

Universidade de Brasília – UnB
Instituto de Letras – Departamento de Teoria Literária e Literaturas
Programa de Pós-Graduação em Literatura
Mestrado em Teoria Literária

O ESPAÇO DO DESAMPARO NA POESIA DE CÉSAR VALLEJO

LUCIE JOSEPHE DE LANNON

Brasília-DF
Maio de 2006

Universidade de Brasília
Instituto de Letras
Departamento de Teoria Literária e Literaturas
Pós-Graduação em Literatura
Mestrado em Teoria Literária

O ESPAÇO DO DESAMPARO NA POESIA DE CÉSAR VALLEJO

LUCIE JOSEPHE DE LANNOY

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Teoria Literária, do Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Teoria Literária.

Orientador: Prof. Dr. Adalberto Müller

Brasília - DF
Maio de 2006

DEFESA DE DISSERTAÇÃO

LANNOY, Lucie Josephe de. *O espaço do desamparo na poesia de César de Vallejo*. UnB. Instituto de Letras, 2006. 84 fl. Digitalizada. Dissertação de Mestrado em Teoria Literária.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Adalberto Müller Jr.
(Presidente - TEL/UnB)

Prof^a. Dr^a. Sara Almarza
(Membro - TEL/UnB)

Prof. Dr. Álvaro Faleiros.
(Membro - LET/UnB)

Prof. Dr. Robson Tinoco
(Suplente - TEL/UnB)

Data da defesa: 23 / 05 /2006;

Resultado: **Aprovada**

A meu pai, Christian de Lannoy (*in memoriam*),
A minha filha, Elisa,
Ao espírito de Vallejo,
Amém.

Dá Senhor a cada um a sua morte. Morte que venha da
própria vida, onde achou amor, sentido e desamparo.

R. M. Rilke¹

¹ Rilke, R. M. apud Blanchot, M. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987, p. 118. Traduzido do alemão: “O Herr, gib jedem seinen eignen Tod / Das Sterben, das aus jenem Leben geht, / darin er Liebe hatte, Sinn und Not“.

SUMÁRIO

<u>RESUMO.....</u>	<u>1</u>
ABSTRACT.....	2
RESÚMEN.....	3
AGRADECIMENTOS	4
PRELÚDIO A UMA TERRA FÉRTIL.....	6
CAPÍTULO I	14
A experiência do desamparo: conceitos e contexto da obra de César Vallejo	14
O desamparo: uma questão conceitual e prática.....	15
O desamparo na vida de Vallejo e os reflexos em sua obra	20
Valor ético em Vallejo	311
Características da poética vallejana	344
A linguagem	38
O vocábulo “Trilce”: uma interpretação.....	42
CAPÍTULO II.....	47
Excursão teórica: a poesia segundo Hegel.....	477
CAPÍTULO III	60
Análise de alguns poemas	60
CONCLUSÃO.....	866
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	899

RESUMO

Este trabalho tem por objetivo abordar o espaço do desamparo em *Trilce*, uma das obras poéticas do autor peruano César Vallejo, publicada em 1922. A questão do desamparo, nessa obra, é caracterizada por uma carência na linguagem comum e na própria vida do autor, principalmente quando ele esteve preso. Adotou-se como fundamentação teórica a *Estética* de Hegel, uma vez que ela desenvolve em profundidade conceitos sobre poesia, linguagem e a subjetividade do poeta. Assim, no primeiro capítulo, depois de se compreender a questão conceitual e prática do termo desamparo, aborda-se o desamparo na vida de César Vallejo e os reflexos na obra *Trilce*, a qual merece uma interpretação. Também são abordadas sua poética e as características da sua linguagem. O capítulo II é dedicado ao estudo da *Estética*, de Hegel. Compreendendo os conceitos desse autor por meio de reflexões sobre a poética, obtém-se um referencial teórico com o qual se pode abordar mais profundamente a questão do desamparo. No último capítulo, a partir dos elementos colhidos no primeiro e segundo capítulos, analisam-se alguns poemas de *Trilce*, tendo como fio condutor o desamparo na linguagem, na vida e na constituição da subjetividade do autor. Com um modo próprio de se expressar e sentir, Vallejo nos remete à própria existência humana. E, assim, aprendemos algo a respeito de nós mesmos e de como nos comunicarmos melhor.

RESÚMEN

Este trabajo tiene por finalidad abordar el espacio del desamparo en algunos poemas de *Trilce*, una de las obras poéticas del autor peruano César Vallejo, publicada en 1922. El tema del desamparo, en esa obra, se manifiesta a través de carencias en el lenguaje común y en la vida del escritor, sobretodo cuando este estuvo preso. Como fundamentación teórica se adoptó la *Estética* de Hegel, ya que esta desarrolla profundamente conceptos sobre poesía, lenguaje y subjetividad del poeta. De este modo, en el capítulo I, una vez comprendida etimológicamente la palabra desamparo, se lo aborda en la vida de César Vallejo y en la obra, cuyo título, *Trilce*, merece una interpretación. Se estudian trazos de la poética del autor y características de su lenguaje. El capítulo II está dedicado al estudio de la *Estética*, de Hegel. Comprendiendo las reflexiones sobre la poética, se puede contar con un referencial teórico para abordar el tema del desamparo. Así, se llega al tercer y último capítulo, donde, a partir de elementos recogidos en el primer y segundo capítulos, se realiza la lectura de algunos poemas de *Trilce*, teniendo como hilo conductor el desamparo en el lenguaje, en la vida y en la subjetividad del autor. Con un modo muy personal de expresarse y sentir, Vallejo nos remite a la propia existencia humana. Y así aprendemos algo a respecto de nosotros mismos y de como comunicarnos mejor.

ABSTRACT

The purpose of the present thesis is to approach the space of helplessness in *Trilce* (1922), one of the poetic works of the Peruvian author César Vallejo. In *Trilce*, the issue of helplessness is marked by a yearning in both the colloquial language and in the poet's own life, especially when he was in prison. Due to its profound concepts of poetry, language and the author's subjectivity, Hegel's *Aesthetics* was adopted as a theoretical basis. Thus, the first chapter – after the conceptual and practical definition of the term helplessness – approaches the helplessness in César Vallejo's life and its influence on *Trilce*, which deserves an interpretation. It also focuses on the author's poetics and the characteristics of his language. Chapter Two is devoted to the study of Hegel's *Aesthetics*. As we reflect upon poetics, we come to understand Vallejo's concepts as well as obtain theoretical references to approach more profoundly the issue of helplessness. In the final chapter, an analysis of selected poems from *Trilce* is offered, with the basis on what we have gathered in the first two chapters, grounded on the theme of helplessness in Vallejo's language, life and in the constitution of the author's subjectivity. By means of his individual manners of feeling and expression, Vallejo addresses the questions of human existence itself. Thus we may learn something about ourselves as well as how to improve our ways of communicating.

AGRADECIMENTOS

Desde que retomei meus estudos neste mestrado, tenho que agradecer a muitas pessoas, principalmente,

– de forma muito particular, e sem palavras suficientes para retribuir minha profunda gratidão, ao Prof. Dr. Adalberto Müller Jr., pela orientação competente, clara, objetiva, sem imposições nem pressões;

– à Professora Dr^a. Sara Almarza e ao Professor Dr. Álvaro Faleiros, membros da banca examinadora desta dissertação;

– aos professores Rita de Cassi Pereira e, novamente, Adalberto Müller, Elizabeth Hazin, Gilberto Martins, Beatriz Medeiros, por terem me proporcionado compartilhar de seus conhecimentos ao longo do curso;

– à CAPES, ao CNPq, e à Coordenação da Pós-Graduação, na pessoa do Prof. Dr. Rogério Lima;

_ ao ex-Diretor do Instituto de Letras, IL, Prof. Dr. Henrik Siewierski;

– às Professoras Dra. Elga Laborde e Dra. Rita de Cassi, pela sua colaboração com livros e apoio e pela amizade que se construiu já desde os anos em que trabalhei como Professora de Literatura;

– a Dora Duarte, coração do Departamento. À Sra. Nívea e aos demais funcionários do TEL;

– a Maria de Fátima e Silva Santos, da Biblioteca Central, da UnB;

– ao Presidente do Instituto de Estudos Vallejianos, de Trujillo, Peru, Dr. J. P. Candela e ao Dr. César Adolfo Alva Lezcano pela doação de obras importantes para este trabalho;

– a Rocío Narro e a sua mãe Maruja Narro, pela amizade, por mediarem o contato com o Dr. César A. Alva Lezcano, e pelo envio dos livros;

– a Luciana Martins, pela revisão final;

– às amigas Terezinha Goretti Rodrigues dos Santos, Zuleica Porto e Gislene Barral, pelo apoio na revisão do texto; e a Gislene Barral pela correção e formatação da dissertação.

Minha profunda gratidão por compartilharem obstáculos e sucessos;

– aos demais amigos e aos colegas do curso, presenças companheiras em algum momento da caminhada;

– à Bárbara Larisch, pela amizade e pelo apoio material: “herzlichen Dank!”;

– aos amigos do CCB – Centro Cultural de Brasília, pelo apoio e acompanhamento.

Não tenho palavras para expressar a força e o ânimo que me deram nesta etapa da minha vida;

– à minha irmã Lorenza, e a meu irmão Carlos;

– à minha filha, Elisa, muito obrigada pelo carinho e apoio incondicional, pela sua alegria e força. A sua companhia constante permanece vinculada a este trabalho de modo sublime. Compartilhou comigo todos os altos e baixos, de modo objetivo e com forte emoção.

Agradeço a seu pai pelas vezes que cuidou dela;

– a Deus, abismo de amparo.

PRELÚDIO A UMA TERRA FÉRTIL

Hasta dónde me alcanzará esta lluvia?
César Vallejo. "LXXVII", *Trilce*.

A coragem da verdade e a fé na potência do Espírito são a primeira condição da filosofia. O homem, porque é Espírito, pode e deve considerar-se digno de tudo o que há de mais sublime. Não pode jamais subestimar a grandeza e a potência de seu espírito. E se ele tem esta fé, nada será áspero e duro o bastante para não se revelar a ele.
Hegel

Há a alegria da criança ao conseguir pronunciar uma palavra. Há a salva de palmas que celebram o acontecido. Não é para menos, pois se deu a irrupção do amparo, da inclusão. Isto é o que significa a língua para o homem. Ela é um refúgio. E o homem sabe-se humano graças a esta capacidade comunicativa singular. Há muitas perspectivas a respeito do valor que a palavra tem na constituição da essência do ser humano.

O fato é que se, por um lado, a palavra lhe dá consciência de quem o homem é, por outro lado, lhe desperta um ser latente, o qual descobre também que ele e a palavra estão em luta. Nesse ir à procura e tentar salvaguardar-se, há uma tensão como aquela que Hegel diz existir entre o senhor e o escravo.¹

Então o homem descobre que a palavra falha, pois, como ele, ela está ausente e lhe foge. Para o ser humano, a palavra parece não existir tanto quanto o seu desejo de ir além dela. Ele vai atrás da sua expressão, mas é ela, a própria palavra, quem o chama. Então ele grita, e lhe diz, na sua mais clara e eloqüente poesia, o quanto o que pronunciara não era mais do que o puro desamparo no qual a palavra o deixara.

¹ Hegel, G.W.Friederich. Apud: Kojève, Alexandre. *Introduction à la lecture de Hegel*. Paris, Gallimard, 1947, p.11-34.

Sim, ele reconhece que se dirigiu a ela, que não falou no vazio, mas, sim, que o vazio falou. E fez, através do homem, crescer e nutrir a língua, com algo que permanece ininteligível na palavra, uma vez que não importa tanto o que possam significar as expressões inventadas ou a recriação do universo lingüístico onde o homem crescera, mas sim que, por trás dessa expressão, está o fato de se gerar a liberdade, a grandeza, a realidade transcendente, pois ele experiencia o quanto até então ficara oculto na presença do indizível, o que se tornara demasiadamente pesado com o tempo. E, então, a língua, enfim, dá a luz ao ser humano presente na sua ausência.

Segundo Hegel, “a palavra é o modo de comunicar mais inteligível e que mais convém ao espírito”, sendo “a poesia capaz de representar de forma mais completa do que qualquer outra arte, a totalidade de um acontecimento, o desenvolvimento da alma, de paixões, de representações ou a evolução das fases de uma ação”.² Dessa perspectiva, procuraremos compreender a poesia de César Vallejo.

Neste trabalho, num primeiro capítulo, depois de se compreender a questão conceitual e prática do termo *desamparo*, abordar-se-á o desamparo na vida de César Vallejo e os reflexos em sua obra *Trilce*, que merece uma interpretação acurada. E, uma vez que a obra de Vallejo serve também de paradigma humano³ é interessante saber o que esse poeta reflete sobre a escrita, com responsabilidade e consciência sociais. Assim, haverá condições de abordar melhor a sua poética e as características da sua linguagem.

O desamparo é a chave que nos introduz a *Trilce*, a obra de César Vallejo publicada em 1922 e da qual, nesta dissertação, se analisam alguns poemas. Pois *Trilce* foi escrita em “posição de desamparo, limítrofe de risco”, segundo Yurkievich, um dos seus críticos⁴. O próprio Vallejo afirma que a prisão foi o momento mais difícil de sua vida, tendo sido num cárcere no Peru o local onde foram escritos os poemas que analisamos. Quando publica a

² Hegel, G.W.Friederich. *Estética. Poesia*. Lisboa, Guimarães, 1964, p.12. As citações de Hegel, nesta introdução, são todas tiradas desta obra; apenas quando forem muito específicas, citarei a página.

³ Benedetti, M. *Letras del continente mestizo*. Montevideo: Arca, 1972, *passim*.

⁴ Yurkievich, Saúl. *Suma crítica*. México: Tierra Firme, 1997, p. 151.

obra, ele comenta a seu amigo Orrego: “Dios sabe hasta que bordes espeluznantes me he asomado, colmado de miedo, temeroso de que todo vaya a morir a fondo para que mi pobre anima viva”⁵

É preciso, portanto, compreender o “desamparo”. Daí que o trabalho se inicia com a etimologia da palavra e alguns conceitos. Como o desamparo se dá na vida, na língua e na obra de César Vallejo, no primeiro capítulo, contemplamos a trajetória de vida do poeta, a qual se revela também por meio de poemas. Vemos as raízes profundas da cultura do Peru, os valores da família e do seu entorno.

A infância de César Vallejo é como diz o poeta brasileiro Cacaso: “a infância é minha pátria / por isso vivo no exílio”.⁶ A infância foi um tempo, de alguma maneira, de amparo. A sua juventude foi a de alguém muito participativo da comunidade. Vallejo fez parte de um grupo de poetas, filósofos e políticos atentos a valores como a autonomia, a originalidade, a autenticidade, e que buscavam uma expressão própria para o Peru e a América, engajados nos problemas sociais e culturais da época.

O capítulo II é dedicado ao estudo da *Estética*, de Hegel. Este tem muito a dizer para se chegar ao âmago da vivência poética de Vallejo e a uma compreensão da sua liberdade e criação. Assim, trata-se de um instrumento teórico com o qual se pode situar o desamparo na poesia e revelar a subjetividade do escritor.

Por último, o capítulo III, através da análise de alguns poemas, refletirá a questão do desamparo. A necessidade de se criar sentido com uma poesia aparentemente difícil leva à experiência humana da escolha. Estamos diante de um ser que, conhecendo bem a tradição, permite-se uma liberdade fora do comum para se expressar. Isso pode nos espantar ou deixar indiferentes, receosos. O público da época o rejeitou. Pode-se descobrir, no entanto, uma

⁵ “Carta de Vallejo a Antenor Orego”. J. Espejo Asturizaga. Itinerario del Hombre. Apud: Candela, Germán Patrón. *Interpretación del vocablo “Trilce”*. Trujillo: Ed. de la Universidad Nacional de Trujillo, 1975.

⁶ Apud. Salgueiro, F.W.C. Forças e Forças: aspectos da poesia brasileira contemporânea (dos anos 70 aos 90). Vitória: Edufes, 2002, p. 55.

convivência diferente, ao ver e escutar algo que nos tira da mesmice sem sabor de tudo aquilo que já, desde sempre se repete. Vale a pena apostar que, ao acolher o novo, ou sentir-se acolhido pelo que Vallejo oferece e, a partir de um olhar que entreveja desde dentro dos poemas como se revela a arte, será possível descobrir o sujeito e renovar o valor da palavra. O próprio Vallejo conclui no último poema que

hay siempre que subir, nunca bajar!
 ¿No subimos acaso para abajo?
 Canta, lluvia, en la costa aún sin mar!⁷.

É preciso um pouco de reverência, como quem se inclina, pois “subir para abaixo”, como nos lembra o poema, requer humildade — esta palavra tem quase o mesmo som que “umidade”. Assim, a costa peruana acha-se entre a chuva e o mar. A costa é a terra, aparentemente árida, dos poemas, em cujo seio está a raiz do desamparo. Este se expõe, no último capítulo, à chuva, para mostrar sua fecundidade, e assim se espelhar no mar ameaçador, cheio de beleza revelada pela grandeza da arte.

Talvez, por isso, a poesia de Vallejo seja uma poesia vital. Ele é um poeta que tem grande domínio da língua e da tradição literária. Ao mesmo tempo é sensível às mais duras realidades do povo, pois trabalhou junto aos mineiros e aos plantadores de cana de açúcar. Então, arde nas suas entranhas uma força emotiva que busca manifestar-se. Nessa base se constituirão a linguagem e a subjetividade de Vallejo.

Ele foi muito combatido quando das suas publicações. *Trilce* é o expoente máximo dessa capacidade de condensação que caracteriza a sua linguagem, a ponto de ter uma energia que transforma a ordem comum das coisas. Por exemplo, na prisão ele lembra a infância, mas

⁷ Cf. tradução de A. Pinheiro.: “Há sempre que subir, nunca descer! Não subimos acaso para baixo? Canta, chuva, na costa ainda sem mar!”. In: Vallejo, César. *César Vallejo a dedo*. São Paulo: Arte Pau-Brasil, 1988.

não foge nem se refugia nela. Inaugura, no presente, uma nova realidade, onde balbucia, assume o que tem de infantil, e com toda candura transcende à prisão que corrói.

Para acompanhar a profundidade deste embate, entre a língua comum e a linguagem poética, entre uma vida que se perde e outra que nasce, a *Estética* de Hegel marca o equilíbrio, a dialética que acompanha, de fato, a dinâmica de Vallejo. Hegel, quando diz: “que até mesmo o que na linguagem seja produto da reflexão não deve perder o seu caráter de espontaneidade, mas dar a impressão de ter brotado naturalmente do seio da própria vida”, nos faz compreender quando o próprio Vallejo atualiza uma pureza pueril, uma espontaneidade de criança e como ele concilia a lucidez da razão com o torrente de emoção que lhe brota do interior.

Como *Trilce* marca a passagem da estética anterior, de *Los Heraldos Negros*, para uma nova estética — pois é uma mutação revolucionária e implica uma mudança radical de percepção e, conseqüentemente, de visão de mundo—, realmente é preciso se apoiar também numa obra como a *Estética* de Hegel, pois estamos sempre diante do risco de não saber abranger, como o faz Hegel, a questão, por um lado limitante da prisão, da língua comum e, por outro, o aspecto sublime da poesia, da subjetividade (a qual ao mesmo tempo em que se constrói nesta realidade, constrói uma nova realidade também). Ou seja, a questão aqui é a da temporalidade que impregna a obra, que é perpassada pelo tema do desamparo.

Mas de que desamparo se trata? À procura de respostas nos vemos impelidos por uma dinâmica que acompanha a transmutação que Vallejo opera.

Para Hegel, a poesia está em condições de exprimir a interioridade subjetiva e as particularidades da vida exterior. A poesia é sintética e analítica ao mesmo tempo. Ela reúne num único feixe os elementos da interioridade subjetiva, ou seja sintetiza, e, na medida em que desenvolve, justapondo-as, umas às outras, as particularidades e singularidades do mundo exterior, a poesia é analítica.

Vallejo coloca elementos do cotidiano e palavras coloquiais que dão realidade, descrevendo os fatos exteriores. Digamos, por exemplo: no poema II, ele fala dos galos que cantam, uma bomba de água que goteja, etc. mas, ao mesmo tempo pensa, sente, e estas são todas operações interiores do sujeito, sintetizadas por vezes com muita ironia, por vezes, numa clara expressão de desamparo.⁸

Ou então, como entender o porquê de Vallejo usar palavras do kechwa, o que tem uma ligação afetiva profunda com a mãe índia, no entanto, na hora da sua morte ter a lucidez de se expressar com a mais genuína tradição espanhola, ao estilo de um cantejondo, um canto andaluz aciganado, tudo o que ele sente daquela que ele chama de “muerta inmortal”. Por isso, nesse jogo de contrários e contrastes, nesse embate apaixonante de amparo e desamparo, o equilíbrio constante de Hegel, da sua dialética é muito perspicaz.

O objeto de estudo teórico aqui é a poesia que a *Estética* de Hegel descreve muito bem, entre seus aspectos concretos, como sendo a síntese entre a música e a pintura (podemos ver no poema XVIII, por exemplo, o quadro de uma cela) e os seus aspectos mais abstratos como o campo da espiritualidade. Como diz Hegel, a poesia não sai dos limites da sua espiritualidade, e, quando chega a manifestar-se exteriormente, se serve desta manifestação como de um sinal que difere do próprio conteúdo. Ou seja, por exemplo:

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...⁹

O homem preso olha para as paredes e com estas representa o sentimento de desamparo, como se pode perceber com a imagem de mães mortas. No entanto, “a

⁸ Vallejo, César. *Trilce*. In: _____ *Poesia Completa*. (Edición de Antonio Merino). Madrid, Akal, 1998, p.236. Todos os poemas da obra analisada (*Trilce*) são retirados dessa edição específica.

⁹ *Trilce*, poema XVIII. Ah, as paredes da cela/ delas me doem, no entanto, mais/ as duas longas que têm esta noite/algo de mães que já mortas....

exteriorização sensível do conteúdo poético é reduzida ao mínimo, senão a zero”¹⁰. Ou seja, o conteúdo é objetivado, na poesia, de modo tal que a realidade exterior dê lugar à realidade interior e que a objetividade exista apenas na própria consciência. O poeta se apropria dos objetos e das palavras e as elabora com a arte de tal modo que esta, bem como as palavras poéticas, são sinais das representações internas do artista. É assim que podemos conhecer o sujeito que escreve. Pois ponderando a diferença entre o sinal e o conteúdo é possível a liberdade de interpretações.

Com as contribuições do primeiro e segundo capítulo podemos chegar ao capítulo III, que trata da análise de alguns poemas. O poema I é introdutório. Há ambigüidade no ritmo, pois podemos fazer seqüências diferentes para marcá-lo. E a música soa áspera, difícil.¹¹ Isso expressa um conflito, pois, segundo Yürkievich “a poesia de Vallejo reflete uma angustiosa crise de consciência, essa passagem de uma estética a outra”.¹² Até então Vallejo não tinha ousado tratar de temas como é o deste primeiro poema, o da defecação. Segundo Coyné, ele não distingue entre o puro e o impuro, não compartilha hierarquias estéticas nem concorda com o simbolismo que atribui poder de ascese ou de catarse à arte.¹³ Mas o que acontece é uma violenta irrupção do vulgar, do doméstico, de uma feiúra agressiva que desafia o digno refinamento do Modernismo. Diferentemente de R. Darío, Vallejo está decidido a romper com o cânone com o qual não se podia expressar “realmente” nada.

O poeta, diz Hegel, é dotado de uma enorme força criativa e de muita fantasia. Segundo Candela, em *Trilce I*, vê-se o homem que se encontra no “ato humilde de defecar”¹⁴. Mas este ato é transposto pelas aves ao universo, ao cosmos.

¹⁰ Hegel, op. cit, p.18.

¹¹ *Trilce*, in op.cit, p.235.

¹² Yurkievich, Saúl. *Suma Critica*. Caracas, Fundarte, 1994, p. 168.

¹³ Coyné, André. Apud. Yurkiervich. Op. cit. , p.82

¹⁴ Candela, G P. *El proceso Vallejo* Trujillo: Ed. de la Universidad Nacional de Trujillo, 1992, p.236.

A escolha do “guano” é muito feliz, pois é o esterco que ao mesmo tempo é uma das maiores fontes de riqueza do Peru.

A poesia de Vallejo é vital, por isso temos a chave de que é em movimento e não apenas no equilíbrio que se dá a poesia. Este poema I anuncia o nascimento de um novo ser. Uma nova realidade por meio da linguagem. Nossa percepção deve sair dos condicionamentos a que está submetida se quiser acolher o que este poema tem a oferecer.

Hegel diz que a poesia não se deixa limitar por um espaço determinado de uma situação ou de uma ação, mas ela é capaz de representar um objeto em toda a sua íntima profundidade, assim como em toda a extensão temporal, porque a verdade é concreta no sentido de que implica uma unidade de determinações essenciais. Se estas, por exemplo, são o espaço e o tempo, como acontecem na poesia? Não há um espaço concreto, a não ser imagético: e este se prolonga ao longo do tempo conforme os significados que os leitores descobrem, uma vez que parece paradoxal, mas ao se pôr em obra o inefável, a verdade acontece na poesia de forma concreta.

É assim que nos aproximamos não apenas de uma necessidade vital de Vallejo, mas de alguma verdade que a sua poesia tenta nos revelar. Ou seja, a poesia serve-se dos fatos externos para expressar verdades internas. E assim responde a nossas necessidades, intuições e sentimentos mais profundos que a razão não alcança.

Concluindo, o trabalho tem um aspecto objetivo, o estudo da poesia. Também tem um aspecto subjetivo, a questão do sujeito, da linguagem poética. Para Hegel há sempre uma dialética, e esta é muito útil para abranger tudo isso, tornando possível saborear e nos nutrir da vitalidade de Vallejo.

O meu trabalho tenta conciliar o caráter objetivo da pesquisa com uma escrita poética e assumo isso como característica desta dissertação.

CAPÍTULO I

A EXPERIÊNCIA DO DESAMPARO: CONCEITOS E CONTEXTO DA OBRA DE CÉSAR VALLEJO

Quem quer que haja construído um novo céu, só no seu próprio inferno encontrou energia para fazê-lo.

Friedrich Nietzsche.
(*Humano, demasiado humano*)

Desamparo é um termo composto por um prefixo latino que significa privação ou negação, mas que também pode significar excesso. Etimologicamente, *desamparo* deriva do latim vulgar *amparo*. O *amparo* é um termo originalmente composto por **ante**, que significa **diante do** e por **para**, do latim **parare**, que quer dizer **igualar**. Ou seja, estou diante do igual, do semelhante. Em português, *parar* deriva também do latim **parare** e significa “deter-se”¹. O sufixo *ar* quer dizer “ação de”². Desse modo, podemos dizer que o *amparo* pode ser visto como “deter-se diante do igual, do semelhante”. Esses conteúdos constituem o amparo.

Na acepção dicionarizada de Morais Silva, o termo amparo significa “parar antes do tempo” ou “pôr algo na frente para proteger”³. Neste sentido, então, amparar é estear-se, escorar-se, sustentar-se na queda, defender-se, agarrar-se a alguma coisa, abrigar-se, refugiar-se, resguardar-se. Em sentido figurado, o amparo é também o auxílio, o socorro, a responsabilidade de olhar por, favorecer. Na linguagem jurídica, significa a garantia de princípio e fundamento no estado de direito. O amparo se materializa no processo que protege os direitos humanos.

Já o termo *desamparo* vem do latim **derelictio, destitutio, solitudo** e é usado desde o século XIII. O prefixo “des” origina-se de *dis*, que significa: coisa contrária àquela que é

¹ Cunha, A. G. de. *Dicionário etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

² Almeida, Rotilde Caciano de. *Etimologia da Língua Portuguesa*. Brasília: Valci, 1980.

³ Silva, A. de Morais. *Grande dicionário da Língua Portuguesa*. Lisboa: Confluência, 1945.

expressa pelo termo primitivo. (Isso faz pensar em uma das definições de ironia⁴); significa também cessão de algum estado primitivo ou de uma situação anterior, coisa ou ação mal feita; negação da qualidade expressa pelo termo primitivo; separação de alguma coisa de outra; mudança de aspecto; desfigurar.

O prefixo “des” apresenta, ainda, um caráter pleonástico e funciona como simples elemento de reforço da idéia expressa pelo termo a que se liga, como, por exemplo, desinfeliz, que quer dizer muito infeliz. *Desamparo* quer dizer falta de amparo, abandono, esquecimento; desamparar é deixar de auxiliar, de sustentar, de segurar, de resguardar. Desertar, largar aquilo em que se apoiava ou arrimava. É estar-se indefeso, sozinho. É interessante observar que, no dicionário anteriormente referido, consta que Bartolomé de las Casas, defensor dos índios no México, em 1570, é um dos primeiros a usar o termo *desamparo*.

Mas é a partir da palavra *amparo*, então, que colocando um prefixo ou um sufixo, forma-se, em diversas línguas, a palavra *desamparo*. Isso é claro em português, inglês e alemão. Em inglês, forma-se por agregação de um sufixo de negação à palavra *help*, *helplessness*. Em alemão, amparo é *hilfe* e desamparado *hilflos*, ou desamparo, *Hilflosigkeit*. Mas há também o substantivo *desamparo*, *Schutzlosigkeit*, cujo positivo é o substantivo *Schutz*, defesa. Na formação das línguas, então, a palavra *desamparo* aparece como tendo se formado a partir da raiz *amparo*.

O desamparo: uma questão conceitual e prática

Assim, cabe a pergunta: não seria, para ir à raiz do tema, mais conveniente tratar do *amparo* em vez do *desamparo*? Mas a vivência contemporânea e a experiência de César Vallejo, no momento de escrever os poemas, invertem essa noção e percebemos o *desamparo* como sendo originário. E é a partir da negação do *desamparo* que se passa a significar o

⁴ Ramos, M. G. Costa. *Ironia à brasileira*. Brasília: UnB. Dissertação de Mestrado. 1995, *passim*.

amparo. E este, no caso de Vallejo, remete à linguagem poética; mas como uma experiência primordial vivida pelo mesmo, remeteria à figura materna.

Uma discussão filosófica e psicológica poderia situar a escolha do termo originário, se o *desamparo* ou o *amparo*. Segundo Freud⁵, a primeira experiência teórica de satisfação, a mamada no seio, vem precedida de um desconforto, um desprazer, um desamparo. Já para outros estudiosos, a experiência de satisfação é a vivência do feto no útero. Ele faz do prazer, do conforto, do amparo, a experiência inaugural.

Voltando à questão da linguagem, no início das línguas, embora as condições de existência material fossem mais difíceis, o atendimento materno proporcionava uma segurança suficiente para fazer do amparo uma raiz. As culturas matricentradas, ao serem substituídas por sistemas patriarcais, sofreram modificações, introduzindo-se, no âmago da civilização, a rivalidade, a belicosidade, a impiedade, a crueldade. Desaparecia o amparo primordial proporcionado pela Mãe-Terra. O ser humano agora destinado ao desamparo é sujeito às ameaças da subjetividade patriarcal. É quando o amparo tornou-se posterior ao desamparo. Produziu-se um amparo que não mais se apoiava na “incondicionalidade da mãe” e sim na “condicionalidade do pai”⁶.

Nesse sentido, de algum modo persistem ao longo da vida e da obra de Vallejo os dois aspectos. Ao identificar a cultura indígena como sendo mais matriarcal, e a do invasor, o espanhol, mais patriarcal, compreende-se que, de forma indissolúvel, um e outro elemento, o amparo e o desamparo, são constituintes da força criadora. Mas posto que a obra é escrita em espanhol, e não em kechwa, expressa um tipo de amparo que se apóia na “condicionalidade do pai”. E para se liberar deste condicionamento, uma vez que a poesia pode ser expressão de liberdade, o poeta assumirá a consciência da impropriedade deste amparo, ironizando-o, e assim revelará, de fato, uma nova realidade, um amparo mais verdadeiro. É, pois analisando e

⁵ Cf. Armony, “Quem tem medo do salto mortal?: sobre amparo e desamparo”. *Cadernos de psicanálise*. Círculo Psicanalítico do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, n.º. 12, p. 46-47, jun. 1998.

⁶ *Ibidem*.

interpretando o desamparo na obra que se poderão abordar as questões sujeito, vida, linguagem. São, todas essas, realidades que acontecem nos poemas, dentro de uma temporalidade perpassada pelo desamparo. Mas compreendendo, na prática, o que é a ironia, ficará sugerido o amparo que representa a poesia, tanto para o autor como para o leitor.

A palavra “desamparo” tem uma origem comum tanto para o espanhol como para o português. Por isso há diferentes opiniões quanto à necessidade ou não de elucidar conotações próprias de cada língua. Este trabalho se dirige a leitores que dominam o português. Para estes pode ser interessante, no entanto, reconhecer as sutilezas de sentido do termo *desamparo* em espanhol, através do personagem Dom Quixote. Pois ele mesmo é a imagem de alguém que sem defesas enfrenta os moinhos de vento, as arbitrariedades do mundo. Com ele acompanhamos esse ser poeta, capaz de fazer da palavra uma arma diante de um mundo cheio de opressão e violência. A palavra é o espaço onde se materializa o desamparo e é também um espaço de transformação do mesmo, através da beleza da arte. Contemplemos, pois, nos capítulos, I-21, 30, 40; II- 48, como Cervantes se utiliza do termo:

I-21: Y dijo Sancho: pase por burlas, pues la venganza no puede pasar em veras; pero yo sé de que calidad fueron las veras y las burlas, y sé tambien que no se me caerán de la memoria, como nunca se quitarán de las espaldas; pero dejando esto aparte, dígame vuestra merced que haremos deste caballo rucio rodado, que parece asno pardo, que dejó aquí **desamparado** aquel Martino que vuestra merced derribó, que según él puso los pies en polvorosa y cogió las de Villadiego, no lleva pergenio de volver por él jamás, y para mis barbas si no es bueno el rucio.

I-30: Ah ladrón Ginesillo, deja mi prenda, suelta mi vida, no te empaches con mi descanso, deja mi asno, deja mi regalo, huye puto, auséntate ladrón, y **desampara** lo que no es tuyo.

I-40: porque jamás me **desamparó** la esperanza de tener libertad.

II-48: Quedé yo viuda y **desamparada**, y con hija a cuestras, que iba creciendo en hermosura como la espuma del mar⁷.

Essas nuances permitem perceber também, as diferentes conotações que o termo pode adotar de uma forma geral. É necessário, no entanto, considerar também a significação do termo *desamparo* em kechwa⁸, língua indígena falada no Peru. Nessa língua diz-se *desamparay*, *desabandonay*, *desahuciay*, *desairay*, *desalentay*, *desangray*, *desanimakuy*, *desarmay*, *desbaratay*, *descaminay*, *descalsay*, *desayunay*, *desautorizay*; a palavra *desamparo* adquire uma carga de emoção, como um sentimento de desatenção, e significa também desbocado, descalço, conteúdos estes que não nos dão a conhecer nem o espanhol nem o português, mas que provavelmente sejam pertinentes à poesia de Vallejo.

A frase de Vallejo “El momento más grave de mi vida fue mi prisión en una cárcel del Perú” foi decisiva para a escolha do tema do *desamparo*, uma vez que ao se considerar a obra *Trilce* como uma catedral, pode-se dizer que a nave central é constituída pelos poemas escritos durante a prisão⁹. Os poemas são a matéria escritural do “desamparo”, condição extrema em que, pela linguagem, o poeta afirma suas relações com o mundo e consigo próprio. O sujeito poético, o próprio indivíduo Vallejo e a língua atingem o auge da fragilidade. Sem defesas, condensam uma confiança incondicional na sensibilidade humana.

⁷ Cervantes, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Vol. I e II. Paris: Bouret, 1951, 502p/458p. A tradução é segundo o site www.dominiopublico.gov.br: I-21: Respondeu Sancho: pois passe por brinco, visto que a vingança não pode ser a valer; porém, eu é que sei a casta de que foram os brincos e as veras, e também sei que nunca me hão de passar da lembrança, nem das costas. Porém, deixando isto de parte, diga-me Vossa Mercê o que havemos de fazer deste cavalo ruço rodado, que se parece com um burro pardo que nos ficou para aí *desamparado* pelo tal Martinho que Vossa Mercê derribou; segundo ele pôs os pés em polvorosa, e tornou a carreira às de Vila-diogo, não leva jeito de nos tornar mais a aparecer; e mais por estas que Deus me pôs na cara, o ruço é bem bom. I-30: Ah! Ladrão Ginezilho, larga a minha jóia, restitui-me a minha vida, não te deites a perder com o meu alívio, larga o meu burro, larga o meu consolo, *põe-te a pé*, sevandija, retira-te, ladrão, e deixa o que não te pertence! II-48: Fiquei eu viúva e *desamparada* e com uma filha às costas, que ia crescendo em formosura como a espuma do mar.

⁸ Perroud, P. C. e J. M. Chouvenc. *Diccionario Castellano Kechwa Castellano. Dialecto de Ayacucho*. Dicionário de la Academia Peruana de la Lengua Kechwa. Ayacucho, Peru: Ed. do Seminario S. Alfonso, 1920, p. 23.

⁹ Candela, G. P. *El proceso Vallejo*. Op.cit, p. 58.

Entretanto, na criação poética, o sujeito, o indivíduo e a língua “são fortes no que têm de fraco”¹⁰. Para Vallejo, surge uma força nova no ápice de sua fragilidade. Esta fraqueza é capaz de conscientizá-lo do perigo e da necessidade de ter uma liberdade que arca, até mesmo, com o incompreensão dos leitores. É como um ser que, ao mesmo tempo em que é jogado para a morte, nasce, chora, grita, balbucia. Quem é que compreende este balbuciar?

No entanto, não é preciso compreendê-lo para reconhecer a consciência da vida, isto é, o poeta Vallejo vai além das palavras dadas, e ao mesmo tempo, a sua expressão estende os limites da língua.

Essas características do desamparo fazem nascer a subjetividade do autor, bem como aspectos tais como este que Asturrizaga descreve: “lo acompaña una sensación de soledad y desamparo... es un vacío que lo hunde y desconcierta”¹¹. Ainda que isto não pareça evidente, é um aspecto que não tem recebido a atenção que merece¹². Pois, segundo Candela¹³, a maioria dos críticos concordam em que os motivos principais de *Trilce* são a orfandade, a perda da inocência, a procura de unidade num mundo fragmentado e hostil; o amor materno, familiar e erótico, bem como a experiência existencial da vida enquanto um contínuo morrer ou prisão. Se por tudo isto, tem se interpretado a atitude do poeta como uma inadaptabilidade intrínseca à vida, é preciso, no entanto, observar o quanto o desamparo induz o poeta à criação.

¹⁰ Blanchot, M. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987, p. 50.

¹¹ Asturrizaga, J.E. In: Candela, G.P. op. cit. p. 43. trad.: acompanha-o uma sensação de solidão e desamparo... é um vazio que o abala e desconcerta.

¹² Ver em Candela, idem, p. 249: “Lo que no se há visto bien es el dolor prevalerte del poeta que lo conduce casi siempre a una posición heroica de esperanza en lo ideal; es decir, la esperanza, y con ella, la expresión lírica, nacen precisamente del dolor”. “O que não se tem observado o suficiente é a dor que prevalece no poeta e que o tem conduzido, na maioria das vezes, a uma postura heroica, de esperanza no ideal; ou seja, a própria esperanza e a expressão lírica nascem precisamente da dor”.

¹³ Candela, G.P. *El proceso Vallejo*. Op. cit., p. 249.

O desamparo na vida de Vallejo e os reflexos em sua obra

Permaneció inmóvil un largo rato, preguntándose asombrado cómo
había hecho para llegar a ese abismo de desamparo...

Gabriel García Marques, *Cien años de soledad*

A poesia de Vallejo é uma poesia vital. Está profundamente vinculada à existência. Ele não apenas viveu o momento extremo de desamparo, que foi durante a sua prisão, como ele mesmo o relata. Por isso se faz necessário conhecer a sua trajetória de vida, como o próprio poeta nos diz. Segundo ele, “nacé el día en que Dios estuvo enfermo, grave”¹⁴. Sua terra natal é Santiago de Chuco, no Departamento de La Libertad, no norte do Peru, descrito por Vallejo no poema de XLVII:

Ciliado arrecife donde nacé,
según refieren cronicones y pliegos
de labios familiares historiados
en segunda gracia.
Ciliado archipiélago, te desislas a fondo,
a fondo, archipiélago mío!¹⁵

Neste poema, vemos a forma da paisagem, de uma região da Serra, dominada pela cordilheira, por *paramos* e *punas*, de solidão e silêncio. Possui picos nevados e uma população de indígenas e mestiços. Seus avôs eram sacerdotes espanhóis e suas avós, índias. Ele era o caçula de uma família pobre de doze filhos, que tinha forte sentido dos valores tradicionais. Em alguns de seus versos, Vallejo fala de seus pais:

Mi padre duerme, su semblante augusto

¹⁴ Vallejo, C. “Poema Espérgésia”. In: *Los Heraldos Negros. César Vallejo: obra poética*. (Coord. Américo Ferrari). Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1996. p. 114.

¹⁵ Trad.: Ciliado arrecife onde nasci/conforme contam crônicas e cordéis/por lábios familiares historiados/em segunda graça./Ciliado arquipélago/escorregas ao fundo/ ao fundo arquipélago meu!

figura un apacible corazón.

...

Y mi madre pasea allá en los huertos

saboreando un sabor ya sin sabor.

Está ahora tan suave,

tan ala, tan salida, tan amor¹⁶.

Há também um longo poema de Vallejo que descreve Santiago de Chuco, cujo título é *Telúrica y Magnética*¹⁷, mas, no mesmo poema acima referido, o poeta nos relata um pouco o ambiente familiar:

Hay soledad em el hogar sin bulla,

sin noticias, sin verde, sin niñez.

Y si hay algo quebrado em esta tarde

y que baja y que cruje

son dos viejos caminos blancos, curvos.

Por ellos va mi corazón a pie¹⁸.

“Ir a pié” e “niñez” rimam no poema, significando uma relação entre esse andar e a infância. Mas é o seu coração que vai carregando lembranças traduzidas em versos nos quais descreve um lar digno e sóbrio. Lembrança que parece ruir e quebrar, como os velhos pais, tão distante na memória. Mas esta se afirma viva, pois “se há algo de amargo e de distante” deve ser o próprio Vallejo. Se por um lado o poema nos transmite um tom saudoso, por outro lado ele leva consigo um tênue clima de amparo. Não há *bulla*.

Esse termo aparece várias vezes na obra de Vallejo e dá início ao primeiro poema de *Trilce*: “Quién hace tanta bulla”. “Bulla” é como a materialização de algo que ameaça, pois

¹⁶ Vallejo, C., “Los pasos lejanos”. In: *Los Heraldos Negros. Obra Poética*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1992, 1992, p. 110. Meu pai dorme. Seu rosto augusto/figura um coração em paz.../ A minha mãe passeia lá nas hortas/saboreando um sabor já sem sabor/Está agora tão suave/tão asa, tão saída, tão amor.

¹⁷ Idem. In: Candela, G. P. *El proceso Vallejo*. Op.cit., p. 81.

¹⁸ Trad.: “Há solidão no lar sem bulício/sem notícias, sem verde, sem infância/E se há algo quebrado nesta tarde/e que desce e rói/são dois caminhos brancos, curvados/ Por eles vai o meu coração a pé”.

seu lar era seguro abrigo. Quando nos fala da solidão do lar, reza-se e não há inquietações. Essa solidão é como se a família fosse um remanso, afastada dos percalços vividos longe dela. O poema XLVII, que trata de Santiago de Chuco, lembra-nos ainda o que Vallejo gostaria de ter sido quando adulto:

y por mi que sería con los años, si Dios
queria, Obispo, Papa, Santo, o tal vez
solo um columnário dolor de cabeza¹⁹.

A relação com a sua mãe indígena, pela qual tinha uma forte afeição, também é relatada em vários poemas, como neste LXV:

Madre, me voy mañana a Santiago,
A mojarne en tu bendición y en tu llanto²⁰.

O poema, ao estilo do *cantejondo* espanhol, que é um canto popular andaluz aciganado, começa referindo-se à mãe viva que, mais tarde, será chorada no desamparo pela sua morte. É um poema que, segundo Xavier Abril²¹, deixa pouco a desejar às *Coplas* de Manrique (obra clássica da literatura espanhola). Na sua mais profunda desolação, Vallejo chama a mãe de “muerta inmortal”.

Certamente que a cidade de ruas retorcidas e telhados verde-escuros, junto com o homem andino e sua família, influenciaram César Vallejo. Ele traduz nos poemas os momentos de solidão espantosa, de tristeza cósmica, que pesa na alma como pedra, como a própria cordilheira andina²². Foi colegial em Huamachuco, lendária cidade colonial. O colégio

¹⁹ Trad. “E por mim que seria com os anos, Se Deus quisesse/Bispo/Papa/Santo, ou talvez/apenas uma colunária dor de cabeça”.

²⁰ Trad.: “Mãe, vou amanhã para Santiago/a me banhar na tua bênção e teu pranto”.

²¹ Abril, Xavier. Apud: Candela, G.P. *El proceso Vallejo*. Op. cit., p. 148.

²² Candela, G. P. Op. cit, p. 83.

significou que “a aquella masa amorfa, la pulió y la convirtió en una obra de arte”²³, preparando-a para a nobre cidade de Trujillo, onde estudaria Letras e Filosofia.

Trujillo é uma cidade do litoral norte do Peru, que tem profundas raízes em culturas como a Moche, a Mochica e a Chimú. Estas influenciaram a psicologia humana de maneira geral, no conhecimento antropocêntrico e mágico-religioso, ao penetrar o enigma metafísico e terreno do ser e do não ser. Assim contribuíram para a formação mítica, ética e religiosa do homem e do cosmos. Desde tempos pré-incaicos, essas culturas nutrem, com as suas almas virginais, o humanismo filosófico universal. Alcançam os tempos vindouros, expressos na poesia, que é a máxima expressão criadora de liberdade e libertação do homem dentro do seu meio.

Seguindo pegadas assim, “pode-se encontrar a fisionomia da poesia de Vallejo”²⁴. Em Trujillo, pulsou a índole indígena e mestiça de Vallejo na arte criadora, renovadora, americana e universal. No “cholo”, Vallejo realizou a mais humana síntese da mestiçagem índio-espanhola. E essa mesma capacidade de síntese foi a que teve o grupo de jovens ao qual ele pertenceu. Tornaram-se caminho de “um novo homem de todas as raízes, os sangues, os amores”²⁵.

Trujillo, capital do departamento de La Libertad, foi expressão também da influência europeia na vida dos espanhóis nascidos no Peru (*criollos*) e dos mestiços, sobretudo na educação, a partir da época colonial. A cidade foi um centro de poder político, social, econômico, militar e religioso do governo absolutista espanhol. E dali saíram os combatentes na luta pela liberdade. Trujillo deu vasto apoio a San Martín e a Simón Bolívar. Esse ambiente de liberais e republicanos seria enriquecido nas ciências, artes e humanidades pela docência exercida por padres iluministas franceses, chamados lazaristas, que atraíram estudantes como Vallejo e seus companheiros do grupo da Boêmia de Trujillo.

²³ Vallejo apud Candela, op.cit., p. 6. tr.: àquela massa amorfa a puliu e a converteu numa obra de arte.

²⁴ Candela, G. P., op. cit., p. 5.

²⁵ Idem, p. 6.

A este grupo de jovens pertenciam grandes poetas, como Antenor Orrego e Haya de la Torre. Eles realizariam uma autêntica revolução na filosofia humanista e nas artes e, em consequência, possibilitariam uma revolução político-social como nenhuma na história do Peru. Pela sua originalidade, autonomia, universalidade, é semelhante a outros movimentos ideológicos dos povos da América, como por exemplo, a Semana de Arte Moderna, no Brasil, pois marcaram uma ruptura com os critérios literários, artísticos, políticos, sociais até então em vigor²⁶. Para ilustrar isso, é interessante lembrar o que disse Antenor Orrego, grande poeta e amigo de César Vallejo e um dos integrantes do grupo, ao ler os primeiros versos de nosso autor:

César, he visto a través de tus versos barrenando, diré, las paredes laterales de tus palabras escritas, la posibilidad de un poeta extraordinario; pero a condición de que te esfuerces por alcanzar la fuente más auténtica de tu espíritu. Luego, debes expresar lo que allí encuentres con tu propio y más genuino estilo personal que tienes que crearlo, porque traes algo que es absolutamente nuevo (...) Debes tener la seguridad que posees algo que nadie há traído hasta ahora a la expresión poética de América.²⁷

Será também em Trujillo, onde Vallejo obteve o grau de Bacharel em Filosofia e Letras, no ano de 1915, que fizeram parte da sua banca pessoas que, dentro da ironia da vida, integrariam, mais tarde, o Tribunal que o julgaria por um crime que não cometera e que o levaria à prisão. O que está por trás destes acontecimentos é o desentendimento político vivido pelo próprio Vallejo e que se constituirá na marca profunda do desamparo na sua vida.

Mas para situar o grupo de Trujillo, ou grupo do Norte, como era chamado, dentro do contexto da época, diremos que a Primeira Guerra Mundial anunciava que algo morria e que algo nascia. Começavam a imperar novos ideais modernistas e de vanguarda do começo do

²⁶ Para analisar a “ruptura” é preciso não apenas citar as consequências (como a prisão) e as características do período, como também as causas políticas, econômicas, sociais e literárias que, junto às vivências pessoais do próprio Vallejo, como foram os trabalhos junto aos mineiros e aos operários das fazendas de cana de açúcar, levaram-no a ter a postura revolucionária que ele teve tanto na política quanto na literatura.

²⁷ Orrego, Antenor. *Mi encuentro con César Vallejo*. Apud: Candela, G.P., op. cit., p. 13. Trad.: César, percebi através de teus versos; das paredes laterais das tuas palavras escritas a possibilidade de um poeta extraordinário; mas com a condição de que te esforces por atingir a fonte mais autêntica do teu espírito. Em seguida, debes expressar o que ali achares com teu próprio e mais genuíno estilo pessoal, que tens que criá-lo, pois trazes algo que é absolutamente novo (...). Deves ter a certeza de que possuis algo que ninguém conseguiu até agora trazer para a expressão poética da América.

século. Na arte e na literatura, novas concepções político-sociais se direcionavam para a justiça social. Em um tempo de maior liberdade do que até então já houve, se desenvolveram a técnica, a ciência, a industrialização. E buscou-se o novo homem do Peru e da América, assim como a sua expressão numa linguagem própria, nova, inédita.

Numa reunião, no ano de 1916, do grupo de Trujillo, foi comentada a morte de Ruben Dario, o mestre do Modernismo, ocorrida em 10 de fevereiro daquele ano. Nesta ocasião, novamente Orrego, poeta e amigo de nosso autor, declara:

Ruben Darío, poeta de América há muerto. Pero declaro aqui, em esta noche, que ha nacido outro poeta de América, el renovador de la poesia de nuestra lengua, y ese poeta eres tu, cholo Vallejo! Eres tu! Como tal te consagro porque tu nombre hoy apenas conocido y reciamente combatido será algún día saludado y admirado como el más grande de los creadores de la nueva poesia castellana de nuestra época.²⁸

Por que “muito combatido e pouco conhecido”? Na verdade, Vallejo não se encaixava no “Modernismo” latino-americano. Este correspondia ao que, em política, significava o “liberalismo”, ou seja, não representava uma mudança significativa em relação ao que já tinha se constituído na época da colônia, quando a América Latina dependia da Europa e agora passara a depender dos Estados Unidos.

Socialmente, o Modernismo continuava a expressar uma literatura desenvolvida apenas pelas elites ou burguesia crescente, mas não integrava a realidade da grande maioria da população. Vallejo também não concordava em fazer apenas uma poesia indigenista, ou regionalista, ou ainda nacionalista. Ele assumiria o conflito entre buscar uma expressão pessoal, a partir da tradição e com rupturas em relação à mesma, e a necessidade de comunicar, de traduzir na sua escrita os anseios mais profundamente humanos, graças aos quais ele perdura em todos os tempos e lugares.

²⁸ Idem, p. 14. Trad: Ruben Dario, poeta da América, morreu. Mas declaro, nesta noite, que nasceu um outro poeta da América, o renovador da poesia de nossa língua, e esse poeta és tu, cholo Vallejo! És tu! E como tal te consagro. Porque o teu nome hoje apenas conhecido, e muito combatido, será um dia saudado e admirado como o maior dos criadores da nova poesia espanhola de nossa época.

Mas Vallejo não seria Vallejo sem os seus amores. Quanto a estes, parece que no coração do poeta se desenvolveram aquelas lutas já vistas por ele na sua tese sobre o Romantismo.²⁹ Há duas Otílias em seus poemas. Uma primeira Otília é a namorada de Santiago de Chuco, de quem oculta o verdadeiro nome e a chama *la andina y dulce Rita de junco y capulí*³⁰. Uma vez em Trujillo, Vallejo deixou-a em segundo plano de interesse. Isto, porém, não sem um certo remorso, pois escreve em tom trágico, de amor latente, ainda que já sob as cinzas, o poema “Ascuas”: “Amor ya no vuelves a mis ojos muertos/y cual mi idealista corazón te llora....³¹”. E ainda escreve com sentimento amoroso sobre Otília Vallejo Gamboa (sua sobrinha de Santiago de Chuco): “Que estará haciendo a esta hora mi andina y dulce Rita de junco y capulí”³².

Em Trujillo, uma moça de quinze anos seduz Vallejo. Ela pertencia a um grupo feminino semelhante ao dos jovens literatos. Seu nome era inspirador para um poeta: Zoila Rosa Cuadra (Zoila Rosa, em espanhol, soa “sou a rosa”). Em função de alguns mal-entendidos entre os dois, em pouco tempo a moça acabou com a relação.

Vallejo, então, tentou o suicídio³³. Dissuadido por seus amigos, no dia seguinte partiu para Lima. Lá, entre muito trabalho e tensões, foi vítima de depressão nervosa, que procura abafar no fumeiro de ópio do bairro chinês, na companhia de prostitutas³⁴.

Seus amigos, que o encontravam nos bares da cidade, lembram-se dele com uma áurea de tristeza e ternura infinita, sempre discreto, correto no vestir e dado a ímpetos imprevistos de humorismo³⁵. Em Lima conhecerá, novamente, uma moça de 15 anos e com o mesmo nome da primeira amada, Otília Villanueva. Dela fala o poeta em *Trilce*, poema “XXXVII”, escrito em 1919:

²⁹ “El romanticismo en la poesía castellana” In: www.elaleph.com/copyright2000/; acesso em maio de 2005.

³⁰ Vallejo, C. “Idílio Muerto”. *Los Heraldos Negros*. In: *Cesar Vallejo. Obra Poética*. Ed. crítica de A. Ferrari (Coord.), p. 72.

³¹ Trad.: Amor já não voltas a meus olhos mortos/ e qual meu idealista coração te chora...

³² *Ibidem*.

³³ Orrego, *op. cit.*, p. 129.

³⁴ Candela, *op. cit.*, p. 132.

³⁵ More, E. *Vallejo em la encrucijada del drama peruano*. Apud: Candela, *op. cit.*, passim.

He conocido a una pobre muchacha
 a quien conduje hasta la escena.
 La madre, sus hermanas qué amables y también
 aquel infortunado “tú no vas a volver”³⁶.

Nessa época Vallejo perde o cargo de professor primário que exercia, e a família de Otília lhe oferece a direção do Colégio “Barrós”. Mas o negócio (como o chama no poema) resultou em fracasso. Teve que renunciar ao cargo de diretor quando se deu a ruptura do noivado com Otília Villanueva.

Em *Trilce*, poema “X”, o poeta fala da ruptura amorosa: Otília engravidou do poeta. Uma vez feito o aborto, o casal se separou:

Prístina y última piedra de infundada
 ventura, acaba de morir
 com alma y todo, octubre habitación y encinta³⁷.

Vallejo volta para Trujillo e se decepciona com o ambiente intelectual que encontra. Os jovens de seu grupo tinham se tornado adultos acomodados ou pouco engajados politicamente, como se tivessem se resignado diante da ditadura do presidente Leguía. Escreve o poema LXXV:

Estáis muertos.
 Que extraña manera de estarse muertos.
 Quienquiera diría no lo estáis. Pero, en verdad, estáis
 muertos³⁸.

Neste poema o autor descreve a desgraça que o persegue. E assim dirá, na penúltima estrofe: “orfandade das orfandades”. Também morre, nesse momento, a sua mãe. No auge da desolação, ele decide visitar a família em Santiago de Chuco. Reencontra a primeira Otília, a

³⁶ Trad.: “Conheci uma pobre moça/a quem conduzi até a cena./A mãe, as irmãs, quão amáveis/ e também aquele desafortunado “tu não voltarás”.

³⁷ Trad.: “Prístina e última pedra de infundada /ventura, acaba de cair/com alma e tudo, outubro alojamento e prenhe”.

³⁸ Trad.: “Estais mortos/Que maneira estranha de se estar morto/ Qualquer um diria que não o estais/ Mas, na verdade, estais mortos”.

qual já estava noiva. Escreve vários poemas em *Trilce* sobre esse reencontro, tais como *Trilce*, poema LXV: “Estoy cribando mis cariños más puros”, e *Trilce*, poema XI:

He encontrado a uma niña
 en la calle, y me há abrazado.
 Equis, disertada, quien la halló y la halle,
 no la va a recordar³⁹.

Neste último poema, ele relata o reencontro com alguém, “Equis disertada” (“X” desamparada)⁴⁰. Otília havia se tornado professora, convertida em mulher feita e sofrida, o triste estado de uma pessoa precocemente envelhecida pelo desencanto⁴¹.

Vallejo vive circunstâncias extremamente dolorosas em Santiago de Chuco. O Peru dos anos 1919-20 estava dividido, após as eleições, entre quem era a favor do “pardismo” (velho regime) e os “leguistas” (do então presidente Leguía). A família e os amigos de Vallejo estavam a favor deste último, mas tinham que enfrentar uma oposição cada vez mais agressiva. Durante as festas do padroeiro da cidade ocorreram casos de violência, nos quais César Vallejo foi envolvido, acusado de mentor intelectual da afronta e preso durante 112 dias⁴². Destas circunstâncias, ele mesmo afirmaria: “o momento mais grave da minha vida foi numa prisão num cárcere do Peru”⁴³. Nessa prisão, o poeta revive um inferno dantesco. Aliás, a sua obra não tem em comum com a *Divina Comédia* apenas o inferno, mas toda uma significação de círculos, números, e “Otílias”. Segundo Zubizarreta, “nu entre o tempo e o espaço e numa anedótica e também real limitação, ele conseguiu chegar até o fundo das suas entranhas doídas graças à prisão”⁴⁴.

Depois, Vallejo deixaria o Peru para nunca mais voltar. Mas, antes disso, segundo relato de seu amigo poeta Antenor Orrego, Vallejo teve uma visão: “Acabo de me ver em Paris, com pessoas desconhecidas. Ou melhor, eu estava morto e vi meu cadáver. Ninguém

³⁹ Trad.: “Encontrei uma menina/ na rua e ela me abraçou./Xis, desertada, quem a encontrou e a encontre/ não vai reconhecê-la”.

⁴⁰ No sentido de que essa pessoa não pôde resistir ao desgaste da vida.

⁴¹ Candela, G., *op. cit.*, p. 144.

⁴² *Idem*, p. 204.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ Zubizarreta, A. *A la cárcel en la poesía de César Vallejo*. APUD: Candela, *op. cit.*

chorava por mim. A figura de minha mãe me oferecia o braço, sorridente”⁴⁵. Em Paris, casa-se com Georgette de Vallejo, que o acompanhará até o fim de seus dias. Como fruto daquela visão, o poeta escreve o poema “Piedra negra sobre una piedra blanca”:

me moriré en Paris com aguacero
 un día del cual tengo ya el recuerdo...
 Me moriré en Paris – y no me corro –
 Talvez un jueves, como es hoy de otoño⁴⁶.

Mais do que contar alguns aspectos da sua vida, é preciso salientar que o poeta César Vallejo transmite não apenas elementos de uma mentalidade, da índole de um artista ou intelectual, mas também a marca de toda uma vida e na pessoa toda, a um ponto que expressa a dor de seus semelhantes, a realidade dos mestiços, dos índios, de grande parte das sociedades latino-americanas.

César Vallejo conhecerá, também, o estar-se lançado em meio ao fogo da perseguição sem “anteparo”, nas acusações que o levam à prisão; na sua primeira publicação de *Trilce*, e, na fuga, sem ter onde se ancorar, na sua ida definitiva para a Europa. Ou seja, o desamparo da prisão, o desamparo da crise de fé, quando os valores religiosos se tornam absurdos, o desamparo da crise moral, ao ver a grande massa de trabalhadores do mundo sendo esmagada na guerra, a própria guerra, a doença da qual padece grande parte de sua vida e a morte; tudo isso marcou a sua poesia.

Entretanto, o desamparo na linguagem é a matéria da qual se serve o poeta para criar a língua com a qual expressa a nova realidade. Ou seja, por um lado Vallejo tem um conhecimento e uma consciência sempre crescentes dos limites da língua comum. O espanhol tem muito de esclerosado e castiço, o que torna necessário apelar para a experimentação da

⁴⁵ Orrego. Apud. Candela, op cit., p. 212.

⁴⁶ Cf. em Pinheiro, A. *César Vallejo a dedo*. São Paulo: Arte Pau-Brasil, 1988, p. 114. Tradução: “Pedra negra sobre uma pedra branca. Morrerei em Paris com aguaceiro/num dia do qual trago aqui a lembrança. /Morrerei em Paris – e eu não corro – talvez na quinta, como hoje, de outono”. Vallejo morreu em 15 de abril de 1938, sexta-feira santa em Paris e quinta feira de outono no Peru. O túmulo onde repousa está a nove metros do de Baudelaire, na décima segunda divisão, quarta linha norte do Cemitério de Montparnasse, Paris. Uma frase de Vallejo: “No tengo para explicar mi vida, sino mi muerte”.

linguagem e apelar também para o “absurdo, como preço a ser pago para se libertar dos velhos esquemas”⁴⁷. A isto ele acrescenta o empenho para incorporar à língua poética as mais variadas formas da língua falada, e assim realiza a difícil função de estabelecer um vínculo entre o nível expressivo, extremamente pessoal e hermético e outro, cotidiano e comum⁴⁸. Ou seja, a obra é uma superação, em última instância, do próprio desamparo que a perpassa.

Um modo de destacar o valor de César Vallejo é tentando compreender o lugar que ele ocupa na cultura latino-americana. Levemos em consideração alguns fatos que foram marcantes no momento histórico em que ele viveu: a primeira guerra mundial, a derrota que sofreu Espanha na guerra contra os Estados Unidos, a qual marcou o fim do seu império colonial; e o crescimento do nacionalismo, pelo qual Vallejo foi fortemente marcado. O processo de industrialização crescente em que vivia o mundo; a ascensão de uma burguesia poderosa nas sociedades hispano-americanas; a política norte-americana do presidente Monroe, “América para os americanos” (do norte).

Todos esses fatos propiciaram o questionamento da identidade latino-americana. Ou seja, uma América Latina que até então se via vinculada à Europa pela história colonial e a tradição cultural. Esta chegava, em grande parte, através de Paris, a cidade Luz, considerada naquele período como centro da cultura ocidental. E uma América Latina que começava a sofrer as conseqüências de uma política norte-americana hegemônica. Entre um mundo e outro era possível perguntar-se: e nós, quem somos? E assim dá-se lugar a um tipo de literatura, como é o da poesia nova, que condiz com o amadurecimento de uma resposta quanto à identidade latino-americana.

Finalmente, pode-se tomar consciência de que é preciso *desamparar-se* dos “outros” mundos. A ruptura então com a tradição e a criação, são elementos, como diz Paul de Man,

⁴⁷ Buxó, J. P. *César Vallejo: crítica y contracritica*. Mexico: Molinos de Viento, 1982, p. 17.

⁴⁸ *Ibidem*.

que estão na base da arte que virá a questionar tudo aquilo do qual, até então, éramos feitos⁴⁹. Assim, César Vallejo elaborará, graças ao domínio da tradição, uma ruptura com o passado e, ao expressar uma dicção própria fecundará, com sua força criativa, novas realidades poéticas.

Valor ético em Vallejo

Para compreender algo das motivações de Vallejo, para escrever, vale destacar as próprias reflexões do poeta. A sua poesia terá um aspecto ético, de responsabilidade social ou em “defesa da vida”. Mas é, sobretudo, uma poesia vital. Embora a citação seja longa, merece ser lida para imbuirmo-nos de sua mensagem:

Eu não posso concordar com que a “Sinfonia Pastoral” tenha mais valor do que meu sobrinho de 5 anos. Não posso tolerar que “Os irmãos Karamazov” valham mais do que o porteiro da minha casa, velho, pobre, rude. Eu não posso tolerar que os Arlequins de Picasso valham mais do que o dedo mindinho do pior dos criminosos da terra. Antes do que a arte, a vida. (...) Conheço mais do que um poeta moderno que se fecha no seu gabinete e tira dali versos incríveis, hábeis no ritmo, com uma fantasia e uma técnica... (...) E a sua vida?(...) Espíritos tranqüilos, completos, equilibrados, prudentes, covardemente felizes. Não quebram o braço num trem, nem esbanjam na comida. Não têm dívidas nem emprestam. Não suam nem choram. Não ficam bêbados de álcool nem sofrem insônia. Organicamente equânimes, constituem a imagem mais pura da morte. A sua vocação artística é antes escravidão e servilismo. Um dia falaram para um deles o seguinte: Há um incêndio e se apresenta um dilema: cortar a mão ao bombeiro para salvar um El Greco, ou deixar a mão intacta e perder essa tela entre as chamas. O que você prefere, a mão do homem ou a obra do homem?...- Que lhe seja cortada a mão ao bombeiro e salve-se o quadro! Respondeu sordidamente o artista imaginativo, maravilhoso fazedor de imagens, técnico perfeito. Estes artistas pretendem trapeacear a vida. Não o conseguirão⁵⁰.

Como se vê, Vallejo é um convicto defensor da vida. Possui uma opção bem clara em defesa desta. Este aspecto marca um contraste com o racionalismo modernista. Além disso, o autor critica o profissionalismo do artista para defender a multidisciplinária vital, uma vez que a arte não possui interesses imediatos como as demais profissões. Vallejo, na verdade, está muito

⁴⁹ Man, Paul de. *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. New York: Oxford University Press, 1978, p. 8. Este autor nos lembra que há um processo auto-reflexivo, antecipando-se a um período de crise humana que se caracteriza por uma separação entre o que, em literatura, está em conformidade com a intenção original e o que, irrevogavelmente, ficou muito longe da fonte.

⁵⁰ Ballón, A. E. “Prólogo”. In: Vallejo, C. *Obra poética completa*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1979.

próximo a Baudelaire, para quem o poeta é como um cidadão espiritual do universo. Em 1859, este escrevia:

Entenda-se a palavra artista, num sentido muito restrito, e a expressão homem do mundo num sentido muito amplo, i.e., homem do mundo inteiro, homem que compreende o mundo e as razões misteriosas e legítimas de todos os costumes; artista, i.e., especialista, homem subordinado à sua palheta como o servo à gleba. (...) G. não gosta de ser chamado de artista. O artista vive pouquíssimo (...) se torna insuportável para o homem do mundo, para o cidadão espiritual do universo⁵¹.

Toda a sensibilidade do artista cobra sentido em meio às mais variadas experiências humanas. Ao invés de levá-lo à fuga da realidade devido a uma susceptibilidade aguda, a sua sensibilidade lhe permite atravessar todas as superfícies e aparências para mergulhar em profundidade no meio em que o artista convive e, assim, participar da história. Trata-se de uma ética ao modo de Kierkegaard: “uma atitude moral respeito a si mesmo e à realidade tida como tarefa”⁵². Vallejo explica, com estes exemplos a seguir, por que não se deve profissionalizar a arte:

Um poeta pensa que por ser poeta não pode fazer outra coisa além de versos para ganhar o pão. (...) Assim se subtrai a bela pluralidade de trajetórias da vida e amputam-se assim outras tantas múltiplas vias de sabedoria e riqueza emocionais. Profissionalizara-se. Está mutilado, perdido (...) Que o poeta conheça, sinta diretamente, na própria pele como se parte um lenho, como se pula um barranco, como se carrega um fardo, como se varre o chão, como se areja um punhado de porcos gordos, como se sobe uma montanha, como se rompe o gelo, como se cozinha um águia ao vinho, como se amarra um touro bravo, como se sua na África, como se cava nas minas, como dói um golpe de vento no mar ou sobre um aeroplano, como é enfim, a vida infinita, unânime, forte, criadora. Fazendo isso, quando o escritor não pode ganhar o pão de cada dia com um verso, o poderá ganhar de outra maneira: como cozinheiro, como cortador, como acrobata, como porteiro, sem deixar por isso de cantar o seu verso. Por que não há de ser assim? Todo trabalho é digno, dignificável e o é ainda mais perante o conceito superior e vidente do artista. Fazendo isto, (...) ganhará a arte em riqueza vital, ou inspiração cósmica, em agilidade, graça e desinteresse circunstancial. Se há uma atividade da qual não se deve fazer uma profissão é a arte. Porque é o labor mais livre, incondicional e cujas leis, limites e fins não são de uma ordem imediata como os das demais atividades. Como se vê esta teoria se apóia em que o escritor esteja dotado de forças para fazê-lo todo. Assim como um Rimbaud. Enquanto outros homens só podem ser advogados, tenentes coronéis e somente tenentes coronéis e se limitam, se

⁵¹ Baudelaire, C. *Sobre a Modernidade*. Paz e Terra: SP, 2004, p. 17-8.

⁵² Thulstrup, N. S. “Kierkegaard: historiador de la filosofia de Hegel”. In: *Sartre, Heidegger, Jaspers y otros: Kierkegaard vivo* – Colóquio organizado por la UNESCO em Paris, 1964. Título original: *Kierkegaard vivant*. Trad. de Andrés Pedro Sanchez Pascual. Madrid: Alianza, 1968. Thulstrup refere-se à frase latina que Kierkegaard colocou à frente da sua Tese de Doutorado em Filosofia, em 1841: *Kierkegaard: Ironia est infinita et absoluta negativitas, est levíssima et máxime subjectivitatís significatio*, p. 239.

profissionalizam nesta ou naquela atividade, o artista, ao contrário, deve fazer *tabula rasa* das divisões do trabalho praticando-os todos⁵³.

Daqui se conclui que no seu projeto poético o que importa é a prática. E a escritura assinala saídas que constituem a sua arte de versificar: um esquema da experiência lingüística em todos os seus extremos de confrontação. É também uma escrita consciente da sua missão, “que não pára de se esforçar por conduzir esta consciência ao mais alto grau de lucidez”⁵⁴. Ou seja, o trabalho da escrita pela consciência possível nos homens⁵⁵.

É preciso lembrar que o poeta sai à procura de um discurso coerente entre a realidade e a sua consciência. E que as palavras vêm da sua convicção política. Enquanto o modernismo na literatura hispano-americana correspondia ao liberalismo político, a sociedade não realizava uma mudança substancial em relação à época colonial, e formava uma elite dependente da hegemonia americana. Assim, no modernismo a temática era requintada e a visão exótica, não tocavam a realidade da grande maioria da população; desejava-se viver ao estilo antigo ou do século XVIII francês e dominava-se o racionalismo, o ecletismo e uma atitude *au dessus de la mêlée*.

Para Vallejo, que partilhara a sorte dos plantadores de cana de açúcar, trabalhando numa fazenda de capital estrangeiro, e que conhecera o trabalho e a vida dos mineiros nas minas de Quiruvilca, não era possível deixar de se referir aos modernistas sem certo tom de crítica. Vejamos a seguir um texto onde o autor sugere a importância do alento criador:

Alguns escritores acham que é infundir altura e grandeza a suas obras falar nelas do céu, de outros astros, das forças interatômicas, dos elétrons, do sopro, do equilíbrio cósmico, ainda que em tais obras não haja alento, na verdade, do menor sentimento desses materiais estéticos. Na base dessas obras estão apenas os nomes das coisas, mas não o sentimento ou a noção emotiva e criadora das coisas⁵⁶.

⁵³ Vallejo, C. “La gran piedad de los escritores de Francia”. Revista *Mundial*, nº. 337, Lima, 1926, p. 26, apud Ballón, *op. cit.*, p. 58.

⁵⁴ Marx, K. “La Sainte Famille”. Apud Ballón, *op. cit.*, p. 42.

⁵⁵ Vallejo, C. Apud Ballón, *op. cit.*, p. 33.

⁵⁶ Vallejo, C. “El arte y la revolución”, Apud Ballón, *op. cit.*, p. 50.

Vallejo, na verdade, não critica diretamente os modernistas, mas seu discurso deixa transparecer a sua opção. Ele sabe muito bem que não basta um material estético elevado ou “novo”⁵⁷ para fazer poesia, é preciso o “sopro” que expressa, pela sua sensibilidade e pelo seu engajamento, um outro valor, até mesmo para a voz comum. Os poetas que ficam idolatrando o desenvolvimento, correndo com a ideologia dominante do “novo”, no sentido que a industrialização e o capitalismo trazem, são poetas servis, que excluem o que realmente podia constituir a novidade da sua dicção.

Não se deve endeusar nem sublimar a máquina. Este é apenas um elemento qualquer de criação econômica e como tal é apenas “um elemento qualquer de criação artística, à semelhança de uma janela, uma nuvem, um espelho, uma rua. O resto não passa de um animismo de novo cunho, arbitrário, mórbido, decadente”⁵⁸.

Características da poética vallejana

A escrita nasce de uma profunda observação da língua natural. Um contemporâneo a Vallejo conta como o poeta brincava com as palavras. Podemos pensar aqui que as palavras, assim como se apresentavam a Vallejo, já lhe mostravam uma certa carência de conteúdo, e ele, então, se punha a procurá-lo. Pois, segundo Asturrizaga, parecia que Vallejo se metia dentro do poema e brincava no seu interior, ridicularizava-o até que ficasse desfeito. O mesmo fazia com algumas expressões recolhidas entre os “doutores”, pessoas que se destacavam na vida pública; com os assuntos dos jornais ou declarações de políticos ou literatos: “Havia palavras que ele gostava de repetir, uma e outra vez até o cansaço e cada vez com maior ênfase, parecia que a cada vez que as pronunciava, achava nelas uma nova e inédita significação”⁵⁹.

⁵⁷ O “novo” é algo muito ambíguo. Pode se referir ao sistema que busca consumir “novidades” e à fala do poeta que, pela maneira como diz as coisas, imprime nelas o “novo”.

⁵⁸ Idem, p. 56.

⁵⁹ Asturrizaga, J. E. Apud Ballón, op. cit., *passim*.

Vallejo desenvolveria também todo um contato com as linguagens artificiais e científicas, construídas a partir da língua comum, mas expressando-as com uma função para além delas mesmas. Nesse ponto podemos pensar no processo de criação de símbolos. O que é um símbolo? É um elemento material que nos leva a um sentido além dele. O símbolo depende da matéria e vai além dela. Por isso também, a inclusão abundante de números na escrita de Vallejo. O número conceitua uma abstração na sua justa alusão.

Mas, segundo Hegel, as palavras não são símbolos, nem tampouco uma ressonância musical da alma inteira, mas sim, simples sinais (de representações). E, por isso, a verdadeira origem da linguagem poética não deve ser procurada nem na seleção das palavras, nem na sonoridade, no ritmo ou na rima, mas na modalidade da representação.⁶⁰ Devemos estar atentos à forma que a representação deve revestir para se impor como objeto de uma expressão poética. É nesse sentido que se observa o uso de arcaísmos, utilizados duma forma diferenciada daquela praticada até então.

Também para alterar a norma lingüística Vallejo utiliza o neologismo. Segundo Hegel: “a poesia pode forjar neologismos, evidenciando assim uma grande audácia e força criadora, contanto que não se oponha demasiado ao gênio do idioma”.⁶¹ Esta prática de Vallejo é simultânea à de Joyce, Pound, Khlebnikov, Artaud,, Celan.

A poética ou a prática escritural de Vallejo não se propõe interpretar, imaginar ou representar o mundo como referência capaz de ser reduzida ao sistema da língua. Vallejo muda a realidade discursiva montada na língua comum, a “re-flexiona”. Trata-se de uma poética na qual a categoria do reflexo não se estabelece a partir do realismo, mas da matéria lingüística e estrutural do texto. É o próprio Vallejo quem afirma: “quando leio, parece que me olho num espelho”⁶².

Para Vallejo, “a apresentação gráfica dos versos não deve servir para afirmar o que o texto já diz, mas para sugerir aquilo que o texto não diz”⁶³. Esta afirmação nos revela o que

⁶⁰ Hegel, *Estética*, op. cit. p. 91 e passim.

⁶¹ Hegel, op. cit. p. 105.

⁶² Vallejo, C. Apud: Prólogo de Ballón, op. cit., p. 83.

⁶³ *Ibidem*.

está por trás de um poema que, aparentemente, se nos apresenta como hermético. É provável que haja indícios de ironia, pois esta consiste no contrário do que se está dizendo.

Devemos saber olhar por dentro da escrita, ou seja, analisando a grafia e a estrutura para, então, interpretar qual a consciência com que o poeta presenteia o leitor, ou seja, a abertura para uma nova realidade. Por isso, a técnica, segundo o próprio Vallejo, “não se presta muito, como aparentemente se pode crer, para falsificações nem simulações”⁶⁴. A técnica, tanto na política como na arte, denuncia melhor do que todos os programas e manifestos, a verdadeira sensibilidade de um homem. Não existe documento mais fiel e nem dado mais autêntico da nossa sensibilidade, como é a nossa própria técnica, pois

é na técnica que está toda a diferença entre revolucionário e reacionário, entre vanguardista e retaguardista, etc. Há artistas que se inscrevem no surrealismo e gostariam de praticar a estética de Breton, mas a sua escultura, o seu desenho, a sua literatura os denuncia pelo seu tipo de técnica (complexo conjunto de fatores sociais e pessoais) com uma sensibilidade, suponhamos, por acaso, impressionista, cubista. Muitos acham que a técnica é um refúgio para o truque, a simulação de uma personalidade. A mim parece o contrário, ela sempre despe o que de fato somos e aonde vamos, ainda quando contradiz os propósitos postíços e as elucubrações externas com as quais gostaríamos de nos vestir e aparecer. De outro modo, ele não passa de um pleonasma e de um enfeite de salão de “novo rico”⁶⁵.

Este texto de Vallejo é extremamente revelador daquilo que de fato ele é e aonde quer chegar. Por isso, a chave de leitura da sua poesia quase nada tem a ver com a leitura que se faz de um texto que apenas adota a linguagem comum, ainda que Vallejo utilize discursos coloquiais e sua escrita seja, por vezes, de uma extrema simplicidade. Ele leva o leitor, quase que por instinto, a aguçar a sensibilidade e a descobrir a ironia, e com ela se deixar transportar para uma nova realidade.

Ao mesmo tempo, o leitor é seduzido a desejar compreender a subjetividade do poeta, e assim se instala um diálogo de “coração a coração” que dá a luz o novo ser lírico, no humor; ao crítico, no uso da linguagem; ao dramático, no sofrimento; mas sempre atento à “linha mortal do equilíbrio” (*Trilce*, poema “I”), ou seja, à poesia.

⁶⁴ Ibidem.

⁶⁵ Vallejo, C. “El arte y la revolución”, Apud Ballón, *op. cit.*, p. 67-8.

Vallejo percebe e discorre sobre o esgotamento do conteúdo social das palavras, quando diz:

O verbo está no vazio. Sofre de um agudo e incurável problema social. Ninguém diz nada para ninguém. A relação articulada dos homens com os homens está interrompida. O vocábulo do indivíduo para a coletividade ficou preso na boca individual. Estamos mudos em meio a nossa verborrêia incompreensível. É a confusão das línguas vinda do individualismo exacerbado. O interesse individual desenfreado (ser o mais rico, o mais feliz, o ditador de um país, o rei do petróleo) encheu de egoísmo tudo, até as palavras. O vocábulo se afoga de individualismo. A palavra que é a forma de relação social mais humana do que todas perdeu toda a sua essência e atributos coletivos⁶⁶.

]

Tacitamente, em cotidiana convivência, todos sentimos e nos damos conta deste drama social de confusão. Ninguém compreende ninguém. O interesse de um fala uma linguagem que o interesse do outro ignora. Todos também nos damos conta de que essa confusão de línguas não é, não pode ser permanente e que deve acabar o quanto antes: “Sabemos que para que isso acabe só falta uma chave comum: a justiça, a grande coordenadora de interesses”⁶⁷.

A poética de Vallejo é testemunha da escrita de nosso tempo, e também de um traço de responsabilidade moral quanto a uma forma. A cesura na escrita de Vallejo recupera um sentido de indústria como atividade, arte, ofício, trabalho e, ao mesmo tempo, o sentido do poema como artesanato da linguagem. A escrita de Vallejo aparece com um caráter de afronta para a língua ordinária. Desse modo, descolore o mito do discurso literário herdado do século XIX. Ao mesmo tempo, liberta o homem de nosso século, que vive preso a três amarras: o que gostaria que as palavras dissessem, aquilo que as palavras dizem e aquilo que os demais pretendem que digam.

Um dado interessante: Vallejo conheceu Picasso em Paris. E permaneceram em comunhão espiritual, como se pode observar na obra dos dois artistas. A atitude vital se solidifica na escrita à maneira de Picasso. O próprio Vallejo diz:

⁶⁶ Ibidem.

⁶⁷ Ibidem.

Uma nova poética: transportar ao poema a estética de Picasso. Ou seja, ater-se somente às belezas estritamente poéticas, sem lógica nem coerência, nem razão. Como quando Picasso pinta um homem e, por razões de harmonia de linhas e cores, em vez de fazer o nariz, faz no seu lugar uma caixa, uma escada, um vaso, uma laranja⁶⁸.

Isto nos leva a buscar elementos mais concretos sobre a linguagem de Vallejo.

A linguagem

Un calafrio pasó por el filo de mis uñas. (...) No será que las palabras que debían servirme en este caso, estaban dispersas en todos los idiomas de la tierra y no en uno solo de ellos.

Vallejo

Para Vallejo, as preocupações patrióticas em matéria de linguagem são apenas preocupações literárias e não encontram fundamento vital na convivência humana⁶⁹. Vallejo fusiona o fragmento lingüístico espanhol a alguns lexemas do kechwa (tahuashando, pallas, huaino, paca-paca), e amplia o processo até para radicais gregos (crome), e para lexemas do francês (glice) ou para linguagens zoológicas ou vegetais. Assim, corrói a norma lingüística original, o que pode ser interpretado como uma “estratégia do resgate”⁷⁰. O “resgate” pode ser interpretado como se tratando da transformação da língua comum, a qual deixa o poeta no desamparo e uma vez, redimensionada pelo artista, ela passa a constituir a função original que tinha perdido, fica resgatada para servir, novamente, à comunicação humana. Em “Trilce V”, temos um exemplo dessa estratégia:

⁶⁸ Vallejo, C. “Contra el secreto profesional”, p. 74. Apud: Ballón, *op. cit.*, p. 67-68.

⁶⁹ Ballón, A. E. *Op. cit.*, *passim*.

⁷⁰ *Ibidem*.

Grupo dicotiledón. Oberturan
 desde él petreles, propensiones de trinidad,
 finales que comienzan, ohs de ayes
 creyérase avaloriados de heterogeneidad.
 Grupo de los dos cotiledones!⁷¹

Uma análise de toda a obra nos permite constatar as seguintes “alterações” adotadas pelo autor:

Poema de Trilce	Verso	Diz	É correto
XV	4	talvez	tal vez
XXV	6	ameracanzar	americanizar
XXX	3	vagoroso	vagaroso
XXXVII	15	quebrose	quebróse
XXXIX	8	la desposta	lo desposta
	e 15	Trascendente	trascendente
XLIV	9	asias	ansias
XLVII	13	cuando, nacemos	cuando nacemos
LIV	6	las ápices	los ápices
LV	18	este	éste
LIV	2	rezagose	resagóse
LXII	12	de borde de	al borde de
LXIII	4	indúes	hindúes
LXXIV	12	v para ya no	y para que ya no
LXXV	2	diría no	diría que no
LXXVI	10	sinembargo	sin embargo

A linguagem comum vê-se enfrentada, então, pela linguagem poética. Por cima do horizonte de recursos do espanhol, Vallejo empreende uma tarefa sem fim. Está sempre além

⁷¹ Segundo Pinheiro, A., em *César Vallejo a dedo*: Op. cit. “Grupo dicotiledóneo. Aberturam/dele treliças, petréis, propensões de trindade, /finais que começam, /ohs de ais a-/creditara-se aveloriados de heterogeneidade. Grupo dos dois cotiledóneos!”

de definições estreitas. A sua poética não arca com reducionismos em nome de qualquer estereótipo “criativo”, quando, na verdade, há sempre analogia e repetição. Elaborar a língua implica, para o poeta, deslocar as generalidades adquiridas pela literatura e tornar a entrar em contato com a não-literatura. Não tanto aproximar-se daquilo que o antecede, quanto daquilo que o queima e o consome, o seu desamparo. O seu estilo é inquieto, móvel, nos seus pontos de contato com a alteridade extra-literária⁷². Toda vez que na sua obra há uma falta de estilo, é devido a uma falta do espanhol. Ou seja, é preciso pensar em Vallejo com um paradigma próprio para compreendê-lo. A seguir, um exemplo, dos termos que ele cria e o que cada um significa:

Crome.- neologismo que introduz o traço semântico, cor.

Glise.- imperativo de glisar, copiado do francês, glisser.

Dicotiledon. – forma com a qual aparece a primeira folha no embrião da planta.

Petreles. – nome de certos pássaros marinhos que aninham nas costas desertas.

Abundam no norte do Peru.

Avaloriados. – neologismo composto como participio de “avalorar” (traço semântico, com valor). A letra i faria uma forma irregular de modo semelhante a *despertar* cujo participio regular é *despertado* e o irregular *despierto*. A letra i marca uma paranomasia com avaliar.

Oberturan. – forma de abertura, neologismo sobre abertura (o traço semântico é dar início).

Ohs. – neologismo, substantivação da interjeição oh.

Segundo Hegel, o poeta não existe em potência e sim em ato. Ou seja, a prática concreta da escrita, a produção material dos poemas, e a prática de leitura, como faz Vallejo em sua escritura/leitura, flexiona e re-flexiona a escrita, dando lugar ao discurso poético, instrumento da prática chamada poesia (poiésis). Discurso este que pretende definir, na sua

⁷² Ballón, A. E. Op. cit, passim.

diversidade material, a produção polissêmica (significância poética) e os seus produtos (significados ou textos de poesia).

A escrita dos poemas quer ser poética. Não há arquétipo. Essa escrita vem de um desejo que entra em choque com sua restrição formal: a língua comum. É sobre esta base que surgem práticas textuais, junto com a própria singularidade do autor. Esta é impelida e, ao mesmo tempo, alienada pela tradição poética que a precede. A escrita de Vallejo persiste numa atitude anti-institucional (influências, escolas, jogos florais, gerações, academias) com que se constrói literatura. Assim, a poética de Vallejo toma partido. Revolta-se contra aqueles que pretendem fazer nascer poemas no escuro e no silêncio. Ela não dissimula suas molas inventivas nem escamoteia os efeitos teóricos de sua prática. O eixo que norteia o sentido é a indocilidade em relação a certezas da linguagem.⁷³, uma vez que o desamparo que experimenta o autor o guia para uma expressão coerente com a vida, e a vida das palavras não comporta certezas.

Por que se pode dizer que Vallejo marca época? E que a literatura é diferente ou nova depois dele? Vallejo realiza uma transformação poética devido à energia da sua escrita. Esta é uma energia de condensação. Detesta ser prolixo e redundante, como ele mesmo declara:

a precisão me interessa até a obsessão. A minha maior aspiração é a eliminação de toda palavra de existência acessória. A expressão pura, a qual hoje deve ser procurada em substantivos e verbos... uma vez que não se pode renunciar às palavras!, acredito sinceramente que o poeta possui um sentido histórico do idioma e que às apalpadelas procura, com justeza, a sua expressão⁷⁴.

Vallejo tem um projeto, por isso é que ele escolhe a economia de palavras, uma morfossintaxe “litótica” (penetrante), apesar da enorme reserva de recursos do espanhol. Ele não quer seguir uma idéia estereotipada sobre a invenção literária. A ele interessa o “ato textual”: corrigir, riscar, acrescentar, desequilibrar, re-equilibrar o texto! Segundo o ritmo da

⁷³ Ibidem.

⁷⁴ Idem, p. 54.

dialética entre desamparo e amparo. Vejamos *Trilce*, poema “XX”: “essa lengua que empieza a deletrear los enredos de enredos de los enredos”⁷⁵ é a revelação de um tipo novo de poética. Procura adequar a parte ao todo a partir da redistribuição da língua comum, da decomposição do processo de criação de um poema, provando, como já se viu, que esta não é uma prática arbitrária e sim extremamente humana e vital, pois é a esta categoria que se eleva o ato textual.

O vocábulo “Trilce”: uma interpretação

Trilce é o nome da obra de César Vallejo que está sendo analisada neste trabalho. Os significados deste termo parecem ser inesgotáveis. É chamado de “feliz neologismo” por André Coyné⁷⁶, mas para compreender o porquê disso, é interessante tentar vislumbrar a intenção do autor ao criar esse nome.

Vallejo estudou Letras e Filosofia na Universidade de Trujillo. Percebe-se que o poeta compreendeu os limites entre a dor e o prazer quando afirma que “somente a dor é real”, e se constitui em estado habitual e radical de toda vida consciente.⁷⁷ Vejamos o poema de *Trilce*, LIX:

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 girar⁷⁸.

⁷⁵ Trad: essa língua que começa a decifrar os enredos dos enredos dos enredos.

⁷⁶ Coyné, A. *César Vallejo*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1968, p. 142.

⁷⁷ Vallejo, C. In: Candela, G. P., *op. cit.*, p. 13.

⁷⁸ Trad. “A esfera terrestre do amor/que se retardou embaixo, dá volta/ e volta sem parar um segundo, /e nós todos estamos condenados a sofrer/como um centro seu rodar”.

Vallejo escreve como estivesse tratando de uma condenação mais real do que simbólica, uma vez que, ao falar do “centro e seu girar” (o que poderia ser simbolizado, por exemplo, por uma espécie de pião), aqui ele afirma que somos nós, todos os homens, os condenados a sofrer. Nesta realidade vital onde amor e dor se conjugam, Vallejo sintetiza o conceito de Schopenhauer: “Leben ist leiden”⁷⁹, nas dimensões da “esfera terrestre do amor”.

Em outra obra, *Poemas Humanos*, ele dirá aos homens que, mediante a solidariedade, pode-se enfrentar o sofrimento:

Ay! Desgraciadamente
Hombres humanos
Hay, hermanos, MUCHÍSIMO QUE HACER!⁸⁰

Mas para compreender que o sofrimento do poeta é vivido como se pairasse uma dor em volta dele, de modo a ser ele mesmo o centro receptor, faz-se necessário pensar no desamparo; ou seja, na sua condição duplamente órfã, devido à morte dos familiares e à carência de uma expressão híbrida ou síntese das suas origens. A dor é tanto interna quanto exterior ao indivíduo. E como tudo o que é vivo se mexe, esta percorre um movimento ao mesmo tempo centrípeto e centrífugo ao irradiar-se em desagregação ao infinito, ao cosmos. Trata-se de um desamparo, ou “dor metafísica, ontológica, absoluta, princípio e fim de todo sofrimento”⁸¹:

Hoy sufro suceda lo que suceda.
Hoy sufro solamente!⁸²

É notável que estes versos façam parte do poema intitulado “Voy a hablar de la esperanza”⁸³. Na realidade, a esperança aparece sutil, como um sinal de otimismo, em *Trilce*, poema “XXXI”, escrito na prisão:

⁷⁹ Trad.: “Viver é sofrer”. Expressão que resume parte dos conhecimentos adquiridos por Vallejo em Filosofia.

⁸⁰ “Los nueve muertos”. In: *Obra poética completa*, op.cit, p. 411-413. Trad: “Ai, desgraçadamente/ Homens humanos/ Há, irmãos, muitíssimo o que fazer.”

⁸¹ Candela, G. P. Op. cit, p. 26.

⁸² Trad.: “Hoje sofro aconteça o que acontecer. /Hoje sofro apenas”.

Esperanza plañe entre algodones.
Cristiano espero, espero siempre⁸⁴.

A esperança suspira entre algodões, junto ao sofrimento ilimitado do ser para dar dimensão ao sublime. Assim, em *Trilce* encontramos como antinomia ao sofrimento um aspecto feminino na forma da esperança e da doçura: “dulzura por dulzura, corazona”⁸⁵. Em *Trilce*, poema “LXXII”: “y la dulzura dio para toda la mortaja, hasta demás”, há uma união dos sexos, nesse poema, o que corresponde ao número 2. Assim se passa da dor, ao feminino, ao sexo, aos números. Isso porque *Trilce* não é apenas uma simbiose de “triste” e “doce”, mas provém dos números, que nos poemas de Vallejo têm expressão simbólica e até esotérica. É o número 1 que unido ao 2 anuncia o nascimento do novo ser. De duo se passa a trio. Vallejo transpõe o prazer e a dor. De doçura passa a “tristura”, de doce a “trisce”⁸⁶.

Segundo Coyné, Vallejo considera que “os números adquirem vida própria, são seres que participam do ser sem sentido do homem: cada um exclusivo, e, no entanto, chamado pelo que o antecede assim como chama ao que o segue”⁸⁷. O número em *Trilce* corresponde no plano mental ao que é o sujeito no plano existencial⁸⁸, porque a angústia de Vallejo se deve a que o *eu* não pode ser um *tu* ou um *ele* e ao mesmo tempo precisa que o tu e o ele existam para ser ele mesmo. O eu precisa da outridade.

Os números iniciais ou iniciáticos não apenas representam o tempo e a distância. Mas, se o desamparo é o vértice entre o espaço e o tempo, então se dão também vivências psíquicas do ser, do homem. Daí que o desamparo esteja também expresso através dos números. Vallejo lhes dá vida e animação e traduz a sua problemática existencial.

⁸³ Poemas póstumos. In: *Obra poética completa*, op.cit. , p.316-317.

⁸⁴ Trad.: “Esperança geme entre algodões/Cristão espero/ espero sempre”.

⁸⁵ Vallejo, C. Poema I, *Poemas póstumos* In: *Obra poética completa*, op.cit, p. 340.

⁸⁶ “Tristura” e “trisce” não existem no vocabulário nem espanhol, nem português, mas obedecem a um jogo de palavras com o qual fica manifestada uma necessidade de se expressar melhor a origem ou o conteúdo de *Trilce*.

⁸⁷ Coyné. Apud: Candela, G.P., op. cit. p. 32.

⁸⁸ Candela, *op. cit.*, p. 35.

Para Candela, Vallejo realiza seqüências de números e letras para construir o texto de seus poemas e elevar o contexto, a idéia, a mensagem, para o sublime, modificando a semântica e a pontuação para expressar sentimentos e estados de espírito, que, nas formas da sintaxe normal, não seriam atingidos.⁸⁹ A progressão aritmética do 1 e do 3 tem como resultado o 4, e o uso de letras e grafias rege a poética e cria um arquétipo em *Trilce*, como, por exemplo, o 3 (três), que faz pensar na primeira sílaba do título *Trilce* no poema XXXII:

999 calorías
 Rumbbb...Trrraprrr rrach...chaz
 1000 calorías
 Azulea y ríe su gran cachaza
 El firmamento gringo. Baja
 el sol empavado y le alborota los cascos
 al más frío.

 Treinta y tres trillones trescientos treinta
 y tres calorías⁹⁰.

Este poema segue a técnica de montagem vanguardista, o que conduz para uma estruturação abstrata do cotidiano, e segue até mesmo a técnica de montagem cinematográfica de Einsenstein, que leva as possibilidades expressivas até as últimas conseqüências. Vallejo provoca no poema um encadeamento sonoro e onomatopaico para conseguir uma figuração criptográfica (em códigos) do discurso coloquial.

Através da análise dos poemas dever-se-á compreender melhor o próprio significado de *Trilce*. Para Vallejo, o 1 ou a unidade é o todo. Mas também é o ser incompleto que necessita de seu contrário, de seu amparo. É assim que o 1 atrai o 1 para formar o 2 e dar origem ao 3. O 3 no poema LXIV remete a “hoje, amanhã, ontem” (verso do poema). Ao

⁸⁹ Idem, p. 36.

⁹⁰ Trad.: “...Torna azul e ri a sua grande cabaça/O céu estrangeiro. Desce/O sol orgulhoso e agita-lhe os cascos/Ao mais frio”.

longo da obra há essas três dimensões. O 3 sai do 2 mas tende para o 4. O 4 é o número da totalidade, nos remete à quarta dimensão. Existencialmente o 4 é a consciência do homem. O círculo é a idéia do perfeito, cuja aproximação é o quadrado, quando, no poema XXXVI, refere-se a “o quarto ângulo do círculo”. Trata da concepção de um novo ser na cópula sexual e, por antinomia, da impossibilidade de procriar “el salto por el ojo de la aguja” (poema XXXVI)⁹¹. Encontramos sempre essa possibilidade adversa que nos permite entrever o desamparo que o autor, ao final do poema, claramente explicita: “Potente de orfandad!”.

Concluindo, *Trilce* é um neologismo que representa o poético que o poeta quer realizar por meio de uma nova poética. Um mundo que vai ser criado sobre uma nova dimensão temporal, em direção à qual o poeta tem posto o seu olhar. Embora esteja preso, a sua alma transcende tudo isso. *Trilce* então provém de *triste*, como antinomia de prazer, de doce. Também provém do número três, que significa a marcha irrevogável do tempo e, no nível da consciência, anuncia um novo ser. E lembra, de certo modo, Trujillo. É um concerto de vozes sensíveis e esotéricas, que levam também à despedida temporal, à morte. Morte tantas vezes pensada pelos filósofos para dar-nos um sentido. A morte seja talvez a componente mais próxima do desamparo. Assim, todas essas questões desembocam na necessidade de ouvir, como no capítulo a seguir, um grande filósofo chamado Hegel.

⁹¹ Trad.: “o salto pelo olho da agulha”.

CAPÍTULO II

EXCURSO TEÓRICO: A POESIA SEGUNDO HEGEL

Todos denigran a Hegel y todos viven
de las migajas de su mesa.

M. de Unamuno

Exteriorizar, de um modo sensível, o espírito humano é de modo geral uma característica de toda arte. Mas, segundo Hegel, “a palavra é o modo de comunicar mais inteligível e que mais convém ao espírito”¹, sendo a poesia “capaz de representar de forma mais completa que qualquer outra arte a totalidade de um acontecimento, o desenvolvimento da alma, de paixões, de representações ou a evolução das fases de uma ação”².

Por isso, estudar a poesia de Vallejo, apoiando-nos nas teorias de Hegel, revela-nos, de forma ampla, a alma e a vida do poeta, que nos diz, por exemplo, num trecho do poema LXXVII, o último da obra *Trilce*:

Graniza tanto, como para que yo recuerde
y acreciente las perlas
que he recogido del hocico mismo
de cada tempestad³.

Esse granizar é tão amplo que representa a evolução da “poiésis” de Vallejo. As pérolas que o autor é capaz de tirar de cada inspiração e tormenta constituem a sua obra inteira. Na realidade, para Vallejo, “os símbolos encontram-se já formados e não se vê em

¹ Hegel, Georg Wilhelm Friederich. *Estética. Poesia*. Trad. de Álvaro Ribeiro. Lisboa: Guimarães, 1964, p. 84.

² Idem, p. 12.

³ Trad.: “Graniza tanto, como para que eu lembre/E acrescente as pérolas/Que recolhi do focinho mesmo/de cada tempestade”.

Trilce o processo da criação dos mesmos”⁴. Mas compreendemos como cada imagem remete a algo que está além dela e precisamos compreender e ter elementos de análise não apenas dos símbolos como da estrutura de cada poema. O poema acima ressalta o fato de que, por ser poética, a linguagem é livre e assim não tem limites de tudo o quanto é capaz de abranger e comunicar. E porque é livre é também poética e nos introduz na aventura da linguagem artística.

Segundo Hegel, a poesia se situa entre as artes plásticas e a música para realizar uma síntese destas: “A poesia ou arte do discurso constitui, portanto, o termo médio que reúne os dois extremos de uma nova totalidade, formados pelas artes plásticas e pela música para formar uma síntese delas”⁵. Desse modo, ao se ler uma estrofe do poema XVIII, por exemplo, podemos ver, como numa pintura, a descrição de uma cela e sentir a melodia, nos “Oh” e “Ah” que acentuam a musicalidade, descrevendo um ritmo desolado e revelando um tom irônico. Isso porque a cela da prisão onde ele se encontra no momento de escrever parece virar, com o termo “albicante” (esbranquiçada), uma cela branca de monge, o que parece ser uma ironia à religião:

Oh las cuatro paredes de la celda,
ah las cuatro paredes albicantes
que sin remedio dan al mismo número⁶.

Mas, curiosamente, “o princípio da poesia é de um modo geral o da espiritualidade. Ela representa o espírito para o espírito sem dar às expressões uma forma visível e espacial”, diz-nos Hegel⁷. Ou seja, a poesia não necessita para sua expressão de espaço, como acontece com a escultura ou a arquitetura. Também em relação à música e à pintura, “a poesia está em

⁴ In. Candela, G. P. *El proceso Vallejo*. Trujillo: Univ. Nac. de Trujillo, 1992, p. 248.

⁵ Hegel, *op. cit.*, p. 11.

⁶ Trad.: Oh, as quatro paredes da cela/Ah, as quatro paredes albicantes/Que sem remédio dão para o mesmo número.

⁷ Hegel, *op. cit.*, p. 12.

condições de exprimir não só a interioridade subjetiva, mas também as particularidades da vida exterior, de uma forma muito mais completa e compreensiva”⁸. O sopro de vida com que o autor descreve um acontecimento, como no poema XXVIII

He almorzado solo ahora, y no he tenido
madre, ni súplica, ni sírvete, ni agua⁹,

coloca-nos em intimidade com a interioridade e a exterioridade do autor, devido a seu caráter confessional. Ele une a circunstância, aparentemente trivial, de um almoço solitário, ao fato de despertar, na memória do poeta, os almoços da infância, centrados na figura da mãe mediadora e já perdida entre ele e as coisas do mundo.

Se, por um lado, segundo a tradição medieval e rabelaisiana, o banquete é um símbolo de fertilidade e triunfo da vida, o poeta, por outro, nos transmite uma noção do alimento que confirma a existência de um espaço opressivo. Percebemos que a sua interioridade subjetiva, como o espaço corporal (interior), está alheia à celebração e é, sim, inarmônica, quebrada, desamparada.

Mas é interessante lembrar Hegel para compreendermos esta abrangência da arte poética. Ele descreve a poesia como sendo

simultaneamente sintética e analítica: sintética na medida em que é capaz de reunir num único feixe os elementos da interioridade subjetiva; analítica, na medida em que é suscetível de desenvolver, justapondo-as, umas às outras, as particularidades e singularidades do mundo exterior¹⁰.

O primeiro poema que abre a série dos setenta e sete poemas da obra *Trilce* é um exemplo de poesia analítica, na medida em que Vallejo descreve as ilhas, as aves e outros aspectos do mundo exterior.

⁸ Ibidem.

⁹ Trad.: “Almocei só agora e não tenho tido/ mãe, nem súplica, nem te serve, nem água”.

¹⁰ Hegel, op.cit, p. 13.

Na medida em que é capaz de reunir num só feixe, elementos da subjetividade, como ele diz: “um pouco mais de consideração” ou à “línea mortal de equilíbrio”, sintetiza tudo o que irá desenvolver ao longo do livro e que expressa um conhecimento profundo da realidade e da língua, conforme esta segunda estrofe do poema I:

Um 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 hialóidea
 Grupada¹¹.

Em virtude de não se deixar limitar por um espaço determinado de uma situação ou de uma ação, a poesia é capaz de representar um objeto em toda a sua íntima profundidade, assim como em toda a extensão da sua explicitação temporal, porque “a verdade é concreta no sentido de que implica uma unidade de determinações essenciais”¹². Ou seja, as determinações essenciais são o espaço e o tempo. Mas como acontecem na poesia? Não há um espaço concreto ocupado pelo objeto poético, a não ser imagético; e este se prolonga ao longo do tempo sempre e quando descobrimos a sua significação. Parece paradoxal, mas ao se pôr em obra, por exemplo, o inefável, a verdade acontece na poesia de forma concreta. Hegel esclarece este mecanismo ainda mais acuradamente quando diz que

o conteúdo da arte que tem por expressão a palavra é um mundo de representações criadas pela fantasia, é o espiritual em si, que não sai dos limites da sua

¹¹ Trad: “Quem faz tanto barulho, e nem deixa/legar as ilhas que vão restando. //Um pouco mais de consideração/enquanto será tarde, recente, e se aquilatará melhor/o guano, a simples calabrina tesórea/que brinda sem querer, no insular coração,/salobro alcatraz, a cada hialóidea golfada”.

¹² Hegel, op.cit, p. 14.

espiritualidade e que, quando chega a manifestar-se exteriormente, se serve desta manifestação como de um sinal que difere do próprio conteúdo¹³.

Esta diferença permite a liberdade de significados que tanto a escrita quanto a leitura de um poema suscitam, mesmo se “o caráter próprio da poesia consiste no fato de a manifestação e a exteriorização sensíveis de qualquer conteúdo poético se encontrarem reduzidos ao mínimo, senão a zero”¹⁴. Contudo, “a apreensão poética de um conteúdo supõe uma condição essencial: que o conteúdo não seja concebido nem nos termos do pensamento especulativo ou discursivo, nem sob a forma de um sentimento incapaz de expressar-se por palavras”¹⁵.

Nesse sentido, Vallejo toma a liberdade de pôr as palavras a serviço do que ele tem a expressar, de modo que o pensamento seja integrado no sentimento e vice-versa, como, por exemplo, no poema XIII:

Pienso em tu sexo.
Simplificado el corazón, pienso em tu sexo,
ante el hijar maduro del día.
Palpo el botón de dicha, está em sazón.
Y muere um sentimiento antiguo
degenerado em seso¹⁶.

Aqui Vallejo, ao dizer que “simplificado el corazón, pienso...”, é capaz de expressar uma razão tornada, na poesia, instintiva e/ou sentimental e também um sentimento pensante, “sentimiento degenerado em seso”. Ou seja, um pensamento que não é especulativo. É apenas uma imagem de que o coração (entenda-se aqui, emoção, sentimento) pode estar integrado ao pensamento.

¹³ Idem, p. 18.

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ Idem, p. 22.

¹⁶ Trad.: “Penso em teu sexo/Degenerado o coração, penso em teu sexo/Diante da picada madura do dia/Apalpo o botão da felicidade/Está no ponto/ E morre um sentimento antigo/Degenerado em pensamentos”.

É preciso considerar também o som, e, além deste, as representações e as intuições internas que são os elementos que constituem a exteriorização da poesia, pois, para Hegel, “o conteúdo é objetivado, na poesia, de modo tal que a realidade exterior dê lugar à realidade interior e que a objetividade exista apenas na própria consciência”¹⁷. De fato, a poesia serve como uma máscara com a qual achamos a verdade do autor. Daí que “o elemento torna-se poético somente depois de ter sido elaborado pela arte”¹⁸. Sem a arte nenhum elemento, objetivo ou subjetivo, seria capaz de mostrar a sua verdade.

Uma vez que a poesia, tanto no que se refere ao conteúdo quanto à maneira de expressá-lo, tem um campo infinitamente mais ilimitado do que as outras artes, e possui no mais alto grau a possibilidade de se diferenciar e se ramificar nos mais diferentes gêneros, é preciso entender também por que não acontece o mesmo com a prosa. É que “a poesia é anterior à prosa”¹⁹. Além disso, “a prosa adota os fatos externos e os elabora com a razão”²⁰. E esta é limitada, enquanto que a poesia serve-se dos fatos externos para expressar verdades internas. É assim que ela responde a nossas necessidades, intuições e sentimentos mais profundos, os quais a razão não alcança.

A poesia “transforma em poético o modo de expressão vulgar da consciência prosaica”²¹, e, apesar de toda a intencionalidade de semelhante trabalho, mantém a aparência de espontaneidade e liberdade original que a arte necessita. A poesia compreende a totalidade do espírito humano e o que a sua particularização comporta nas mais variadas direções. Assim, a poesia oriental, a alemã e a italiana diferem umas das outras pelo seu espírito, pela maneira de conceber o universo, dentre outras particularidades²².

¹⁷ Hegel, op.cit., p. 20.

¹⁸ Idem, p. 22.

¹⁹ Idem, p. 39.

²⁰ Idem, p. 42.

²¹ Idem, p. 45.

²² Idem, p. 46.

Cada época, também, tem a sua poesia própria. Cada época tem a sua sensibilidade e encontra na poesia sua expressão, na medida em que a palavra é capaz de exprimir tudo o que se passa no espírito humano²³. Assim cada época tem os seus próprios paradigmas.

A poesia entrega-se a uma dispersão e a uma particularização ilimitadas do Infinito. O fato de reverter todas as coisas a pontos isolados faz com que o finito se revista de um caráter independente para a representação; isso não dispensa a necessidade de reconduzi-lo à relatividade. Já para os orientais nada é independente, tudo surge como um acidente do Uno, do Absoluto, ao qual está integrado e onde encontra sua razão de ser²⁴.

Ao pensarmos nisto, em relação à poesia de Vallejo, não é nem como no Ocidente nem como no Oriente que definimos a sua arte. Pois se diria que, às vezes, este autor tem a necessidade de um certo hibridismo, enquanto que, outras vezes, estabelece claros contrastes, até mesmo na tentativa de reconhecer a unidade dentro de um mundo fragmentado. Poder-se-ia dizer que esta poesia possui um caráter dialético. Por exemplo, quando o poeta diz, em *Poemas Humanos*:

Em suma no poseo para expresar mi vida, sino
mi muerte²⁵,

O poema inclui dois opostos, vida e morte, como uma única soma, ainda que estes elementos permaneçam independentes. É como se o caráter dialético explicasse a existência e o ser que se estrutura dentro do discurso. Aqui as palavras dão conceitos, o que se casa com a ‘sensibilização da idéia’, sendo uma postura também hegeliana²⁶.

²³ Idem, p. 47.

²⁴ Idem, p. 48.

²⁵ Trad.: “Em suma/ não possuo para expressar minha vida, senão minha morte”. In: *Obra poética completa*, op. cit, p. 435.

²⁶ Merino, Antonio. “Estudio preliminar de la poesía de César Vallejo”. In Vallejo, César. *César Vallejo. Poesía Completa*. Madrid: Akal, 1998, p. 48. Este autor explica que a dialética hegeliana era um produto, e ao mesmo tempo solução, da problemática romântica, uma espécie de “distribuição” sem sair do irracional, do elemento milenarista e do elemento místico contemplativo, com o qual, metafisicamente, César Vallejo alinhava-se.

Hegel acreditava na universalidade da poesia. Para o filósofo alemão, esta contém sempre um elemento inteligível para todos os povos de cada época, elemento que constitui uma fonte de alegria para qualquer homem, seja de que época for: elemento universal, enquanto ser humano por um lado e enquanto participante da arte, por outro²⁷.

Mas por trás das obras existe a individualidade criadora do poeta. A poesia como produto da fantasia livre deve apresentar-se sob o aspecto de uma totalidade orgânica, delimitada e completa em todas as suas partes. Deve ter unidade imanente. Tudo o mais deve se referir a esta unidade e apresentar relações concretas e livres em relação a ela. Isto só é possível quando o conteúdo é escolhido correspondendo a algo concreto, uma ação e sentimento como um fim, uma paixão que pertença ao espírito, ao coração, à vontade de indivíduos determinados, e que surge do próprio fundo das suas naturezas individuais. O geral e o individual devem estar ligados entre si por laços vivos²⁸.

Com estas idéias, Hegel parece estar descrevendo exatamente toda a consistência da poética de Vallejo, cuja liberdade impregna a criação e dá unidade à obra. Cada poema seu tem uma relação concreta com o todo, ao mesmo tempo em que cada um tem existência própria. Isto é possível uma vez que o “conteúdo” é escolhido correspondendo ao fato “concreto” do desamparo vivido pelo autor. Este se constitui numa experiência universal e não individual; ou seja, assim como diz respeito a Vallejo, diz também a todos os homens. Então o transcender a si mesmo é compreendido por estar intimamente relacionado com a linguagem. Vejamos no poema IX:

Y hembra es el alma de la ausente.

Y hembra es el alma mía²⁹.

²⁷ Idem.

²⁸ Idem, p. 52.

²⁹ Trad.: “E fêmea é a alma da ausente/E fêmea é a minha alma”.

Aqui o sujeito poético se identifica com a sua amada. É quase uma caricatura para expressar que a experiência diz respeito a um sujeito e à outridade também, concomitantemente.

Para Hegel, a missão da obra de arte é representar uma só idéia fundamental. O conteúdo deve ser de natureza concreta e comportar um desenvolvimento rico de aspectos variados e multiformes. Quando estes aspectos se ligam a uma idéia única, é o próprio conteúdo que, conforme sua natureza, encerra uma totalidade completa e harmoniosa de particularidades que o constitui³⁰.

A análise dos poemas poderá exemplificar isto de modo mais abrangente. Por vezes há uma única idéia, a orfandade, por exemplo, mas o autor a experimenta de várias formas. Dito de outro modo, o que anima o todo também deve estar nas partes, mas esta presença não deve se destacar ou ser posta em relevo, mas ficar em si mesma, interiormente, sem tirar a aparência de uma existência independente³¹.

A poesia pode escolher uma idéia fundamental que apresente maior ou menor afinidade com o conteúdo, um conflito humano em geral. Pode acontecer que os dados históricos não estejam inteiramente de acordo com a idéia fundamental que o poeta procura exprimir, ou que ele, mesmo conservando o que é conhecido, transforme alguns dos seus pontos importantes para adaptá-los a seus fins. Isso dá origem a uma contradição entre o que se tinha já gravado em nosso espírito e as novidades introduzidas pelo poeta. Reabsorver esta contradição e encontrar um acordo satisfatório entre o que se conhece e o que é novo é uma tarefa difícil, mas necessária, porque a realidade possui direitos incontestáveis, nas suas manifestações essenciais³².

Tudo o que a poesia representa relativamente a ambiências exteriores, caracteres, paixões, situações, ações, acontecimentos e destinos das personagens, encontra-se já, e muito mais freqüentemente do que se pensa, na vida real. A poesia encontra uma expressão mais

³⁰ Idem, p. 59.

³¹ Idem, p. 69.

³² Idem, p. 78.

verdadeira e mais viva, pois, por um aprofundamento na essência das coisas, na razão mesmo, não resulta de um insuficiente conhecimento do real, de uma insuficiente compenetração com ele, de um capricho arbitrário ou do desejo de parecer original³³.

É diferente também uma poesia que procura uma melhoria moral, ou ainda provoca uma agitação política ou até mesmo sirva de passatempo e consiga revelar um prazer superficial: ela deve conservar a sua liberdade de movimento; mesmo se se presta contribuição ao lazer, não se deve esquecer que o verdadeiro objetivo da poesia é simples e unicamente o poético e que os outros objetivos também têm outros meios para serem alcançados³⁴. Todos esses elementos de que trata Hegel respaldam a poesia vital de Vallejo.

A poesia não deixa, pois, de participar ativamente da vida. Em poesia, essas relações com a realidade existente, com as suas manifestações particulares, com as circunstâncias públicas e privadas, encontram a sua melhor expressão na poesia dita de circunstância, que deve sua origem a um acontecimento atual que ela grava na memória e celebra.³⁵

Mas a poesia, em vez de aceitar a circunstância exterior como um fim essencial, deve incorporar a matéria dessa realidade na sua própria substância, dar-lhe forma e desenvolvê-la, utilizando todos os seus direitos e a sua liberdade de fantasia. Não é a poesia que constitui o elemento ocasional e circunstancial, mas é a matéria que lhe confere uma ocasião exterior. Sobre o poeta esta matéria age como um estímulo; ele aprofunda-o, dá-lhe uma forma tão pura quanto possível e recria com sua própria emanção aquilo que sem ele não teria penetrado tão livremente na consciência.

O que é o desamparo senão a matéria sem sentido, amorfa, sem vida, de uma língua que se torna obsoleta? Ou, ainda, a matéria desumana de uma prisão, que levada à forma mais pura, como diz Vallejo:

³³ Idem, p. 79.

³⁴ Idem, p. 80.

³⁵ Idem, p. 81.

Absurdo, solo tu eres puro.
 Absurdo, este exceso solo ante ti se
 suda de dorado placer³⁶,

é, no entanto, capaz de fazer emanar algo, que sem a visão do poeta não teria podido vir jamais à nossa consciência. Sem garantias, livre e conscientemente, Vallejo enfrenta o desamparo, ou melhor, faz dele sustento de “uma poesia que a cada momento revela um desesperado esforço por achar a si mesma”³⁷.

Assim, segundo Hegel, toda obra verdadeiramente poética é um organismo infinito, perfeito em si, rico de conteúdo e pleno de unidade, onde o particular possui a mesma independência vivente que o todo. É realizada sem qualquer finalidade aparente, rica e transbordante de realidade (mas isento de dependência ao conteúdo ou modo de ser), abarca todo e qualquer domínio da vida, cria em toda liberdade o conceito das coisas, e realiza um acordo entre as existências exteriores e a sua essência mais íntima³⁸.

Quanto ao que diz respeito às características do poeta, para Hegel, ele “deve ser dotado de uma poderosa fantasia criadora. Ele pode descer às profundidades mais íntimas dos conteúdos espirituais e revelar o que está escondido”³⁹. E, uma vez que a poesia é capaz de esgotar o conteúdo espiritual em toda sua plenitude e profundidade, Hegel exige do poeta uma experiência tão vasta e penetrante quanto possível do tema que quer tratar. Exige que o tenha integrado no seu eu, depois de tê-lo aprofundado e transfigurado. Para poder criar, mesmo numa esfera particular e de estreitos limites, um todo livre, brotado da sua subjetividade, fora de qualquer determinação exterior, deve romper qualquer laço prático com o seu tema,

³⁶ Vallejo, Poema LXXII, *Trilce*. Trad.: “Absurdo, somente tu és puro, este excesso/Absurdo, somente ante ti se/ sua de dourado prazer”.

³⁷ Buxó, José Pascual. *César Vallejo: Crítica y contracrítica*. México: Molinos de Viento, Universidad Autónoma Metropolitana, 1982, p. 18.

³⁸ Hegel, *op. cit.*, p. 82.

³⁹ Idem, p. 84.

contemplá-lo livremente e manter a seu respeito uma atitude isenta de qualquer interesse pessoal⁴⁰.

É interessante esta gratuidade, sempre mais ou menos consciente dela, Vallejo nos brinda mais ou menos explicitamente, como no poema XLIX:

Murmurado em inquietud, cruzo,
 el traje largo de sentir, los lunes
 de la verdad.
 Nadie me busca ni me reconoce,
 y hasta yo he olvidado
 de quien seré⁴¹.

“El traje” é uma imagem utilizada em vários poemas de *Trilce*, como no poema VI, que trata especialmente sobre a questão da linguagem, “El traje que vesti mañana”, de forma que é possível comparar a linguagem a um traje. E como o poema acima se inicia por “murmurado”, é justamente isto que acontece com a linguagem nesta obra.

Parece um paradoxo que a língua dos adultos não sirva tanto para expressar a realidade mais essencial, como é o desamparo, e por isso a linguagem trífica é uma linguagem do balbuciar, do murmurar. Isto está em consonância com o nascimento concomitante de uma nova realidade e uma nova linguagem, a qual ainda não pode ser clara, pois não existem ainda os parâmetros que decifrem o significado. Mas o poeta inaugura uma nova temporalidade, transformada pelo desamparo, a qual tem um dado concreto (“los lunes de la verdad”), o que dá realidade a essa temporalidade. Na locução da fala corrente, conjuga os três tempos, presente, passado e futuro, todos juntos numa outra continuidade que não a habitual de passado, presente e futuro, mas invertida: “busca, reconoce/he olvidado/seré”.

⁴⁰ Idem, p. 86.

⁴¹ Trad.: “Murmurando inquieto, atravesso/O traje longo de sentir, as segundas feiras/Da verdade. Ninguém me procura ou me reconhece/E até eu esqueci de quem serei”.

A força da criação poética consiste, portanto, para Hegel, em que a poesia modela um conteúdo interiormente, sem recorrer a figuras exteriores ou a sucessões de melodias. Estas são transformadas de objetos exteriores numa objetividade interior que o espírito exterioriza para a representação sob a própria forma que esta objetividade deve encontrar no espírito⁴². Hegel termina definindo, pois, a representação poética como sendo um sinal da representação do espírito pois ela põe sob nossos olhos não a essência abstrata, mas a realidade concreta, não contingências e acidentes,

mas manifestações que nos permitem, através da própria exterioridade e sua individualização, e em estreita relação com esta, aperceber o substancial e, por consequência, o conceito da coisa e a sua essência como uma só e mesma totalidade no interior da representação⁴³.

⁴² Idem, p. 93.

⁴³ Idem, p. 94.

CAPÍTULO III

ANÁLISE DE ALGUNS POEMAS

Os poemas analisados a seguir tratam, de modo especial, do desamparo. Este tema desperta uma questão filosófica, uma vez que o desamparo é uma condição intrínseca do ser humano, o qual se encontra no mundo como um ser limitado, inacabado.

De certo modo, o ser humano se acha perdido, também, de uma completude à qual apenas pode aspirar. Vallejo assume essa condição dentro de ambigüidades e contradições, o que expressa seu grande humanismo, e comunica que o desamparo é o melhor sustento para uma poesia que se revela como dicção única e singular e, ao mesmo tempo, possibilidade de transcendência. E assim nos deixa o sabor de quanto o mais particular se torna universal.

Vallejo produziu sua obra num momento em que havia a tendência em se criar uma poesia inclinada a ser “arte pela arte”, como uma espécie de devaneio para se consolar ou fugir da realidade trágica, marcada pela Primeira Grande Guerra. Por outro lado, havia também uma poesia chamada de “engajada”, por estar a serviço de causas político-sociais, como a luta pela justiça e a igualdade.

Vallejo mostra, com sua poesia, algo novo, que vai além tanto de um pólo quanto de outro. A sua poesia é capaz de conjugar a preocupação do espírito criador e a vontade de produzir. Ela trata de uma dinâmica, como bem explicou Hegel, entre “uma existência que se torna cada vez mais pura intimidade subjetiva e a conquista, sempre mais atuante e mais objetiva, do mundo”¹.

O tema da temporalidade perpassa toda a obra e, no entanto, se é dentro dessa questão que se revela o desamparo, este acaba tomando dimensões que vão além dela. Ou seja, o poeta

¹ Hegel apud Blanchot, M. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987, p. 215.

transcende com a sua poesia a “temporalidade”, porque cria uma nova realidade, ao transtocar a ordem comum das coisas, entre estas o fato de que estamos acostumados à passagem do tempo que vai do passado para o presente e deste para o futuro.

Vallejo ironiza essa visão ao utilizar expressões como, por exemplo, “Hoy Mañana Ayer”, no poema LXIV, ou então como no poema VI, “el traje que vesti mañana”. Assim, ele questiona e critica o que se considera comum e corrente e cria um tempo em movimento, diferente daquele que o destino lhe impõe. Esta questão temporal pode-se compreender com a ajuda da visão de filósofos como Hegel, ou até mesmo Heidegger², para quem é no tempo que o ser se transcende, deixando de lado o transcorrer linear do mesmo³.

Observar-se-á, também, um sujeito angustiado, com a sensação de um tempo que não passa e que oprime. Mas, com essa mesma matéria, Vallejo faz uma arte que, pela sua técnica – como, por exemplo, a da repetição de palavras –, esvazia o conteúdo aprisionado. Assim, surge um sujeito novo que, dentro da opressão das palavras e da prisão, leva-nos a um deslumbramento, quando se percebe um novo sentido para esse tempo. No poema II, ao falar do tempo, e das eras, e do amanhã, ele conclui que tudo isso nomeia o ser (com maiúscula) e recomeça a dar o “nome” das coisas, ao inaugurar uma nova realidade por meio da linguagem.

Aqui apresentamos uma entre as ilimitadas possibilidades de interpretação de alguns dos poemas de *Trilce*, com o intuito de empreender um caminho de compreensão sempre mais aberto à questão do desamparo. Essa experiência expressa uma verdade quanto à vida e obra de Vallejo, como bem mostram as reflexões do próprio poeta e a análise dos poemas.

² “La poesía de Vallejo se caracteriza como una incesante interrogación sobre el ser y la esencia, con lo que se anticipa a Heidegger”, segundo Ortega, J. e Bajarlía, J. Apud: Buxo, J. P. *César Vallejo. crítica y contracritica*. México: Molinos de Viento, 1982, p. 34.

³ HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. Trad. de M.S. Cavalcanti. Petrópolis: Vozes, 2001 (Partes I e II).

A infância é considerada por muitos autores como sendo a pátria do poeta⁴. Vallejo aborda esse tema com muita ternura e sensibilidade. No entanto, ele se coloca na infância já como criação poética, ou seja, não trata da infância de modo apenas bibliográfico, mas para transmitir, por meio dos poemas, um sentimento de orfandade que se desenvolve para além dos limites da própria orfandade, vindo a ser uma clara expressão do desamparo. Numa linguagem propriamente pueril, compreendemos que a criação do balbucio expressa a própria epifania da linguagem, para dizer-nos sua subjetividade e sua busca de liberdade.

A prisão é também um tema essencial em *Trilce*, uma vez que a obra foi escrita quando o autor se encontrava encarcerado. O poema XVIII trata especificamente do tema da prisão. A análise revela algo da subjetividade do autor, dando a conhecer a realidade do desamparo de um modo muito direto; e, assim também, a sua estética. É uma estética subversiva, no sentido de que, por exemplo, ao tratar do tema da prisão, Vallejo o faz de tal modo que subverte a ordem comum das coisas, tanto na linguagem que já não mais o aprisiona, quanto na vida. Pela força vital da expressão, compreende-se que não se trata da prisão propriamente dita, mas sim que por meio desta se nomeia (ainda que não de modo absoluto) o que ocorre, de fato, na alma do poeta.

O poema VI, por tratar da questão da linguagem, é muito significativo. Podemos conhecer, através dele, até onde pode chegar a língua na sua riqueza e profundidade comunicativas. O *des-amparo* é o paradoxo mais expressivo da obra, ou seja, ao mesmo tempo em que o autor deixa de amparar-se na língua imposta pela metrópole e assume o desamparo lingüístico em que se encontra, ele cria, por meio da arte, a expressão do seu amparo. Isso nos faz pensar que a autenticidade do autor está no fato de que, a partir desta criação, a língua se dilata e, de fato, os leitores acabam reconhecendo as inovações na sua prática lingüística. E, para Vallejo, conhecer-se a si mesmo é uma necessidade. E isso

⁴ Cacaso, “a infância é minha patria/por isso vivo no exílio”. Apud: Salgueiro, F.W.C. *Forças e Forças: aspectos da poesia brasileira contemporânea (dos anos 70 aos 90)*. Vitória: Edufes, 2002, p. 55

significa que junto a ele se podem conhecer os leitores da América Latina e do mundo, devido à abertura ao diferente e à força vital de suas palavras.

Se o desamparo é a essência do ser humano, é também o *em si* da poesia. O absurdo é um tema abordado na obra e talvez seja o ponto base do desamparo. No entanto, como diz Paul Ricoeur, há que se considerarem os símbolos, os quais, no conflito das interpretações, fazem-nos pensar na polissemia⁵. Assim como a obra é fruto da liberdade do autor, assumir o próprio desamparo em relação às possibilidades de tratar desse tema é fruto da liberdade do pesquisador que assume os limites do seu campo de atuação.

Como a história da arte é a história das obras⁶, o fato de tratar, a seguir, dos poemas da obra *Trilce* destaca a importância deste capítulo. Assim, inicia-se a análise do Poema I, que é introdutório. Vallejo vai além de Rimbaud e de Mallarmé⁷, quanto ao aprofundamento dessa intuição do mundo que resiste a toda organização coerente⁸. A seguir, a análise tenta compreender a óptica do lírico, que tem seu foco no conjunto social, em que o poeta traça a sua posição em meio a um ambiente hostil: a prisão de onde escreve.

Poema I

QUIÉN HACE TANTA bulla y ni deja
 Testar las islas que van quedando.

Un poco más de consideración
 en cuánto 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 hialóidea

⁵ Ricoeur, P. O conflito das interpretações: ensaios de hermenêutica. Rio de Janeiro: Imago, 1987.

⁶ Francastel, Peinture et société. Apud: Jurkievich, *Suma crítica*. México: Tierra Firme, 1997, p. 168. Segundo este autor, a história humana é a história dos acontecimentos e não das intenções. Desse modo, para analisar a poesia de Vallejo pode ser útil este princípio, pois a intensidade de emoção que nos mostra vai conjugada com um hermetismo de fundo que é apenas “parcialmente” redutível a um conceito.

⁷ Yurkievich, *Suma crítica*. México: Tierra Firme, 1997, p. 169.

⁸ *Ibidem*.

Grupada.

Um poco más de consideración,
 y el mantillo líquido, seis de la tarde
 DE LOS MÁS SOBERBIOS BEMOLES.
 Y la península párase
 por la espalda, abozaleada, impertérrita
 en la línea mortal del equilibrio⁹.

Como ficou dito, para Hegel “o ato da intuição se adianta à razão”. Pode-se perceber neste poema que há uma proposta vital, no sentido de que se, por um lado, vê-se uma realidade descontínua, fragmentada, contraditória ou sem nitidez, não é tanto essa a que normalmente pensamos, e sim a que vivemos.

Ao observar o poema, percebe-se que não há rima nem forma métrica identificável. Uma vez que o poema permite mais de uma possibilidade de identificação das sílabas tônicas, encontram-se duas ou mais seqüências indicadoras de ritmo, diferentes entre si. Isso é uma característica reveladora de ambigüidade no ritmo. E, assim, também o leitor é brindado com uma música nova, por vezes “áspera e difícil”¹⁰. O ritmo expressa, ainda, um conflito entre uma forma tradicional e outra inovada. É que, segundo Yurkievich, a poesia de Vallejo reflete uma angustiada crise de consciência, na qual “a passagem da estética anterior para a de *Trilce* é uma mutação revolucionária e implica uma mudança radical de percepção e, conseqüentemente, de visão do mundo”¹¹.

⁹ Trad de A. Pinheiro.: Quem faz tanto barulho, e nem deixa/legar as ilhas que vão restando. Um pouco mais de consideração/em quanto será tarde, recente,/e se aquilatará melhor/o guano, a simples calabrina tesórea/que brinda sem querer,/no insular coração,/salobre alcatraz, a cada hialóidea/golfada./Um pouco mais de consideração,/e o terriço líquido, seis dessa tarde/COM OS MAIS SOBERBOS BEMÓIS./E a península empina-se/pelas costas, acabresteadas, impertérrita,/numa linha mortal do equilíbrio.

¹⁰ Candela, *El proceso Vallejo*, op cit, p. 249.

¹¹ Yurkievich, *Suma crítica*, p. 168.

Assim, o tema deste poema introdutório mostra algo que até então Vallejo não tinha ousado, pois se trata da eliminação (do “ato de defecar”¹²), já que

Vallejo abandona a sensibilidade simbolista porque não pode mais participar do culto à beleza; já não distingue entre o puro e o impuro, não compartilha das hierarquias estéticas, não acredita no poder de ascese ou de catarse que o simbolismo atribui à arte. A prova é essa dedicação de *Trilce* I à defecação. Aqui temos uma violenta irrupção do vulgar, do doméstico, de uma feiúra agressiva que desafia o digno refinamento do Modernismo¹³.

Na realidade, o poema sintetiza a poética da obra, a qual se propõe uma nova dimensão existencial, pois o autor deseja ir além da existência atual. E

à diferença de Ruben Dario que tendia para a recuperação de uma magnificência formal que a língua tinha perdido um tempo atrás, Vallejo está decidido a romper com as formas canônicas de uma linguagem e uma tradição poética com as quais não se podia expressar *realmente* nada¹⁴.

É como se o poeta “contemplasse a si mesmo no ato de criar poesia”¹⁵. Segundo Jurkievich, “Vallejo escreve *Trilce* em posição de desamparo, limítrofe de risco”¹⁶. E repara que alguém “no deja testar las islas que van quedando”, e, por isso, mais adiante no poema, o coloquialismo “abozaleada” indica que há alguém que refreia o direito de se dar um testemunho pessoal. E este representa, talvez, a figura dos críticos, os “Alcatrazes”.

À primeira vista, o poema não traz idéias claras que formem um todo coerente. Vemos o uso de palavras raras, como “calabrina” – que é algo fétido – ou “hialóidea” para descrever o que as aves eliminam. Mas este último vocábulo, no entanto, transforma algo comum como o esterco em algo vital e transparente como o vidro. O que, aliás, bem pode nos aproximar da idéia de um espelho. Há o uso de neologismos como “grupada”, que constitui um verso de uma única palavra, e “tesórea”. Com estes termos, o autor renova a linguagem e a estrutura no poema.

¹² Coyné, *César Vallejo y su obra poética*. Apud: Candela, op.cit., p. 249. Segundo este autor, o poeta trata do ato de defecar tal como o sente uma criança.

¹³ Coyné, A. Apud. Candela, op.cit, *passim*.

¹⁴ Buxó, *op. cit.*, p. 57.

¹⁵ Candela, *El proceso Vallej.*, op. cit., p. 249.

¹⁶ Yurkievich, *Suma crítica*, op.cit., p. 151.

Uma vez que o poema termina “em la línea mortal del equilibrio”, podemos pensar, por um lado, no equilíbrio da natureza, já que o poema nos faz imaginar milhares de aves guaneiras (cujo nome vem do esterco que produzem) que se reúnem ao entardecer e revoam no ar “em meio a uma rara sinfonia de sons discordantes”¹⁷. O ritmo irregular provoca certa vertigem, como o vôo das aves, o canto delas, o som da “grupada”. Ao reparar nos sons mais relevantes, percebe-se que “cuan”, “gua”, “gru”, por exemplo, são onomatopéicas dos “MAIS SOBERBOS BEMÓIS”, verso que carece de verbo principal, mas que parece um ponto culminante do poema, já que está todo ele escrito em maiúsculas. Isso acrescenta volume e sonoridade à frase que, em si, já tem um conteúdo de qualidade “soberba”, estrondosa, ampliando a realidade do tema, ou definindo-se como código.

Pode-se pensar, à primeira vista, que se trata de um vilancete, pois há um dístico inicial (estrofe de dois versos), como seria o “mote” do vilancete. A seguir viriam as “voltas”, que são estrofes maiores, as quais desenvolvem e glosam o mote, e nessas estrofes repete-se um dos versos do mote. É o que acontece com o único verso que se repete no poema: “um pouco mais de consideração”, expressão típica da oralidade espanhola, que é utilizada com humor, sinal de uma ironia que consegue ser lírica e crítica ao mesmo tempo. E o poema, pelo fato de ter uma oitava como estrofe e dois tercetos a seguir, sugere um soneto recriado.

Os versos são irregulares. Ao longo do poema, temos versos de três, seis, oito, dez, onze e doze sílabas. Pode-se pensar que o poeta integra toda a tradição poética ocidental antes de recriá-la, ou até mesmo de inventar um verso de uma única palavra. A vogal de maior frequência é a vogal “a”, a qual expressa um desejo de luz, de claridade. O gênio do poeta resulta que, ao mesmo tempo em que questiona, denuncia e invalida muitas funções e regras correntes, o faz dando tanta ênfase no objeto que “parece que não encontrara as palavras de

¹⁷ Candela, *El proceso Vallejo*, op. cit., p. 251.

que necessita e por isso deforma as conhecidas, as veste ou as junta de outro modo, se não é que lhe nascem termos novos, nus”¹⁸.

Os verbos indicam ação, os quais são “deixar” e “ficar”, no presente, o que dá uma idéia de proximidade e de que a ação vai se dar no momento, sempre atual, do poema. O verbo “deixar” indica, por metonímia, libertar-se de algo, também abandonar. Está inaugurado o espaço do desamparo, o de não se amparar mais na língua corrente e nem na realidade circundante, mas numa nova visão de mundo. O verbo “ficar”, por sua vez, também metonimicamente indica o contraste, o conflito: se o verbo em si é ação, movimento, na verdade “ficar” significa permanecer, parar, não se mexer. E, paradoxalmente, significa o que não muda, o perene, o transcendente.

Ao longo do poema, há contrastes de idéias e sentidos, pois não há nada mais limitador do que a prisão e nada mais sublime do que a poesia. É próprio, então, do poeta lidar com representações e sensações conflitantes, entre o limite da realidade que nos condiciona, e os anseios mais profundos do ser humano, como o desejo de infinito.

O poema começa com um pronome interrogativo: “Quién”. Interroga-se o sujeito, a linguagem, a subjetividade do poeta? O seu famoso poema “ Los Heraldos Negros”, da obra anterior, homônima, diz: “yo no sé”¹⁹, o que lembra um estilo semelhante deste “quién”. Com um mesmo tom de perplexidade, perguntamo-nos agora: “quem será?”. É como se se tratasse de um sujeito que não sabe quem é, tão desconcertado que está diante dos fortes golpes da vida. Assim, iniciar com o pronome “quién” é tratar da apresentação do sujeito. O espaço do desamparo, então, começa aí, na perplexidade, na incógnita, na falta de solução para se expressar.

Mas, a seguir, “testar” equivale a testemunhar as “islas” que vão ficando. Essas ilhas podem ser as lembranças, uma vez que o poeta está preso e quer trazer ao presente as

¹⁸ Buxó, *César Vallejo, crítica y contracrítica*. México: Molinos de viento, 1982, p. 32.

¹⁹ Los Heraldos Negros. In: *Obra poética completa*, op cit, p.20.

lembranças que o animam. Então condensa toda sua energia e resulta que as ilhas juntas formam uma península que então se joga ao mar “impertérrita”, e imbatível o enfrenta. O mar é, para Vallejo, uma figura ameaçadora. A afirmação daquilo que o ameaça se materializa no poema na “bulla”²⁰, que quer dizer tanto o que faz barulho, quanto o que vem de “bolha”, “borbulha”, “líquido” e que, segundo Candela, relaciona-se a uma atitude corpórea determinada: “o homem encontra-se no ato humilde de defecar”²¹. Mas esta eliminação é transposta, através dos alcatrazes, e do guano que “se aquilatará mejor”, em termos universais, ao cosmos.

Os adjetivos qualificam. A própria “cadaverina” quer dizer algo que tem cheiro pestilento, o que bem poderia ser a prisão, mas “a calabrina tesórea” recria esta expressão ao inventar o termo que lembra um tesouro, sendo assim é ironizada pelo poeta. Num sentido mais amplo, há dois aspectos a serem ponderados: um é a experiência de Vallejo quando os críticos não aceitaram o seu primeiro livro, o que, de algum modo, prepara a obra para esta realidade; o outro aspecto é que “há de fato muita ironia; a de um homem maltratado na prisão cujo poema pode ser um espelho. Mas quem o leu, na época, foi incapaz de ver o que de fato estava fazendo”²².

Porém o espírito, sendo a raiz do homem, questiona com o seu olhar, acusa, denuncia e transforma a realidade em clareza, num silêncio agora digno de um estado contemplativo puro, como o êxtase de fim de tarde, inserido na natureza da paisagem, novamente, em equilíbrio; semi-escuridão das seis horas da tarde indica o encontro do dia e da noite. E apresenta uma relação com o verso “en cuanto será tarde, temprano”. Uma imagem de certo modo híbrida, a qual bem indicia o desejo de um novo tempo, e de um espaço que ainda não está definido.

²⁰ Obs.: o termo “bulla” foi também analisado em um poema citado no Capítulo I.

²¹ Candela, *El proceso Vallejo*, op. cit., p. 236.

²² Idem, p. 252.

O número seis se repetirá ao longo dos próximos poemas. A escrita de Vallejo é, por vezes, tachada de escura. Escura, na verdade, é a incompreensão; ou, então, a lucidez do poeta é tão grande, que chega a ofuscar. É assim porque esse poema abre a série dos setenta e sete poemas que constituem a obra *Trilce*. Este poema é considerado a fundação do ser poético ou uma nova visão da realidade, por meio da linguagem.

Poema II

Tiempo Tiempo

Mediodía estancado entre relentes.
Bomba aburrida del cuartel achica
Tiempo tiempo tiempo tiempo.

Era Era.

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

Mañana Mañana.

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

Nombre Nombre.

Qué se llama cuanto heriza nos?
Se llama Lo mismo que padece
Nombre nombre nombre nombre²³.

²³ Trad.: “Tempo Tempo./Meio-dia estancado entre relentos./Bomba enjoada do quartel deságua/Tempo tempo tempo tempo./Era Era./Galos cantam escarvando em vão./Boca de um claro dia que conjuga/Era era era era. /Amanhã Amanhã./O repouso ainda quente de ser./Pensa o presente guarda-me para/Amanhã amanhã amanhã amanhã./Nome Nome./O que se chama quanto eriça-nos?/Chama-se o mesmo que padece/Nome nome nome nome”.

Este poema, também escrito na prisão, ajuda a compreender um dos temas fundamentais da obra, que é o da temporalidade. Esta é a própria expressão do desamparo. O ritmo, diferente do poema anterior, não encontra quase palavras acentuadas para marcar as sílabas tônicas, o que resulta numa melodia monocórdia, entediante, enfatizada pela repetição de palavras. Estas se repetem até quatro vezes no verso final de cada estrofe. Deste modo, o poeta marca o lento transcorrer do tempo na prisão, pois são palavras cujo conteúdo é temporal, como *tiempo, era, mañana*, e parece, também, ironizar o próprio tédio e querer anular o que afirma. Essa repetição, que dá o tom de vazio e sem sentido ao tempo, produz cansaço, aborrecimento o qual é reforçado pelos termos *estancado, aburrida, em vano*. Esse ambiente de inércia torna-se mais real, com descrições como a luz do meio-dia detida no alto e o sobe e desce da bomba de água, detalhes que não levam a nada, a não ser tornar menor ainda o tempo (*achica*), que não avança, a não ser reiterada e indefinidamente.

Segundo vários críticos, como Coyné, Larrea, Ortega, Ferrari e Neale-Silva, entre outros, esta é uma imagem da experiência do presidiário, que passa a viver um “destempo”²⁴. Como o próprio Vallejo aconselha, é preciso ver o que é anterior ao poema ou o que está por trás dele, pois há certamente uma relação entre a estrutura verbal e a visual do poema. Porém, ao não perceber o processo de formação de símbolos, talvez seja interessante tentar reconhecer alguma espécie de código, marca própria também da repressão do cárcere.

A intenção de Vallejo é dizer o indizível. Isto não pode estar claro, pois se trata de uma realidade extrema, limítrofe: ele se encontra à margem da vida comum. Então o que se quer dizer vai além das palavras. Estas parecem figurar como até zombando do fato de querer se dizer algo. É como se a ironia e a crítica às palavras se servissem das palavras para pô-las em ridículo. Como os galos que cantam em vão. Como a escrita de Vallejo é ambígua, os *gallos* podem tanto ser os animais, quanto galhos de árvores que, no seu balanço, também

²⁴ Oviedo, J. M. “Trilce II: clausura y apertura”. *Vicente Huidobro y la Vanguardia*. In *Revista Iberoamericana*, Vol. XLV, n.ºs. 106-107. Madrid: Benzal, 1979, p. 67-75.

cansionan, o que é um neologismo a partir do termo canção. Isso, segundo Hegel, confirma os meios de que se serve uma linguagem para ser poética²⁵.

Se a primeira parte do poema descrevia aspectos exteriores, as duas últimas estrofes parecem referir-se a aspectos interiores com os verbos “pensar” e “guardar”. Assim, vemos que “a poesia é capaz de reunir num único feixe os elementos da interioridade subjetiva bem como as particularidades e singularidades do mundo exterior”²⁶.

Mas, dividindo deste modo o poema, tem-se a impressão de fragmentação, de partes que não chegam a uma reconciliação. Mas é este impasse que leva o poeta-detento a meditar sobre o tempo de um modo bem descrito ao longo de todo o poema. No início era um refletir claro como a luz do meio-dia e, pouco a pouco, torna-se introspectivo, indecifrável, quase um balbucio, um murmúrio na escuridão. Isto denuncia as conseqüências do transcorrer inválido do tempo na prisão. Por isso, aumenta o desamparo traduzido num *crescendum* de ambigüidades, como indicam as expressões *caliente aún de ser e piensa el presente*. Trata-se do repouso quente ainda de ser repouso ou do repouso quente do ser? E é o presente que pensa ou há alguém que pensa o presente? *Piensa el presente guárdame para Mañana mañana mañana mañana*. A ambigüidade aqui continua por atribuir ao presente uma qualidade consciente e falante, que é própria de um sujeito pessoal. O sentido da expressão “guardame” significa tanto conservar quanto precaver de um risco ou perigo.

Se no início havia certa paisagem objetiva da qual faziam parte os gallos, a bomba, o dia, agora se aborda uma redundância da última estrofe: “Lo mismo”, que, se a sentimos como uma paisagem subjetiva, pode-se foneticamente aproximar de “Yo mismo”. E de fato se chega a quem tem nome no último verso. Mas o sujeito quer saber como se chama o que nos faz sofrer, *qué se llama cuanto heriza nos? Se llama Lo mismo que padece*. O nome é Lomismo! As coisas e o sujeito são uma única e mesma coisa. Parece que não se distingue o

²⁵ Hegel. *Estética*, p. 105: “A poesia pode forjar neologismos, evidenciando assim uma grande audácia e força criadora, contanto que não se oponha demasiado ao gênio do idioma”.

²⁶ Hegel. *Op.cit*, p. 13.

sofrimento causado por todo o espaço e o tempo que rodeia o homem com o próprio interior do homem.

Todo esse conteúdo semântico diz também respeito à linguagem, a qual, com tantas ambigüidades e possibilidades de se estar dizendo pela metade o que de fato se diz, mostra algo novo. É que é assim que se começa a falar como também se começa a viver, engatinhando, a meios passos. O poeta dá à luz uma nova forma de expressão; e transforma a realidade como quem sabe beber do próprio poço. Segundo Oviedo,

a última estrofe coloca a questão da identidade e da dor humana que é a mesma que Vallejo coloca já em *Los Heraldos Negros*. Aqui há uma pergunta e uma resposta, mas a resposta não resolve nada e torna a colocar o problema uma vez mais desde o começo. É como o cão que se morde o rabo. O poema se morde literalmente o rabo sugerido pela maiúscula deslocada (*nombrE*), conclui apenas para abrir novamente a questão sobre o tempo e a condição humana. E na dialética é signo da proposição negativa (aquela cujo sujeito não está contido em nenhuma das partes), o que neste contexto tem um sentido sarcástico. A tautologia invade o poema e se torna um paradigma da ambigüidade do discurso poético de Vallejo. Ou seja, junto ao texto que lemos é sugerido um sub-texto que parodia e distorce o primeiro. *Nombre* pode ser não-homem, negação do ser humano, ou uma outra versão como no poema LXIV “No, hombre!”²⁷.

Para compreender esse balbucio, é preciso reconhecer nas palavras a sua sombra, ou porque elas não chegam a dizer nada a não ser aproximações daquilo que seria o que o poeta tinha, de fato, intenção de dizer. Pela fonética das palavras, encontramos uma lista de aproximações nos termos, tais como *Heriza*, que pode sugerir algo aterrador, mas também é a junção de *herida + heriza*; *llama* é ação de chamar, mas também flama, algo que arde como uma ferida. *Lomismo* é identidade genérica, mas também *Yomismo*, a individualidade. *Padece* é a ação de sofrer, mas fica próximo a parece/perece. *Nombre* é uma palavra que distingue uns seres dos outros, mas também sugere *hombre*, o gênero humano.

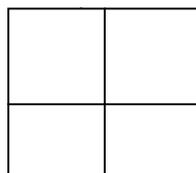
Então, refazendo a estrofe: como se chama (a chama) que nos fere? Chama-se *Yomismo* (eu mesmo), que parece ser vivo com nome. É como uma resposta irônica à

²⁷ Oviedo, J. M. “*Trilce II: clausura y apertura*”. Apud: V. Huidobro y la Vanguardia. *Revista Iberoamericana*. Vol. XLV, Nº 106-107. Madrid: Benzal, 1979, p. 67-75.

pergunta ansiosa que se coloca à consciência: a vítima é a mesma razão do seu sofrimento; ou seja, ser homem, um indivíduo com nome é a fonte mesma da dor²⁸. Isto corresponde a uma reflexão apaixonada que o próprio Vallejo faz sobre o destino do ser humano, o sentido e a possibilidade de conhecimento²⁹.

Mas, segundo vários autores, ao mesmo tempo em que o texto nos dá a chave para compreendê-lo, ele a esconde. O texto nos convida a ir até o outro lado da linguagem, a olhá-lo como a transluz, para confirmar o que intuímos: não há resposta além do vazio e da armadilha tautológica. No entanto, se contemplamos o poema como um objeto visual, a sua composição é tão simétrica que torna ainda mais irônico o caráter não conclusivo da meditação sobre o tempo e a linguagem. A regularidade e rigidez do desenho visual são acentuadas pela monótona batida do ritmo: tudo é geométrico, árido como uma construção desabitada de sentido.

O poema tem 16 versos, divididos em quatro estrofes. O primeiro verso de cada uma é uma palavra repetida duas vezes e o quarto verso é a mesma palavra repetida quatro vezes. O primeiro verso de cada estrofe está separado do resto do texto em forma de abertura e fechamento quando se quadruplicam ao final de cada estrofe. São como quatro diferentes acessos ao conteúdo do poema. Dessa forma, pode-se associar a técnica pictórica do poema a uma pintura cubista de Picasso. Temos uma espécie de quadrado verbal, reminiscência do quadrado da prisão, como se fosse o “espectro” de uma mandala de caráter negativo. Não é apenas um quadrado, mas uma soma de quadrados. Como cada estrofe tem quatro versos, os quatro quadrados formam o quadrado maior que é o do poema. Veja-se a figura a seguir:



²⁸ Idem, *passim*.

²⁹ Vallejo, César. “Muro noroeste”. Apud: Candela, *Es proceso Vallejo*, op.cit.

A estrutura quadricular sugere as quatro paredes da prisão, o espaço e o tempo confinados. Mas, como tudo no poema, essa imagem pode se inverter e até mesmo se converter no seu contrário. Uma mandala é uma figura simétrica regida pelo princípio de centro e projetada para o infinito. O centro da mandala não é apenas um ponto no espaço, mas também no tempo: esse centro é sempre o presente, o agora, o instante que gera outros instantes. É bom lembrar esse presente fixo: “el mediodía cálido detenido entre relentes”, que dá início ao poema. A mandala aponta também para os pontos cardeais. Os primeiros versos (de palavras que se repetem) são como epígrafes-eixos que coincidem com os quatro pontos cardeais, que simbolizam a abertura da consciência à totalidade.³⁰

Se aceitarmos que o poema seja uma figura comparável a uma mandala, reconhecemos também que é um meio de concentração mental, uma forma de libertação de amarras e limitações. É um objeto simbólico cuja estrutura rigorosa e precisa testemunha uma *psique* que aspira a superar o estado de perturbação e escuridão que a oprime. Seu motivo central remete ao equilíbrio vital perdido que a consciência tenta recuperar. A figura da mandala nos faz ver a unidade do dessemelhante e a interação orgânica das partes que geralmente a consciência percebe como opostas. É uma máquina que mostra a mudança, a energia, a identidade da diversidade.

Ver é uma operação de duplo sentido em *Trilce*, poema “II”, o de enxergar e o de ver como conhecimento. Ver está próximo de saber. A própria estrutura do poema, que se desloca do plano descritivo (v. 1-8) para o mental (v. 9-16), sugere isso. Há como uma dialética entre o que o texto nega e o desenho afirma, entre uma linguagem limitada, monocórdia, com suas sílabas primárias e sua articulação com uma estrutura visual severa e harmônica: assim o quadrado celular é uma mandala que contém todas as possibilidades de abertura.

³⁰ A interpretação do poema como uma mandala é de Oviedo, J.M. “Trilce II: clausura e abertura” op. cit.

Como tudo se transforma, o tempo estancado da prisão torna a fluir livremente, eternamente. Em muitos poemas tríficos, a certeza da futilidade do ser humano, e a dor imensa não impedem um movimento contrário, o de se sobrepor a esses limites e lutar contra o impossível. O texto é uma ferida aberta e um talismã contra o que nos fere – “heriza”, uma fratura e um piedoso empenho por aliviá-la. Assim acontece em muitos poemas, por isso se diz que *Trilce* é um livro desesperado, porém heróico.

A respeito da dialética do de dentro e do de fora, sabemos que o filósofo pensa com o de dentro e o de fora, o ser e o não ser. Nessa perspectiva, o poema é um organismo submetido à tensão de impulsos contrários que deixam o ânimo perplexo entre a confusão verbal e a simetria visual. Na lógica de Vallejo, o inarmônico, o imperfeito, o que se encontra encarcerado pode atingir a plenitude, o equilíbrio perfeito, a liberdade; apenas os que estão dentro sairão para fora, justamente através do mesmo instrumento da sua condenação. Oculto no seu aprisionamento, mas ansioso por manifestar-se, parece que o homem em Vallejo paira sempre numa espécie de lusco-fusco do ser.

Esta análise é um exemplo para compreendermos em que consiste o desamparo em Vallejo. Não se trata de uma tragédia, pois a tragicidade funda-se em um conflito inconciliável. Para a tragicidade, não é possível uma conciliação. Em Vallejo, se não vemos uma conciliação entre prisão e liberdade, entre tempo e eternidade, há como um jogo dialético, sem nunca chegarmos a uma solução definitiva. E isso suscita a inquietude, o movimento próprio da vida e a sua verdade, que é não podermos ampararmo-nos em nada a não ser na liberdade e na consciência que se amplia sempre mais com a vida, o sofrimento, o jogo e a criação poética.

Para terminar, é importante lembrar o que Hegel já disse, que “o poeta lírico tem consciência de si mesmo e da liberdade da sua arte”³¹. Assim, na poética de Vallejo há um tom de desamparo com o qual o autor elabora, com toda liberdade, sua arte. Com a análise

³¹ Hegel. *Estética*, p. 316.

acima, vimos, pois, que a questão da temporalidade estava concretamente relacionada à realidade da prisão. Por isso, é quase uma consequência natural seguir analisando um poema que nos revela mais explicitamente de que prisão se trata, como este abaixo:

Poema 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 hombre³².

³² Trad: “Oh, as quatro paredes da cela./Ah, as quatro paredes albicantes/que sem remédio dão ao mesmo número./ Criadouro de nervos, brecha má,/Pelos seus quatro cantos como tira/As diárias enferrujadas extremidades./Amorosa chaveira de incontáveis chaves,/Se estivesses aqui, se visses até/Que hora são quatro

Para Hegel, a poesia realiza a síntese entre a pintura e a música. Vemos a pintura, o quadro de uma cela, mas, também quando o poeta diz “paredes albicantes”, podemos pensar na cela do monge. Vallejo ironiza as conotações religiosas, como um lugar de confinamento, purificação, auto-mortificação que não leva a nenhum lugar, a não ser às quatro paredes que somam o mesmo número. Ironiza os antigos para quem o número quatro era os quatro elementos, quando para ele são as quatro paredes da prisão.

A música está na fonética, na leitura, por exemplo, dos *enjambements* e na melodia “Oh”, “Ah”, “*criadero*” (o que parece querer gritar); os *enjambements*: *como arranca//las diárias aherrojadas... si vieras hasta// que hora; más//las dos largas*. Estes são expressão da dor do preso, assim como da do desamparo de uma criança. É também a do nascimento de uma linguagem poética, que no seu balbucio primário sugere mais do que consegue dizer, apenas com as palavras. Por isso, esta música, ritmo e estrutura do poema, pois a intenção do poeta não é apenas falar da prisão, mas também do desamparo. Por isso, o sujeito poético coloca-se na infância, pois não é possível encontrar numa linguagem adulta, pronta e acabada, a expressão que o poeta necessita para traduzir o seu sofrimento.

Ele não escapa por meio da fé, e chama a figura feminina. E aí se dá o diálogo com a figura materna, a fonte da vida. Aumenta a comoção no leitor ao vê-lo e senti-lo criança, pois, em Vallejo, a tristeza não é um conceito, não é um niilismo, por exemplo; é um sentimento, como uma nostalgia indígena, que é mais uma ternura evocativa. Ele não descreve uma criança, mas se coloca ele próprio sendo criança. Brota-lhe de dentro: “*se estuvesses aquí*” (mãe). E noutros poemas essa característica é ainda mais clara, quanto à manifestação do sentimento de abandono da criança, através de uma linguagem que parece o balbucio.

estas paredes./Contra elas seríamos contigo, os dois,/mais dois do que nunca. E nem chorarias, /Diz, libertadora!/ Ah as paredes da cela. /Delas me doem, no entanto, mais/ As duas longas que têm esta noite/Algo de mães que já mortas/Levam por bromurados declives, /Uma criança pela mão cada uma. /E apenas eu vou ficando, /Com a direita, que faz por ambas as mãos, em alto, /Em busca de terciário braço/Que há de pupilar, entre meu onde e o meu quando, /Esta maioria inválida de homem”.

Característico de Vallejo é que ele mesmo é o autor dessa pureza pueril. Como diz Hegel, até mesmo o que na linguagem seja produto da reflexão não deve perder o seu caráter de espontaneidade, mas dar a impressão de ter brotado naturalmente do seio da própria vida³³.

Segundo Julio Ortega,

o sujeito que aprende a falar na poesia de Vallejo deve ter começado por perder o uso da fala institucionalizada pelos discursos inculcados, deve ter assumido o balbuciar, a desarticulação, a onomatopéia, e o grafismo tríflico, mas também teve que impor neologismos, barbarismos e desvios ortográficos. Não deve ter chamado as coisas pelo seu nome, mas pelas suas particularidades, suas crivadas referências, pelas suas equivalências e figuração esquemática. Na poesia de Vallejo as coisas parecem arder na linguagem, com uma lucidez apaixonada. Este sujeito criado pela sua ação enunciativa transtocou a ordem natural das coisas ao nomeá-las em ordem poética, questionando a ordem estabelecida, subvertendo o dado, reduzindo o demonstrado. Um processo, enfim, de colocar à prova a lógica natural através da crítica, da denúncia, da ironia, do jogo. Através, assim, de uma exacerbada emotividade que se observa a si mesma no ato de converter-se num discurso poético que desfaz o naturalmente ligado para demonstrá-lo sob uma luz inquiridora, na química do colóquio analítico. Por isso, o mundo representado nesta poesia está em profunda comoção: as coisas não estão quietas e muito menos no seu lugar³⁴.

O poeta procura algo que está além do espaço e do tempo, o onde e o quando. Transformando os advérbios em substantivos, sugere algo infinitamente mais intenso. O poema move-se entre duas tensões, as limitações da terra, o estar-se preso, e a impossibilidade do céu, a imagem do monge. Vallejo conclui, na contradição final: a maioria inválida de homem (a maioridade representa a plenitude e, no entanto, é qualificada de inválida), o que é uma análise do ser, da essência que fica dos presos, da alma do homem sem valor. Mas, assim como há uma oposição interna, o mesmo se pode pensar do sentido da frase como sendo um paradoxo. A conclusão do poema valoriza o homem novo, o que não está na sua maioridade, mas nasce como nasce a linguagem na beleza do poema.

Ao contemplarmos o espaço entre o céu e a terra, entre a prisão e a cela dá-se a criação artística, como expressão da temporalidade, que é um tema importante ao longo de todo o

³³ Hegel. *Estética*, passim.

³⁴ Ortega, Julio. *La hermenéutica vallejana y el hablar materno*. In: Vallejo, C., *Trilce*. Madrid: Cátedra, 1991, p. 609.

livro. Ele traz o passado para o presente e o presente também parece anular o transcorrer do tempo. Este já não é insignificante, passageiro, mas libertador, eterno, perene no poema.

O tema é velho como o mundo, mas a maneira como o poema se refere, ironicamente, aos valores, e como dramatiza a situação no eu do poeta faz com que a interioridade subjetiva seja muito expressiva e original. O sentido se mantém na palavra libertadora. As palavras inventadas mostram, também, como diz Hegel, que o poeta é dotado de uma poderosa força criadora³⁵. E vemos Vallejo, como diz Mario Benedetti, lutando com a palavra indômita³⁶. Ele sai dessa luta com cicatrizes, uma língua enxuta. Paradoxalmente, no entanto, observamos que ele nomeia de fato as coisas: o que são as realidades externas e internas que ele e o mundo vivem e em que consiste o desamparo, e os termos como identidade, criação, humanidade. Entramos em contato com a sua visão de mundo, sua subjetividade.

Como podemos observar, a prisão, que é a realidade do poeta quando escreve, parece ser também a da linguagem. O autor transforma-a com a sua poesia para comunicar-nos o aspecto transcendente. A condição de preso pode ser também o lugar de superação, o que nos mostra que a realidade se transforma quando experimentamos a subjetividade do poeta, sua visão de mundo através da linguagem. A estrutura do poema é de cinco estrofes: duas de três versos e duas de seis, que lembram o que ele diz das paredes da prisão: “há duas mais compridas que lhe doem mais”, ou seja, onde percebe maior desamparo.

A última estrofe, porém, é a saída, a conclusão; e é a única diferente das outras, pois tem apenas cinco versos. E nela está a imagem de quem faz, “com ambas as mãos em alto”, uma prece, ao suplicar por “um terceiro braço”, braço síntese, na dialética do poema. O verbo “pupilar” lembra o olho, a consciência, onde vibra algo mais entre seu onde e seu quando, como se nos deixasse algo muito mais vital, para além do fato de ser um homem que

³⁵ Hegel, *Estética*, passim.

³⁶ Benedetti, M. “Vallejo y Neruda, dos modos de influir”. In: *Letras del continente mestizo*. Montevideo: Arca, 1972, p. 35-9.

reconhece que a sua maioridade não vale (maioria inválida), pois, como diz o evangelho, só das crianças e de quem for como criança é a poesia.

Poema III

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

Madre dijo que no demoraría.

Aguedita, Nativa, Miguel,
cuidado con ir por ahí, por donde
acaban de pasar gangueando sus memorias
dobladoras penas,
hacia el silencioso corral, y por donde
las gallinas que se están acostando todavía,
se han espantado tanto.
Mejor estemos aquí no más.
Madre dijo que no demoraría.

Ya no tengamos pena. Vamos viendo
¡los barcos, el mío es más bonito de todos!
Con los cuales jugamos todo el santo día,
sin pelearnos, como debe 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 partir³⁷.

Este poema foi escrito em Lima, em 1919, e faz parte de uma série de textos escritos por Vallejo depois da morte de sua mãe (III, XI, XXIII, XXVIII, XLVII, LII, LXI, LXV). O tom é de caráter coloquial e evocativo. Descreve, por um lado, o ambiente caseiro, o lar e a infância, ao lembrar dos nomes dos irmãos, o jogo infantil, com os barquinhos, a voz materna na recordação de que ela teria dito que não iria se demorar. Evoca também o ambiente do povoado – onde um cego de nome Santiago costumava tocar os sinos das horas; o curral, as galinhas, os doces. Por outro lado, apresenta detalhes que expressam uma profunda reflexão. Com a pergunta “E os adultos, a que hora voltarão?” e, a seguir, o quadro do dia que acaba, mas com a expressão “ya está muy oscuro”, transmite-nos o quanto, no sentir pueril, isso significa de desamparo. Se a mãe não voltará, a escuridão será muita. E ele lembra, no entanto, que a mãe disse que não iria demorar. Esta frase poderia servir de consolo, mas dá mais ênfase ao abandono, ao contraste entre a promessa da presença e o presente no qual isso não acontece. O poeta adverte os seus irmãos de que tenham cuidado aonde vão, pois acabam de passar memórias como fantasmas (ganguendo) e, assim como “se doblan las campanas” (batem os sinos), as penas se multiplicam (“dobladoras penas”).

A lembrança da fraternidade deve ser algo feliz. Mas, como diz Dante, “não há dor maior do que lembrar, num momento de sofrimento, do tempo feliz que passou”³⁸. Essas lembranças pueris, de alegria parecem acentuar a pena da privação atual. Ele observa a

³⁷ Trad.: “E os adultos/a que horas voltarão?/Toca as seis o cego Santiago, /E já está muito escuro. /Mãe disse que não iria se demorar. /Aguedita, Nativa, Miguel, /Cuidado com ir por aí, por onde/Acabam de passar gangueando a suas memórias/dobradas penas, /Para o silencioso curral, e por onde/As galinhas que ainda estão se deitando, /Espantaram-se tanto./Melhor fiquemos aqui./Mãe disse que não iria se demorar./Já não tenemos pena.Vamos vendo/os barcos; o meu é o mais bonito de todos!/ Com os quais brincamos todo o santo dia, /Sem brigas, como deve ser: /Ficaram na poça de água, prontos/Carregados de doce para amanhã. /Esperemos assim, obedientes e sem mais/Remédio, a volta, o desagravo/Dos adultos sempre dianteiros/Deixando-nos em casa, aos pequenos, /Como se também nós /não pudéssemos partir”.

³⁸ Aleghieri, Dante. *Inferno*, Canto V. p. 100-7: “Nessun maggior dolore/che ricordarsi del tempo felice/nella miséria”. In: *Divina Comédia*, Belo Horizonte: s/n, 1953.

natureza de modo infantil, ao projetar o espanto das galinhas com essas memórias. Assim vincula uma vez mais as penas (das aves) com as penas (do sofrimento) e a pena (da escrita). E as galinhas (há provavelmente galos também, o que podemos associar a uma tradição muito popular e viva, no Peru: a criação e jogo de galos de briga) passam a ser um símbolo da tradição/conservadorismo que ainda está se pondo (deitando ainda) e que tem se espantado tanto diante da novidade da criação. Este é um aspecto irônico, do poema. E é melhor estar-se aí, não mais no ponto justo que protege a infância, o nascer da linguagem.

A mãe disse que não iria se demorar. Esta frase expressa a esperança, a confiança, o crédito necessário à integração humana. Essa espera é, entretanto, sublimada, no imperativo de já não termos pena. Vamos vendo, vamos tendo consciência. Dos barcos, o mais bonito de todos é aquele com o qual eu navego, o meu próprio barco. E aqui se chega a uma estrofe da epifania, da visão utópica: todo o dia é santo se brincamos em paz, como deve ser. E assim ficam os barcos cheios de doce para o amanhã.

Na última estrofe, parece que o lado maternal se incorpora ao próprio poeta. Aguardemos assim, cuidadosos, obedientes, como o modelo de resignação paciente que a mãe ensina até a volta, que pode ser um desagravo, pois na verdade os adultos se vão à nossa frente, como diz o verso (“de los mayores siempre delanteros”), como para não voltar. E quem habita essa casa, que é o universo do autor, são os pequenos, o que sugere a inconsciência dos adultos que não lembram que os pequenos poderiam também partir. Partir no sentido não apenas de ir embora, mas de romper, assumir o desamparo.

Segundo Angel Rama, o caminho em direção a si mesmo atravessa os outros, os personagens do poema, os leitores, as formas da criação estética, o que “desembucha” na minoridade, na inferioridade, essa que aceita e situa corretamente os outros no mundo³⁹.

A questão do desamparo perpassa este poema. Se trata da orfandade na infância, pela ausência dos pais, é como se esta orfandade, alastrada por toda a vida, se condensasse pela

³⁹ Rama, A. *Ruben Darío y el Modernismo*. Caracas/Barcelona: Alfadil, 1985, passim.

experiência da prisão, num tempo e espaço poéticos. Desse modo, o autor expressa uma realidade que encarna a infância, mas vai além dela, e que surge da prisão, mas também a transcende. A linguagem sugere o nascimento desta nova realidade balbuciada entre a infância e o sofrimento atual.

Poema 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.

A hora 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 más
a mí 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. Qué mañana entrará

satisfecha, capulí de obrería, dichosa
de probar que si sabe, que si puede

COMO NO VA A PODER!

Azular y planchar todos los caos⁴⁰.

⁴⁰ Trad.: “O traje que vesti amanhã/Não o lavou minha lavadeira:/Lavava-o nas veias otilinas,/Ou num jorro do seu coração, e não vou /Já perguntar-me hoje se eu deixava/O traje turvo de injustiça.//Já em hora que não há quem vá às águas,/Em minhas pautas se empenacha/A tela para emplumar, e todas as coisas/Do abajur de tanto o

Escrito em 1919, segundo Merino, e evocando a amada, Otilia Villanueva, o poema parece rastejar no próprio processo da linguagem. Nas “falsilhas”, que é um modelo de papel pautado para escrever, giram-se as penas (canetas) sobre o pano. Ou seja, a “falsilha” é o que está por trás (em Vallejo, mais do que ver o que está no poema, há de se ver, segundo Benedetti⁴¹, o que vem antes ou o que está por trás do poema), servindo de guia. Isso lembra São João da Cruz – “sem outra luz e guia do que aquela que no coração ardia”, pois quem lava, purifica e despe a palavra é o amor, a amada, o jorro do seu coração, das “venas otilinas”, de Otilia Villanueva. A escrita flui-lhe das entranhas.

O tecido é, na verdade, o texto “lienzo para emplumar”. O exemplo do pano é uma metáfora para a hermenêutica que traz na própria definição ser aberto. À diferença de um pano para pintura, este se aproxima de um bordado, tecido costurado. Assim, sempre é possível interpretar, ao menos, de dois pontos de vista, o da frente e o do verso (avesso). Até pode ser que o pano fique oculto como a “falsilha”, que é provisória. Importante é estar aberto a várias possibilidades.

Dizer menos para sugerir mais faz parte do caráter sintético da poesia vallejana. Diante da ausência da amada, o mundo objetivo parece carecer de sentido. Segundo Merino⁴², em certa ocasião, Otilia teve a gentileza de engomar a roupa para provar-lhe que ela sabia alvejar e passar ferro. “Fratesar” quer dizer deixar liso, deixar tudo bem passado, encontrar o sentido da escrita e superar todo o caos. Na origem era o caos, o ser originário em Vallejo. Segundo Touraine, “deve-se reconstruir... a partir do indivíduo que se torna sujeito. Há sempre uma tendência à moralização, à criação e à imposição de normas, o papel do escritor ou do artista é o de insistir no gesto e na necessidade da ruptura. Se o grão não morre. Mas

que será de mim,/Todas não estão minhas/Do meu lado./Ficaram da sua propriedade,/Aplainadas, timbradas com sua trigueira bondade./E se soubesse se há de voltar;/E se soubesse qual manhã entrará/Me entregará as roupas lavadas, aquela /Lavadeira da alma. Que amanhã entrará/Satisfeita, sapoti de olaria, ditosa/De provar que sabe sim, que pode sim//COMO NÃO VAI PODER!/Azular e quarar todo o caos”.

⁴¹ Benedetti, M. *César Vallejo*, op.cit, p 35-39.

⁴² Merino, A. *César Vallejo: poesia completa*. Madrid: Akal, 1998, p. 241.

também é preciso que o mesmo grão faça crescer a planta!”⁴³. Ao mesmo tempo em que Vallejo rompe com a linguagem formal e a gramática instituída, faz crescer a planta da comunicação.

Wer das Tiefste gedacht, liebt das Lebendigste⁴⁴
(Hölderlin, “Sokrates und Alcibiades”)

⁴³ Touraine, A. e Khosrokhavar, F. *A busca de si. Diálogo sobre o sujeito*. Rio de Janeiro: Bertrand, 2004, p. 95.

⁴⁴ Trad. “Quem pensou o mais fundo, ama o mais vivo”.

CONCLUSÃO

Após a definição do conceito de desamparo, como visto no primeiro capítulo, foi interessante observar e descrever como este impregnou a vida e a obra do poeta César Vallejo. Para tanto, resgataram-se traços do mesmo por meio de alguns poemas do autor. Para compreender o desamparo na obra *Trilce*, foi preciso também partir de uma interpretação do título. Entre outros aspectos, este tem muito de “triste e de doce” recriados. Em seguida, novamente, remetemo-nos ao autor, mas desta vez não tanto à vida dele como ao que ele mesmo elabora com as suas reflexões sobre aspectos éticos e estéticos da arte. A sua arte é uma arte vital. As características da sua obra bem o confirmam. Entretanto, foi preciso descrever essas características assim como também a sua linguagem. A seguir, percorremos os fundamentos para essas abordagens e, sobretudo, para analisar a sua poesia e compreender a subjetividade do autor, mediante um estudo da *Estética*, de Hegel. Finalmente, no último capítulo, detemo-nos a contemplar alguns poemas de *Trilce*, com o intuito de aproximar-nos, de fato, à arte de Vallejo para abordar o desamparo, uma questão que serviu de fio condutor. A seleção dos poemas e as leituras realizadas não pretendem representar a totalidade de uma obra tão complexa, mas apontar caminhos para nela se entrar de modo seguro.

Do modo que aqui propusemos, o sujeito desse desamparo descobre que a sua natureza é uma plenitude e uma carência. Ele está apaixonado pelo universo humano e é, ao mesmo tempo, interpelado pelo limite da linguagem a buscar um dizer mais verdadeiro e pessoal, e, assim, toca a realidade em que vivemos. Talvez seja próprio do caráter dessa poesia deixar o leitor envolvido não apenas com o exercício artístico, mas também com o espetáculo humano. Quem sabe, por isso, todo o resto, por mais importante que seja, acaba deixando o lugar de destaque.

A palavra é uma necessidade, assim como o próprio homem o é para si mesmo. Há como que uma sintonia entre conhecer a palavra e descobrir o ser humano. Vallejo é uma pessoa que passa pela vida e por um sistema literário com a plena soberania do ser. É como se o que brilhara com luz própria, nem todos os tormentos da existência e nem a insistência de um cânone obsoleto, o pudessem apagar. Deste modo, ele se serve do desamparo, o qual não lhe tira uma vírgula à sua dignidade, posto que com ele renova-se a literatura. A sua inocência, a sua honestidade, a sua tristeza tornam doce um estilo de aparência, por vezes repulsiva.

Assim podemos nos deixar guiar pela sua luz. Esta nos interpela sempre: como, conhecendo a tradição e a língua, Vallejo cria quase à margem do literário? Ao mesmo tempo, o seu vulcão interno e vital que o constitui, torna-se humilde diante da poesia. E esta serve à vida com uma atitude ética e estética, que nos brinda o mais profundo amparo. No sentido de que resgata as Humanidades, em que o homem é a medida do homem.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Obras de César Vallejo

VALLEJO, César. *Artículos olvidados*. Lima: Asociación Peruana por la Libertad de la Cultura, 1960.

_____. *César Vallejo a dedo*. (Org. e Trad. de A. Pinheiro). São Paulo: Arte Pau-Brasil, 1988.

_____. *César Vallejo: obra poética*. (Coord. Américo Ferrari). 2 ed. Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1996.

_____. *César Vallejo. Trilce*. (Edición de Julio Ortega et. al) Madrid: Cátedra, 1991.

_____. “El romanticismo en la poesía castellana”. In: www.elaleph.com/copyright2000/ acesso em maio de 2005.

_____. “Estado de la literatura hispanoamericana”. In: OSORIO T, Nelson (Ed.). *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*. Caracas: Ed. Biblioteca Ayacucho, 1988.

_____. *Obra poética completa*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1979.

_____. “Poesía Nueva”. In: *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1988, p. 189-90.

_____. *Trilce*. In: _____ *César Vallejo. Poesía Completa*. (Edición de Antonio Merino). Madrid: Akal, 1998.

Fortuna crítica de César Vallejo

BALLÓN, Aguirre Enrique. “Para una definición de la escritura de Vallejo”. In: VALLEJO, César. *Obra poética completa*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1979, p. IX-LXXVII.

_____. “Prólogo”. In: VALLEJO, César. *Obra poética completa*. Caracas: Ed. Biblioteca Ayacucho, 1979.

BENEDETTI, Mário. Vallejo y Neruda, dos modos de influir”. In: *Letras del continente mestizo*. Montevideo: Arca, 1972.

BROTHERSTON, Gordon y GOMEZ, Natália. “La poética del patrimonio: César Vallejo”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º. 548, 1975, p. 109-17.

BUXÓ, José Pascual. *César Vallejo: crítica y contracrítica*. México: Molinos de Viento, Universidad Autónoma Metropolitana, 1982.

CANDELA, Germán Patrón. *El proceso Vallejo*. Trujillo: Ed. de la Universidad Nacional de Trujillo, 1992.

_____. *Interpretación del vocablo “Trilce”*. Trujillo: Ed. de la Universidad Nacional de Trujillo, 1975.

COYNÉ, André. “César Vallejo y el surrealismo”. *Revista Iberoamericana*, n.º 71, 1970, p. 243-301.

_____. *César Vallejo*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1968.

FERRARI, Américo (coord.). *César Vallejo: obra poética*. 2 ed. Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1996.

_____. “César Vallejo entre la angustia y la esperanza”. In: *Introducción a César Vallejo: obras poéticas completas*. Madrid: Alianza Tres, 1982, p. 9-15.

GAZZOLO, Ana Maria. “Vallejo y el Cubismo”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º. 510, Diciembre, 1992, p. 31-42.

GRANDE, Guadalupe. “La Bohemia de Trujillo”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º. 475, Enero 1990, p. 77-80.

GUTIÉRREZ, Rafael. "César Vallejo y Walter Benjamín". *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 520. Octubre, 1993, p. 55-72.

KEATING, Timothy J. *The Poetics of Nostalgia: Rafael Alberti and César Vallejo*. New York at Albany: Dissertation for Ph.D. at State University of, 1981.

MARTÍNEZ, Francisco. "La recepción de Vallejo en España". *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 502, Abril 1992, p. 07-20.

MERINO, Antonio. "Estudio preliminar de la poesía de César Vallejo" In: VALLEJO, César: *César Vallejo. Poesía Completa*. Madrid: Akal, 1998.

ORREGO, Antenor. "César Vallejo, el poeta del solecismo". *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 1, 1957, p. 209-216.

ORTEGA, Julio. "La hermenéutica vallejana y el hablar materno". In: *César Vallejo, Trilce*, ed. de Julio Ortega et al. Madrid: Cátedra, 1991.

_____. "Lectura de Trilce". *Revista Iberoamericana*, n° 71, 1970, p. 165-89.

OVIEDO, J. M. "Trilce II: clausura y apertura". Huidobro y la Vanguardia. *Revista Iberoamericana*, Vol. XLV, n° 106-107. Madrid: Benzal, 1979, p. 67-75.

PINHEIRO, A. *César Vallejo a dedo*. São Paulo: Arte Pau-Brasil, 1988.

QUIRÓS, Eduardo. "César Vallejo: Adolescencia y promisión". *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 499, Enero 1992, p. 7-19.

REVISTA IBEROAMERICANA, Vol. Especial: "Vicente Huidobro y la Vanguardia". Madrid: Benzal, jan. - jun. 1979. Vol. XLV, n° 106-107.

YURKIEVICH, Saúl. "César Vallejo: Tu diamante implacable, tu tiempo de deshora. De El cristal y la llama". In: _____. *Suma Crítica*. Caracas: Fundarte, 1994, p. 49-65.

_____. "César Vallejo. El salto por el ojo de la aguja. Conocimiento de la poesía y por ella. De la confabulación con la palabra", Madrid: Taurus, Madrid, 1978, p. 99-101. In: _____. *Suma crítica*. México: Tierra Firme, 1997, p. 159-67.

_____. “César Vallejo y su percepción del tiempo discontinuo. De Fundadores de la nueva poesía latinoamericana”. Barcelona: Ariel, 1984, p. 41-53. In: _____. *Suma crítica*. México: Tierra Firme, 1997, p. 168-78.

Obras gerais

ALEGHIERI, Dante. *A divina comédia*. Trad. de João Ziller. Belo Horizonte: [s.n.], 1953.

ALMEIDA, Rotilde Caciano de. *Etimologia da Língua Portuguesa*. Brasília: Valci, 1980.

ALONSO, Damaso. *Poesia espanhola: ensaio de métodos e limites estilísticos*. 3. ed. Trad. de Darcy Damasceno. Madrid: Gredos, 1957; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1960.

ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética*. Trad. de Marco Aurélio Werle e Olivier Tolle. Rio de Janeiro: Tecnoprint, [s/d.].

ARMONY, Nahman. “Quem tem medo do salto mortal?: sobre amparo e desamparo”. *Cadernos de psicanálise*. Circulo Psicanalítico do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, nº. 12, p. 46-7, jun. 1998.

AYBAR, Edmundo Bendezú (org.). *Literatura Kechwa*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1980.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. Trad. de Jorge de Almeida. São Paulo: Hucitec/Brasília: UnB, 1993.

BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a Modernidade*. Trad. De Sueli Casal. São Paulo: Paz e Terra, 2004.

BLANCHOT, M. *O espaço literário*. Trad. de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

CERVANTES, M. de. *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Paris: Bouret, 1951.

COELHO, Teixeira. *Moderno e pós-moderno*. Porto Alegre: L&M, 1986.

COSTA RAMOS, Maria da Graça. *Ironia à brasileira*. Dissertação de Mestrado. UnB, 1995, 153p.

CUNHA, A. G. de. *Dicionário etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

D'AGOSTINI, Franca. *Analíticos e continentais*. Trad. de Benno Dischinger. São Leopoldo: Editora Unisinos.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. Trad. Marise m. Curione e Dora F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1991.

GOETHE, J. W. *Die Leiden des Jungen Werther*. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1998.

GOIC, Cedomil. *História y crítica de la literatura hispanoamericana*. Barcelona: Editorial Crítica, 1988.

GOLDSTEIN, Norma. *Versos, sons, ritmos*. São Paulo: Ática, 2004.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Modernização dos sentidos*. Trad. de Lawrence Flores Pereira. São Paulo: Editora 34, 1998.

HEGEL, Georg Wilhelm Friederich. *Estética. Poesia*. Trad. de Álvaro Ribeiro. Lisboa: Guimarães, 1964.

HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. Trad. de M.S. Cavalcanti. Petrópolis: Vozes, 2001 (Partes I e II).

KOJÈVE, Alexandre. *Introduction a la lecture de Hegel*. Paris: Gallimard, 1947.

MADRIGAL, Luis Íñigo (coord.). *Historia de la literatura hispanoamericana. Del neoclasicismo al modernismo*. Tomo II. Madrid: Cátedra, 1999.

MAN, Paul de. *Blindness and Insight: Essays in the Retic of Contemporary Criticism*. New York: Oxford University Press, 1978

MANRIQUE, J. *Coplas de don Jorge Manrique por la muerte de su padre*. 13 ed. Madrid: Cátedra, 1989.

MARIATEGUI, José Carlos. *Sete ensaios de interpretação da realidade peruana*. Trad. de Luiz Bernardo Pericás. São Paulo: Alfa Ômega, 1968.

NIETZSCHE, Friedrich. *Humano, demasiado humano: um livro para os espíritos livres*. Trad. de Paulo César de Souza. São Paulo, Companhia das Letras, 2003.

PAZ, Otávio. *O arco e a lira*. Trad. de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PERROUD, P. C. e CHOUVENE, J. M. *Dicionário Kechwa. Dicionário da Academia Peruana de la Lengua Kechwa*. Peru: Seminário de S. Alfonso, 1920, p. 23.

PIZARRO, Ana. “América Latina: palavra, literatura e cultura”, v. 3, *Vanguarda e Modernidade*. Campinas: Ed. da Unicamp, 1995.

SALGUEIRO, Wilberth Claython. *Forças e Forças: aspectos da poesia brasileira contemporânea (dos anos 70 aos 90)*. Vitória: Edufes, 2002.

RAMA, Angel. *Rubén Darío y el modernismo*. Barcelona: Alfadil Ediciones, 1985.

_____. *La crítica de la cultura em América Latina*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1985.

RICOUER, Paul. *O conflito das interpretações: ensaios de hermenêutica*. Trad. de Hilton Japiassu. Rio de Janeiro: Imago. 1987.

SCHILLER, Friedrich. *O dialeto dos fragmentos*. Trad. de Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997.

_____. *Poesia ingênua e sentimental*. Trad. de Márcio Suzuki. São Paulo, Iluminuras, 1984.

SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas latino-americanas: polémicas, manifestos e textos críticos*. São Paulo: Iluminuras, 1995.

SILVA, Antonio de Moraes. *Grande dicionário da língua portuguesa*. Lisboa: Confluência, 1945.

TOURAINÉ, A. e KHOSROKHAVAR, F. *A busca de si: diálogo sobre o sujeito*. Trad. de I. Poleti. Rio de Janeiro: Bertrand, 2004.

THULSTRUP, N. S. “Kierkegaard: historiador de la filosofía de Hegel”. In: *Sartre, Heidegger, Jaspers y otros: Kierkegaard vivo* – Colóquio organizado por la UNESCO em Paris, 1964. Título original: *Kierkegaard vivant*. Trad. de Andrés Pedro Sanchez Pascual. Madrid: Alianza, 1968.

YURKIEVICH, Saúl. *Suma crítica*. México: Tierra Firme, 1997.

_____ “Los avatares de la Vanguardia”. *Revista Iberoamericana*, n°s. 118-119, 1982, p. 358-66.