,
mas la tarde - qué la bamos a hhazer -
se anilla en mi cabeza, furiosamente
a no querer dosificarse en madre. Son
los anillos.*

*Son los nupciales trópicos ya tascados.
El alejarse, mejor que todo,
rompe a Crisol.*

*Aquel no haber descolorado
por nada. Lado al lado al destino y llora
y llora. Toda la canción
cuadrada en tres silencios.*

*Calor. Ovario. Casi transparencia.
Háse llorado todo. Háse entero velado
en plena izquierda.*

Rangem duas carroças contra os martelos
Até os lagrimais trifurcas,
quando nunca fizemos nada.
àquela outra sim, desamada,
amargurada sob túnel campeiro
Por um só, e sobre duras álgidas
Provas espiritistas.
Estendi-me em som de terceira parte,
Mas a tarde - o que vamos ffazer-
Aninha-se na minha cabeça, furiosamente
por não querer dosificar-se em mãe. São
os anéis.

São os trópicos nupciais já tascados.
Ao afastar-se, melhor que tudo,
rompe a Crisol.

Aquele não haver descolorido
por nada. Lado a lado ao destino e chora e
chora. Toda a canção
acabada em três silêncios.

Calor. Ovário. Quase Transparência.
Chorou tudo. Inteiro velado
em plena esquerda.

V

*Grupo dicotiledón. Oberturan
desde él petreles, propensiones de trinidad,
finales que comienzan, ohs de ayes
creyérase avaloriados de heterogeneidad.
¡Grupo de los cotiledones!*

*A ver. Aquello sea sin ser más.
A ver. No trascienda hacia afuera,
y piense en són de no ser escuchado,
y crome y no sea visto.
Y no glise en el gran colapso.*

*La creada voz rebélase y no quiere
ser malla, ni amor.
Los novios sean novios en eternidad.
Pues no deis 1, que resonará al infinito.
Y no deis 0, que callará tánto,
hasta despertar y poner de pie al 1.*

Ah grupo bicardiaco.

Grupo dicotiledôneo. Oberturan
dele os petréis, propensões de trindade,
finais que começam, ohs de ais
acreditam-se valorados de heterogeneidade.
Grupo dos dois cotiledôneos!

Vejamos. Aquilo seja sem ser mais.
Vejamos. Não transcenda para afora,
e pense em tom de não ser escutado,
e crome e não seja visto.
E não glisse no grande colapso.

A voz criada rebela-se e não quer
ser malha, nem amor.
Os noivos sejam noivos em eternidade.
Pois não dê 1, que ressoará ao infinito.
E não dê 0, que calará tanto,
até despertar e pôr de pé o 1.

Ah grupo bi cardíaco.

VI

*El traje que vestí mañana
no lo ha lavado mi lavandera:
lo lavaba en sus venas otilinas,
en el chorro de su corazón, y hoy no he
de preguntarme si yo dejaba
el traje turbio de injusticia.*

*Ahora que no hay quien vaya a las aguas,
en mis falsillas encañona
el lienzo para emplumar, y todas las cosas
del velador de tanto qué será de mí,
todas no están mías
a mi lado.*

*Quedaron de su propiedad,
fratesadas, selladas con su trigueña bondad.*

*Y si supiera si ha de volver;
y si supiera qué mañana entrará
a entregarme las ropas lavadas, mi aquella
lavandera del alma. Que mañana entrará
satisfecha, capulí de obrería, dichosa
de probar que sí sabe, que sí puede*
¡CÓMO NO VA A PODER!
azular y planchar todos los caos.

O traje que vesti pela manhã
Não foi lavado pela lavadeira;
ela o lavava em suas veias otilinas,
no jorro do seu coração, e hoje não me
perguntarei se eu deixava
o terno turvo de injustiça.

Agora que não há quem vá nas águas,
em meus moldes ajusta
o lenço para emplumar, e todas as coisas
do velador de tanto que será de mim,
todas não são minhas
ao meu lado.

Ficaram de sua propriedade,
aplainadas, marcadas com sua trigueira bondade.

E se soubesse se há de voltar;
e se soubesse que amanhã entrará
a entregar-me as roupas lavadas, aquela minha
lavadeira d'alma. Que amanhã entrará
satisfeita, capulí de obreria, feliz
de provar que sabe sim, que pode sim

¡COMO NÃO VAI PODER!
azular e passar todos os caos.

VII

*Rumbé sin novedad por la veteada calle
que yo me sé. Todo sin novedad,
de veras. Y fondeé hacia cosas así,
y fui pasado.*

*Doblé la calle por la que raras
veces se pasa con bien, salida
heroica por la herida de aquella
esquina viva, nada a medias.*

*Son los grandores,
el grito aquel, la claridad de careo,
la barreta sumersa en su función de*
¡ya!

*Cuando la calle está ojerosa de puertas,
y pregona desde descalzos atriles
trasmañanar las salvas en los dobles.*

*Ahora hormigas minutereras
se adentran dulzoradas, dormitadas, apenas
dispuestas, y se baldan,
quemadas pólvoras, altos de a* 1921.

Rumei sem novidade pela volteada rua
que eu sinto. Tudo sem novidade,
de veras. E afundeí até coisas assim,
e fui passado.

Dobrei a rua pela qual raras
vezes se passa bem, saída
heroica pela ferida daquela
esquina viva, nada pela metade.

São os temores
o grito aquele, a clareza do confronto.
a barra submersa em sua função de

já!

Quando a rua já está saturada de portas,
e anuncia de descalços átrios
transamanhanar as salvas nos dobras.

Agora formigas minuteiras
adentram adocicadas, adormecidas, apenas
dispostas e se esbaldam

quemadas pólvoras, altos de

1921.

VIII

*Mañana esotro día, alguna
vez hallaría para el hifalto poder,
entrada eternal.*

*Mañana algún día,
sería la tienda chapada
con un par de pericardios, pareja
de carnívoros en celo.*

*Bien puede afincar todo eso.
Pero un mañana sin mañana,
entre los aros de que enviudemos,
margen de espejo habrá
donde traspasaré mi propio frente
hasta perder el eco
y quedar con el frente hacia la espalda.*

Amanhã é outro dia, alguma
vez encontraria para o hifalto poder,
entrada eternal.

Amanhã algum dia
seria a tenda coberta
com um par de pericárdios, casal
de carnívoros no cio.

Bem pode afincar tudo isso.
Mas um amanhã sem manhã,
entre os anéis de que enviuvemos,
margem de espelho haverá por
onde transpassarei minha própria testa
até perder o eco
e ficar com a testa rumo às costas.

IX

*Vusco volvvver de golpe el golpe.
Sus dos hojas anchas, su válvula
que se abre en suculenta recepción
de multiplicando a multiplicador,
su condición excelente para el placer,
todo avía verdad.*

*Busco volvvver de golpe el golpe.
A su halago, enveto bolivarianas
fragosidades
a treintidós cables y sus múltiples,
se arrequintan pelo por pelo
soberanos belfos, los dos tomos de la Obra,
y no vivo entonces ausencia,
ni al tacto.*

*Fallo bolver de golpe el golpe.
No ensillaremos jamás el toroso Vaveo
de egoísmo y de aquel ludir mortal
de sábana,
desde que la mujer esta
¡cuánto pesa de general!*

*Y hembra es el alma de la ausente.
Y hembra es el alma mia.*

Busco volvvver de golpe o golpe.
Suas duas folhas largas, sua válvula
que se abre em suculenta recepção
de multiplicando a multiplicador,
sua condição excelente para o prazer.
tudo avia verdade.

Busco volvvver de golpe em golpe.
Ao seu afeto, penetro bolivarianas
fragosidades
há trinta e dois cabos e seus múltiplos,
eriquam-se pelo por pelo
soberanos beiços, os dois tomos da Obra,
e não vivo então ausência,
nem ao tato.

Fallo bolver de golpe o golpe.
Não encilharemos jamais o tortuoso Vaveo
de egoísmo e daquele roçar mortal
de lençol,
desde que esta mulher mesma
quanto ela pesa em geral!

E fêmea é alma da ausente
E fêmea é a alma minha.

X

*Prístina y última piedra de infundada
ventura, acaba de morir
con alma y todo, octubre habitación y encinta.
De tres meses de ausente y diez de dulce.
Cómo el destino,
mitrado monodáctilo, ríe.*

*Cómo detrás desahucian juntas
de contrarios. Cómo siempre asoma el
guarismo
bajo la línea de todo avatar.*

*Cómo escotan las ballenas a palomas.
Cómo a su vez éstas dejan el pico
cubicado en tercera ala.
Cómo arzonamos, cara a monótonas ancás.*

*Se remolca diez meses hacia la decena,
hacia otro más allá.
Dos quedan por lo menos todavía en pañales.
Y los tres meses de ausencia.
Y los nueve de gestación.*

*No hay ni una violencia.
El paciente incorporáse,
y sentado empavona tranquilas misturas.*

Prístina e última pedra de infundada
ventura, acaba de morrer
com alma e tudo, outubro quarto e grávida.
De três meses de ausente e dez de doçura.
Como o destino,
mitrado monodátilo, ri.

Como detrás desiludiam pares
de contrários. Como sempre aparece o
algarismo
sob a linha de todo avatar.

Como as baleias escoltam pombas.
Como por outro lado estas deixam o bico
reproduzido em terceira asa.
Como arpoamos, frente a monótonas ancás.

Se reboca dez meses rumo à dezena,
até outro mais além.
Dois ficam pelo menos ainda em fraldas.
E os três meses de ausência.
E os nove de gestação.

Não há nem uma violência.
O paciente incorpora-se,
e sentado empavona tranquilas misturas.

XI

*He encontrado a una niña
en la calle, y me ha abrazado.
Equis, disertada, quien la halló y la halle,
no la va a recordar.*

*Esta niña es mi prima. Hoy, al tocarle
el talle, mis manos han entrado en su edad
como en par de mal rebocados sepulcros.
Y por la misma desolación marchóse,
delta al sol tenebroso,
trina entre los dos.*

*“Me he casado”,
me dice. Cuando lo que hicimos de niños
en casa de la tía difunta.
Se ha casado.
Se ha casado.*

*Tardes años latitudinales,
qué verdaderas ganas nos ha dado
de jugar a los toros, a las yuntas,
pero todo de engaños, de candor, como fue.*

Encontrei uma menina
na rua, e ela me abraçou.
Xis, dissertada, quem a encontrou e a encontre,
não vai lembrar dela.

Esta menina é minha prima. Hoje, ao tocar
sua cintura, minhas mãos entraram em sua
idade
como em um par de mal rebocados sepulcros.
E pela mesma desolação foi embora,
delta ao sol tenebroso,
gorjeia entre os dois.

“Me casei”,
me diz. Quando o que fizemos de crianças
na casa da tia defunta.
Se casou.
Se casou.

Tardes anos latitudinais,
que verdadeiros desejos nos demam
de brincar de touros, como juntas,
mas, tudo de araque, de candura, como foi.

XII

*Escapo de una finta, pelusa a pelusa.
Un proyectil que no sé dónde irá a caer.
Incertidumbre. Tramonto. Cervical coyuntura.*

*Chasquido de moscón que muere
a mitad de su vuelo y cae a tierra.
¿Qué dice ahora Newton?
Pero, naturalmente, vosotros sois hijos.*

*Incertidumbre. Talones que no giran.
Carilla en nudo, fabrida
cinco espinas por un lado
y cinco por el otro: Chit! Ya sale.*

Escapo de uma finta, fiapo a fiapo.
Um projétil que não sei onde irá cair.
Incerteza. Entardecer. Cervical conjuntura.

Estalo de mosca que morre
na metade do voo e cai na terra.
O que Newton diz agora?
Mas, naturalmente, vós sois filhos.

Incerteza. Calcanhares que não giram.
Guia unida, fabrida
cinco espinhas de um lado
e cinco do outro: Chit! Já sai.

XIII

*Pienso en tu sexo.
Simplificado el corazón, pienso en tu sexo,
ante el hijar maduro del día.
Palpo el botón de dicha, está en sazón.
Y muere un sentimiento antiguo
degenerado en seso.*

*Pienso en tu sexo, surco más prolífico
y armonioso que el vientre de la Sombra,
aunque la Muerte concibe y pare
de Dios mismo.
Oh Conciencia,
pienso, sí, en el bruto libre
que goza donde quiere, donde puede.*

*Oh, escándalo de miel de los crepúsculos.
Oh estruendo mudo.*

¡Odumodneurtse!

Penso em teu sexo.
Simplificado o coração, penso em teu sexo,
frente à madura ilharga do dia.
Apalpo o botão de ventura, está no ponto.
E morre um sentimento antigo
degenerado em juízo.

Penso em teu sexo, surco mais prolífero
e harmonioso que o ventre da sombra,
mesmo que a morte conceba e pare
de Deus mesmo.
Oh Consciência,
penso, sim, no bruto livre
que goza onde quer, onde pode.

Oh, escândalo de mel dos crepúsculos.
Oh estrondo mudo.

Odumodnortse!

XIV

*Cual mi explicación.
Esto me lacera de tempranía.
Esa manera de caminar por los trapecios.
Esos corajosos brutos como postizos.
Esa goma que pega el azogue al adentro.
Esas posaderas sentadas para arriba.
Ese no puede ser, sido.
Absurdo.
Demencia.
Pero he venido de Trujillo a Lima.
Pero gano un sueldo de cinco soles.*

Qual minha explicação.
Isto me lacera desde cedo.
Essa maneira de caminhar pelos trapézios.
Esses corajosos brutos como postiços.
Essa goma que pega o azougue dentro.
Essas posadeiras sentadas para cima.
Esse não pode ser, sido.
Absurdo.
Demência.
Mas vim de Trujillo a Lima.
Mas ganho um salário de cinco soles.

XV

*En el rincón aquel, donde dormimos juntos
tantas noches, ahora me he sentado
a caminar. La cuja de los novios difuntos
fue sacada, o talvez qué habrá pasado.*

*Has venido temprano a otros asuntos,
y ya no estás. Es el rincón
donde a tu lado, leí una noche,
entre tus tiernos puntos,
un cuento de Daudet. Es el rincón
amado. No lo equivoques.*

*Me he puesto a recordar los días
de verano idos, tu entrar y salir,
poca y harta y pálida por los cuartos.*

*En esta noche pluviosa,
ya lejos de ambos dos, salto de pronto...
Son dos puertas abriéndose cerrándose,
dos puertas que al viento van y vienen
sombra a sombra*

Naquele rincão, onde dormimos juntos
tantas noites, agora me sento
a caminhar. A cama dos noivos defuntos
foi retirada, ou talvez o que terá acontecido.

Vens cedo a outros assuntos,
e já não estás. É o rincão
onde ao teu lado, li uma noite,
entre teus ternos seios,
um conto de Daudet. É o rincão
amado. Não o equivoques.

Me pus a recordar os dias
idos de verão, teu entrar e sair,
pouca e farta e pálida pelos quartos.

Nesta noite pluviosa,
já longe de ambos, salto de pronto...
São duas portas abrindo-se fechando-se,
Duas portas que ao vento vão e vêm
sombra a sombra

XVI

*Tengo fe en ser fuerte.
Dame, aire manco, dame ir
galoneándome de ceros a la izquierda.
Y tú, sueño, dame tu diamante implacable,
tu tiempo de deshora.*

*Tengo fe en ser fuerte.
Por allí avanza cóncava mujer,
cantidad incolora, cuya
gracia se cierra donde me abro.*

*Al aire, fray pasado. Cangrejos, zote!
Avístase la verde bandera presidencial,
arriando las seis banderas restantes,
todas las colgadas de la vuelta.*

*Tengo fe en qué soy,
y en que he sido menos.*

Ea! Buen primero!

Tenho fé em ser forte.
Da-me, ar manco, da-me ir
galonando-me de zeros à esquerda.
E tu, sonho, dá-me teu diamante implacável,
teu tempo de desora.

Tenho fé em ser forte.
Por ali avança cóncava mulher,
quantidade incolor, cuja
graça se fecha onde me abro.

Ao ar, Frei passado. Caranguejos, zote!
Avista-se a verde bandeira presidencial,
arriando as seis bandeiras restantes,
todas as colgadas da volta.

Tenho fé em que sou
e em que fui menos.

Ea! Bom primeiro!

XVII

*Destílese este 2 en una sola tanda,
y entrambos lo apuramos.
Nadie me hubo oído. Estría urente
abracadabra civil.*

*La mañana no palpa cual la primera,
cual la última piedra ovulandas
a fuerza de secreto. La mañana descalza.
El barro a medias
entre sustancias gris, más y menos.*

*Caras no saben de la cara, ni de la
marcha a los encuentros.
Y sin hacia cabecee el exergo.
Yerra la punta del afán.*

*Junio, eres nuestro. Junio, y en tus hombros
me paro a carcajear, secando
mi metro y mis bolsillos
en tus 21 uñas de estación.*

Buena! Buena!

Destila-se este 2 numa só rodada,
e entre ambos o apuramos.
Ninguém me ouviu. Estria urente
abracadabra civil.

A manhã não apalpa como a primeira,
como a última pedra ovulandas
à força de segredo. A manhã descalça.
O barro pela metade
entre substâncias cinzas, mais e menos.

Rostos não sabem do rosto, nem da
marcha aos encontros.
E sem até cabecear o exergo.
Erra a ponta do afã.

Junho, és nosso. Junho, e em teus ombros
subo a gargalhar, secando
meu metro e meus bolsos
em tuas 21 unhas de estação.

Boa! Boa!

XVIII

*Oh las cuatro paredes de la celda.
Ah las cuatro paredes albicantes
que sin remedio dan al mismo número.*

*Criadero de nervios, mala brecha,
por sus cuatro rincones cómo arranca
las diarias aherrojadas extremidades.*

*Amorosa llavera de innumerables llaves,
si estuvieras aquí, si vieras hasta
qué hora son cuatro estas paredes.
Contra ellas seríamos contigo, los dos,
más dos que nunca. Y ni lloraras,
di, libertadora!*

*Ah las paredes de la celda.
De ellas me duele entretanto, más
las dos largas que tienen esta noche
algo de madres que ya muertas
llevan por bromurados declives,
a un niño de la mano cada una.*

*Y sólo yo me voy quedando,
con la diestra, que hace por ambas manos,
en alto, en busca de terciario brazo
que ha de pupilar, entre mi dónde y mi cuándo,
esta mayoría inválida de hombre.*

Oh as quatro paredes desta cela.
Ah as quatro paredes alvejantes
que sem remédio caem no mesmo número.

Viveiro de nervos, brecha má,
pelos seus quatro cantos como arranca
as diárias aferrolhadas extremidades.

Amorosa chaveira de inumeráveis chaves,
se estivesses aqui, si visses até
que hora são quatro estas paredes.
Contra elas seríamos contigo, nós dois,
mais dois que nunca. Nem chorarias,
diz, libertadora!

Ah as paredes desta cela.
O que mais me dói delas entrementes, mais
as duas maiores que têm esta noite
algo de mães que mortas
levam por bromurados declives
um menino pela mão cada uma.

E só eu vou ficando,
com a direita, que serve pelas duas,
erguida, em busca de terciário braço
que há de velar, entre meu onde e quando,
esta maioria inválida de homem.

XIX

*A trastear, Hépide dulce, escampas,
cómo quedamos de tan quedarnos.*

*Hoy vienes apenas me he levantado.
El establo está divinamente meado
y excrementido por la vaca inocente
y el inocente asno y el gallo inocente.*

*Penetra en la maría ecuménica.
Oh sangabriel, haz que conciba el alma,
el sin luz amor, el sin cielo,
lo más piedra, lo más nada,
hasta la ilusión monarca.*

*Quemaremos todas las naves!
Quemaremos la última esencia!*

*Mas si se ha de sufrir de mito a mito,
y a hablarme llegas masticando hielo,
mastiquemos brasas,
ya no hay dónde bajar,
ya no hay dónde subir.*

Se ha puesto el gallo incierto, hombre.

A trastear, Hépide doce, descampas,
como ficamos de tanto ficar-nos.

Hoje sexta quando recém me levanto.
O estábulo está divinamente mijado
e excrementido pela vaca inocente.
e o inocente asno e o gallo inocente.

Penetra na maría ecumênica.
Ó são gabriel, faz que conceba a alma,
o sem luz amor, o sem céu,
o mais pedra, o mais nada,
até a ilusão monarca.

Queimaremos todos os navios!
Queimaremos a última essência!

Mas se se tem de sofrer de mito em mito,
e para falar-me chegas mastigando gelo,
mastiguemos brasas,
já não há onde descer,
já não há onde subir.

Ficou o gallo incerto, homem.

XX

*Al ras de batiante nata blindada
de piedra ideal. Pues apenas
acerco el 1 al 1 para no caer.*

*Ese hombre mostachoso. Sol,
herrada su única rueda, quinta y perfecta,
y desde ella para arriba.*

*Bulla de botones de bragueta,
libres,
bulla que reprende A vertical subordinada.
El desagüe jurídico. La chirota grata.*

Mas sufro. Allende sufro. Aquende sufro.

*Y he aquí se me cae la baba, soy
una bella persona, cuando
el hombre guillermosecundario
puja y suda felicidad
a chorros, al dar lustre al calzado
de su pequeña de tres años.*

*Engállase el barbado y frota un lado.
La niña en tanto pónese el índice
en la lengua que empieza a deletrear
los enredos de enredos de los enredos,
y unta el otro zapato, a escondidas,
con un poquito de saliva y tierra,
pero con un poquito*

*no má-
.s.*

Ao rés de batente nata blindada
de pedra ideal. Pois apenas
aproximo o 1 do 1 para não cair.

Esse homem bigodudo. Sol,
ferrada sua única roda, quinta e perfeita,
e dela para cima.

Barulho de botões de braguilha,
livres,
barulho que reprende. A vertical subordinada
O dejetto jurídico. A chirota grata.

Mas sufro. Além sufro. Aquém sufro.

E aqui me cai a baba, sou
uma bela pessoa, quando
o homem guillermosecundário
luta e sua de felicidade
em jorros, ao lustrar o calçado
de sua pequena de três anos.

Engalha-se o barbado e escova um lado.
A menina enquanto isso põe o índice
na língua que começa a soletrar
os enredos de enredos dos enredos,
e unta o outro sapato, às escondidas,
com um pouquinho de saliva e terra,
mas com um pouquinho

nada mai-
.s.

XXI

En un auto arteriado de círculos viciosos
 torna diciembre qué cambiado,
 con su oro en desgracia. Quién le viera:
 diciembre con sus 31 pieles rotas,
 el pobre diablo.

Yo le recuerdo. Hubimos de esplendor,
 bocas ensortijadas de mal engreimiento,
 todas arrastrando recelos infinitos.
 Cómo no voy a recordarle
 al magro señor Doce.

Yo le recuerdo. Y hoy diciembre torna
 qué cambiado, el aliento a infortunio,
 helado, moqueando humillación.

Y a la ternurosa avestruz
 como que la ha querido, corno que la ha
 adorado.
 Pero ella se ha calzado todas sus diferencias.

Em um auto arteriado de círculos viciosos
 volta dezembro mudado,
 com seu ouro de desgraça. Quem veria
 dezembro com suas 31 peles rotas,
 o pobre diabo.

Eu recordo. Tivemos o esplendor,
 bocas incrustadas de mal mimada,
 todas arrastando ciúmes infinitos.
 Como não vou recordar
 o magro senhor Doce.

Eu recordo. E hoje dezembro volta
 como está mudado, o hálito do infortúnio,
 gelado, assoando humilhação.

E a ternurosa avestruz
 como que há querido, corno que há adorado.
 Mas ela calçou todas as suas diferenças.

XXII

Es posible me persigan hasta cuatro magistrados vuelto. Es posible me juzguen pedro.

*¡Cuatro humanidades justas juntas!
Don Juan Jacob está en hacerio,
y las burlas le tiran de su soledad,
como a un tonto. Bien hecho.*

*Farol roto, el día induce a darle algo,
y pende
a modo de asterisco que se mendiga
a sí propio quizás qué enmendaturas.*

*Ahora que chirapa tan bonito
en esta paz de una sola línea,
aquí me tienes,
aquí me tienes, de quien yo penda,
para que sacies mis esquinas.
Y si, éstas colmadas,
te derramases de mayor bondad,
sacaré de donde no haya,
forjaré de locura otros posillos,
insaciabes ganas
de nivel y amor.*

*Si pues siempre salimos al encuentro
de cuanto entra por otro lado,
ahora, chirapado eterno y todo,
heme, de quien yo penda,
estoy de filo todavía. Heme!*

É possível que me persigam até quatro magistrados vuelto. É possível que me julguem pedro.

Quatro humanidades justas juntas!
Seu Jean-Jacques está em desgraça.
e as chacotas lhe tiram da solidão,
como um bobo. Bem feito.

Farol quebrado, o dia induz a dar-lhe algo,
e pende
ao modo de asterisco que se mendiga
a si próprio talvez que emendas.

Agora que arco-irizado tão bonito
nesta paz de uma só linha,
aqui me tens,
aqui me tens, de quem eu penda,
para que sacies minhas esquinas.
E se, estas satisfeitas,
te derramasses de maior bondade,
sacarei de onde não há,
forjarei de loucura outras vasilhas,
ganas insaciáveis
de nivel e amor.

Sim sempre saímos ao encontro
do que entra pelo outro lado,
agora, arco-irizado eterno e tudo,
eis-me, de quem eu dependa,
estou afiado ainda. Eis-me!

XXIII

*Tahona estuosa de aquellos mis bizcochos
pura yema infantil innumerable, madre.*

*Oh tus cuatro gorgas, asombrosamente
mal plañidas, madre: tus mendigos.
Las dos hermanas últimas, Miguel que ha
muerto
y yo arrastrando todavía
una trenza por cada letra del abecedario.*

*En la sala de arriba nos repartías
de mañana, de tarde, de dual estiba,
aquellas ricas hostias de tiempo, para
que ahora nos sobrasen
cáscaras de relojes en flexión de las 24
em punto parados.*

*Madre, y ahora! Ahora, en cuál alvéolo
quedaría, en qué retoño capilar,
cierta migaja que hoy se me ata al cuello
y no quiere pasar. Hoy que hasta
tus puros huesos estarán harina
que no habrá en qué amasar
¡tierna dulcera de amor,
hasta en la cruda sombra, hasta en el gran
molar
cuya encía late en aquel lácteo hoyuelo
que inadvertido lábrase y pulula ¡tú lo viste
tángo!
en las cerradas manos recién nacidas.*

*Tal la tierra oirá en tu silenciar,
cómo nos van cobrando todos
el alquiler del mundo donde nos dejas
y el valor de aquel pan inacabable.
Y nos lo cobran, cuando, siendo nosotros
pequeños entonces, como tú verías,
no se lo podíamos haber arrebatado
a nadie; cuando tú nos lo diste,
¿di, mamá?*

Padeira calorosa daqueles meus biscoitos,
pura gema infantil inumerável, mãe.

Oh tuas quatro gargantas, assombrosamente
mal moldadas, mãe: teus mendigos.
As duas últimas irmãs, Miguel que
morreu
e eu arrastando ainda
uma trança para cada letra do abecedário.

Na sala de cima nos repartias
de manhã, de tarde, trabalho em dobro,
as gostosas hóstias do tempo, para
que agora nos sobrassem
cascas de relógios marcando as 24
em ponto parados.

Mãe, e agora! Em qual alvéolo
ficaria, em que rebento capilar,
certa migalha que hoje me ata a garganta
e não quer passar. Hoje que até
teus ossos puros estarão farinha
que não haverá em que amassar
terna doceira do amor!
até na crua sombra, até no grande
molar
cuja gengiva lateja na covinha láctea
que despercebido se lavra e fervilha, tu viste
tantas
vezes!
nas fechadas mãos recém-nascidas.

Assim, a terra ouvirá no teu silenciar,
como nos estão cobrando a todos
o aluguel do mundo onde nos deixas
e o valor daquele pão inacabável.
E cobraram, quando, sendo nós
pequenos ainda, como tu verias,
não poderíamos ter tirado
de ninguém; quando tu nos deste,
diz, mama?

XXIV

*Al borde de un sepulcro florecido
transcurren dos marías llorando,
llorando a mares.*

*El ñandú desplumado del recuerdo
alarga su postrera pluma,
y con ella la mano negativa de Pedro
graba en un domingo de ramos
resonancias de exequias y de piedras.*

*Del borde de un sepulcro removido
se alejan dos marías cantando.*

Lunes.

À beira de um sepulcro florecido
seguem duas marías chorando,
chorando em mares.

O nhandu desplumado da lembrança
prolonga sua póstuma pena,
e com ela a mão negativa de Pedro
grava em um domingo de ramos
ressonâncias de honras e de pedras

Da beira de um sepulcro removido
se afastam duas Marias cantando.

Segunda-feira.

XXV

*Alfan alfiles a adherirse
a las junturas, al fondo, a los testuces,
al sobrelecho de los numeradores a pie.
Alfiles y cadillos de lupinas parvas.*

*Al rebufar el socaire de cada caravela
deshilada sin ameracanizar,
ceden las estevas en espasmo de infortunio,
con pulso párvulo mal habituado
a sonarse en el dorso de la muñeca.
Y la más aguda tiplisonancia
se tonsura y apeálase, y largamente
se ennazala hacia carámbanos
de lástima infinita.*

*Soberbios lomos resoplan
al portar, pendientes de mustios petrales
las escarapelas con sus siete colores
bajo cero, desde las islas guaneras
hasta las islas guaneras.
Tal los escorzos a la intemperie de pobre
fe.
Tal el tiempo de las rondas. Tal el del rodeo
para los planos futuros,
cuando innánima grifalda relata sólo
fallidas callandas cruzadas.*

*Vienen entonces alfiles a adherirse
hasta en las puertas falsas y en los borradores.*

Batem-se bispos para aderir
às juntas, ao fundo, às nucas,
ao sobreleito dos numeradores a pé.
Bispos e bardanas de tremçoos parvos.

Ao rebufar o socairo de cada caravela
desfilando sem ameracanizar,
cedem as estevas em espasmo de infortúnio,
com pulso parvo mal acostumado
a assoar o nariz com a mão.
E a mais aguda tiplissonância
se tonsura e se chateia, e largamente
se enlaça em sincelos
de lástima infinita.

Soberbos lombos bufam
ao levar, pendurados em mustios petrales
as escarapelas com suas sete cores
baixo zero, desde as ilhas guaneras
até as ilhas guaneras.
Tal os escorços a intempérie de pobre
fé.
Tal o tempo das rondas. Tal do rodeio
para os planos futuros,
quando innanima grifalda relata só
falidas callandas cruzadas.

Vem então alfiles a aderir-se
até nas portas falsas e nos borradores.

XXVI

*El verano echa nudo a tres años
que, encintados de cárdenas cintas, a todo
sollozo,
aurigan orinientos índices
de moribundas alejandrías,
de cuzcos moribundos.*

*Nudo alvino deshecho, una pierna por allí,
más allá todavía la otra,
desgajadas,
péndulas.*

*Deshecho nudo de lácteas glándulas
de la sinamayera,
bueno para alpacas brillantes,
para abrigo de pluma inservible
¡más piernas los brazos que brazos!*

*Así envérase el fin, como todo,
como polluelo adormido saltón
de la hendida cáscara,
a luz eternamente polla.
Y así, desde el óvalo, con cuatros al hombro,
ya para qué tristura.*

*Las uñas aquellas dolían
retesando los propios dedos hospicios.
De entonces crecen ellas para adentro,
mueren para afuera,
y al medio ni van ni vienen,
ni van ni vienen.*

*Las uñas. Apeona ardiente avestruz coja,
desde perdidos sures,
flecha hasta el estrecho ciego
de senos aunados.*

*Al calor de una punta
de pobre sesgo ESFORZADO,
la griega sota de oros tórñase
morena sota de islas,
cobriza sota de lagos
en frente a moribunda alejandría,
a cuzco moribundo.*

O verão põe nó a três anos
que, adornados de fitas purpuras, a todo
soluço,
Conduzem índices enferrujados
de moribundas alexandrinas,
de cuzcos moribundos.

Nó alvino desfeito, uma perna por ali,
mas adiante ainda a outra,
desgarradas,
pêndulas.

Desfeito nó de lácteas glândulas
da vendedora de tecido,
bom para alpacas brilhantes,
para abrigo de pluma inútil
mais pernas os braços que braços!

Assim amadurece o fim, como tudo,
como pintinho dormido, saltando
da casca rompida,
a luz eternamente franga.
E assim, desde o ovalo, com quatro ao ombro,
já para que tristura.

As unhas aquelas doíam
retesando os próprios dedos hospícios.
Desde então elas crescem para dentro,
morrem para fora,
e ao meio nem vão nem vem,
nem vão nem vem.

As unhas. Corre ardente avestruz coxa,
desde perdidos suis,
flecha até o estreito cego
de seios unidos.

Ao calor de uma ponta
de pobre sesgo ESFORÇADO,
o valete de ouros grego torna-se
moreno valete de ilhas,
acobreado valete de lagos
em frente a moribunda alexandria,
a cuzco moribundo.

XXVII

*Me da miedo ese chorro,
buen recuerdo, señor fuerte, implacable
cruel dulzor. Me da miedo.
Esta casa me da entero bien, entero
lugar para este no saber dónde estar.*

*No entremos. Me da miedo este favor
de tornar por minutos, por puentes volados.
Yo no avanzo, señor dulce,
recuerdo valeroso, triste
esqueleto cantor.*

*Qué contenido, el de esta casa encantada,
me da muertes de azogue, y obtura
con plomo mis tomas
a la seca actualidad.*

*El chorro que no sabe a cómo vamos,
dame miedo, pavor.
Recuerdo valeroso, yo no avanzo.
Rubio y triste esqueleto, silba, silba.*

Me dá medo esse jorro,
Boa lembrança, senhor forte, implacável
cruel doçura. Me dá medo.
Esta casa me traz um bem inteiro, inteiro
lugar para estar e não saber onde estar.

Não entremos. Me dá medo este favor
de retornar por minutos, por pontes voadas.
Eu não avanço, senhor doce,
recordação valorosa, triste
esqueleto cantor.

Que conteúdo, o de esta casa encantada,
Me dá mortes de açogue, e obtura
com pomo minhas vitórias
a seca atualidade.

O jorro que não sabe como vamos,
me dá medo, pavor.
Recordação valorosa, eu não avanço.
Dourado e triste esqueleto, silva, silva.

XXVIII

He almorzado solo ahora, y no he tenido madre, ni súplica, ni sírvete, ni agua, ni padre que, en el facundo ofertorio de los choclos, pregunte para su tardanza de imagen, por los broches mayores del sonido.

Cómo iba yo a almorzar. Cómo me iba a servir de tales platos distantes esas cosas, cuando habrása quebrado el propio hogar, cuando no asoma ni madre a los labios. Cómo iba yo a almorzar nonada.

A la mesa de un buen amigo he almorzado con su padre recién llegado del mundo, con sus canas tías que hablan en tordillo retinte de porcelana, bisbiseando por todos sus viudos alvéolos; y con cubiertos francos de alegres tiririros, porque estánse en su casa. Así, ¡qué gracia! Y me han dolido los cuchillos de esta mesa en todo el paladar.

El jantar de estas mesas así, en que se prueba amor ajeno en vez del propio amor, torna tierra el bocado que no brinda la
MADRE,
hace golpe la dura deglución; el dulce, hiel; aceite funéreo, el café.

Cuando ya se ha quebrado el propio hogar, y el sírvete materno no sale de la tumba, la cocina a oscuras, la miseria de amor.

Almocei só agora, e não tive mãe, nem súplica, nem serve-te, nem água, nem pai que, no facundo ofertório dos milhos, pergunte para sua demora de imagem, pelos broches maiores do som.

Como eu poderia almoçar. Como me iria servir de tais pratos distantes essas coisas, quando terá partido o próprio lar, quando não aflora nem mãe aos lábios. Como iria eu almoçar nonada.

À mesa de um bom amigo almocei com seu pai recém-chegado do mundo, com suas grisalhas tias que falam em tordilho trincar de porcelana, sussurrando por todos seus viúvos alvéolos; e com talheres francos de alegres flauteios, porque estão em casa. Assim, que graça! E me doeram as facas desta mesa em todo o paladar.

O jantar destas mesas assim, em que se prova amor alheio em vez do próprio amor, vira terra o pedaço que a MÃE
não brinda,
golpeia a dura deglutição; o doce, fel, azeite funéreo, o café.

Quando já se terá quebrado o próprio lar, e o serve-te materno não sai da tumba.
a cozinha às escuras, a miséria do amor.

XXIX

Zumba el tedio enfrascado bajo el momento improducido y caña.

Pasa una paralela a ingrata línea quebrada de felicidad. Me extraña cada firmeza, junto a esa agua que se aleja, que ríe acero, caña.

Hilo retemplado, hilo, hilo binómico ¿por dónde romperás, nudo de guerra?

Acoraza este ecuador, Luna.

Zumbe o tédio envolto sob o momento improducido e cana.

Passa uma paralela a ingrata linha quebrada de felicidade. Sinto saudade de cada firmeza, junto a essa água. que se afasta, que ri de aço, cana.

Fio retemperado, fio, fio, binômico por onde romperás, nó de guerra?

Eucouraça este equador, Lua.

XXX

*Quemadura del segundo
en toda la tierna cabecilla del deseo,
picadura de ají vagoroso,
a las dos de la tarde inmoral.*

*Guante de los bordes borde a borde.
Olorosa verdad tocada en vivo, al conectar
la antena del sexo
con lo que estamos siendo sin saberlo.*

*Lavaza de máxima ablución.
Calderas viajeras
que se chocan y salpican de fresca sombra
unánime, el color, la fracción, la dura vida,
la dura vida eterna.
No temamos. La muerte es así.*

*El sexo sangre de la amada que se queja
dulzorada, de portar tánto
por tan punto ridículo.
Y el circuito
entre nuestro pobre día y la noche grande,
a las dos de la tarde inmoral..*

Queimadura do segundo
em toda a terna chefa do desejo,
picada de pimenta vagarosa,
às duas da tarde imoral.

Luva das bordas borda a borda.
Cheirosa verdade tocada ao vivo, ao ligar
a antena do sexo
com o que estamos sendo sem saber.

Lavada de máxima purificação.
Caldeiras viajantes
que se chocam e salpican de fresca sombra
unânime, a cor, a fração, a dura vida,
a dura vida eterna.
Não temamos. A morte é assim.

O sexo sangue da amada que se queixa
adocicada, de levar tanto
por tão ponto ridículo.
E o circuito
entre nosso pobre dia e a noite grande,
às duas da tarde imoral.

XXXI

Esperanza plañe entre algodones.

*Aristas roncadas uniformadas
de amenazas tejidas de esporas magníficas
y con porteros botones innatos.
¿Se luden seis de sol?
Natividad. Cállate, miedo.*

*Cristiano espero, espero siempre
de hinojos en la piedra circular que está
en las cien esquinas de esta suerte
tan vaga a donde asomo.*

*Y Dios sobresaltado nos oprime
el pulso, grave, mudo,
y como padre a su pequeña,
apenas,
pero apenas, entreabre los sangrientos
algodones
y entre sus dedos toma a la esperanza.*

*Señor, lo quiero yo...
Y basta!*

Esperança pranteia entre algodões

Arestas roncadas uniformadas
de ameaças tecidas de esporas magníficas
Com porteiros botões inatos.
Se ludem seis de sol?
Natividade. Cala-te, medo.

Cristão espero, espero sempre
de joelhos na pedra circular que está
nas cem esquinas desta sorte
tão vaga por onde apareço.

E Deus sobressaltado nos oprime
o pulso, grave, mudo,
e como pai à sua pequena,
apenas,
mas apenas, entreabre os sangrentos
algodões
e entre seus dedos toma a esperança.

Senhor, eu quero
E chega!

XXXII

999 calorías

Rumbbb...Trrrapprrrr rrach...chaz
Serpentina **u** del dizcochero
engrafada al tímpano.

*Quién como los hielos. Pero no.
Quién como lo que va ni más ni menos.
Quién como el justo medio.*

1,000 calorías.

Azulea y ríe su gran cachaza
el firmamento gringo. Baja
el sol empavado y le alborota los cascos
al más frío.

Remeda al cuco; Rooooooeeis.....
tierno autocarril, móvil de sed,
que corre hasta la playa.

Aire, aire! Hielo!
Si al menos el calor (----- Mejor
no digo nada.

Y hasta la misma pluma
con que escribo por último se troncha.

Treinta y tres trillones trescientos treinta
y tres calorías.

999 calorías

Rumbbb...Trrrapprrrr rrach...chaz
Serpentina **u** do biscoiteiro
engrafada no tímpano.

Quem como os gelos. Mas não.
Quem como o que vai nem mais nem menos.
Quem como o justo meio.

1.000 calorías.

Azuleia e ri sua grande cachaça
o firmamento gringo. Desce
o sol empavonado e lhe alvoroça os cascos
ao mais frio.

Arremeda o cuco; Rooooooeeis.....
terna autopista, móvel de sede,
que corre até a praia.

Ar, ar, Gelo!
Se ao menos o calor (----- Melhor
não dizer nada.

E até a própria pena
com que escrevo por último se destrói.

Trinta e três trilhões trezentos e trinta
e três calorías.

XXXIII

*Si lloviera esta noche, retiraría
de aquí a mil años.
Mejor a cien no más.
Como si nada hubiese ocurrido, haría
la cuenta de que vengo todavía.*

*O sin madre, sin amada, sin porfía
de agacharme a aguitar al fondo, a puro
pulso,
esta noche así, estaría escarmenando
la fibra védica,
la lana védica de mi fin final, hilo
del diantre, traza de haber tenido
por las narices
a dos badajos inacordes de tiempo
en una misma campana.*

*Haga la cuenta de mi vida
o haga la cuenta de no haber aún nacido
no alcanzaré a librarme.*

*No será lo que aún no haya venido, sino
lo que ha llegado y ya se ha ido,
sino lo que ha llegado y ya se ha ido.*

Se chovesse esta noite, eu me retiraria
daqui a mil anos.
Melhor só daqui a cem.
Como se nada tivesse ocorrido, faria
a conta de que estou vindo ainda.

Oh sem mãe, sem amada, sem disputa
de agachar-me para aguaritar o fundo, a puro
pulso,
esta noite assim, estaria desenredando
a fibra védica,
a lâ védica de meu fim final, fio
do diabo, traça de quem teve
pelas narinas
aos dois badalos desiguais de tempo
em um mesmo sino.

Faça a conta da minha vida
ou faça a conta de não ter nascido ainda
não conseguirei me livrar.

Não será o que ainda não veio, mas
o que chegou e já se foi,
mas o que chegou e já se foi.

XXXIV

*Se acabó el extraño, con quien, tarde
la noche, regresabas parla y parla.
Ya no habrá quien me aguarde,
dispuesto mi lugar, bueno lo malo.*

*Se acabó la calurosa tarde;
tu gran bahía y tu clamor; la charla
con tu madre acabada
que nos brindaba un té lleno de tarde.*

*Se acabó todo al fin: las vacaciones,
tu obediencia de pechos, tu manera
de pedirme que no me vaya fuera.*

*Y se acabó el diminutivo, para
mi mayoría en el dolor sin fin,
y nuestro haber nacido así sin causa.*

Se acabou a saudade, com quem, tarde a noite,
regressavas conversavas e conversavas.
Já não haverá quem me aguarde,
o meu lugar ordenado, bom ou mau.

Se acabou a tarde calorosa;
tua grande baía e teu clamor, a conversa
acabada com tua mãe
que nos brindava um chá cheio de tarde.

Tudo se acabou ao final: as férias,
tua obediência de peitos, tua maneira
de pedir-me que não me vá pra rua.

E se acabou o diminutivo, para
a maioridade na dor sem fim,
E nosso haver nascido assim sem causa.

XXXV

*El encuentro con la amada
tángo alguna vez, es un simple detalle,
casi un programa hípico en violado,
que de tan largo no se puede doblar bien.*

*El almuerzo con ella que estaría
poniendo el plato que nos gustara ayer
y se repite ahora,
pero con algo más de mostaza;
el tenedor absorto, su doneo radiante
de pistilo en mayo, y su verecundia
de a centavito, por quítame allá esa paja.
Y la cerveza lírica y nerviosa
a la que celan sus dos pezones sin lúpulo,
y que no se debe tomar mucho!*

*Y los demás encantos de la mesa
que aquella núbil campaña borda
con sus propias baterías germinales
que han operado toda la mañana,
según me consta, a mí,
amoroso notario de sus intimidades,
y con las diez varillas mágicas
de sus dedos pancreáticos.*

*Mujer que, sin pensar en nada más allá,
suelta el mirlo y se pone a conversarnos
sus palabras tiernas
como lancinantes lechugas recién cortadas.*

*Otro vaso, y me voy. Y nos marchamos,
ahora sí, a trabajar.*

*Entre tanto, ella se interna
entre los cortinajes y ¡oh aguja de mis días
desgarrados! se sienta a la orilla
de una costura, a coserme el costado
a su costado,
a pegar el botón de esa camisa,
que se ha vuelto a caer. Pero hase visto!*

O encontro com a amada
tanto alguma vez, é um simples detalhe,
quase um programa hípico em violado,
que de tão grande não se dobra bem.

O almoço com ela que estaria
colocando o prato que degustamos ontem
e se repete agora,
mas com um pouco mais de mostarda;
o garfo absorto, seu galanteio radiante
de pistilo em maio, e sua vergonha
de tostão, por qualquer pretexto.
E a cerveja lírica e nervosa
a que selam seus dois seios sem lúpulo,
e que não se deve beber muito!

e os outros encantos da mesa
que aquela núbil campanha borda
com suas próprias baterias germinais
que operaram toda a manhã,
segundo me consta, a mim,
amoroso tabelião de suas intimidades,
e com as dez varinhas mágicas
de seus dedos pancreáticos.

Mulher que sem pensar em nada além,
desata a língua e começa a conversar
suas palavras ternas
como lancinantes alfaces recém-cortadas.

Outro copo, e vou embora. E saímos,
agora sim, para trabalhar.

Entrementes, ela se interna
entre as cortinas e oh agulha dos meus dias
desgarrados! senta-se na beira
de uma costura, a coser-me as costas
à suas costas,
a pregar o botão dessa camisa
que voltou a cair. Mas, viu!

XXXVI

*Pugnamos ensartarnos por un ojo de aguja,
enfrentados, a las ganadas.
Amoniácase casi el cuarto ángulo del círculo.
¡Hembra se continúa el macho, a raíz
de probables senos, y precisamente
a raíz de cuanto no florece!*

*¿Por ahí estás, Venus de Milo?
Tú manqueas apenas, pululando
entrañada en los brazos plenarios
de la existencia,
de esta existencia que todaviiza
perenne imperfección.
Venus de Milo, cuyo cercenado, increado
brazo revuélvese y trata de encodarse
a través de verdeantes guijaros gagos,
ortivos nautilos, aunes que gatean
recién, vísperas inmortales.
Laceadora de iminencias, laceadora
del paréntesis.*

*Rehusad, y vosotros, a posar las plantas
en la seguridad dupla de la Armonía.
Rehusad la simetría a buen seguro.
Intervenid en el conflicto
de puntas que se diputan
en la más torionda de las justas
el salto por el ojo de la aguja!*

*Tal siento ahora el meñique
demás en la siniestra. Lo veo y creo
no debe serme, o por lo menos que está
en sitio donde no debe.
Y me inspira rabia y me azarea
y no hay cómo salir de él, sino haciendo
la cuenta de que hoy es jueves.*

*¡Ceded al nuevo impar
potente de orfandad!*

Pugnamos por passar pelo olho da agulha,
enfrentados, para ganhar.
Amoniaca-se quase o quarto ângulo do círculo.
Fêmea se prolonga o macho, devido
a prováveis seios, e precisamente
devido a tudo que não floresce!

Por aí vais, Vênus de Milo?
Tu mancas um pouco, pululando
entranhada nos braços plenários
da existência
dessa existência que ainda
perene imperfeição.
Vênus de Milo, cujo cerceado, mal criado
braço revolve-se e trata de encolher-se
através de verdejantes seixos gagos,
ortivos nautilhos, ainda que começam
a engatinhar, vésperas imortais.
Laceadora de iminências, laceadora
do parênteses.

Recusem, e vocês, a posar as plantas
na segurança dupla da Harmonia.
Recusem a simetria do bom seguro.
Intervenham no conflito
das pontas que se deputam
na mais tourifunda das justas
o salto pelo olho da agulha!

Assim sinto agora o dedo mínimo
mais à esquerda. O vejo e creio
não deve me ser, ou, pelo menos, que está
em lugar onde não deve.
E me inspira raiva e me embaraça
e não dá para sair dele, a não ser fazendo
a conta de que hoje é quinta.

Cedam ao novo ímpar
potente de orfandade!

XXXVII

*He conocido a una pobre muchacha
a quien conduje hasta la escena.
La madre, sus hermanas qué amables y también
aquel su infortunado “tú no vas a volver”.*

*Como en cierto negocio me iba admirablemente,
me rodeaban de un aire de dinasta florido.
La novia se volvía água,
y cuán bien me solía llorar
su amor mal aprendido.*

*Me gustaba su tímida marinera
de humildes aderezos al dar las vueltas,
y cómo su pañuelo trazaba puntos,
tildes, a la melografía de su bailar de junca.*

*Y cuando ambos burlamos al pároco,
quebróse mi negocio y el suyo
y la esfera barrida.*

Conheci uma pobre moça
a quem conduzi até a cena.
A mãe, suas irmãs que amáveis e também
aquele seu infausto “tu não vais voltar”

Como certo negócio me saía admiravelmente,
me rodeavam com um ar de dinasta florido.
A noiva virava água,
e como sabia chorar bem
seu amor mal aprendido.

Me agradava sua tímida marinheira
de humildes enfeitos ao dar as voltas,
e como seu lenço traçava pontos,
acentos, a melografia de seu dançar de junco.

E quando ambos enganamos o pároco,
Quebrou-se o meu negócio e o seu
e a esfera varrida.

XXXVIII

*Este cristal aguarda ser sorbido
en bruto por boca venidera
sin dientes. No desdentada.
Este cristal es pan no venido todavía.*

*Hiere cuando lo fuerzan
y ya no tiene cariños animales.
Mas si se le apasiona, se melaría
y tomaría la horma de los sustantivos
que se adjetivan de brindarse.*

*Quienes lo ven allí triste individuo
incoloro, lo enviarían por amor,
por pasado y a lo más por futuro:
si él no dase por ninguno de sus costados;
si él espera ser sorbido de golpe
y en cuanto transparencia, por boca ve-
nidera que ya no tendrá dientes.*

*Este cristal ha pasado de animal,
y márchase ahora a formar las izquierdas,
los nuevos Menos.
Déjenlo solo no más.*

Este cristal aguarda ser sorvido
em bruto pela boca vindoura
sem dentes. Não desdentada.
Este cristal é pão não vindo ainda.

Fere quando o forçam
e já não tem carinhos animais.
Mas se se o apaixona, se melaria
e tomaria a forma dos substantivos
que se adjetivam de brindar-se.

Quem o vê ali triste indivíduo
incoloro, o enviariam por amor,
por passado e ao além por futuro:
se ele não der-se por nenhum de seus costados;
se ele esperar ser sorvido de golpe
e enquanto transparência, por boca vin-
doura que já não terá dentes.

Este cristal passou de animal,
e parte agora para formar as esquerdas,
os novos Menos.
Deixem-no tranquilo.

XXXIX

*Quién ha encendido fósforo!
 Mésome. Sonrío
 a columpio por motivo.
 Sonrío aún más, si llegan todos
 a ver las guías sin color
 y a mí siempre en punto. Qué me importa.*

*Ni ese bueno del Sol que, al morirse de gusto,
 lo desposta todo para distribuirlo
 entre las sombras, el pródigo,
 ni él me esperaría a la otra banda.
 Ni los demás que paran solo
 entrando y saliendo.*

*Llama con toque de retina
 el gran panadero. Y pagamos en señas
 curiosísimas el tibio valor innegable
 horneado, transcendente.
 Y tomamos el café, ya tarde,
 con deficiente azúcar que ha faltado,
 y pan sin mantequilla. Qué se va a hacer.*

*Pero, eso sí, los aros receñidos, barreados.
 La salud va en un pie. De frente: marchen!*

Quem ascendeu fósforo!
 Meço-me. Sorrio
 a balanço por motivo.
 Sorrio ainda mais, se chegam todos
 para ver as guias sem cor
 e a mim sempre em ponto. Que me importa.

Nem esse bom Sol que, ao morrer de gosto,
 o desposta todo para distribuí-lo
 entre as sombras, o pródigo,
 nem ele me esperaria na outra banda.
 Nem os outros que param apenas
 entrando e saindo.

Chama com toque de retina
 o grande padeiro. E pagamos em sinais
 curiosíssimos o morno valor inegável
 forneado, transcendente.
 E tomamos o café, já tarde,
 com deficiente açúcar que faltou,
 e pão sem manteiga. Fazer o que.

Mas, isso sim, as argolas recingidas, barreadas.
 A saúde vá em um pé. De frente: marchem!

XL

*Quién nos hubiera dicho que en domingo
así, sobre arácnidas cuestras
se encabritaría la sombra de puro frontal.
(Un molusco ataca yermos ojos encallados,
a razón de dos o más posibilidades tantálicas
contra medio estertor de sangre remordida).*

*Entonces, ni el propio revés de la pantalla
deshabitado enjugaría las arterias
trasdoseadas de dobles todavía.
Como si nos hubiesen dejado salir! Como
si no estuviésemos abrazados siempre
a los dos flancos diarios de la fatalidad!*

Y cuánto nos habríamos ofendido.
Y aún lo que nos habríamos enojado y peleado
y amistado otra vez
y otra vez.

Quién hubiera pensado en tal domingo,
cuando, a rastras, seis codos lamen
de esta manera, hueras yemas lunementes.

Habríamos sacado contra él, de bajo
de las dos alas del Amor,
lustrales plumas terceras, puñales,
nuevos pasajes de papel de oriente.
Para hoy que probamos si aún vivimos,
casi un frente no más.

Quem nos disse que no domingo
assim, sobre aracnídeas costas
se amcabritaria a sombra do puro frontal.
(Um molusco ataca hermos olhos encalhados,
a razão de dois ou mais possibilidades tantálicas
contra meio estertor de sangue remordida).

Então, nem o próprio avesso da tela
desabitado enxugaria as artérias
transdoseadas de duplos ainda.
Como se nos tivessem deixado sair! Como
se não estivessemos abraçados sempre
aos dois flancos diários da fatalidade!

E quanto nos teríamos ofendido.
E ainda o que nos teríamos irritado e brigado
e amizado outra vez
e outra vez.

Quem teria pensado em tal domingo,
quando, arrastando-se, seis cotovelos lambem
dessa maneira, ocas gemas lunessentes.

Teríamos tirado contra ele, de baixo
das duas asas do Amor,
lustrais penas terceiras, punhais,
novas passagens de papel do oriente.
Para hoje que provamos se ainda vivemos,
quase uma testa nada mais.

XLI

*La Muerte de rodillas mana
su sangre blanca que no es sangre.
Se huele a garantía.
Pero ya me quiero reír.*

*Murmúrase algo por allí. Callan.
Alguien silba valor de lado,
y hasta se contaría en par
veintitrés costillas que se echan de menos
entre sí, a ambos costados; se contaría
en par también, toda la fila
de trapecios escoltas.*

En tanto; el redoblante policial
(otra vez me quiero reír)
se desquita y nos tunde a palos,
dale y dale,
de membrana a membrana,
tas
con
tas.

A Morte de joelhos emana
seu sangue branco que não é sangue.
Cheira a garantia.
Mas já me quero rir.

Murmura-se algo por ali. Calam.
Alguém assobia valor de lado,
e até se contaria em par
vinte e três costelas que sentem saudade
entre si, a ambos lados; se contaria
em par também, toda a fila
de trapézios escoltas.

Por quanto; o redobrante policial
(outra vez me quero rir)
se vinga e nos dá uma surra,
dá-lhe e dá-lhe,
de membrana a membrana,
tas
con
tas.

XLII

Esperaos. Ya os voy a narrar todo. Esperaos sossiegue este dolor de cabeza. Esperaos.

¿Dónde os habéis dejado vosotros que no hacéis falta jamás?

Nadie hace falta! Muy bien.

Rosa, entra del último piso. Estoy niño. Y otra vez rosa: ni sabes a dónde voy.

¿Aspa la estrella de la muerte? O son extrañas máquinas cosedoras dentro del costado izquierdo. Esperaos otro momento.

No nos ha visto nadie. Pura búscate el talle. ¡A dónde se han saltado tus ojos!

Penetra reencarnada en los salones de ponentino cristal. Suena música exacta casi lástima.

Me siento mejor. Sin fiebre, y ferviente. Primavera. Perú. Abro los ojos. Ave! No salgas. Dios, como si sospechase algún flujo sin reflujo ay.

Paletada facial, resbala el telón cabe las conchas.

Acrisis. Tilia, acuéstate.

Espera aí. Já vou narrar tudo. Espera sossega essa dor de cabeça. Espera.

Onde vocês os deixaram que não fazem falta nunca?

Ninguém faz falta! Muito bem.

Rosa, entra do último andar. Estou menino. E outra vez rosa: nem sabes aonde vou.

Aspa a estrela da morte? O som estranhas maquinas cosedoras dentro do lado esquerdo. Espera outro momento.

Não ninguém nos viu. Pura busca o tamanho. Aonde terão saltado teus olhos!

Penetra reencarnada nos salões de poente cristal. Sonha musica exata quase pena.

Me sinto melhor. Sem febre, e fervendo. Primavera. Peru. Abro os olhos. Ave! Não saias. Deus, como se suspeitasse algum fluxo sem refluxo aí.

Pazetada facial, resvala a tela cabe as conchas.

Acrise. Tilia, deita.

XLIII

*Quién sabe se va a ti. No le ocultes.
 Quién sabe madrugada.
 Acarícialo. No le digas nada. Está
 duro de lo que se ahuyenta.
 Acarícialo. Anda! Cómo le tendrías pena.*

*Narra que no es posible
 todos digan que bueno,
 cuando ves que se vuelve y revuelve,
 animal que ha aprendido a irse... No?
 Sí! Acarícialo. No le arguyas.*

*Quién sabe se va a ti madrugada.
 ¿Has contado qué poros dan salida solamente,
 y cuáles dan entrada?
 Acarícialo. Anda! Pero no vaya a saber
 que lo haces porque yo te lo ruego.
 Anda!*

Quem sabe se vai à ti. Não lhe ocultes.
 Quem sabe madrugada.
 Acaricia lhe. Não digas nada. Está
 duro do que se atemoriza.
 Acaricia-lhe. Anda! Como tinhas pena.

Narra que não é possível
 todos digam que bom,
 quando vês que se vira e revira,
 animal que aprendeu a partir ... Não?
 Sim! Faz carinho. Não acuses.

Quem sabe se a madrugada vai a você.
 Terás contado que poros dão só saída,
 e quais dão entrada?
 Faz carinho. Vai! Mas que não saiba
 que fazes porque eu te peço.
 Vai!

XLIV

*Este piano viaja para adentro,
 viaja a saltos alegres.
 Luego medita en ferrado reposo,
 clavado con diez horizontes.*

*Adelanta. Arrástrase bajo túneles,
 más allá, bajo túneles de dolor,
 bajo vértebras que fugan naturalmente.*

*Otras veces van sus trompas,
 lentas asias amarillas de vivir,
 van de eclipse,
 y se espulgan pesadillas insectiles,
 ya muertas para el trueno, heraldo de los génesis.*

*Piano oscuro ¿a quién atisbas
 con tu sordera que me oye,
 con tu madurez que me asorda?*

Oh pulso misterioso.

Este piano viaja para dentro,
 viaja em saltos alegres.
 Logo medita em ferrado repouso,
 cravado com dez horizontes.

Adianta. Arrasta-se sob túneis,
 mais adiante, sob túneis de dor,
 sob vértebras que fogem naturalmente.

Outras vezes vão suas trompas,
 lentas ásias amarelas de viver,
 vão de eclipse,
 e se espulgam pesadelos inséteis,
 já mortas para o trono, arauto dos génesis.

Piano escuro a quem vislumbra
 com tua surdez que me ouve,
 com tua maturidade que me absurda?

Oh pulso misterioso.

XLV

*Me desvinculo del mar
cuando vienen las aguas a mí.*

*Salgamos siempre. Saboreemos
la canción estupenda, la canción dicha
por los labios inferiores del deseo.
Oh prodigiosa doncella.
Pasa la brisa sin sal.*

*A lo lejos husmeo los tuétanos
oyendo el tanteo profundo, a la caza
de teclas de resaca.*

*Y si así diéramos las narices
en el absurdo,
nos cubriremos con el oro de no tener nada,
y empollaremos el ala aún no nacida
de la noche, hermana
de esta ala huérfana del día,
que a fuerza de ser una ya no es ala.*

Me desvinculo do mar
quando as águas vêm a mim.

Saímos sempre. Saboreamos
A canção fantástica, a canção dita
pelos lábios inferiores do desejo.
Oh prodigiosa donzeleza.
Passa a brisa sem sal.

Ao longe farejo os tétanos
ouvindo o tanteio profundo, a caça
de teclas de resaca.

E se assim déssemos com o nariz
no absurdo,
nos cobriremos com o ouro de não ter nada,
e chocaremos a asa ainda não nascida
da noite, irmã
desta asa órfã do dia,
que de tanto ser uma já não é asa.

XLVI

*La tarde cocinera se detiene
ante la mesa donde tú comiste;
y muerta de hambre tu memoria viene
sin probar ni agua, de lo puro triste.*

*Mas, como siempre, tu humildad se aviene
a que le brinden la bondad más triste.
Y no quieres gustar, que ves quien viene
filialmente a la mesa en que comiste.*

*La tarde cocinera te suplica
y te llora en su delantal que aún sórdido
nos empieza a querer de oírnos tanto.*

*Yo hago esfuerzos también; porque no hay
valor para servirse de estas aves.
Ah! qué nos vamos a servir ya nada.*

A tarde cozinheira se detém
ante a mesa onde tu comeste;
a morta de fome tua memória vem
sem provar nem água, de tão triste.

Mas, como sempre, tua humildade consegue
que brindem a bondade mais triste.
É não queres gostar, pois vês quem vem
filialmente à mesa em que comeste.

A tarde cozinheira te suplica
e chora em seu avental que mesmo sórdido
começa a nos querer de tanto nos ouvir.

Eu faço esforços também; porque não há
coragem para servir-se destas aves.
Ah, já não vamos nos servir de nada.

XLVII

*Ciliado arrecife donde nací,
según refieren crónicas y pliegos
de labios familiares historiados
en segunda gracia.*

*Ciliado archipiélago, te desislas a fondo,
a fondo, archipiélago mío!
Duras todavía las articulaciones
al camino, como cuando nos instan,
y nosotros no cedemos por nada.*

*Al ver los párpados cerrados,
implumes mayorcitos, devorando azules bombones,
se carcajean pericotes viejos.
Los párpados cerrados, correo sí, cuando nacemos,
siempre no fuese tiempo todavía.*

*Se va el altar, el cirio para
que no le pasase nada a mi madre,
y por mí que sería con los años, si Dios
quería, Obispo, Papa, Santo, o talvez
sólo un columnario dolor de cabeza.*

*Y las manitas que se abarquillan
asiéndose de algo flotante,
a no querer quedarse.
Y siendo ya la 1.*

Ciliado recife onde nasci,
segundo referem crônicas e fólhos
de lábios familiares historiados
em segunda graça.

Ciliado arquipélago, te desilhas fundo,
a fundo, arquipélago meu!
Duras ainda as articulações
para o caminho, como quando nos instam
e nós não cedemos de maneira alguma.

As ver as pálpebras fechadas,
implumes maiorzinhos, devorando azuis bombons,
se gargalham ratos velhos.
As pálpebras fechadas, correo, sim, quando nascemos,
sempre não fosse tempo ainda.

O altar vai, o cirio para
para que não aconteça nada à minha mãe,
e por mim que seria com os anos, se Deus
queria, Bisbo, Papa, Santo, ou talvez
só uma colunária dor de cabeça.

E as mãozinhas que se abarquizam
apoiando-se em algo flutuante,
de não querer ficar.
E sendo já 1 hora.

XLVIII

*Tengo ahora 70 soles peruanos.
Cojo la penúltima moneda, la que sue-
na 69 veces púnicas.
Y he aquí, al finalizar su rol,
quemase toda y arde llameante,
llameante,
redonda entre mis tímpanos alucinados.*

*Ella, siendo 69, dase contra 70;
luego escala 71, rebota en 72.
Y así se multiplica y espejea impertérrita
en todos los demás piñones.*

*Ella, vibrando y forcejeando,
pegando gritttos,
soltando arduos, chisporroteantes silencios,
orinándose de natural grandor,
en unánimes postes urgentes,
acaba por ser todos los guarismos,
la vida entera.*

Tenho agora 70 soles peruanos.
Recolho a penúltima moeda, a que soa-
69 vezes púnicas.
E aqui, ao finalizar seu papel,
queima-se toda e arde chamejante,
chamejante,
redonda entre meus tímpanos alucinados.

Ela, sendo 69, dá-se contra 70;
logo escala 71, rebota em 72.
E assim se multiplica e espelha impertérrita
em todos os outros pinhões.

Ela, vibrando e forcejando,
soltando grittttos,
soltando árduos, chispeantes silêncios,
urinando-se de natural grandor,
em unânicos postes urgentes,
acaba por ser todos os algarismos,
a vida toda.

XLIX

*Murmurado en inquietud, cruzo,
el traje largo de sentir, los lunes
de la verdad.*

*Nadie me busca ni me reconoce,
y hasta yo he olvidado
de quién seré.*

*Cierta guardarropía, sólo ella, nos sabrá
a todos en las blancas hojas
de las partidas.*

*Esa guardarropía, ella sola,
al volver de cada facción,
de cada candelabro
ciego de nacimiento.*

*Tampoco yo descubro a nadie, bajo
este mantillo que iridice los lunes
de la razón;
y no hago más que sonreír a cada púa
de las verjas, en la loca búsqueda
del conocido.*

*Buena guardarropía, ábreme
tus blancas hojas:
quiero reconocer siquiera al 1,
quiero el punto de apoyo, quiero
saber de estar siquiera.*

*En los bastidores donde nos vestimos,
no hay, no Hay nadie: hojas tan sólo
de par en par.*

*Y siempre los trajes descolgándose
por sí propios, de perchas
como ductores índices grotescos,
y partiendo sin cuerpos, vacantes,
hasta el matiz prudente
de un gran caldo de alas con causas
y lindes fritas.
Y hasta el hueso!*

Murmurando em inquietude, cruzo,
o terno grande de sentir, nas segundas-feiras
da verdade.

Ninguém me busca nem me reconhece,
e até eu esqueci
de quem serei.

Certa guardarroupagem, só ela, nos saberá
A todos nas brancas folhas
dos registros.

Essa guardarroupagem, só ela,
ao voltar de cada facção,
de cada candelabro
cego de nascimento.

Tampo descubro ninguém, debaixo
deste manto que irize as segundas-feiras
da razão;
e não faço mais que sorrir a cada pua
das cercas, na louca busca
do conhecido.

Boa guardarroupagem, abre-me
tuas brancas folhas:
quero reconhecer ao menos o 1,
quero o ponto de apoio, quero
ao menos saber estar.

Nos bastidores onde nos vestimos,
não há, não Há ninguém: folhas apenas
de par em par.

E sempre os ternos despendurando-se
por si mesmos, de cabides
como ductos índices grotescos,
e partindo sem corpos, vagos,
até o matiz prudente
de ums grande sopa de asas com purê
e lindes fritos.
E até o osso!

L

*El cancerbero cuatro veces
al día maneja su candado, abriéndonos
cerrándonos los estermos, en guiños
que entendemos perfectamente.*

*Con los fundillos lelos melancólicos,
amuchachado de trascendental desaliño,
parado, es adorable el pobre viejo.
Chancea con los presos, hasta el tope
los puños en las ingles. Y hasta mojarrilla
les roe algún mendrugo; pero siempre
cumpliendo su deber.*

*Por entre los barrotes pone el punto
fiscal, inadvertido, izándose en la falangita
del meñique,
a la pista de lo que hablo,
lo que como,
lo que sueño.
Quiere el corvino ya no hayan adentros,
y cómo nos duele esto que quiere el
cancerbero.*

*Por un sistema de relojería, juega
el viejo inminente, pitagórico!
a lo ancho de las aortas. Y sólo
de tarde en noche, con noche
soslaya alguna su excepción de metal.
Pero, naturalmente,
siempre cumpliendo su deber.*

O guardião quatro vezes
por dia ajeita seu cadeado, abrindo-nos
fechando-nos os estermos, em piscadas
que entendemos perfeitamente.

Com os fundilhos lelos melancólicos,
arrapazado de transcendental desalinho,
parado, é adorável o pobre velho.
Faz piada com os presos, até o topo
os punhos nas virilhas. E até bonachão
lhes rói algum mendrugo; mas sempre
cumprindo seu dever.

Por entre as grades põe o ponto
fiscal, inadvertido, içando-se na falanginha
do dedo mínimo,
a pista do que falo,
o que como,
o que sonho.
Quer o corvino que não haja adentros,
e como nos dói o que quer o guardião.

Por um sistema de relojoaria, joga
o velho imminente, pitagórico!
ao largo das aortas. É somente
de tarde em noite, com noite
contorna alguma sua exceção de metal.
Mas, naturalmente,
sempre cumprindo o dever.

LI

*Mentira. Si lo hacía de engaños,
y nada más. Ya está. De otro modo,
también tú vas a ver
cuánto va a dolerme el haber sido así.*

*Mentira. Calla.
Ya está bien.
Como otras veces tú me haces esto mismo,
por eso yo también he sido así.*

*A mí, que había tanto atisbado si de veras
llorabas,
ya que otras veces sólo te quedaste
en tus dulces pucheros,
a mí, que ni soñé que los creyeses,
me ganaron tus lágrimas.
Ya está.*

*Mas ya lo sabes: todo fue mentira.
Y si sigues llorando, bueno, pues!
Otra vez ni he de verte cuando juegues.*

Mentira. Se fazia enganos,
e nada mais. Pronto. De outro modo,
também tu verás
quanto vai me doer ter sido assim.

Mentira. Cala.
Está certo.
Como outras vezes tu me fazes o mesmo,
por isso eu também fui assim.

A mim, que tinha pensado tanto se deveras
choravas,
já que outras vezes apenas ficaste
em teus doces biquinhos,
a mim, que nem sonhei que acreditasses,
me ganharam tuas lágrimas,
Pronto.

Mas já sabes; tudo foi mentira.
E se segues chorando, bom, pois!
Na próxima nem hei de ver-te quando brinques.

LII

*Y nos levantaremos cuando se nos dé
la gana, aunque mamá toda claror
nos despierte con cantora
y linda cólera materna.
Nosotros reiremos a hurtadillas de esto,
mordiendo el canto de las tibias colchas
de vicuña ¡y no me vayas a hacer cosas!*

*Los humos de los bohíos ¡ah golfillos
en rama! madrugarian a jugar
a las cometas azulinas, azulantes,
y, apanuscando alfarjes y piedras, nos darían
su estímulo fragante de boñiga,
para sacarnos
al aire nene que no conoce aún las letras,
a pelearles los hilos.*

*Otro día querrás pastorear
entre tus huecos onfalóideos
ávidas cavernas,
meses nonos,
mis telones.*

*O querrás acompañar a la ancianía
a destapar la toma de un crepúsculo,
para que de día surja
toda el agua que pasa de noche.*

*Y llegas muriéndote de risa,
y en el almuerzo musical,
cancha reventada, harina con manteca,
con manteca,
le tomas el pelo al peón decúbiteo
que hoy otra vez olvida dar los buenos días,
esos sus días, buenos con b de baldío,
que insisten en salirle al pobre
por la culata de la v
dentilabial que la vela en él.*

E nos levantaremos quando nos dê
vontade, mesmo que mamãe toda claror
nos acorde com cantora
e linda cólera materna.
Riremos às escondidas disso,
mordendo a ponta de mornas colchas
de vicunha e, por favor, não aprontem!

Os vapores das cabanas, ah golfinhos
em ramo! madrugariam brincando de
cometas azulinos, azulantes,
e, apanuscando alforjes e pedras, nos dariam
seu estímulo fragante de bosta
para nos tirar
o ar bebê que não conhece ainda as letras,
a brigar com os filhos.

Outro dia querrás pastorear
entre teus vazios onfalóideos
ávidas cavernas,
meses nonos,
meus calcanhares

O querrás acompanhar a velhice
a destapar a toma de um crepusculo,
para que de dia surja
toda a agua que pasa de noite.

E chegas morrendo de rir,
E no almoço musical,
pipoca reventada, farinha com manteiga,
com manteiga,
tomas o cabelo do peão decúbiteo
que hoje outra vez esquece dar os bons dias,
esses seus dias, bons com b de baldío,
que insistem em sair do pobre
pela culatra da v
dentilabial que vela nele.

LIII

*Quién clama las once no son doce!
Como si las hubiesen pujado, se afrontan
de dos en dos las once veces.*

*Cabezazo brutal. Asoman
las coronas a oír,
pero sin traspasar los eternos
trescientos sesenta grados, asoman
y exploran en balde, dónde ambas manos
ocultan el otro puente que les nace
entre veras y litúrgicas bromas.*

*Vuelve la frontera a probar
las dos piedras que no alcanzan a ocupar
una misma posada a un mismo tiempo.
La frontera, la ambulante batuta, que sigue
inmutable, igual, sólo
más ella a cada esguince en alto.*

*Veis lo que es sin poder ser negado,
veis lo que tenemos que aguaniar,
mal que nos pese.
¡Cuánto se aceita en codos
que llegan hasta la boca!*

Quem clama onze horas não são doze!
Como se as tivessem empurrado, se afrontam
de duas em duas as onze vezes.

Cabeçasso brutal. Surgem
as coroas a ouvir,
mas sem transpassar os eternos
trezentos e sessenta graus, surgem
e exploram em vão, onde ambas as mãos
ocultam a outra ponte que lhes nasce
entre verdadeiros e litúrgicos chistes.

Volta a fronteira a provar
as duas pedras que não conseguem ocupar
uma mesma pousada ao mesmo tempo.
A fronteira, a ambulante batuta, que segue
imutável, igual, somente
mais ela a cada esguicho em alto.

Vês o que é sem poder ser negado.
vês o que temos que aguantar,
mal que nos pesa.
Quanto se azeita em cotovelos
que chegam até a boca!

LIV

*Forajido tormento, entra, sal
por un mismo forado cuadrangular.
Duda. El balance punza y punza
hasta las cachas.*

*A veces doyme contra todas las contras,
y por ratos soy el alto más negro de los ápices
en la fatalidad de la Armonía.
Entonces las ojeras se irritan divinamente,
y solloza la sierra del alma,
se violentan oxígenos de buena voluntad,
arde cuanto no arde y hasta
el dolor dobla el pico en risa.*

*Pero un día no podrás entrar
ni salir, con el puñado de tierra
que te echaré a los ojos, forajido!*

Forajido tormento, entra, sai
por um mesmo buraco quadrangular.
Dúvida. O balanço punça e punça
Até as cachas.

Às vezes me dou contra todos os contras,
e por tempos sou o alto mais negro dos ápices
na fatalidade da Harmonia.
Então as olheiras se irritam divinamente,
e soluça a serra da alma,
se violentam oxigênios de boa vontade,
arde quando não arde e até
a dor dobra o bico em riso.

Mas um dia não poderás entrar
nem sair, com o punhado de terra
que te jogarei nos olhos, forajido!

LV

Samain diría el aire es quieto y de una contenida tristeza.

Vallejo dice hoy la Muerte está soldando cada lindero a cada hebra de cabello perdido, desde la cubeta de un frontal, donde hay algas, toronjiles que cantan divinos almácigos en guardia, y versos anti sépticos sin dueño.

El miércoles, con uñas destronadas se abre las propias uñas. de alcanfor, e instila por polvorientos harneros, ecos, páginas vueltas, sarros, zumbidos de moscas cuando hay muerto, y pena clara esponjosa y cierta esperanza.

Un enfermo lee La Prensa, como en facistol. Otro está tendido palpitante, longirrostro, cerca a estarlo sepulto. Y yo advierto un hombro está en su sitio todavía y casi queda listo tras de éste, el otro lado.

Ya la tarde pasó diez y seis veces por el subsuelo em-patrullado, y se está casi ausente en el número de madera amarilla de la cama que está desocupada tanto tiempo allá..... enfrente.

Samain diria o ar é quieto e de uma contida tristeza.

Vallejo disse hoje a Morte esta soldando cada canto a cada fio de cabelo perdido, desde a tubeta de um frontal, onde há algas, melissas que cantam divinos almácigos em guarda e versos ante sépticos sem dono.

A quarta-feira, com unhas destronadas se abre as próprias unhas. de alcanfora, e instila por polvorentos feridas, ecos, páginas voltas, sarros, zumbidos de moscas e há morto, e pena clara esponjosa e certa esperança.

Um enfermo lê “La Prensa”, como em facistol. Outro está estendido palpitante, longirrostro, cerca a estar sepultado. E eu advierto um hombro está em seu lugar todavia e quase fica pronto atrás deste, o outro lado.

Já a tarde passou dez e seis vezes pelo subsolo em-patrulhado, e se está quase ausente no número de madeira amarela da cama que está desocupada tanto tempo allá..... enfrente.

LVI

*Todos los días amanezco a ciegas
a trabajar para vivir; y tomo el desayuno,
sin probar ni gota de él, todas las mañanas.
Sin saber si he logrado, o más nunca,
algo que brinca del sabor
o es sólo corazón y que ya vuelto, lamentará
hasta dónde esto es lo menos.*

*El niño crecería ahito de felicidad
oh albas,
ante el pesar de los padres de no poder dejarnos
de arrancar de sus sueños de amor a este mundo;
ante ellos que, como Dios, de tanto amor
se comprendieron hasta creadores
y nos quisieron hasta hacernos daño.*

*Flecos de invisible trama,
dientes que huronean desde la neutra emoción,
pilares
libres de base y coronación,
en la gran boca que ha perdido el habla.*

*Fósforo y fósforo en la oscuridad,
lágrima y lágrima en la polvareda.*

Todos os dias amanheço às cegas
para trabalhar para viver; e o tomo o desjejum,
sem provar nada dele, todas as manhãs.
Sem saber se consegui, ou mais nunca
algo que salta do sabor
ou é só o coração que retornado, lamentará
até onde isso é o menos.

O menino crescería farto de felicidade
oh auras,
ante o pesar dos pais de não nos poder deixar
de arrancar de seus sonhos de amor este mundo;
ante eles que, como Deus, de tanto amor
se compreenderam até criadores
e nos quiseram até nos fazer dano.

Fímbrias de invisível trama,
dentes que vasculham da neutra emoção,
pilares
livres de base e coroação,
na grande boca que perdeu a fala.

Fósforo e fósforo en a escuridão,
lágrima e lágrima en a poeirada.

LVII

*Craterizados los puntos más altos, los puntos del amor,
de ser mayúsculo, bebo, ayuno absorbo heroína
para la pena, para el latido lacio y contra toda corrección.*

*¿Puedo decir que nos han traicionado? No.
¿Qué todos fueron buenos? Tampoco. Pero
allí está una buena voluntad, sin duda,
y sobre todo, el ser así.*

*Y qué quien se ame mucho! Yo me busco
en mi propio designio que debió ser obra
mía, en vano: nada alcanzó a ser libre.*

*Y sin embargo, quién me empuja.
A que no me atrevo a cerrar la quinta ventana.
Y el papel de amarse y persistir, junto a las
horas y a lo indevido.*

Y el éste y el aquél.

Craterizados os pontos mais altos, os pontos do amor,
de ser maiúsculo, bebo, em jejum absorvo heroína
para a pena, para o pulso lasso e contra toda correção.

Posso dizer que nos traíram? Não.
Que todos foram bons? Também não. Mas
ali está uma boa vontade, sem dúvida
e, sobretudo, o ser assim.

E daí quem se ame muito! Eu me busco
em meu próprio designio que teria que ser obra
minha, em vão; nada conseguiu ser livre.

E, no entanto, quem me empurra.
Por que não me atrevo a fechar a quinta janela.
E o papel de amar-se e persistir, junto às
horas e ao indevido.

E deste e daquele.

LVIII

*En la celda, en lo sólido, también
se acurrucan los rincones.*

*Arreglo los desnudos que se ajan,
se doblan, se harapan.*

*Apéome del caballo jadeante, bufando
líneas de bofetadas y de horizontes;
espumoso pie contra tres cascós.
Y le ayudo: Anda, animal!*

*Se tomaría menos, siempre menos, de lo
que me tocasse erogar,
en la celda, en lo líquido.*

*El compañero de prisión comía el trigo
de las lomas, con mi propia cuchara,
cuando, a la mesa de mis padres, niño,
me quedaba dormido masticando.*

*Le soplo al otro:
Vuelve, sal por la otra esquina;
apura... aprisa... apronta!*

*E inadvertido aduzco, planeo,
cabe camastro desvencijado, piadoso:
No creas. Aquel médico era un hombre sano.*

*Ya no reiré cuando mi madre rece
en infancia y en domingo, a las cuatro
de la madrugada, por los caminantes,
encarcelados,
enfermos
y pobres.*

*En el redil de niños, ya no le asestaré
puñetazos a ninguno de ellos, quien, después,
todavía sangrando, lloraría: El otro sábado
te daré de mi fiambre, pero
no me pegues!
Ya no le diré que bueno.*

*En la celda, en el gas ilimitado
hasta redondearse en la condensación,
¿quién tropieza por afuera?*

Na cela, no sólido, também
se aconchegam os cantos.

Arumo os nus que se murcham,
se dobram, se esfarrapam.

Me apeio do cavalo arfante; bufando
linhas de bofetadas e de horizontes;
espumoso pé contra três cascós.
E o ajudado: anda, animal!

Se tomaria menos, sempre menos, do
que tocaria repartir,
na cela, no líquido.

O companheiro de prisão comia o trigo
das colinas, com minha própria colher,
quando, à mesa de meus pais, menino,
eu adormecia mastigando.

O sopra ao outro:
volta, sal pela outra esquina;
rápido... rápido... se apresse!

E desapercibido aduzo, planejo,
cabe catre desvencilhado, piedoso:
não creias. Aquele médico era um homem são.

Já não rirei quando minha mãe rece
na infância e aos domingos, às quatro da
madrugada, pelos caminantes,
encarcerados,
doentes
e pobres.

No redil de meninos, já não darei
socos em nenhum deles, que, depois,
ainda sangrando, choraria: em outro sábado
te darei de meu presunto, mas
não me batas!
Já não direi que bom.

Na cela, no gás ilimitado
até se arredondar na condensação,
quem tropeça por fora?

LVIX

*La esfera terrestre del amor
que rezagóse abajo, da vuelta
y vuelta sin parar segundo,
y nosotros estamos condenados a sufrir
como un centro su girar.*

*Pacífico inmóvil, vidrio, preñado
de todos los posibles.
Andes frío, inhumanable, puro.
Acaso. Acaso.*

*Gira la esfera en el pedernal del tiempo,
y se afila,
y se afila hasta querer perderse;
gira forjando, ante los desertados flancos,
aquel punto tan espantablemente conocido,
porque él ha gestado, vuelta
y vuelta,
el corralito consabido.*

*Centrífuga que sí, que sí,
que Sí,
que sí, que sí, que sí, que sí: NO!
Y me retiro hasta azular, y retrayéndome
endurezco, hasta apretarme el alma!*

A esfera terrestre do amor
que ficou atrás, embaixo o dá volta
e volta sem parar segundo,
e nós estamos condenados a sofrer
como um centro seu girar.

Pacífico imóvel, vidro, preñado
de todos os possíveis.
Andes frio, inumanável, puro.
Acaso. Acaso.

Gira a esfera no pedernal do tempo,
e se afia,
e se afia até querer se perder;
gira forjando, ante os desertados flancos,
aquele ponto tão espantavelmente conhecido,
porque ele gestou, volta
e volta,
o cercado consabido.

Centrífuga que sim, que sim,
que Sim,
que sim, que sim, que sim, que sim: NÃO!
E me retiro até azular, e me retraindo
endureço, até me apertar a alma!

LX

*Es de madera mi paciencia,
sorda, vegetal.*

*Día que has sido puro, niño, inútil,
que naciste desnudo, las leguas
de tu marcha, van corriendo sobre
tus doce extremidades, ese doblez ceñudo
que después deshíláchase
en no se sabe qué últimos pañales.*

*Constelado de hemisferios de grumo,
bajo eternas américas inéditas, tu gran plumaje,
te partes y me dejas, sin tu emoción ambigua,
sin tu nudo de sueños, domingo.*

*Y se apolilla mi paciencia,
y me vuelvo a exclamar: ¡Cuándo vendrá
el domingo bocón y mudo del sepulcro;
cuándo vendrá a cargar este sábado
de harapos, esta horrible sutura
del placer que nos engendra sin querer,
y el placer que nos DestieRRa!*

É de madeira minha paciência,
surda, vegetal.

Dia que foste puro, menino, inútil,
que nasceste nu, as léguas
de tua marcha, vão correndo sobre
tuas doze extremidades, essa doblez sisuda
que depois se esfiapa
em não se sabe que últimas fraldas.

Constelado de hemisférios de grumo,
sob eternas américas inéditas, tua grande plumagem,
partes e me deixas, sem tua emoção ambígua,
Sem teu nó de sonhos, domingo.

E se róí minha paciência,
e me torno a exclamar: quando virá
o domingo bocudo e mudo do sepulcro;
quando virá carregar este sábado
de farrapos, esta horrível sutura
do prazer que nos engendra sem querer,
e o prazer que nos DesteRRa!

LXI

*Esta noche desciendo del caballo,
ante la puerta de la casa, donde
me despedí con el cantar del gallo.
Está cerrada y nadie responde.*

*El poyo en que mamá alumbró
al hermano mayor, para que ensille
lomos que había yo montado en pelo,
por rúas y por cercas, niño aldeano;
el poyo en que dejé que se amarille al sol
mi adolorida infancia... ¿Y este duelo
que enmarca la portada?*

*Dios en la paz forânea,
estornuda, cual llamando también, el bruto;
husmea, golpeando el empedrado. Luego duda,
relincha,
orejea a viva oreja.*

*Ha de velar papá rezando, y quizás
pensará se me hizo tarde.
Las hermanas, canturreando sus ilusiones
sencillas, bullosas,
en la labor para la fiesta que se acerca,
y ya no falta casi nada.
Espero, espero, el corazón
un huevo en su momento, que se obstruye.*

*Numerosa familia que dejamos
no ha mucho, hoy nadie en vela, y ni una cera
puso en el ara para que volviéramos.*

*Llamo de nuevo, y nada.
Callamos y nos ponemos a sollozar, y el animal
relincha, relincha más todavía.*

*Todos están durmiendo para siempre,
y tan de lo más bien, que por fin
mi caballo acaba fatigado por cabecear
a su vez, y entre sueños, a cada venia, dice
que está bien, que todo está muy bien.*

Esta noite descendo do cavalo,
ante a porte da casa, onde
me despedi com o cantar do galo.
Está fechada e ninguém responde.

O banco em que mamãe alumbrou
o irmão mais velho, para que encilhe
lombos que eu tinha montado em pelo,
por ruas e por cercas, menino aldeão;
o banco em que deixei amarelar o sol
minha dolorida infância... E este luto
que moldura o portal?

Deus em paz forânea,
espirra, como chamando também, o bruto;
fareja, golpeando o empedrado. Depois duvida,
relincha,
orelheia em viva orelha.

Hei de velar papai rezando, e talvez
pensará que me atrasei.
As irmãs, cantarolando suas ilusões
simples, barulhentas,
na labor para festa que se aproxima,
e já não falta quase nada.
Espero, espero, o coração
um ovo em seu momento, que se obstrui.

Numerosa família que deixamos
não faz muito, hoje ninguém vela, e nem uma vela
pôs no altar para que voltássemos.

Chamo de novo, e nada.
Calamos e nos colocamos a soluçar, e o animal
relincha, relincha mais ainda.

Todos estão dormindo para sempre,
e tão muito bem, que, por fim
meu cavalo acaba fatigado por cochilar
por sua vez, e, entre sonhos, a cada vênica, diz
que está bem, que tudo está muito bem.

LXII

Alfombra

*Cuando vayas al cuarto que tú sabes,
entra en él, pero entorna con tiento la mampara
que tanto se entreatre,
cása bien los cerrojos, para que ya no puedan
volverse otras espaldas.*

Corteza

*Y cuando salgas, di que no tardarás
a llamar al canal que nos separa:
fuertemente cojido de un canto de tu suerte,
te soy inseparable,
y me arrastras de borde de tu alma.*

Almohada

Y sólo cuando hayamos muerto ¡quién sabe!
Oh nó. Quién sabe!
entonces nos habremos separado.
Mas si, al cambiar el paso, me tocase a mí
la desconocida bandera, te he de esperar allá;
en la confluencia del soplo y el hueso,
como antaño,
como antaño en la esquina de los novios
ponientes de la tierra.

Y desde allí te seguiré a lo largo
de otros mundos, y siquiera podrán
servirte mis nós musgosos y arrecidos,
para que en ellos poses las rodillas
en las siete caídas de esa cuesta infinita,
y así te duelan menos.

Tapete

Quando vais ao quarto que tu sabes,
entra nele, mas vira com cuidado o biombo
que tanto se entreatre,
casa bem os cerrolhos, para que já não possam
voltar outras costas.

Crosta

E quando saias, diz que não demorarás
ao chamar o canal que nos separa:
fortemente colhido de um canto de tua sorte,
te sou inseparável,
e me arrastas à beira de tua alma.

Travesseiro

E só quando tenhamos morrido, quem sabe!
Oh não. Quem sabe!
Então nos teremos separado.
Mas, ao mudar o passo, me coubesse
a desconhecida bandeira, hei de te esperar lá;
na confluência do sopro e do osso,
como antigamente,
como antigamente na esquina dos namorados,
poentes da terra.

E dali te seguirei ao longo
de outros mundos, e nem sequer poderão
te servir meus nós musgosos e entorpecidos,
para que neles pouses os joelhos
nas sete quedas dessa ladeira infinita,
e assim te doam menos.

LXIII

*Amanece lloviendo. Bien peinada
la mañana chorrea el pelo fino.
Melancolía está amarrada;
y en mal asfaltado oxidente de muebles hindúes,
vira, se asienta apenas el destin*

*Cielos de puna descorazonada
por gran amor, los cielos de platino, torvos
de imposible.*

*Rumia la majada y se subraya
de un relincho andino.*

*Me acuerdo de mí mismo. Pero bastan
las astas del viento, los timones quietos hasta
hacerse uno,
y el grillo del tedio y el jiboso codo
inquebrantable.*

*Basta la mañana de libres crinejas
de brea preciosa, serrana,
cuando salgo y busco las once
y no son más que las doce deshoras.*

Amanhece chovendo. Bem penteada
a manhã jorra o cabelo fino.
Melancolia está amarrada;
e em mal asfaltado oxidente de móveis hindus,
vira, se assenta apenas o destino.

Céus de puna desiludida
por grande amor, os céus de prata, turvos
de impossível.

Rumina a manada e se sublinha
de um relincho andino.

Lembro de mim mesmo. Mas bastam
os chifres do vento, os lemes quietos até
se tornarem um,
e o grilo do tédio e o incômodo cotovelo
inquebrantável.

Basta a manhã de livres tranças
de breu precioso, serrano,
quando saio e busco onze horas
e não são mais que doze deshoras.

LXIV

*Hitos vagarosos enamoran, desde el minuto
montuoso que obstetriza y
fêcha los amotinados ni-chos de la atmósfera.*

*Verde está el corazón de tánto esperar, y en el
canal de Panamá
¡hablo con vosotras, mitades, ba ses, cúspides!
retoñan los peldaños,
pasos que suben,
pasos que baja-
n.
Y yo que pervivo,
y yo que sé plantarme.*

*Oh valle sin altura madre, donde todo duerme
horrible mediatinta,
sin ríos frescos, sin entradas de amor. Oh voces y
ciudades, que pasan
cabalgando en un dedo tendido que señala a calva
Unidad. Mientras
pasan, de mucho en mucho, gañanes de gran costado
sabio, detrás de
las tres tardas dimensiones.*

Hoy
Ayer
(No, hombre!)

Mañana

Marcos vagarosos namoram, desde o minuto
montuoso que obstetriza e
data os amotinados nichos da atmosfera.

Verde está o coração de tanto esperar, e no Canal
de Panamá
falo com vocês, metades, bases cúspides! renascem os
degraus,
passos que sobem,
passos que desce-
m.
E eu que pervivo.
E eu que sei me plantar.

Oh Vale sem altura mãe, onde tudo dorme horrível
meiatinta,
sem rios frescos, sem entradas de amor. Oh vozes e
cidades, que passam cavalgando em um dedo
estendido que assinala a calva Unidade. Enquanto
passam, de muito em muito, criados de grande lado
sábio, atrás das
três tardas dimensões.

Hoje
Ontem
(Não, homem!)

Amanhã

LXV

*Madre, me voy mañana a Santiago,
a mojarme en tu bendición y en tu llanto.
Acomodando estoy mis desengaños y el rosado
de llaga de mis falsos trajines.*

*Me esperará tu arco de asombro,
las tonsuradas columnas de tus ansias
que se acaban la vida. Me esperará el patio,
el corredor de abajo con sus tondos y repulgos
de fiesta. Me esperará mi sillón ayo,
aquel buen quijarudo trasto de dinástico
cuero, que para no más rezongando a las nalgas
tataranietas, de correa a correhuela.*

*Estoy cribando mis cariños más puros.
Estoy ejeando ¿no oyes jadar la sonda?
¿no oyes tascar dianas?
estoy plasmando tu fórmula de amor
para todos los huecos de este suelo.
Oh si se dispusieran los tácticos volantes
para todas las cintas más distantes,
para todas las citas más distintas.*

*Así, muerta inmortal. Así.
Bajo los dobles arcos de tu sangre, por donde
hay que pasar tan de puntillas, que hasta mi padre
para ir por allí,
humildóse hasta menos de la mitad del hombre,
hasta ser el primer pequeño que tuviste.*

*Así, muerta inmortal.
Entre la columnata de tus huesos
que no puede caer ni a lloros,
y a cuyo lado ni el Destino pudo entrometer
ni un solo dedo suyo.*

*Así, muerta inmortal.
Así.*

Mãe, vou amanhã a Santiago,
me molhar em tua benção e em teu pranto.
Acomodando estou os meus desenganos e o rosado
de chaga de meus falsos vaivéns.

Me esperará teu arco de assombro,
as tonsuradas colunas de tuas ânsias
que se acabam a vida. Me esperará o pátio,
o corredor de baixo com seus adornos e resmungos
de festa. Me esperará minha poltrona aia,
aquele bom queixarudo traste de dinástico
couro, que fica não mais resmungando as nádegas
tataranetas, de correira a correinha.

Estou crivando meus carinhos mais puros.
Estou cansado não ouves ressoar a sonda?

Não ouves tascarem dianas?
estou plasmando tua fórmula de amor
para todos os ocos deste solo.
Oh sim se se dispusessem os tácticos volantes
para todas as fitas mais distantes,
para todos os encontros mais distintos.

Assim, morta imortal. Assim.
Sob os duplos arcos de teu sangue, por onde
é preciso passar tão pé ante pé, que até meu pai
para ir por ali,
se humildou até menos da metade do homem,
até ser o primeiro pequeno que tiveste.

Assim, morta imortal.
Entre a colunata de teus ossos
que não pode cair nem a choros,
e a cujo lado nem o Destino pôde intrrometer
nem um só dedo seu.

Assim, morta imortal.
Assim.

LXVI

Dobla el dos de Noviembre.

*Estas sillas son buenas acogidas.
La rama del presentimiento
va, viene, sube, ondea sudorosa,
fatigada en esta sala.
Dobra triste el dos de Noviembre.*

*Difuntos, qué bajo cortan vuestros dientes
abolidos, repasando ciegos nervios,
sin recordar la dura fibra
que cantores obreros redondos remiendan
con cânamo inacabable, de innumerables nudos
latentes de encrucijada.*

*Vosotros, difuntos, de las nítidas rodillas
puras a fuerza de entregaros,
cómo aserráis el otro corazón
con vuestras blancas coronas, ralas
de cordialidad. Sí. Vosotros, difuntos.*

*Dobra triste el dos de Noviembre.
Y la rama del presentimiento
se la muerde un carro que simplemente
rueda por la calle.*

Dobra o dois de novembro.

Estas cadeiras são boas acolhidas.
O ramo do pressentimento
vai, vem, sobe, ondeia sudoroso,
fatigado nesta sala.
Dobra triste o dois de Novembro.

Defuntos, que baixo cortam seus dentes
abolidos, repassando cegos nervos,
sem recordar a dura fibra
que cantores operários redondos remendam
com cânhamo inacabável, de inumeráveis nós
latentes de encruzilhada.

Vocês, defuntos, dos nítidos joelhos
puros de tanto se entregarem,
como serram o outro coração
com suas brancas coroas, ralas
de cordialidade. Sim. Vocês, defuntos.

Dobra triste o dois de Novembro.
E o ramo do presentimento
é mordido por um carro que simplesmente
roda pela rua.

LXVII

*Canta cerca el verano, y ambos
diversos erramos, al hombro
recodos, cedros, compases unípedos,
espatarrados en la sola recta inevitable.*

*Canta el verano, y en aquellas paredes
endulzadas de marzo,
lloriquea, gusanea la arácnida acuarela
de la melancolía.*

*Cuadro enmarcado de trisado anélido, cuadro
que faltó en ese sitio para donde
pensamos que vendría el gran espejo ausente.
Amor, éste es el cuadro que faltó.*

*Mas, para qué me esforzaría
por dorar pajilla para tal encantada aurícula,
si, a espaldas de astros queridos,
se consiente el vacío, a pesar de todo.*

*Cuánta madre quedábase adentrada
siempre, en tenaz atavío de carbón, cuando
el cuadro faltaba, y para lo que crecería
al pie de árdua quebrada de mujer.*

*Así yo me decía: Si vendrá aquel espejo
que de tan esperado, ya pasa de cristal.
Me acababa la vida, ¿para qué?
Me acababa la vida, para alzarnos*

sólo de espejo a espejo.

*Canta perto o verão, e ambos
diversos erramos, ao ombro
curvas, cedros, compassos unípedos,
escarranchado na única reta inevitável.*

*Canta o verão, e naquelas paredes
adoçadas de março,
choraminga, vermeia a aracnídea aquarela
da melancolia.*

*Quadro emoldurado de torcido anelídeo, quadro
que faltou nesse lugar para onde
pensamos que viria o grande espelho ausente.
Amor, este é o quadro que faltou.*

*Mais, para que me esforçaria
por dourar canudo para tal encantada aurícula,
sim, pelas costas de astros queridos,
se consente o vazio, apesar de tudo.*

*Quanta mãe ficava adentrada
sempre, em tenaz atavio de carvão, quando
o quadro faltava, e para o que cresceria
ao pé de árdua ladeira de mulher.*

*Assim eu me dizia: virá, sim, aquele espelho
que de tão esperado, já passa de cristal.
Me acabava a vida, para que?
Me acabava a vida, para nos alçarmos*

só de espelho a espelho.

LXVIII

*Estamos a catorce de Julio.
Son las cinco de la tarde. Lluve en toda
una tercera esquina de papel secante.
Y llueve más de abajo ay para arriba.*

*Dos lagunas las manos avanzan
de diez en fondo,
desde un martes cenagoso que ha seis días
está en los lagrimales helado.*

*Se ha degollado una semana
con las más agudas caídas; hase hecho
todo lo que puede hacer miserable genial
en gran taberna sin rieles. Ahora estamos
bien, con esta lluvia que nos lava
y nos alegra y nos hace gracia suave.*

*Hemos a peso bruto caminado, y, de un solo desafío,
blanqueó nuestra pureza de animales.
Y preguntamos por el eterno amor,
por el encuentro absoluto,
por cuanto pasa de aquí para allá.
Y respondimos desde dónde los míos no son los tuyos
desde qué hora el bordón, al ser portado,
sustenta y no es sustentado. (Neto.)*

*Y era negro, colgado en un rincón,
sin proferir ni jota, mi paletó,*

a
t
o
d
a
s
t
A

Estamos a catorze de julho.
São cinco da tarde. Chove em toda
uma terceira esquina de papel secante.
E chove mais de baixo ai para cima.

Doas lagoas as mãos avançam
de dez em fundo,
desde uma terça-feira lamacenta que há seis dias
está nos lacrimais gelado.

Se degolou uma semana
com as mais agudas quedas; foi feito
tudo o que pode fazer miserável genial
em grande taberna sem trilhos. Agora estamos
bem, com essa chuva que nos lava
e nos alegra e nos diverte suave.

Temos a peso bruto caminado, e de um só desafio,
branqueou nossa pureza de animais.
E perguntamos pelo eterno amor,
pelo encontro absoluto,
por tudo o que passa daqui para lá.
E respondemos de onde os meus não são os teus
desde que hora o bordão, ao ser levado,
sustenta e não é sustentado. (Neto.)

E era negro, pendurado em um canto.
sem dizer um a, meu paletó,

a
t
o
d
a
s
t
A

LXIX

*Qué nos buscas, oh mar, con tus volúmenes
docentes! Qué inconsolable, qué atroz
estás en la febril solana.*

*Con tus azadones saltas,
con tus hojas saltas,
hachando, hachando en loco sésamo,
mientras toman llorando las olas, después
de descalzar los cuatro vientos*

*y todos los recuerdos, en labiados plateales
de tungsteno, contractos de colmillos
y estáticas eles quelonias.*

*Filosofía de alas negras que vibran
al medroso temblor de los hombros del día.*

*El mar, y una edición en pie,
en su única hoja el anverso
de cara al reverso.*

O que nos buscas, oh mar, com teus volumes
docentes! Que inconsolável, que atroz
estás no febril solário.

Com tuas enxadas saltas,
com tuas folhas saltas,
machadando, machadando em louco sésamo,
enquanto retornam as ondas chorando, depois
de descalçar os quatro ventos

e todas as lembranças, em labiadas bandejas
de tungstênio, contratos de caninos
e estáticas eles quelônias.

Filosofia de asas negras que vibram
ao medroso tremor dos ombros do dia.

O mar, e uma edição em pé,
em sua única folha o anverso
frente ao reverso.

LXX

*Todos sonrén del desgaire con que voyme a fondo,
celular de comer bien y bien beber.*

*Los soles andan sin yantar? O hay quien les da gra-
nos como a pajarillos? Francamente, yo no sé de esto
casi nada.*

*Oh piedra, almohada bienfaciente al fin. Amémo-
nos os vivos a los vivos, que a las buenas cosas muer-
tas será después. Cuánto tenemos que quererlas
y estrecharlas, cuánto. Amemos las actualidades, que
siempre no estaremos como estamos.*

*Que interinos Barrancos no hay en los esenciales ce-
menterios.*

*El porteo va en el alfar, a pico. La jornada nos
da en el cogollo, con su docena de escaleras, escala-
das, en horizontizante frustración de pies, por pávi-
das sandalias vacantes.*

*Y temblamos avanzar el paso, que no sabemos si
damos con el péndulo, o ya lo hemos cruzado.*

Todos sorriem do desleixo com que vou a fundo,
carcerário de comer bem e bem beber.

Os sóis andam sem comer? Ou há quem lhes dá
grãos como a passarinhos? Francamente, eu não sei
disso quase nada.

Oh, pedra, travesseiro benfazejo ao fim. Amemo-
nos os vivos aos vivos, que as boas coisas mor-
tas será depois. Quanto temos que querê-las e abraçá-
las, quanto. Amemos as atualidades, pois
sempre não estaremos como estamos.

Pois interinos Barrancos não há nos essenciais ce-
mitérios.

O transporte vai no barro, ao cume. A jornada nos
dá no tronco, com sua dezena de escadas, escala-
das, em horizontizante frustração de pés, por pávi-
das sandálias vacantes.

E trememos avançar o passo, pois não sabemos se
daremos com o péndulo, ou se já o cruzamos.

LXXI

*Serpea el sol en tu mano fresca,
y se derrama cauteloso en tu curiosidad.*

*Cállate. Nadie sabe que estás en mí,
toda entera. Cállate. No respires. Nadie
sabe mi merienda suculenta de unidad:
legión de oscuridades, amazonas de lloro.*

*Vanse los carros flajelados por la tarde,
y entre ellos los míos, cara atrás, a las riendas
fatales de tus dedos.
Tus manos y mis manos recíprocas se tienden
polos en guardia, practicando depresiones,
y sienes y costados.*

*Calla también, crepúsculo futuro,
y recójete a reír en lo íntimo, de este cielo
de gallos ajisecos soberbiamente,
soberbiamente ennavajados
de cúpulas, de viúvas mitades cerúleas.
Regójate, huérfano; bebe tu copa de agua
desde la pulpería de una esquina cualquiera.*

Serpeia o sol em tua mão fresca,
e se derrama cauteloso em tua curiosidade.

Cala-te. Ninguém sabe que estás em mim,
toda inteira. Cala-te. Não respires. Ninguém
sabe minha merenda suculenta de unidade:
legião de escuridões, amazonas de choro.

Vão-se os carros flajelados pela tarde,
e entre eles os meus, rosto atrás, as rédeas
fatais de teus dedos.
tuas mãos e minhas mãos recíprocas se estendem
polos em guarda, praticando depressões,
e tēmporas e costados.

Cala também, crepúsculo futuro,
e recolhe-te para rir no íntimo, deste cio
de galos Ajisecos soberbamente,
soberbamente anavahados
de cúpulas, de viúvas metades azuladas.
Regozija-te, órfão; bebe teu copo d'água
da bodega de uma esquina qualquer.

LXXII

*Lento salón en cono, te cerraron, te cerré,
aunque te quise, tú lo sabes,
y hoy de qué manos penderán tus llaves.*

*Desde estos muros derribamos los últimos
escasos pabellones que cantaban.
Los verdes han crecido. Veo labriegos
trabajando,
los cerros llenos de triunfo.
Y el mes y medio transcurrido alcanza
para una mortaja, hasta demás.*

*Salón de cuatro entradas y sin una salida,
hoy que has honda murría, te hablo
por tus seis dialectos enteros.
Ya ni he de violentarte a que me seas,
de para nunca; ya no saltaremos
ningún otro portillo querido.*

*Julio estaba entonces de nueve. Amor
contó en sonido impar. Y la dulzura
dió para toda la mortaja, hasta demás.*

Lento salão em cone, te fecharam, te fechei,
ainda que te quisesses, tu sabes,
e hoje de que mãos penderão tuas chaves.

Destes muros derrubamos os últimos
escassos pavilhões que cantavam.
Os verdes cresceram. Vejo lavradores
trabalhando,
os morros cheios de triunfo.
E o mês e meio transcorrido dá
para uma mortalha, até demais.

Salão de quatro entradas e sem uma saída,
hoje que hás profunda tristeza, te falo
por teus seis dialetos inteiros.
Já nem hei de violentar-te para que sejas,
de para nunca; já não saltaremos
nenhuma outra portilha querida.

Julho estava então de nove. Amor
contou em som ímpar. E a doçura
deu para toda a mortalha, até demais.

LXXIII

*Ha triunfado otro ay. La verdad está allí.
Y quien tal actúa ;no va a saber
amaestrar excelentes djiitígrados
para el ratón Sí ...No ... ?*

*Ha triunfado otro ay y contra nadie.
Oh exósmosis de agua químicamente pura.
Ah míos australes. Oh nuestros divinos.
Tengo pues derecho
a estar verde y contento y peligroso, y a ser
el cincel, miedo del bloque basto y vasto;
a meter la pata y a la risa.*

*Absurdo, sólo tú eres puro.
absurdo, este exceso sólo ante ti se
suda de dorado placer.*

Triunfou outro aí. A verdade está ali.
E quem tal atua não vai saber
amestrar excelentes djiitígrados
para o rato Sim... Não... ?

Triunfou outro aí e contra ninguém.
Oh exósmose de água quimicamente pura.
Ah meus austrais. Oh nossos divinos.
Tenho pois direito
a estar verde e contente e perigoso, e a ser
o cinzel, medo do bloco basto e vasto;
a dar vexame e a dar risada.

Absurdo, só tu es puro.
absurdo, este excesso só ante ti se
sua de dourado prazer.

LXXIV

*Ha triunfado otro ay. La verdad está allí.
Y quien tal actúa ;no va a saber
amaestrar excelentes djiitígrados
para el ratón Sí ...No ... ?*

*Ha triunfado otro ay y contra nadie.
Oh exósmosis de agua químicamente pura.
Ah míos australes. Oh nuestros divinos.
Tengo pues derecho
a estar verde y contento y peligroso, y a ser
el cincel, miedo del bloque basto y vasto;
a meter la pata y a la risa.*

*Absurdo, sólo tú eres puro.
absurdo, este exceso sólo ante ti se
suda de dorado placer.*

Triunfou outro aí. A verdade está ali.
E quem tal atua não vai saber
amestrar excelentes djiitígrados
para o rato Sim... Não... ?

Triunfou outro aí e contra ninguém.
Oh exósmose de água quimicamente pura.
Ah meus austrais. Oh nossos divinos.
Tenho pois direito
a estar verde e contente e perigoso, e a ser
o cinzel, medo do bloco basto e vasto;
a dar vexame e a dar risada.

Absurdo, só tu es puro.
absurdo, este excesso só ante ti se
sua de dourado prazer.

LXXV

Estáis muertos.

Que extraña manera de estarse muertos. Quienquiera diría no lo estáis. Pero, en verdad, estáis muertos.

Flotáis nadamente detrás de aquela membrana que, pêndula del zenit al nadir, viene y va de crepúsculo a crepúsculo, vibrando ante la sonora caja de una herida que a vosotros no os duele. Os digo, pues, que la vida está en el espejo, y que vosotros sois el original, la muerte.

Mientras la onda va, mientras la onda viene, cuán impunemente se está uno muerto. Sólo cuando las aguas se quebrantan en los bordes enfrentado, y se doblan y doblan, entonces os transfiguráis y creyendo morir, percibís la sexta cuerda que ya no es vuestra.

Estáis muertos, no habiendo antes vivido jamás. Quienquiera diría que, no siendo ahora, en otro tiempo fuisteis. Pero, en verdad, vosotros sois los cadáveres de una vida que nunca fue. Triste destino. El no haber sido sino muertos siempre. El ser hoja seca, sin haber sido verde jamás. Orfandad de orfandades.

Y sin embargo, los muertos no son, no pueden ser cadáveres de una vida que todavía no han vivido. Ellos murieron siempre de vida.

Estáis muertos.

Estão mortos.

Que estranha maneira de estarem mortos. Qualquer um diria que não estão. Mas, na verdade, estão mortos.

Flutuam nadamente atrás daquela membrana que, pêndula do zênite ao nadir, vem e vai de crepúsculo a crepúsculo, vibrando ante a sonora caixa de uma ferida que para vocês não dói. Digo, pois, que a vida está no espelho, e que vocês são o original, a morte.

Enquanto a onda vai, enquanto a onda vem, quão impunemente se está morto. Só quando as águas se quebram nas beiras confrontadas, e se dobram e dobram, então vocês se transfiguram e pensando morrer, percebem a sexta corda que já não é a de vocês.

Estão mortos, não tendo vivido nunca antes. Qualquer um diria que, não sendo agora, em outro tempo vocês foram. Mas, na verdade, vocês são os cadáveres de uma vida que nunca foi. Triste destino. O não ter sido senão mortos sempre. O ser folha seca, sem ter sido nunca verde. Orfandade de orfandades.

E no entanto, os mortos não são, não podem ser cadáveres de uma vida que ainda não viveram. Eles morreram sempre de vida.

Estão mortos.

LXXVI

De la noche a la mañana voy sacando lengua a las más mudas equis.

En nombre de esa pura que sabía mirar hasta ser 2.

En nombre de que la fui extraño, llave y chapa muy diferentes.

En nombre della que no tuvo voz ni voto, cuando se dispuso esta su suerte de hacer.

Ebullición de cuerpos, sin embargo, aptos; ebullición que siempre tan sólo estuvo a 99 burbujas.

¡Remates, esposados en naturaleza, de dos días que no se juntan, que no se alcanzan jamás.

Da noite à manhã vou mostrando a língua aos mais mudos x.

Em nome dessa pura que sabia olhar até ser 2.

Em nome de que a fui, saudade chave e chapa muito diferentes.

Em nome dela que não teve voz nem voto, quando se dispôs esta sua sorte de fazer.

Ebulição de corpos, no entanto, aptos; ebulição que sempre tão só esteve a 99 burbulhas.

Remates, esposados em natureza, de dois dias que não se juntam, que não se atingem nunca.

LXXVII

*Graniza tánto, como para que yo recuerde
y acreciente las perlas
que he recogido del hocico mismo
de cada tempestad.*

*No se vaya a secar esta lluvia.
A menos que me fuese dado
caer ahora para ella, o que me enterrasen
mojado en el agua
que surtiera de todos los fuegos.*

*¿Hasta dónde me alcanzará esta lluvia?
Temo me quede con algún flanco seco;
temo que ella se vaya, sin haberme probado
en las sequías de increíbles cuerdas vocales,
por las que,
para dar armonía,
hay siempre que subir ¡nunca bajar!
¿No subimos acaso para abajo?*

Canta, lluvia, en la costa aún sin mar!

Graniza tanto, que é para eu lembrar
e acrescentar as pérolas
que recolhi da própria fuça
de cada tempestade.

Que não se seque esta chuva.
Ao menos me fosse dado
cair agora para ela, ou que me enterrassem
molhado na água
que surtisse de todos os fogos.

Até onde me atingirá esta chuva?
Temo ficar com algum flanco seco;
temo que ela vá embora, sem me ter provado
nas secas de incríveis cordas vocais,
pelas quais,
para dar harmonia,
é preciso sempre subir nunca descer!
Não subimos por acaso para baixo?

Canta, chuva, na costa ainda sem mar!

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na introdução desse estudo refiro-me a dois aspectos relacionados ao estudo da obra de César Vallejo no Brasil; o primeiro, a carência de traduções para o português brasileiro da obra poética de Vallejo, especificamente do livro *Trilce*, o segundo, a falta de pesquisas nas universidades brasileiras sobre a obra vallejianana; teses, dissertações, livros ou artigos, que abordem além das questões de análise literária, também questões de tradução. A partir destas constatações, idealizei esse estudo, centrado na tradução comentada do poemário *Trilce* (1922). Acredito que o material elaborado nesta tese contribuiu para minimizar esta carência, na linha de investigação de estudos da tradução da obra do poeta peruano.

Desta forma apresento aqui as conclusões.

No primeiro capítulo, ao abordar a trajetória de César Vallejo é necessário contextualizar a biografia com o momento histórico, social e político que vivia o Peru, como demonstramos nos tópicos 1.1, 1.2 e 1.3 desta forma é possível traçar algumas estratégias em relação a genialidade literária de Vallejo. Ainda no capítulo 1, no item 1.4, concluímos que a presença da obra de Vallejo no meio editorial e acadêmico brasileiro é pouco expressivo. A atuação dos grupos de pesquisa, no ambiente acadêmico da graduação e pós-graduação, é fundamental para estimular o interesse pela obra do escritor e poeta peruano.

No capítulo 2, concluímos que *Trilce* (1922) tem seus princípios estéticos concebidos já a partir de *Los heraldos negros* (1919) e a crítica literária da época, com raras exceções, não foi capaz de dar esse aporte, fornecendo elementos e orientação para entender o universo poético de *Trilce*. Concluímos, ainda, que o leitor, enfrentado a esta nova linguagem poética, necessita de novos aparatos para a recepção do texto de *Trilce*; sem estes mecanismos o texto permanece inacessível. Na continuidade do capítulo 2, entendemos que Vallejo, através do seu trabalho como crítico literário, optou por um posicionamento que priorizou a autenticidade da obra artística, neste sentido colecionou inimigos, sofreu perseguição política e falta de oportunidades de publicar e divulgar sua obra. Contudo, manteve-se coerente a posição literária, política e social desde sua primeira obra.

No terceiro capítulo, concluímos que a sistematização dos métodos proposto por Antoine Berman é essencial para a tradução que busca possibilidades, que apesar de visualizar as limitações, age sobre elas com conceitos sistematizados.

No quarto capítulo, concluímos com a apresentação das traduções dos 77 poemas de *Trilce* e os comentários de uma seleção de poemas que concentra referências sobre os elementos relacionados ao universo poético que tem como temática a mãe, a infância, a casa (*el hogar*). Concluímos que a importância destes elementos oferece um contraste com os temas até então abordados pelo vanguardismo.

Ao concluir este longo trabalho de pesquisa, realizamos uma viagem a outro tempo e elaboramos uma transformação nas palavras poéticas de *Trilce*, uma reescritura somente possível na tradução.

Pelo caminho das ruas de pedra da esquecida Santiago de Chuco, lugar perdido no tempo e na serra andina do Peru através do olhar do menino mestiço e toda a carga que a palavra *mestiço* traz consigo e que procuramos por meio da tradução reproduzir ao leitor estrangeiro. Uma poesia universal escrita por aquele que não tem e que não pode reclamar um lugar social, pela sua cor, sua etnia, seu credo religioso ou político, o índio peruano que morreu esgotado na mina, o refugiado da Guerra Civil espanhola, e atualmente o corpo infantil à deriva em alguma praia da costa da Europa.

REFERÊNCIAS

ABREGÚ, Ana. **La poesía y su expresión, Trilce**. 2010. Disponível em: <<http://metaliteraturameta.blogspot.com.br/2010/07/la-poesia-y-su-expresion-trilce-igooh.html>>. Acesso em: 10 jan. 2015.

AGÜERO VIDAL, Tito Livio. Imágenes de una huella. En: CHANG-RODRÍGUEZ, Víctor Raúl Haya de la Torre de Eugenio. **Una vida agónica**. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2007, p. 123.

ALIAGA, Francisco. Los dioses en la mitología andina. In: **Dialogo Andino**, Departamento de Antropología, Geografía e Historia Facultad de Estudios Andinos Universidad de Tarapacá, Arica-Chile, n. 6, 1987.

BARRERA, Trinidad. **Perú, tradición y modernidad, vanguardia e indigenismo**. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/per-tradicin-y-modernidad-vanguardia-e-indigenismo-0/html/00642e02-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html>. Acesso em: 20 jan. 2016.

BERMAN, Antoine. *A Tradução e a Letra ou o Albergue do Longínquo*. 2. ed. Tradução de Marie-Hélène Catherine de Torres, Mauri Furlan e Andréia Guerini. Florianópolis: Copiart, 2013.

CABRERA, Arcos. **Trilce en el trópico**. 2002. Disponível em: <http://www.elhablador.com/debate18_arcos.html>. Acesso em: 10 fev. 2016.

CARRASCO, Lawrence Allan Sataya. **Las ideas estéticas de César Vallejo**: estudio de sus textos en prosa reflexiva, desde 1915 hasta 1937. Programa Cybertesis PERÚ. Lima, Peru: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2005. Disponível em: <<http://cybertesis.unmsm.edu.pe/handle/cybertesis/960>>. Acesso em: 10 fev. 2016.

CELORIO, Gonzalo. César Vallejo. Del modernismo a la modernidade. In: ESCALANTE, Evodio (Coord.). **César Vallejo**: La perspectiva ausente. México: Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, 1988.

COYNE, André. **Medio siglo con César Vallejo**. Lima: Fondo Editorial PUCP, 1999.

COYNE, André. César Vallejo, vida y obra. In: ORTEGA, Julio (Ed.). **César Vallejo**. Madrid: Taurus Ediciones S.A., 1981.

COYNE, André. **César Vallejo y su obra poética**. Biblioteca de escritores peruanos, dirigida por Jorge Puccinelli. Série Crítica. Lima: Editorial Letras Peruanas, 1957.

ENZENSBERGER, Hans Magnus. Vallejo: víctima de sus presentimientos. Traduzido por Dietlinde Gerlach. In: ORTEGA, Julio (Ed.). **César Vallejo**. Madrid: Taurus Ediciones S.A., 1981.

ESCALANTE, Evodio. César Vallejo: la escritura, el gesto, la mutilación. In: ESCALANTE, Evodio (Coord.). **César Vallejo: La perspectiva ausente**. México: Universidad Autónoma Metropolitana–Iztapalapa, 1988.

FALEIROS, Álvaro. A crítica da retradução poética. In: **Itinerários Revista de Literatura**, n. 28, 2009. Disponível em: <<http://seer.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/2146/1764>>. Acesso em: 10 fev. 2016.

FAÚNDEZ V., Edson. Trilce: devenires de resistência. In: Acta lit., **Concepción**, n. 25, 2000. Universidad de Concepción Acta literaria versión On-line. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.4067/S0717-68482000002500012>>. Acesso em: 15 jan. 2016.

FERRARI, Américo. **Constelaciones poéticas en el Perú del siglo XX**. Disponível em: <<http://www.jornaldepoesia.jor.br/bh22ferrari3.htm>>. Acesso em 15 fev. 2016.

FIGUEROA ÁVILA, Ma. de los Ángeles Adriana. **Procesos retóricos y estilístico-estructurales en Trilce**. 2005. Tese (Doutorado)- UNAM, México, 2005.

FRANCO, Jean. **La temática: de Los heraldos negros a los Poemas póstumos**. César Vallejo. Obra poética. Américo Ferrari (Coord.). México: UNESCO, Colección Archivos, 1989.

GALINDO, Mercedes Izquierdo. El juego de la imaginación en Trilce - El tiempo, un crisol de perdida. In: **Revista de Estudios Literarios**, Universidad Complutense de Madrid, 2010. Disponible em: <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero45/imtrilce.html>>. Acceso em: 20 jan. 2016.

GUEVARA, Pablo. Trato, maltrato e identidad en lima el no-lugar. In: **Escritura y Pensamiento**, v. 5, n. 11, p. 21-41, 2002. Disponible em: <http://sisbib.unmsm.edu.pe/bibvirtual/publicaciones/escri_pensam/2002_n11/Trato_maltrato.htm>. Acceso em: 10 jan. 2016.

HIGGINS, James. **Visión del hombre y de la vida em las últimas obras poéticas de César Vallejo**. México: Siglo, 1970. p. 16.

LÓPEZ LENCI, Yazmín. **El laboratorio de la vanguardia peruana**. Trayectoria de una génesis a través de las revistas culturales de los años veinte. Lima: Horizonte, 1999.

MANGIN, Charles M. **Autour du continent latin avec le Jules Michelet**. En torno al continente latino con el Jules Michelet. Traducción del francés por César Vallejo. Paris: Libreria Pierre Roger, [1925?].

MANRIQUE, Oswaldo Orellana. Psicología y mestizaje: una aproximación histórica y psicoeducativa. In: **Revista Iipsi Facultad de Psicología UNMSM**, v. 8, n. 1, p. 13-28, 2005.

MARIÁTEGUI, José Carlos. **Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana**. Lima: Biblioteca Amauta, 1928.

MENA, Javier Morales. La autoreflexividad de la crítica en *El romanticismo en la poesía castellana*, de César Vallejo, p. 54. In: **Actas del Congreso Internacional Vallejo Siempre**, Vallejo, Tomo 2, 1. ed., Lima, 2014.

MILÁN, Eduardo. En su ausencia tres notas sobre poesía. In: SOLARES, Blanca (Coord.). **Los lenguajes del símbolo**. México: Anthropos-Centro Regional de Investigaciones Interdisciplinarias, UNAM, 2001.

MILÁN, Eduardo. Lo que es del César. César Vallejo. In: ESCALANTE, Evodio (Coord.). **César Vallejo: La perspectiva ausente**. México: Universidad Autónoma Metropolitana–Iztapalapa, 1988.

MIRANDA, Antônio. **Intertextualizando a Vallejo desde el Brasil... sobre las vanguardias del siglo XX**. Maio 2009. Disponível em: <http://www.antoniomiranda.com.br/ensaios/cesar_vallejo_vanguardias_poeticas.html>. Acesso em 20 jan. 2016.

MONGUIÓ, Luis. El agotamiento del modernismo en la poesía peruana. In: **Revista Iberoamericana**, v. XVIII, n. 36, Septiembre 1953. Disponível em: <<http://revistaiberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/1502>>. Acesso em 10 jan. 2016.

ORTEGA, Julio. **César Vallejo – Trilce**. 5. ed. Madrid, Espanha: Cátedra (Letras Hispánicas), 2003.

ORTEGA, Julio. **Sobre la traducción de la poesía de César Vallejo - La pregunta y la súplica**. Disponível em: <<http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/articulo.php?publicacion=781&art=16344&sec=Art%C3%ADculos>>. Acesso em: 10 mar. 2016

PASCUAL BUXÓ, José. **César Vallejo**. Crítica y contracrítica. México: Difusión Cultural, UNAM, 1992.

PALMA, Clemente. Seção "Correo franco". In: **Variiedades**, Lima, n. 499, 22 set. 1917.

PAZ, Octavio, Los hijos de limo. **Del romanticismo a la vanguardia**. 2. ed. México: Seix Barral (Biblioteca de Bolsillo), 1989.

PLASENCIA, Hugo Pereyra. **Trabajos sobre la Guerra del Pacífico y otros estudios de Historia e Historiografía peruanas**. Lima, Perú: Instituto Riva-Agüero, 2010. p. 383-403. Disponível em: <<http://blog.pucp.edu.pe/blog/hpereyra/2012/12/01/herencia-andina-y-herencia-espanola/>>. Acesso em: 10 mar. 2016.

RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. **Tradición y ruptura**. América Latina en su literatura. 11 ed. México: UNESCO Siglo, XXI Editores, 1988.

RUANO, César González. **Diário Heraldo de Madrid**. 27 jan. 1931.

SCHWARTZ, Jorge. **Las vanguardias latino-americanas**. 2. ed. Tradução de Estela dos Santos. México: Fondo de Cultura Económica, 2002.

SILVA-SANTISTEBAN, Ricardo. **Poesía Completa I**. Lima: Pontífice Universidad Católica del Perú, 1997, p. 67.

SOTO, Araceli Soní. La figura de la madre en la poética vallejana: Trilce. In: **Argumentos**, México, v. 22, n. 60, may./ago. 2009.

Disponível em:

<http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0187-57952009000200009>. Acesso em: 10 mar. 2016.

VALLEJO, César. **Poesía completa**. México: Premia (La nave de los locos), 1988.

VALLEJO, César. **Crónicas de poeta**. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho, 1996.

VARIAS, Miguel Paz. **Vallejo: formas ancestrales en su poesia**. 2. ed. Lima, Peru: Editorial Marimba 1994.

VERANI, Hugo J. **Las vanguardias literarias en hispanoamérica**. 2. ed. México: Fondo de Cultura Económica (Tierra Firme), 1990.

YURKIEVICH, Saul. Em torno de *Trilce*. p. 250. In: VALLEJO, César. **Edición Julio Ortega**. Madrid: Taurus, 1981

WALDEGARAY, Marta. Materialidad lingüística y humanidad del lenguaje en César Vallejo (análisis de dos poemas de TRILCE). In: **Espéculo, Revista de Estudios Literarios**, n. 20, Universidad Complutense de Madrid, 2002. Disponível em:

<<https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero20/vallejo.html>>. Acesso em: 10 fev. 2016.

REFERÊNCIAS - VERSIFICAÇÃO EM PORTUGUÊS

BANDEIRA, Manuel. A versificação em Língua Portuguesa. In: **Enciclopédia Delta Larousse**. Rio de Janeiro: Ed. Delta, 1964. v. 6, p. 3239 em diante.

BANDEIRA, Manuel. **Seleta em prosa e verso**. Organizado por Emanuel de Moraes. Rio de Janeiro: José Olympio Ed., 1975.

GOLDSTEIN, Norma. **Análise do Poema**. Série Ponto por ponto. São Paulo: Ática, 2001.

GOLDSTEIN, Norma. **Versos, sons, ritmos**. São Paulo: Ática, 2007.

REFERÊNCIAS - VERSIFICACIÓN ESPAÑOL

ASOCIACIÓN FONDO DE INVESTIGADORES Y EDITORES. **Compendio Académico de Lenguaje y Literatura**. Lima, Perú: Lumbreras Editores, 2010.

AGÜERO, D. Agüero. **Castellano Dinámico 3**. Buenos Aires, Argentina: Editorial Kapelusz S.A., 1972.

CÁCERES CHAUPÍN, José. **Competencia lingüística**. Lima, Perú: Gráfica Liñan E.I.R.L., 2007.

CÁCERES CHAUPÍN, José. **Gramática del texto**. Lima, Perú: Gráfica Liñan E.I.R.L., 2007.

FRIEDRICH; Hugo. **La estructura de la lírica moderna**. Barcelona, España: Seix Barral, 1974.

PARRA, Marina. **Cómo se produce el texto escrito teoría y práctica**. Santa Fé de Bogotá, Colombia: Arte Joven, 1996.

REFERÊNCIAS – OBRA COMPLETA DE CÉSAR VALLEJO

VALLEJO, César. **Artículos y crónicas completos** (Desde Lima - Desde Europa, 1918-1938). Presentación de Salomón Lerner Febres. Edición y prólogo de Jorge Puccinelli. Lima, Perú: PUCP, 2002. 2 tomos.

VALLEJO, César. **Autógrafos olvidados**. Estudio preliminar de Juan Fló y notas de Stephen M. Hart. Lima, Perú: Tamesis/ PUCP, 2003. Contiene la edición facsimilar de 52 manuscritos ológrafos.

VALLEJO, César. **Correspondencia**. Edición y prólogo de Jesús Cabel. Lima, Perú: PUCP., 2002. Contiene 281 cartas de César Vallejo.

VALLEJO, César. **Ensayos y reportajes**. Edición y prólogo de Manuel Miguel de Priego. Lima, Perú: PUCP, 2002.

VALLEJO, César. **Narrativa completa**. Presentación de Salomón Lerner Febres. Edición de Ricardo Silva-Santisteban y Cecilia Moreano. Lima, Perú: PUCP, 1999.

VALLEJO, César. **Poesía completa**. Presentación de Salomón Lerner Febres. Edición, prólogo y notas de Ricardo Silva-Santisteban. Lima:, PUCP, 1997. 4 tomos. Bibliografía de Miguel Ángel Rodríguez Rea.

VALLEJO, César. **Teatro completo**. Presentación de Salomón Lerner Febres. Edición de Ricardo Silva-Santisteban y Cecilia Moreano. Lima, Perú: PUCP, 1999. 3 tomos

VALLEJO, César. **Traducciones**. Edición y prólogo de Rosario Valdivia Paz-Soldán. Lima, Perú. PUCP, 2003.

REFERÊNCIAS - ESTUDOS DA TRADUÇÃO

BERMAN, Antoine. **A tradução e a letra, ou o albergue do longínquo**. Trad. Marie-Hélène Catherine-Torres, Mauri Furlan e Andréia Guerini. Florianópolis: 7Letras, 2012.

HORTA, Anderson Braga. **Traduzir poesia**. Brasília, DF: Thesaurus, 2004.

BERMAN, Antoine. **A prova do estrangeiro**. Trad. Maria Emília Pereira Chanut. São Paulo: EDUSC, 2002.

SCHNAIDERMAN, Boris. **Tradução, ato desmedido**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

SILVEIRA, Brenno. **A arte de traduzir**. São Paulo: Melhoramentos, 1954.

BRITTO, Paulo Henriques. Para uma avaliação mais objetiva das traduções de poesia. In: KRAUSE, Gustavo Bernardo. **As margens da tradução**. Rio de Janeiro: FAPERJ/Caetés/UERJ, 2002.

BRITTO, Paulo Henriques. Desconstruir para quê?. Andréia Guerini (Editora - Chefa). In: **Cadernos de Tradução**, n. VIII, Florianópolis, UFSC, 2003. p. 41-50.

REFERÊNCIAS - DICIONÁRIOS ON-LINE DE IDIOMAS

NTLLE – NUEVO TESORO LEXICOGRÁFICO DE LA LENGUA ESPAÑOLA. Disponível em: <<http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUILoginNtlle>>. Acesso em: 10 mar. 2016.

REAL ACADEMIA ESPANHOLA. **Diccionario de la lengua española**. Disponível em: <<http://www.rae.es/>>. Acesso em: 10 mar. 2016.

REAL ACADEMIA ESPANHOLA. **Diccionario panhispánico de dudas**. Disponível em: <<http://lema.rae.es/dpd/?key=malla>>. Acesso em: 10 mar. 2016.

WORDREFERENCE.COM. Disponível em: <<http://www.wordreference.com/>>. Acesso em: 10 mar. 2016.

DICIONÁRIOS ESPECÍFICOS

DICIONÁRIO DE POÉTICA E PENSAMENTO. Disponível em: <http://www.dicpoetica.letras.ufrj.br/index.php/Dicion%C3%A1rio_de_Po%C3%A9tica_e_Pensamento>. Acesso em: 10 mar. 2016.

E-DICIONÁRIO DE TERMOS LITERÁRIOS (EDTL) DE CARLOS CEIA. Disponível em: <<http://www.edtl.com.pt/>>. Acesso em: 10 mar. 2016.

BERISTAIN, Helena. Diccionario de retórica y poética. Disponível em: <<http://exordio.qfb.umich.mx/archivos%20pdf%20de%20trabajo%20u>>

msnh/libros/Helena-Beristain-Diccionario-retorica-y-poetica.pdf>.
Acesso em: 10 mar. 2016.

CORPORA LINGUÍSTICOS

O CORPUS DO PORTUGUÊS. Disponível em:
<<http://www.corpusdoportugues.org/x.asp>>. Acesso em: 10 mar. 2016.

COPA-TRAD - CORPUS PARALELO DE TRADUÇÃO. Disponível em: <<http://copa-trad.ufsc.br/#home-screen>>. Acesso em: 10 mar. 2016.