



Universidade de Brasília – UnB  
Instituto de Letras – Departamento de Teoria Literária e Literaturas  
Programa de Pós-Graduação em Literatura – PPGL  
Tese de Doutorado em Literatura e Práticas Sociais

**LUCIE JOSEPHE DE LANNOY**

**CÉU, INFERNO E PURGATÓRIO: DA ESCRITA E DO  
OUTRO NA OBRA DE CÉSAR VALLEJO**

Brasília  
2013

Universidade de Brasília  
Instituto de Letras  
Departamento de Teoria Literária e Literaturas  
Pós-Graduação em Literatura  
Doutorado em Literatura e Práticas Sociais

**LUCIE JOSEPHE DE LANNOY**

**CÉU, INFERNO E PURGATÓRIO:  
DA ESCRITA E DO OUTRO NA OBRA DE CÉSAR VALLEJO**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Práticas Sociais, do Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em Literatura.

**Orientador:** Prof. Dr. Sidney Barbosa

Brasília  
2013

LANNOY, Lucie Josephe de

Título: “Céu, inferno e purgatório: da escrita e do outro na obra de César Vallejo” / Lucie Josephe de Lannoy – Brasília, 2013.

206 fls. Formato: 21/29,7 cm

Tese (Doutorado em Literatura e Práticas sociais).  
Instituto de Letras da Universidade de Brasília – UnB, *Campus*  
Darcy Ribeiro.

Orientador: Prof. Dr. Sidney Barbosa

1. Poesia do século XX 2. César Vallejo 3. Relação  
vida e obra 4. História e cultura peruana 5. A condição de  
estrangeiro 6. Escritas no exílio

TESE DE DOUTORADO

LANNOY, Lucie Josephe de. *Céu, inferno e purgatório: da escrita e do outro na obra de César Vallejo*. Tese de Doutorado em Literatura. 206 fls. Departamento de Teoria Literária e Literaturas, Instituto de Letras, Universidade de Brasília-UnB. Brasília. 2013.

BANCA EXAMINADORA

---

Prof. Dr. Sidney Barbosa  
(Presidente – TEL / UnB)

---

Profa. Dra. Heloisa Costa Milton  
(Membro Externo – FCL / UNESP)

---

Prof. Dr. Antonio Roberto Esteves  
(Membro Externo – FCL / UNESP)

---

Prof. Dr. Erivelto da Rocha Carvalho  
(Membro Interno - TEL / UnB)

---

Profa. Dra. Sara Almarza Costa  
(Membro Interno – TEL / UnB)

---

Profa. Dra. Sylvia Helena Cyntrão  
(Membro Suplente – TEL / UnB)

Defesa da Tese

Resultado: Aprovada

Em: 24/ 05/2013.

## **RESUMO**

Esta tese apresenta o poeta peruano César Vallejo (1892-1938) e sua trajetória de vida e escrita. Demonstra, também, como, por meio de sua dor e de sua condição de estrangeiro, ele expõe um senso de solidariedade e um interesse pelo outro que sofre na Guerra Civil Espanhola (1936-1939). Com este objetivo, ele desenvolve sua criatividade na linguagem e uma forma ética de se comunicar. Martin Buber, Emanuel Levinas, Julia Kristeva, Stuart Hall, Edward Said, Roland Barthes, Gaston Bachelard e muitos outros teóricos sustentam a forma de apresentar o mais importante poeta peruano do século XX dentro de um contexto brasileiro. Cesar Vallejo condensa uma energia que alcança as profundezas de suas raízes para inspirar respostas a problemas atuais em uma linguagem inovadora capaz de dar sentido a questões de identidade e outros aspectos dos dias de hoje e de sempre.

Palavras-chave: Poesia peruana. César Vallejo. Vida e obra. Literatura e outridade.

## **ABSTRACT**

This thesis presents the Peruvian poet César Vallejo (1892-1938) and his life trajectory and writing. It also demonstrates how he shows, through his pain and in his foreigner condition, a sense of solidarity and an interest by the other who suffers in the Spanish Civil War (1936-1939). With this aim, he increased his creativity in language and an ethic way to communicate. Martin Buber, Emanuel Levinas, Julia Kristeva, Stuart Hall, Edward Said, Roland Barthes, Gaston Bachelard and many others theoretic support the way we present the most important Peruvian poet of the XX Century in a Brazilian context. Cesar Vallejo condenses energy able to give answers for identity questions and other aspects of nowadays and always.

**Keywords:** Peruvian poetry. César Vallejo. Life and writing. Literature and otherness.

## **AGRADECIMENTOS**

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

– de forma muito particular, minha gratidão ao Prof. Dr. Henryk Siewierski por ter aceitado me orientar no Doutorado;

– não tenho palavras suficientes para agradecer ao Prof. Dr. Sidney Barbosa, que me aceitou como sua orientanda, após a minha Qualificação. Agradeço a orientação competente, objetiva, sem imposições nem pressões;

– agradeço à Profa. Dra. Heloisa Milton, Prof. Dr. Antonio Roberto Esteves, Profa. Dra. Sara Almarza, Prof. Dr. Erivelto da Silva Martins e Profa. Dra. Profa. Sylvia Cyntrão, membros da banca examinadora desta tese;

– agradeço à Profa. Dra. Rita de Cassi e à Profa. Dra. Elga Laborde, pela participação nas bancas de qualificação da tese;

– agradeço ao Programa de Pós-Graduação, em particular, nas pessoas do Prof. Dr. André Gomes e do Prof. Dr. Piero Eyben;

– agradeço aos colegas do Curso de Letras, Tradução-Espanhol, pela compreensão e colaboração com as disciplinas do curso;

– agradeço a Gislene Barral, pela maneira como acompanhou os passos desta tese. À sua cuidadosa e atenta revisão e formatação. Por eu ter podido contar com ela é que este trabalho chegou ao fim e em tempo. Muito obrigada também a seu esposo, Guilherme Felipe da Silva.

Infinitamente grata, saúdo aos amigos e familiares que me apoiaram nesta caminhada e que, sob pena de omitir alguns, não citarei os nomes de tão longa lista.

Agradeço, por último, mas com todo o meu coração, à minha filha Elisa pela paciente caminhada destes anos, pela força e torcida sem as quais não teria conseguido me empenhar neste desafio.



## **DEDICATÓRIA**

*Para Elisa.*

*Nati non fosti per esser bruti, ma per seguir virtù e conoscenza.*

Dante

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Santiago de Chuco.....	56
Figura 2 – Grupo da boêmia de Trujillo ou Grupo Norte. Peru, 1919. ....	60
Figura 3 – “La Rotonde”. Paris, 1930.....	120
Figura 4 – Dada et dadaïsme: la galaxie dadaïste.....	121
Figura 5 – Desenho de César Vallejo: Pablo Picasso.....	132
Figura 6 – Navio de emigrantes. Lasar Segall. 1939-41.....	133
Figura 7 – Imagens da Guerra Civil Espanhola, 1936-39. ....	149

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	12
CAPÍTULO 1 . BREVE APRESENTAÇÃO DO PERU, SUA HISTÓRIA E CULTURA....	28
1.1 Características históricas e culturais de um povo milenar.....	31
1.2 A civilização Inca.....	36
1.3 O período da colônia espanhola .....	38
1.4 A independência do Peru.....	42
1.5 O Peru dos séculos XX e XXI.....	43
CAPÍTULO 2 CÉU: O POETA, SEU CONTEXTO PERUANO, SUA OBRA .....	46
2.1 A infância e o entorno familiar .....	49
2.2 A relação com o outro: a boemia de Trujillo e as Letras .....	59
2.3 Reflexões a respeito da relação da vida do artista com a sua obra.....	68
2.4 Obras de César Vallejo.....	78
CAPÍTULO 3 INFERNO VALLEJIANO: A PRISÃO .....	86
3.1 História de uma injustiça: “el momento más grave de mi vida” .....	87
3.2 Os poemas da prisão: transfiguração do inferno .....	92
CAPÍTULO 4 O PURGATÓRIO DO EXÍLIO: VALLEJO NA EUROPA .....	112
4.1 Paris em poemas e artigos .....	113
4.2 O que é ser estrangeiro?: uma questão do outro.....	127
4.3 Linguagem e identidade: uma escrita original .....	138
4.4 Vallejo e os poemas da Guerra Civil Espanhola .....	144
4.5 As batalhas de Espanha.....	149
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	163
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	168
APÊNDICE I. TRADUÇÃO DOS POEMAS.....	180

## INTRODUÇÃO

A poesia é nostalgia do paraíso, do inferno, do limbo.

Octavio Paz

As relações humanas são geralmente permeadas por contradições e conflitos. No entanto, a interação entre as pessoas é primordial para que se instaure a linguagem e a vida em sociedade. Embora a comunicação muitas vezes seja fonte de atrito, precisamos do outro para interagir e para sobreviver, pois não vivemos sós, e temos necessidade do outro para garantir a nossa própria vida. A comunicação processa-se de forma verbal e não verbal. Para o artista, desde o momento da criação, a obra é a concretização de seu desejo de se comunicar com o outro. Conforme argumenta Mikhail Bakhtin (1992, p. 54, *passim*), é o espaço do texto que possibilita a interação entre interlocutores, fundando a linguagem. Tanto os interlocutores elaboram o sentido do texto quanto o texto os constrói como sujeitos (BAKHTIN, 1992).

Compreender esse processo de interlocutores transformando-se em sujeitos implica em desvendar os segredos do texto. Quando se trata de poesia, a linguagem revela-se na sua possibilidade infinita de interpretações. O mesmo se pode dizer do processo de constituição do sujeito, sempre inacabado, aberto a novas possibilidades. Nesse sentido é que exploramos o espaço do desamparo na poesia de César Vallejo como tema de dissertação de

mestrado. Por se tratar de uma escrita aparentemente hermética, a poesia de Vallejo poderia levar a pensar que prescinde de relações humanas. No entanto, esse estudo contribuiu para vislumbrar que aquilo que parecia impossível de ser compreendido era, na verdade, uma forma de enriquecimento da linguagem e expressão da liberdade do sujeito.

Nossa dissertação de mestrado, defendida em 2006, teve por objetivo abordar o espaço do desamparo em *Trilce*, uma das obras poéticas de 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 Vallejo e os reflexos na obra *Trilce*, a qual merece uma interpretação. São abordadas, também, a sua poética e as características da sua linguagem. O capítulo dois 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 remete-nos à própria existência humana. E assim, como leitores, aprendemos algo a respeito de nós mesmos e de como nos comunicarmos melhor.

Para apresentarmos a vida do artista e a sua obra, elaboramos, em primeiro lugar, uma reflexão sobre a relação que se estabelece entre uma e outra. Essa relação nem sempre é percebida de modo apropriado, pois oscila entre os que, por exemplo, pensam segundo uma filosofia ingenuamente realista ou ceticamente empirista e positivista, que considera toda a literatura apenas uma ficção, para a qual os objetos dessa não existem. Trata-se de uma falsidade e uma mentira (HUME, 1967, p. 641), uma vez que descarta toda e qualquer possibilidade de a obra ter alguma relação com a realidade. Já em Aguiar e Silva (1988, p. 644), lemos o seguinte: “cometem um erro grosseiro os que admitem uma relação de estrita fidelidade entre o texto literário e um concreto contexto empírico (...) mas também é um erro pensar que o texto literário é constituído apenas por um co-texto desvinculado de um contexto”. Ou seja, considerar o que está escrito em um texto literário sob a ótica de uma única e exclusiva leitura comportaria em um reducionismo intelectual. O próprio César Vallejo esclarece esta questão:

A correspondência entre a vida individual e social do artista e a sua obra é constante. Esta acontece consciente ou subconscientemente e mesmo sem que o artista o deseje e sem que ele se proponha a fazê-lo e até mesmo se ele quiser evitar que aconteça. A questão para a crítica está em saber descobrir essa correspondência (VALLEJO, 1973 – Tradução nossa)<sup>1</sup>.

Faremos, pois, neste trabalho a opção que leva em conta a relação entre vida e obra. Porém, não de um modo direto, mas tomando em consideração que se trata de um poeta lírico, ou seja, a experiência vivida está a serviço da criação, de forma a expressar a emoção por meio da qual as vivências passam a ter significado artístico. Assim, o poeta nos comunica algo da sua pessoa, a sua consciência dos fatos e como estes contribuem na elaboração da obra de arte. Ou seja, observaremos como a vida e a obra dialogam entre si, formando a arte.

Decidimos dar prosseguimento nesta tese ao estudo da obra de Vallejo, iniciado na dissertação, porque pretendemos aprofundar certos aspectos observados em sua produção literária, mas não abordados naquele trabalho. A dissertação tratou da obra do poeta na época em que ele viveu em uma prisão no Peru, em 1922. Ali ele escreveu *Trilce*, um livro editado pela gráfica da própria penitenciária. Os poemas dessa obra são um monumento à inovação da linguagem literária. No entanto, essa experiência da prisão viria marcar o poeta e sua obra definitivamente. Em um dos seus poemas em prosa (1923-1929), há um verso que diz: “o momento mais grave da minha vida foi minha prisão em um cárcere do Peru” (VALLEJO, 2010, p. 217, grifo nosso):

El momento más grave de la vida

Un hombre dijo:

– El momento más grave de mi vida estuvo en la batalla del Marne cuando fui herido en el pecho.

Otro hombre dijo:

– El momento más grave de mi vida, ocurrió en un maremoto de Yokohama, del cual salvé milagrosamente, refugiado bajo el alero de una tienda de lacas.

Y otro hombre dijo:

---

<sup>1</sup> “La correspondencia entre la vida individual y social del artista y su obra, es pues, constante y ella opera consciente o subconscientemente y aún sin que lo quiera ni se lo proponga el artista y aunque éste quiera evitarlo. La cuestión para la crítica está en saberla descubrir”. (VALLEJO, “La obra de arte y el medio social”, 1973, p. 40).

Obs.: Ao longo desta tese, quando não consta o nome do tradutor é porque a tradução é nossa.

– El momento más grave de mi vida acontece cuando duermo de día.

Y otro dijo:

– El momento más grave de mi vida ha estado en mi mayor soledad.

Y otro dijo:

– **El momento más grave de mi vida fue mi prisión en una cárcel del Perú.**

Y otro dijo:

– El momento más grave de mi vida es el haber sorprendido de perfil a mi padre.

Y el último hombre dijo:

– El momento más grave de mi vida no ha llegado todavía.

Quando Vallejo saiu da prisão, guardou um profundo silêncio, ficando o mais longo período da sua vida (onze anos) sem publicar poesia, só voltando a fazê-lo em 1931. Isso resultou para o poeta numa mudança de estilo: foi do hermetismo característico de *Trilce* para um humanismo<sup>2</sup> de esperança. Esta mudança, contudo, deverá ser entendida como uma afirmação de Vallejo baseada em um princípio de expressão própria ao qual ele permaneceu fiel ao longo de toda a sua trajetória poética. Extremamente antirretórico, Vallejo desenvolve uma maneira particular de escrever. Há uma discussão que opõe o espaço do lugar comum ao ser original. Com referência ao estilo, César Vallejo pode pertencer a todas as escolas e, ao mesmo tempo, a nenhuma delas. Ele soube apropriar-se da tradição e desenvolver uma arte própria. Tudo isso torna instigante conhecer sua contribuição à literatura latino-americana. Como assegura o crítico literário Antenor Orrego (*apud* V ALLEJO, 1996, p. 15): “César Vallejo, como todo verdadeiro criador, é inclassificável. Faz versos como fala. E fala como

---

<sup>2</sup> O termo “humanismo”, para fins desta tese, não aspira a maiores conotações filosóficas. É um conceito que se depreende do título da obra de César Vallejo, *Poemas Humanos*, cujos temas – presentes também em outras obras, como *Espanha aparta de mim este cálice* – têm um traço de humanidade, relativa a sentimentos como compaixão, solidariedade, amor fraterno, coragem.



vive. A sua arte, como toda grande arte, é o símbolo da natureza, uma metáfora da vida. Ele vê, sente, pensa, e traduz diretamente” (tradução nossa)<sup>3</sup>.

Esta tese, porém, não se atém somente a *Trilce*, mas tenta compreender, por meio da análise de diversas partes da sua obra – composta também de artigos, ensaios, contos, novelas, teatro, entre outros –, as características da sua escrita, levando em consideração o tema do *outro* como elemento estruturante da poética de Vallejo nos poemas, na narrativa, nos ensaios, nos artigos e crônicas. Partimos da hipótese de que a relação de César Vallejo com o outro se reflete no seu processo de construção de uma poesia que se direciona segundo um projeto poético de compromisso social, em uma poesia que tende para o já citado humanismo de esperança. Como o sofrimento perpassa toda a vida do poeta, este também se imbrica em sua obra e em sua relação com o outro, ligando, dessa maneira, biografia e obra. A fase em que o poeta transitava pobre e exilado pela Europa, e que culminou com a sua morte, coincide com a produção da obra *Poemas humanos*, a qual, como o próprio título indica, reflete uma abertura ao outro, à parte humana de todos. Essa fase, na qual Vallejo consolida uma escrita cada vez mais pessoal e de manifesto espírito de solidariedade para com o ser humano que sofre, configura definitivamente o caráter da sua arte.

As características da criação artística de Vallejo serão aqui estudadas a fim de se apreender melhor a dimensão de sua obra. Para compreendê-la, buscaremos os traços que o levaram a escrever daquela forma. Merecem, pois, atenção aspectos estéticos da sua obra e a própria reflexão do poeta sobre a sua prática de escrever. Ele deixou vários ensaios nos quais se pode perceber a sua postura, por exemplo, em relação à gramática:

A gramática como norma coletiva em poesia carece de razão de ser. Cada poeta constrói a sua gramática pessoal e intransferível, bem como a sua sintaxe, a sua ortografia, a sua analogia, a sua prosódia, a sua semântica. Basta não sair do foro básico do idioma. O poeta pode mudar, inclusive, em certo sentido, a estrutura literal e fonética de uma palavra, conforme os casos. Isto, ao invés de restringir a abrangência socialista e universal da poesia, como se poderia pensar, dilata-a até o infinito. É sabido que quanto mais pessoal (não digo, individual) for a sensibilidade do artista, tanto mais universal e coletiva será a sua obra<sup>4</sup> (VALLEJO, 1973 – Tradução nossa).

---

<sup>3</sup> César Vallejo, como todo verdadero creador, es inclasificable. Hace versos como habla y habla como vive. Su arte, como todo gran arte, es un símbolo de la Naturaleza, una metáfora de la vida. Ve, siente, piensa y traduce directamente. Le importa un ardite la tradición. (ORREGO, *apud* VALLEJO, 1996, p. 15).

<sup>4</sup> “La gramática, como norma colectiva en poesía, carece de razón de ser. Cada poeta forja su gramática personal e intransferible, su sintaxis, su ortografía, su analogía, su prosodia, su semántica. Le basta no salir de los fueros básicos del idioma. El poeta puede hasta cambiar, en cierto modo, la estructura literal y fonética de una misma

Para ele, portanto, a norma coletiva que tem razão de ser emana da arte do mais particular que é, ao mesmo tempo, universal. Ou seja, a liberdade do poeta, desde que se atenha ao “foro básico do idioma” (e aqui nos lembra o poeta mexicano Octavio Paz, quem diz: “Ai daqueles que não conhecem a gramática” (PAZ; SERRANO; CABEZUDO, 2005, tradução nossa), permite-lhe mudar a estrutura da língua, alterar uma gramática que oprime mais do que liberta e, sendo assim, o escritor não pode ser fiel a si mesmo. Ao expressar-se não apenas nos moldes que lhe foram ensinados, mas transgredindo os limites da gramática instituída, ele consegue uma expressão pessoal e, por isso, também será leal aos outros. A “abrangência socialista” à qual Vallejo se refere cresce, segundo as suas experiências e convicções, pois ele busca, ao se relacionar com os demais, uma expressão que o desafia, por vezes, a criar uma forma que ainda não se conhece, mas que não deixa de corresponder a um anseio de comunicação no qual muitos se reconhecem.

Já outros pensadores, como, por exemplo, Montaigne, o criador do ensaio “Da vaidade das palavras” (*apud* BLOOM, 2003, p. 97) expressa o seguinte:

Não sei se acontece com outros também, mas quando ouço nossos arquitetos se vangloriarem com palavras difíceis tais como pilastras, arquivadas, cornijas, estilos coríntio e dórico, e outras do mesmo jargão, não posso evitar que minha imaginação imediatamente evoque o palácio de Apollidon; mas, na verdade, descobri que tudo aquilo são componentes banais da porta da minha cozinha. Quando ouvimos as pessoas falarem de metonímia, metáfora, alegoria e outros nomes da gramática, não parece que sugerem alguma forma mais rara e exótica de linguagem? São termos que se aplicam à tagarelice de uma arrumadeira.

De certo modo, assim como para Vallejo, também para Montaigne, a gramática não teria muita razão de ser se não fosse por sua capacidade efetiva de remeter a uma comunicação concreta. Contudo, uma vez que o poeta tenha domínio da gramática, terá também uma maior consciência de como ampliar os limites da própria língua.

É preciso ser capaz de reconhecer também o modo peculiar de pensar de César Vallejo, não apenas em relação à arte, mas a sua maneira de perceber o mundo e de se relacionar com o outro. Ao mesmo tempo, a compreensão destes aspectos ajuda a conhecê-lo melhor. É necessário ler, nas entrelinhas e nas possíveis interpretações de seus textos, valores que servem, ainda hoje, como referência de humanismo. A vitalidade de sua força criadora fez

---

palabra, según los casos. Y esto, en vez de restringir el alcance socialista y universal de la poesía, como pudiera creerse, lo dilata al infinito. Sabido es que cuanto más personal (no digo individual) es la sensibilidad del artista, su obra es más universal y colectiva” (VALLEJO, “Regla gramatical”, 1973, p. 49).

com que gerações de poetas e de intelectuais, como Ernesto Cardenal (Nicarágua, 1925-) e Mario Benedetti (Uruguai, 1920-2009), se nutrissem de sua poesia, um dos motivos que justifica e referenda a escolha da obra de Vallejo como *corpus* desta tese.

Segundo o pensador francês, monge trapista e poeta Thomas Merton (1915-1968), César Vallejo é, depois de Dante, o mais importante poeta universal de todos os tempos (MERTON, 1998). Na tentativa de relacioná-lo ao autor da *Divina Comédia*, devido a essa proximidade, os títulos dos capítulos desta tese remetem às dimensões dantescas: céu, inferno e purgatório. Contudo, sentiu-se a necessidade de apresentar em um primeiro capítulo o Peru, tendo em vista que a elaboração desta tese se deu em um contexto brasileiro. O segundo capítulo alude ao céu, metáfora da distância que permite uma panorâmica introdutória do poeta, seus primeiros anos de vida, e refere-se ao período de sua obra realizada no Peru (1918-1923). O terceiro capítulo remete ao inferno, reportando aos cento e doze dias que Vallejo passou na prisão (1920-1921). E o purgatório, no quarto capítulo, corresponde à sua vida na Europa (1923-1938).

É preciso esclarecer em que sentido se utiliza os termos: *céu, inferno e purgatório*. O mundo ocidental surgiu com a Metafísica de Aristóteles, foi estruturado com a Astronomia de Ptolomeu e consagrado com a poesia de Dante. “Tudo se mantinha porque tudo era compreendido como dependente do alto” (LIBÂNIO, 2013). No Prefácio à *Fenomenologia do Espírito* (HEGEL, 2002), entende-se que a significação de tudo o que existia estava no fio de luz que o unia ao céu. Mas uma série de revoluções – na política e no social de Marx, na biologia de Darwin, na moral de Nietzsche, na antropologia de Freud – conseguiu, entre outras causas, fazer com que a tradição não se impusesse mais, porque a imagem do mundo sobre a qual a tradição se sustentava ruíra. E o mundo, também de Vallejo, não evoluiu mais seguindo uma tradição precisa. O século XX foi um século como nunca tinha se visto antes.

Contudo, Vallejo não precisou se desvencilhar do Romantismo, do Cristianismo, do Comunismo, do Simbolismo, das Vanguardas, para ser original e escrever os seus textos. E, como ele mesmo diz, “ser poeta ao ponto de deixar de sê-lo” era a sua aspiração. Ao parafrasearmos essa expressão, para relacionarmos Vallejo a Dante, poderíamos dizer: “ser humanista ao ponto de deixar de sê-lo”. Com essa frase, relativizamos o significado das referências ao Paraíso, ao Purgatório e ao Inferno dantescos neste trabalho.

Em uma das suas crônicas, cujo título é “La muerte de Claude Monet” (escrita em Paris, em dezembro de 1926, e publicada em *Mundial*, nº. 347, em Lima, em 4 de fevereiro de 1927), Vallejo escreve sobre o Impressionismo e, entre vários outros temas, também, sobre os autores prediletos dos *sportmen* (figuras de destaque do esporte francês). Ele constata que

esses homens de destaque no esporte não liam os clássicos. No entanto, diz Vallejo: “existe um autor, que ainda que não seja lido pelos modernistas e nem pelos *sportmen*, ao menos sobrevive aos nossos dias. Esse autor é Dante. Ontem, reinou em Paris um verdadeiro mundo dantesco, produzido pela escuridão das trevas devido à neblina do outono” (1994, p. 66)<sup>5</sup>. O poeta passa a relatar o ambiente da cidade e o da Bolsa de Valores transtornados pelo clima e por um apagão de luz. E qualifica o ambiente como sendo “dantesco”. Desse modo, o poeta nos diz que o autor da *Divina Comédia* continua a sobreviver em nossos dias. No entanto, observarmos que esse poeta substantivo da tradição ocidental é tratado, irônica e reiteradamente, apenas com o adjetivo qualificativo “dantesco”. Talvez essa seja uma forma de traduzir a distância que se estabeleceu em relação à tradição. Vallejo é alguém profundamente enraizado no seu tempo e nos dilemas sociais e, a partir desse compromisso, pode-se apalpar o visível que aponta para o invisível, como constituintes comuns da palavra, que é polissêmica e tem forte carga simbólica. E, portanto, as especulações sobre o céu, o purgatório e o inferno, como sendo partes de uma realidade *post-mortem* e de uma fé católica, não se atêm a esse sentido no contexto delimitado para esta pesquisa.

De fato, o poeta espanhol Gerardo Diego, em abril de 1978, na comemoração dos quarenta anos da morte de Vallejo, organizada pela Embaixada do Peru em Madrid, Espanha, cita alguns exemplos da obra vallejiana que está em íntima relação com a *Divina Comédia*. O poema “Trilce”<sup>6</sup>, por exemplo, consta de nove estrofes ou círculos, depois dos quais se atinge o décimo círculo, fora do tempo e do espaço, correspondente ao inferno na *Divina Comédia*.

Por outro lado, comenta Diego: “já em *Vita Nuova*, Dante diz: esta senhora foi sempre bem acompanhada pelo número nove: um milagre cuja raiz é unicamente a admirável Trindade (tradução nossa)”. E o próprio Vallejo, no final da sua vida, escrevia: “vamos de três em três para a unidade”. Além disso, Larrea (1992, p. 117) faz observar que cada terceto do

---

<sup>55</sup> Sin embargo, existe un autor, que aunque no es leído por los modernistas y sportmen, al menos supervive en nuestros días. Este autor es Dante. Ayer reinó en Paris un verdadero mundo dantesco, a causa de la tenebrosa oscuridad producida por la niebla otoñal (Vallejo, 1994, p. 66).

<sup>6</sup> Poema solto, publicado na revista *Alfar*, La Coruña, n. 33, out. 1923, p. 19. Poema “Trilce” – “Hay un lugar que yo me sé / en este mundo, nada menos, / adonde nunca llegaremos. / Donde, aun si nuestro pie llegase a dar por un instante / será, en verdad, como no estarse. / Es ese sitio que se ve / a cada rato en esta vida, / andando, andando de uno en fila. / Más acá de mí mismo y de / mi par de yemas, lo he entrevisto / siempre lejos de los destinos. / Ya podéis ir os a pie / o a puro sentimiento en pelo, / que a él no arriban ni los sellos. / El horizonte color té / se muere por colonizarle / para su gran Cualquiera parte. / Mas el lugar que yo me sé, / en este mundo, nada menos, / hambreado va con los reversos. / Cerrad aquella puerta que / está entreabierto en las entrañas / de ese espejo. ¿Está? No; su hermana. / No se puede cerrar. No se / puede llegar nunca a aquel sitio do van en rama los pestillos. / Tal es el lugar que yo me sé”.

poema “Trilce” tem nove sílabas. É provável que esta constituição trinitária, talvez não consciente, mas intuitiva em Vallejo, dê ênfase a um significado simbólico do infinito que o homem, “tântalo” desta vida, nunca consegue atingir, nem sequer na poesia.

O poeta uruguaio Mario Benedetti (1972, p. 3) mostra que a experiência que César Vallejo expressou nos seus escritos leva a perscrutar o fundo humano, a se sentir com o *outro*. A metáfora nunca impede de se ver a vida. Há uma comunicação imediata, uma estranha e necessária verdade que, segundo Benedetti, está à margem de todas as convenções literárias e conceituais que circundam o poeta. Poesia do desejo, do medo, da esperança, de ter tocado a vida e a morte como realidades corpóreas e de decisiva e arrasadora compaixão pelo outro.

Para o filósofo Martin Buber (1977, p. 4-5), a relação “eu/tu” é elaborada, para além de conceitos, sobre a base do diálogo, da contemplação, tornando-se um pensamento vivo condizente com a experiência de vida e de escrita de Vallejo. Para esse filósofo, não há um eu em si. Na medida em que se profere “Tu”, permanece-se em relação. Esta relação com o outro é pensada também por vários filósofos, como o existencialista Jean Paul Sartre, o qual herdou de Hegel a percepção da condição do homem em sociedade, portanto em relação. O outro como objeto de estudo refere-se como não sendo o “*self*”, diferente do *si mesmo*.

Segundo os filósofos do existencialismo, o *outro* seria uma construção da consciência refletida. Para Sartre (1973, p. 9-28), por exemplo, a consciência de si necessita do outro para provar a sua própria existência. Mas essa filosofia ocupa-se da ontologia, enquanto para Buber, bem como para Levinas, a ética, e não a ontologia, é a questão crucial. No seu pensamento sobre o outro, Levinas remete-nos ao rosto – epifania do totalmente *outrem*. O rosto apela, dessa maneira, para a responsabilidade e a justiça (LEVINAS, 1988, p. 31).

Levinas e Buber aproximam-se no seu modo de refletir sobre o comportamento nas relações humanas. Para esses autores, a relação com o outro não está vinculada ao ser como objeto de conhecimento. Na perspectiva de Levinas, a ontologia só pode se relacionar com o ser neutralizando-o. Na medida em que o neutraliza, pode compreendê-lo e abarcá-lo, pois

a ontologia traduz, no fundo, uma filosofia do poder e da violência, ou ainda, a dominação imperialista, a tirania e o poder do Estado. O primado do ser sobre o ente (Heidegger), que não escapa a este primado da violência, será um dos alvos decisivos nas críticas de Levinas à ontologia (FABRI, 1997, p. 13).

Levinas preocupa-se com a questão da responsabilidade para com o outro, ou seja, com as relações éticas que a alteridade impõe. Já para Buber, o Tu não possui coisa alguma, mesmo quando ele permanece em relação. As coisas não permitem reciprocidade. Com estas é apenas possível fazer uma experiência. Mas o homem não se aproxima do mundo apenas por meio de experiências, e sim por meio de relações. Por isso, Buber deixa claro que uma “palavra princípio” é EU-TU, a qual fundamenta o mundo das relações. Segundo a filosofia, estas acontecem em três esferas, a saber: com a natureza, a qual seria uma relação na penumbra, uma vez que essa se encontra aquém da linguagem; com o homem, numa relação manifesta e explícita, pois ele se endereça ao tu e recebe o tu. E, por último, uma relação com o espírito, a qual geraria a linguagem, de modo que para Buber (*op. cit.*, p. 9), a relação é fundamentalmente reciprocidade.

Para Mikhail Bakhtin (*apud* PONZIO, 2007, p. 24), o problema é a filosofia moral, ou seja, o comportamento com o outro. O objetivo dele era construir uma filosofia moral na qual o outro, tido como alguém insubstituível, fosse respeitado. Ele desejava relações verdadeiras e não trocas comerciais. Bakhtin fala também de um “face a face” e de uma filosofia do ato responsável. Ele levava em consideração o outro, que tem sentido por si mesmo. Uma filosofia pela qual o outro seja ouvido, pois, segundo ele, a vocação da palavra é a escuta. E assim o mundo, para Bakhtin, se move em torno do outro em uma relação com a palavra (PONZIO, 2007).

Estas visões filosóficas corroboram com um marco teórico para esta tese, que trata de César Vallejo, de sua relação com o outro e com sua escrita. Observamos um paralelismo entre a poesia e a prosa do escritor, entre a vida e a obra. Tradicionalmente, conceitua-se a poesia como uma tendência para o sublime, o espiritual; enquanto as crônicas se vinculam mais ao mediano, ao plano horizontal da comunicação, ao humano. No entanto, na obra de Vallejo, tanto na poesia quanto nas crônicas, os temas se assemelham e dialogam entre si. Porém, as crônicas fazem clara alusão ao contexto social, intelectual e artístico da época. Por isso, incluí-las nesta tese é uma forma de pesquisar e ampliar essa relação de Vallejo com o *outro*.

Neste trabalho serão estabelecidas diferentes categorias do *outro*: desse outro que é o poeta para o próprio César Vallejo; o *outro*, inacessível a ponto de figurar como a morte; além dos diversos *outros* com os quais ele se depara e se relaciona: aquele que o acusa injustamente, aquele intelectual arrogante, aquele lutador da Guerra Civil Espanhola, aquele militante da causa comunista e do anseio de um mundo mais justo. Há também a questão de que todos, a seu modo, são estrangeiros numa terra inóspita, especialmente em tempos duros

de crise e de guerra. Por isso, será estudado também o *outro* como estrangeiro. Essa “outridade” à qual ninguém deseja pertencer foi, inclusive, o caso da recepção da própria poesia de Vallejo no Peru, já que seu primeiro livro *Los Heraldos Negros* ganhou duras críticas. A sua poesia já nasceu sob o signo do “outro”. Como diz Flo (2003, p. 2), a própria modesta vanguarda peruana sente-se incomodada com a poesia de *Trilce*.

A motivação para estabelecer essas categorias parte da própria lucidez que César Vallejo teve da sua missão de poeta. Ele escreveu mais de uma vez a respeito dela. Vejam-se, por exemplo, as suas reflexões a respeito da responsabilidade do escritor durante o II Congresso Internacional de Escritores para a Defesa da Cultura, organizado pela Aliança de Intelectuais Antifascistas em Valencia, Espanha, entre 4 e 11 de julho de 1937:

Os responsáveis por aquilo que acontece no mundo somos os escritores, porque temos a arma mais extraordinária que é o verbo. Arquímedes disse: “Dêem-me um ponto de apoio, a palavra e o tema justos e moverei o mundo”. Para nós que possuímos esse ponto de apoio, nossa pena, toca-nos, pois, mover o mundo com essas armas (...). Viemos em missão profissional a qual consiste em perceber a matéria-prima, a realidade, esse contato com a realidade espanhola, que hoje mais do que nunca pode dar bons frutos (1994, p. 174-175).<sup>7</sup>

Há muitos textos de Vallejo nos quais se pode ler, nas entrelinhas, uma espécie de indignação, de revolta, ou preocupação com a falta que faz uma cultura, uma estética e métodos próprios para estimular, por exemplo, os artistas latino-americanos. E ele fala, inclusive, a propósito de uma espécie de alienação dos mesmos:

A atual geração da América não anda menos perdida do que as anteriores (...). Por meio das novas disciplinas estéticas que acabo de listar, os poetas europeus vão se realizando aqui e acolá. Porém, em América todas essas disciplinas (estéticas), a causa justamente de serem importadas e praticadas por arremedo (plágio), não conseguem ajudar os escritores a revelarem-se e realizarem-se, pois elas não respondem a necessidades peculiares da nossa psicologia e ambiente, nem foram concebidas por impulso genuíno e terráqueo daqueles que as cultivam. A *endosmose*, tratando-se destes tipos

---

<sup>7</sup> Los responsables de lo que sucede en el mundo somos los escritores, porque tenemos el arma más formidable, que es el verbo. Arquímedes dijo: “Dad-me un punto de apoyo, la palabra justa y el asunto justo, y moveré el mundo”, a nosotros que poseemos este punto de apoyo, nuestra pluma, nos toca, pues, mover el mundo con estas armas (...) hemos venido en una misión profesional que consiste en darnos cuenta de la materia prima, la realidad, este contacto con la realidad española, que hoy más que nunca puede dar buenos frutos. (1994, p. 174-175).

de movimientos espirituais, longe de nutrir, envenena (VALLEJO, 1994, p. 73-78).<sup>8</sup>

Boa parte da consciência de Vallejo a respeito do estranhamento que causa o eurocentrismo e imposições intelectuais vindas dos Estados Unidos na formação dos escritores latino-americanos reflete um pouco da sua formação arielista e revela uma crença no homem, advinda, talvez, em parte, da sua formação cristã, do valor do desenvolvimento de uma personalidade própria, singular, que não se confunda com o individualismo, mas que seja fruto de uma trajetória de amadurecimento de uma expressão pessoal. Ele não teme afirmar diferenças, pois faz parte da sua postura ética saber reconhecer um talento, e não fazer da singularidade de cada escritor um motivo de discriminação ou causa de injustiças. Ele mesmo deve ter sentido em Paris, o quanto, como estrangeiro, esse “outro” vindo da América Latina, é ignorado. Basta ler a crônica “La Rotunda”, que relata o seu encontro com Miguel de Unamuno (VALLEJO, 1994, p. 32), comentada no quarto capítulo – “O purgatório do exílio: Vallejo na Europa” – por exemplo. Mas a sua poesia reflete, em uma dimensão muito maior, e que faz parte da vida cotidiana, muitos “outros” que são, ao mesmo tempo, parte de si. Como mostra o poema a seguir, da obra *Poemas Póstumos* (2007, p. 414-415), esses outros são capazes de questionar o sentido de tudo o que se faz:

Un hombre pasa con un pan al hombro

Un hombre pasa con un pan al hombro  
¿Voy a escribir, después, sobre mi doble?

Otro se sienta, ráscase, extrae un piojo de su axila, mávalo  
¿Con qué valor hablar del psicoanálisis?

Otro ha entrado a mi pecho con un palo en la mano  
¿Hablar luego de Sócrates al médico?

---

<sup>8</sup> La actual generación de América no anda menos extraviada que las anteriores. (...) Por medio de las nuevas disciplinas estéticas que acabo de enumerar, los poetas europeos van realizándose más o menos, aquí o allá. Pero en América todas esas disciplinas, a causa justamente de ser importadas y practicadas por remedo, no logran ayudar a los escritores a revelarse y realizarse, pues ellas no responden a necesidades peculiares de nuestra psicología y ambiente, ni han sido concebidas por impulso genuino y terráqueo de quienes las cultivan. La endósmosis, tratándose de esta clase de movimientos espirituales, lejos de nutrir, envenena. (VALLEJO, 1994, p. 73-78).



Un cojo pasa dando el brazo a un niño  
 ¿Voy después, a leer a André Breton?

Otro tiembla de frío, tose, escupe sangre  
 ¿Cabrá aludir jamás al Yo profundo?

Otro busca en el fango huesos, cáscaras  
 ¿Cómo escribir, después, del infinito?

Un albañil cae de un techo, muere y ya no almuerza  
 ¿Innovar, luego, el tropo, la metáfora?

Un comerciante roba un gramo en el peso a un cliente  
 ¿Hablar, después, de cuarta dimensión?

Un banquero falsea su balance  
 ¿Con qué cara llorar en el teatro?

Un paria duerme con el pie a la espalda  
 ¿Hablar, después, a nadie de Picasso?

Alguien va en un entierro sollozando  
 ¿Cómo luego ingresar a la Academia?

Este longo poema nos faz refletir sobre a oposição entre a vida e a retórica. Esta contradição, uma vez denunciada no poema, mais do que diminuir o valor das palavras, torna-se um convite para recriá-lo, no diálogo com o homem comum, como observamos, ainda, nos demais versos a seguir:

Alguien limpia un fusil en su cocina  
 ¿Con qué valor hablar del más allá?

Alguien pasa cantando con sus dedos

¿Cómo hablar del no yo sin dar un grito?

5. nov. 1937

Nesta enumeração de homens, todos esses *outros* – aparentemente diferentes do eu lírico – acabam, por efeito associativo, dando a impressão de que se trata de um mesmo e único indivíduo, um homem comum. Esse efeito é sugerido pelo fato de o eu lírico questionar-se, reiteradas vezes, ou dirigir a pergunta a um interlocutor. Assim como, também, poderia ser cada leitor e ao mesmo tempo todos juntos, reunidos no poema. E ele, como quem vive uma solidão fraterna, a qual faz lembrar uma figura como a de Charles Chaplin, seria capaz de dizer: “afinal, a todos nós nos acontece alguma vez isso de se estar vivo” (*apud* BENEDETTI, *op.cit.*).

A organização desta tese é orientada pelos capítulos estabelecidos em relação à ordem cronológica da vida do autor, como se pode ver a seguir:

O primeiro capítulo apresenta uma breve resenha sobre a história peruana e sua cultura. Ao tratarmos da vida e obra de um poeta peruano, que se pretende tornar conhecido em um contexto acadêmico brasileiro, faz-se necessário descrever sucintamente o percurso desse povo milenar, que é o berço da civilização andina, e sobretudo por se tratar do contexto histórico-cultural em que nasceu e cresceu o poeta César Vallejo.

O segundo capítulo trata da infância e da juventude do poeta, numa abordagem biográfica, porém não isenta de ficção poética. Essas fases da vida transcorrem em sua cidade natal, à qual César Vallejo faz referência em alguns versos, bem como às relações por ele vividas com seus familiares e amigos. Na sua juventude, César Vallejo fez parte da “Boêmia de Trujillo”, um grupo de jovens poetas e intelectuais da cidade onde Vallejo estudou Letras e defendeu uma tese sobre o Romantismo, a partir de quando o poeta começará a publicar suas obras, também apresentadas neste capítulo.

No terceiro capítulo da tese apresenta-se a etapa intermediária, entre a infância e a vida que o poeta teve no exterior até sua morte na França. Esse capítulo, que leva no título a palavra “Inferno”, remete ao período dos cento e doze dias vividos na prisão. Foi ali, entre sofrimento e solidão, que escreveu a sua obra mais importante, *Trilce*. Vallejo foi preso sem justa causa e foi envolvido em um jogo de interesses políticos, o qual significou para ele uma experiência como a dos infernos, no sentido de ter sido reduzido a um objeto sem valor e sem dignidade, nas mãos das autoridades peruanas do Judiciário e da Polícia.

O quarto capítulo faz referência à vida de César Vallejo no exterior. Em 1923, ele deixa o Peru e vai morar na França, onde morre (1938), sem nunca ter retornado ao país natal.

O título desse capítulo faz referência ao “limbo” ou “purgatório”. Talvez o significado um tanto indefinido e ambíguo deste termo seja o mais adequado por se tratar de uma questão do movimento, do exílio, da não fixação. Este capítulo trata da época em que o poeta escreve *Poemas Humanos e Espanha, aparta de mim este cálice* e sobrevive escrevendo artigos.

Os vestígios de tal percurso humano e poético são passíveis de serem elaborados por meio da análise das suas crônicas e de seus poemas. E como encerramento, pretende-se chegar a uma síntese da trajetória poética de Vallejo, pois como diz Martin Buber (2001, p. 47), pensar o geral significa somente desenrolar o novelo do fenômeno que foi contemplado no particular.

Assim, ocorreu ao longo da sua obra, em que Vallejo tratou dos temas da família, do sofrimento e da morte sempre de um modo singular, de acordo com a fase da sua trajetória literária e pessoal. Da mesma forma, pode-se perceber, em cada um dos capítulos deste trabalho, uma nova abordagem desses temas, em relação aos *outros*. Como já foi tematizada por Blanchot (1987), a escrita vincula-se a uma determinada postura em relação à morte, ou seja, esta é presente e age sempre no ato de criação. Este é o sentido da utilização das categorias dantescas – céu, inferno e purgatório – nesta tese. Categorias que correspondem a uma segunda vida, a de quem já morreu, ou a de quem escreve a partir do já vivido, transcendendo todo o sofrimento e a alegria.

Como vimos, César Vallejo é um poeta inovador da linguagem e se mantém, mesmo após amplos estudos da crítica, como uma fonte inesgotável para a pesquisa e para a inspiração artística. A sua poética é difícil de ser delimitada, pois ela permanece “eternamente no campo de não importa qual linguagem crítica”, como diria Roland Barthes (2003, p. 74). O seu estilo pessoal e social revela uma contribuição qualitativa sem precedentes no contexto da literatura latino-americana.

A questão do outro na constituição do sujeito é polêmica e tem sido debatida na Filosofia, na Psicologia, nas Ciências Humanas: História, Teoria Literária, Antropologia Social. Esse debate não tem logrado muito sucesso, devido aos limites da linguagem e porque apenas o conhecimento intelectual é insuficiente para alcançar todos os aspectos implicados na experiência com a outridade. Neste trabalho, a abordagem desse tema em relação a Vallejo tem um viés ético, dos valores humanos, porém traduzidos esteticamente por meio do fenômeno literário em geral e da poesia, em particular. Por um lado, ele encarnou a figura desse *outro*, estranho personagem, pobre, esquecido, preso e fora de lugar. Por outro lado, pela sua capacidade de se solidarizar com o homem que sofre e por meio da síntese cultural e linguística expressa na sua arte poética, ele desloca esse lugar do *outro* e desestabiliza o *status*

*quo* tanto da língua como o da sociedade, inquietando os leitores com a sua clarividência estética e emoção. A sua energia condensa novas possibilidades de sentido para a comunicação e para a relação entre os seres humanos. Uma comunicação capaz de criar emoções que permitem perceber *outras* visões de mundo e de relações sociais. Deste modo, compreende-se o valor dos estudos vallejianos, para os quais esta tese significará, talvez, uma modesta contribuição.

Os poemas foram escritos em espanhol e ao longo da tese conservam a língua original. A sua tradução para o português encontra-se no Apêndice I, página 180.

## **CAPÍTULO 1 . BREVE APRESENTAÇÃO DO PERU, SUA HISTÓRIA E CULTURA**

O fato de se tratar de uma tese sobre um poeta peruano realizada no Brasil instiga a fazer uso do ensejo para expor uma sucinta apresentação desse país latino-americano, a fim de despertar nos leitores a curiosidade e o interesse por ele.

Assim, o Peru vem à baila quando se trata de turismo, especialmente um passeio a Machu Picchu, por exemplo. Talvez também quando se recorda a época do terrorismo do Sendero Luminoso. Contudo, tudo que se disser sobre esse país nunca será bastante para expressar sua grandiosidade. Busca-se aqui mostrar uma face desse lugar que foi o de um poeta que soube somar originalidade, liberdade, autenticidade, e refletiu na poesia as suas convicções e sentimentos políticos como César Vallejo, o mais destacado poeta do Peru ao longo de todo o século XX.

No Antigo Peru, ou Piruw em quéchua ou aimará (línguas autóctones), surgiram civilizações tão antigas quanto as da China, da Índia, do Egito, da Mesopotâmia, no século XIII a.C. Em Cajamarca, ao norte do Peru, foram encontrados vestígios da origem da agricultura de há nove mil anos atrás (7.600 a.C.)<sup>9</sup>. Ou seja, trata-se do terceiro maior país da

---

<sup>9</sup> Informações recebidas em Cajamarca e durante estudos realizados por esta pesquisadora no Peru.

América Latina, não apenas em extensão geográfica, mas também quando se considera a dimensão temporal de um berço milenar de cultura. O primeiro vestígio de literatura peruana encontra-se no termo quéchua *taki*, que abrange literatura, dança e música (LIENHARD, 1990). A tradição artística remete a elaboradas cerâmicas, tecidos, ourivesaria e esculturas dessas civilizações do antigo Peru.

Para os críticos, dividir autores e obras por países, dentro da América Latina, é artificial, por isso Rama criou o conceito de *comarca* (*In: AGUIAR; VASCONCELOS, 2001, p. 13*)<sup>10</sup>, como seria, por exemplo, a área do pampa (da qual participam tanto Argentina quanto Uruguai e Brasil). A área que, no caso do Peru, corresponde ao antigo Tawantinsuyo dos Incas, ultrapassando as fronteiras do Peru e da Bolívia, seria a comarca andina. É preciso, contudo, apresentar ao leitor brasileiro um contexto delimitado do que se pode chamar de Peru da forma menos idealizada e desprezível possível, pois este deve se aproximar da terra natal que o poeta levou sempre consigo, bem como o seu respectivo continente. Isso seria, como diz Rama, procurar, pois, um conceito de América Latina utópico e libertador (*Id., ibid., p. 40*).

Cabe aqui uma pequena observação quanto à discussão que esta apresentação suscita: por um lado, a literatura se soma à história e à geografia ou a outras áreas de conhecimento que corroboram com suas necessidades e o seu perfil, como, por exemplo, o de descrever um determinado contexto; por outro, como lembra o Prêmio Nobel de Literatura, o peruano Mario Vargas Llosa, a literatura expressa uma verdade que não é histórica, nem sociológica, nem etnológica, que não se define pela sua semelhança com um modelo pré-existente: “O mundo construído de palavra e fantasia é literatura quando nele o que se acrescenta à vida prevalece sobre o que se tirou dela” (VARGAS LLOSA, 1978, p. 124).

Assim, para falar do Peru, é necessário um pouco de sonho, de fantasia. Imaginar-se, por exemplo, numa feira do Altiplano (planalto andino), onde os vendedores falam baixinho, quase murmurando. Pode-se pensar que esse sussurrar se deva ao caráter humilde das pessoas, mas de fato é o silêncio que imprime a sua marca. Nas alturas dos Andes, assim como o ar é rarefeito, há um silêncio tal que aguça, nas pessoas, a capacidade auditiva. E, como um eco, propaga-se ao longo do tempo até as raízes profundas. A índole dos seus habitantes se nutre dessa energia que comunica e expressa “as veias abertas da América

---

<sup>10</sup> Segundo Ángel Rama, a comarca corresponde a uma área onde há homogeneidade de elementos naturais, étnicos e culturais que convergem em formas similares de criação artística. (*In: AGUIAR; VASCONCELOS, op. cit., p. 13*).

Latina”, para usar o título da obra de Eduardo Galeano, metáfora de sofrimento e de consciência acolhidos numa língua própria, para além da cultura peninsular e do idioma espanhol com o qual convivem. Segundo Agambem (2005),

a filosofia tem certamente a ver com a experiência do silêncio, mas o assumir dessa experiência não constitui de modo nenhum a identidade da filosofia. Esta está exposta no silêncio, absolutamente sem identidade, suporta o sem nome sem encontrar nisto um nome para si própria. O silêncio não é a sua palavra secreta – pelo contrário, a sua palavra cala perfeitamente o próprio silêncio (AGAMBEN, 2005, p. 111).

Assim como para a filosofia, não é a experiência do silêncio que define a poesia desse lugar e nem as pessoas expostas a ele sem identidade, pois se o silêncio explica o murmúrio, isso não as define. Continuam sem nome até encontrá-lo talvez em alguma obra de Vallejo, ainda que a sua escrita não se classifique nem como regionalista nem como indianista ou andina. A poesia, que vem da relação entre a experiência vivida e o silêncio impregnado de tradição e raiz, estabelece também um acordo entre deixar à palavra dizer-se e fazer com que esta expresse a experiência pessoal ou coletiva. O poeta adota uma postura com a palavra semelhante à do escultor em relação à pedra: até certo ponto, Michelangelo, por exemplo, olhava para a pedra e via a escultura em si, e a pedra lhe dava a forma que melhor correspondesse à expressão do seu desejo de artista.

A famigerada destruição do Incanato realizada pelos homens com armas de fogo, vindos da Península Ibérica, constituiu uma situação ambivalente. Por um lado, para a Espanha, foi o grande “Século de Ouro”. Já o homem peruano antigo teve que se despedir, como diz Arguedas (1977, p. 104), do universo criado pelas suas mãos e ingressar na servidão, ainda não concluída, pela desconcertante imposição de uma cultura alheia, cujos valores não consegue compreender até hoje.

Essa expressão é irônica, dependendo do lugar onde seja dita: se a partir da Europa ou do Peru. “Século de Ouro” chama-se ao Renascimento espanhol e corresponde à retirada do ouro do Peru. Essa destruição continuou a existir contra uma cultura milenar, cuja língua própria atravessa os séculos. Pode-se dizer que na encruzilhada das culturas quéchua e espanhola brota em Vallejo uma emoção harmoniosa e nobre.

Na construção de uma paisagem cultural perpassada pela história e a geografia do Peru, é preciso ainda imaginar a luz desses lugares, onde habitam cachorros sem pelos, que servem para aquecer os habitantes dessas zonas frias, envolvidos, por vezes, na fumaça de águas termais como as dos Baños del Inca, as quais encontram-se junto à maior mina de ouro a céu aberto do mundo. Essas nuvens de calor, contaminando a claridade do dia, cria um jogo

barroco de luz e sombra, capaz de configurar-se numa expressão poética que tanto ilumina quanto ofusca.

Há algo mais do que lucidez nesses silêncios e nessas alturas, nas nuvens que percorrem desertos, montanhas e selvas do Peru. Uma raiz cultural que peca se for chamada de ingênua ou virgem conforma o segredo de preservar essa região com a força de um diamante em meio a todo o carvão das eras para chegar a compor o sangue do poeta. Vallejo, inocentemente, acreditou na possibilidade de expressão própria e de comunicar uma consciência cujo vigor inaugurou algo novo na tradição poética de língua espanhola. Não se trata de alguém cujo caráter aponta para uma pureza singular?

A tradição cultural peruana tem a mestiçagem de vertentes indígenas e espanholas. A parte ancestral indígena atravessa o tempo, em parte desconhecida como nos fósseis não decifrados, nas histórias inverossímeis transmitidas nas pinturas dos guacos ou em arquiteturas soterradas pelo deserto, em códigos de ritos e costumes milenares, estranhos ao invasor. O colonizador espanhol, mais do que apenas armas de fogo, trouxe também a religião, a língua, a cultura ocidental, a população peninsular que se somara aos elementos autóctones.

O mundo andino é um espaço humano onde a vida cresce e se desenvolve desde as mais remotas épocas. Por isso, faz-se necessária uma pequena apresentação histórica que permitirá uma visão do que foi o berço da civilização do Novo Mundo, para que se entenda quem foram os homens autóctones do Peru, o que aconteceu com a chegada dos espanhóis e como desse extenso processo resultou a população peruana atual (SORIANO, 1995, p. 19).

### **1.1 Características históricas e culturais de um povo milenar**

Mais do que descrever a história do Peru, apresenta-se um povo milenar e a sua permanência até os dias de hoje, pois os Incas subsistem; a sua cosmovisão, as suas tradições sociais e, por exemplo, os seus antigos *ayllus* converteram-se nas *cofradías* da época colonial espanhola e mais tarde em bairros. A arte das gravuras em madeira perdura no trabalho de esculpir com a ponta de uma faca as cabaças que tanto se vendem aos turistas. Continuam fabricando-se grandes vasilhas em argila e lidando-se com a terra a partir de ensinamentos e técnicas muito antigos. Ou seja, os Incas continuam a existir, tendo assimilado as novidades, mas conservando um modo de compreender a vida, de olhar para o céu e de ir deixando pedrinhas pelos caminhos. Arqueólogos e cientistas continuam a fazer novas descobertas do



antigo Peru, e os incas, mais do que nunca, continuam sendo um dos povos mais interessantes e misteriosos da terra.

O império incaico durou do século XIII ao XVI e foi o império que alcançou maior expansão de todos os que habitaram na América Latina. Culturalmente, porém, esse império, ao se comportar como herdeiro dos povos que os precederam, não aportou novidades expressivas, denunciando, assim, certo estado de estagnação ou de conformismo. Eles eram, sobretudo, conquistadores, uma vez que seus rastros se encontram desde Pastos, na Colômbia, até Los Huarpes, na Argentina.

Com a finalidade de apresentar de forma breve um passado extraordinário, são descritas, a seguir, algumas das características históricas, geográficas, sociais e culturais da civilização andina, segundo dados coletados por Longhena e Alva (1999, p. 18).

No transcurso dos séculos, o Peru passou pelo período “Pré-Cerâmico” (4.000-1800 a.C.). Estas datas são atribuídas ao mais antigo fragmento de fibras vegetais trançadas encontrado no Peru (3.500 a.C.). No ano 2.500 a.C. foi introduzido o cultivo do algodão. Nesse longo período, grupos de caçadores e de homens que viviam da colheita no mundo andino eram nômades que foram, pouco a pouco, adquirindo um tipo de vida sedentária. A esse período remontam as sepulturas coletivas mais antigas e os primeiros centros de cerimônias. Huaca Prieta y Aspero, no litoral, e Kotosh e La Galgada, no altiplano dos Andes, mostram o nascimento de uma sociedade organizada, apesar de ausência da cerâmica. Há tecidos que permanecem testemunhas dessa época.

Segundo Longhena e Alva (1999, p. 18), o fragmento cerâmico mais antigo do Peru descoberto em Kotosh (1.800 a.C.) data do período “Cerâmico Inicial” (1.800-900 a.C.). Foram também achados fragmentos de madeira no monte Sechín (1.519 a.C.) e nos depósitos de Mina Perdida (1.250 a.C.) foram achadas lâminas de cobre como mostras de uma época de transição importante para o desenvolvimento das artes, de técnicas de construção e de aspectos sociais que constavam no período anterior de forma embrionária. A aparição da arte da cerâmica e da metalurgia tornou os centros cerimoniais mais complexos. Os templos apresentavam um formato característico de ferradura. Há afrescos policromados nas paredes de Garagay e no Monte Sechin, provavelmente de tal época. No vale do Casma está uma das bases mais famosas desse período inicial, cuja origem vem do segundo milênio a.C.

O período do “Horizonte Temprano” (900 a 200 a.C.) é a fase do centro cerimonial de Chavín de Huantar (no litoral norte do Peru). A construção do velho templo denominado Castelo data de 900 a 500 a.C. A seguir vem a fase que corresponde à construção

do novo Templo, mas com a expansão da cultura Paracas desde o litoral sul, inicia-se, 200 a.C., a decadência de Chavín.

O primeiro período intermediário é o “Intermediario Temprano”, que se expande entre o ano 200 a.C até 700 d.C. Nesse período se constrói a cidade capital do Estado na cultura Nazca (100 a.C.). A partir do ano 100 d.C. é provável que se tenha dado início à construção das Pirâmides do Sol e da Lua, que fazem parte das descobertas arqueológicas de Moche. A história andina é caracterizada pelos regionalismos iniciados nesse período. Quando a cultura Chavín finaliza a unificação cultural e política, o território se fraciona numa série de pequenos reinados ou estados que correspondem a outras tantas culturas e civilizações. Entre essas se destaca a cultura Moche e também a Nazca ao longo do litoral deserto do sul. Eram sociedades desenvolvidas com base na agricultura e na pesca e dedicadas à produção de cerâmica, tecidos e às artes com metais preciosos. As sepulturas muito ricas, atribuídas a personagens de elevada consideração social, sugerem a existência de uma sociedade piramidal e rigidamente organizada.

No período do “Horizonte Médio” (700 a 1.000 d.C.), os pequenos estados do período anterior desapareceram e o império Huari, uma potência política e militar, desenvolveu uma nova etapa de unificação do mundo peruano. Surgem as cidades propriamente ditas, com a sua estrutura quadriculada, com ruas e muros de fortificação. O povo Huari recebe a influência cultural e religiosa de outra potência de tipo teocrático: o Tiahuanaco, cujos ciclópicos e restos misteriosos estão situados perto do lago Titicaca. Esses restos talvez representem o intento de recuperar o antigo culto ao Deus das Varas de Chavín. Desse período permanecem esculturas monumentais magníficas, recipientes de cerâmica policromada e tecidos feitos com grande maestria. No entanto, no ano 1.000 d.C., os centros de poder Huari e Tiahuanaco sucumbiram devido a causas desconhecidas.

O período “Intermediario Tardío” (ou segundo período intermediário) vai do ano 1.000 d.C. até 1450 d.C. Ao longo do litoral peruano, das cinzas dos povos Moche e Nazca surgiram novas civilizações, e sobre os restos dos Huari edificaram-se importantes centros cerimoniais. O poderoso reino Chimú, no litoral norte, de lendárias origens, edifica a impressionante cidade de Chanchán, um dos centros urbanos de maior prestígio do mundo pré-colombiano. Os objetos de ouro, prata e pluma citados por cronistas da época são características dessa civilização. No sul estão as ricas necrópoles de Chancay e Ica-Chincha, mostras de complexos rituais funerários e de elaborada produção têxtil. Em 1450, pelo avanço do império Inca chegaram ao fim a rica civilização Chimú e todos os estados do período

Intermediário Tardio. O rei de Chanchán, Minchancaman, renuncia perante a cidade sitiada pelo Inca; e o reino Chimú cai em mãos do inimigo em 1463 d.C.

O período do “Horizonte Tardio”, segundo Longhena e Alva (1999, p. 19) também chamado de “Novo Horizonte” ou “Horizonte Inca”, vai do ano 1450 até 1533 d.C. Esse período corresponde à expansão e ao estabelecimento da última grande força unificadora do Peru pré-colombiano: o Império do Tahuantinsuyo, ou Império Inca. Graças a uma estrutura estatal rígida e organizada e a um exército poderoso, os primeiros soberanos incas conseguiram conquistar em pouco tempo os numerosos povos do período anterior e deram vida a um império de dimensões desmedidas, cujos vestígios de construções megalíticas e de enormes vias públicas se conservam até hoje.

No século XV, antes da chegada dos espanhóis, o Peru era constituído pelo Tahuantinsuyo, o maior império da América pré-colombiana, atingindo mais de 3.000 km de extensão. Após a conquista dos espanhóis, instalou-se o vice-reinado do Peru. Nessa época se destaca a literatura de Inca Garcilaso de la Vega, com os seus *Comentarios reales de los Incas*. Como filho de espanhol com uma princesa inca, Garcilazo impregnou-se, desde sua infância, da cultura do incanato. Mas, quando adulto, é enviado à Espanha, onde escreve esses comentários sobre a nobreza incaica. No entanto, sua ambígua situação de mestiço se reflete no dilema entre adotar a linguagem acessível aos espanhóis e ser fiel a seus ancestrais peruanos. Essa tensão pode ser superada, segundo Rama (1985), por um processo de transculturação<sup>11</sup>, termo que expressa o contato entre culturas diferentes colocadas no jogo da dominação imposto, sobretudo, pelo empreendimento colonial. Tal mecanismo comporta,

de início, uma parcial desaculturação, que implica perda de componentes considerados obsoletos; em seguida, há incorporações procedentes de uma cultura externa e, por fim, um esforço de recomposição ou *neoculturação*, articulando os elementos sobreviventes da cultura originária e os que vieram de fora (AGUIAR; VASCONCELOS, 2001, p. 11).

Durante o período colonial, predominou o estilo barroco nas artes, mas esse sofreu modificações devido às influências das tradições autóctones, como dá prova disso a Escola de Cuzco, sobretudo na pintura. Dir-se-ia que o povo quéchua, nesse período, ainda que dolorosamente, formou um mundo com um mínimo de unidade, ao menos quando se observam algumas comunidades que enfrentavam mestiços e espanhóis. Unidade que se afundará na época republicana. No século XIX, com a independência da Espanha, surge uma

---

<sup>11</sup> Termo proposto pelo antropólogo Fernando Ortiz em 1940 (Cf. AGUIAR, 2001, p. 11).

literatura de cunho mais nacionalista, na qual se destaca a obra de Ricardo Palma *Tradiciones peruanas*.

A situação política e social do Peru foi sempre de uma grande e sofrida complexidade. A grande diferença social repercute, principalmente, em relação aos ameríndios, que são os mais ameaçados de extinção devido à exclusão social e às condições de pobreza. A tendência é uma predominância geral da mestiçagem, tanto que atualmente quase a metade da população é mistura de espanhol e quíchua, sendo os brancos cerca de 15%; os mulatos, 7%; os negros, 2%; quase 1% de asiáticos; e o restante, ameríndios. Quanto à índole dos ameríndios, fala-se muito da sua expressão de dor característica, a ponto de ser chamada de dor cósmica. Isso se deve, em parte, à forte inserção na natureza; e a própria rispidez dos Andes a conforma. Mas este remete a um sentimento de origem pré-colombiano, como lembra Arguedas (1977, p. 111): “que não se esgotaram todas as fontes da alegria, como é costume achar, e que a dor deixa de ser dominante assim que desaparecem as mais cruas formas de opressão social”.

Quanto à origem dos primeiros reis Incas, esta remete à tradição oral e a fontes históricas impregnadas de lendas, dispondo-se de dados seguros apenas a partir da dinastia de Pachacutec. No ano de 1533, o inca Atahualpa é capturado e morto traiçoeiramente pelo capitão espanhol Francisco Pizarro, dando início à queda do Tahuantinsuyo. A morte, porém, do último representante da dinastia, Inca Tupac Amaru, acontecerá em 1572 quando o império é anexado à coroa de Castela. E inicia-se, assim, a época na qual o Peru foi uma colônia da Espanha e que abrangeu os séculos XVIII e XIX (VARGAS UGARTE, 1971, p. 104).

Quando os espanhóis chegaram ao Peru sob o comando do capitão Francisco Pizarro, eram mandatários dos incas os irmãos Huascar e Atahualpa. Eles representaram o zênite do Tahuantinsuyo. Com a morte de ambos em 1533, acabou-se a história genuinamente andina, de desenvolvimento autóctone e livre de ingerências estrangeiras. E passou a ter lugar um novo Peru, o Peru atual, uma mistura do andino e do espanhol, unidos de forma tal que a identidade dos peruanos é uma irreversível combinação dos dois elementos (SORIANO, 1995, p. 36).

## 1.2 A civilização Inca

Cabe aqui discorrer sobre a civilização inca que os espanhóis encontraram em sua chegada ao Peru. O processo cultural do Peru, como já se viu, é milenar. Trata-se do devir de povos e sociedades cada vez mais evoluídos até atingirem a civilização inca, uma soma de todas as conquistas científicas, tecnológicas, artísticas e políticas criadas desde milênios antes deles. Essa herança cultural os Incas souberam manter e aperfeiçoar para o bem-estar das massas humanas que habitavam o território.

A origem do incanato deu-se na região do Cuzco (nome que significa *umbigo*) e tem uma explicação histórica e também mitológica. Pelos documentos do século XVII, os incas eram um grupo de emigrantes vindos do Estado de Tiahuanaco (nas proximidades do lago Titicaca), o qual fora invadido por grupos chegados do sul, provavelmente os Aymaras.

A tradição conta que o primeiro inca foi Manco Capac e a sua esposa, Mama Ocllo. Eles decidiram construir a sua residência e levantar um templo em conformidade com os rituais andinos. E, a partir desse lugar, foram dominando todo o território. A civilização andina é conhecida hoje como uma das mais exímias do mundo, personalizando e simbolizando a antiga América meridional, assim como a asteca simboliza a antiga América setentrional. O grande sucesso dos incas e em geral das culturas andinas é a sua índole pragmática, o sentido realista de um povo sem grandes dificuldades para governar a si mesmo. Segundo Soriano (1995, p. 38), a grandeza do mundo andino seria uma junção do impulso dado pela paixão com a frieza exigida pela práxis. E talvez isso explique porque esse foi um império sem grandes crises econômicas, nem sociais ou religiosas. Se houve perturbações políticas, elas foram provocadas pelos nobres da cidade de Cuzco que entre si disputavam por vezes o governo, e outras vezes o poder.

O território andino ocupa a parte ocidental da América do Sul, frente ao oceano Pacífico. Abrange desde os trópicos até as proximidades da Antártida, onde a paisagem, devido a diversas altitudes da cordilheira, oferece todo tipo de cenários, desde o tropical com bosques úmidos até montanhas de neves com características glaciais e, de vez em quando, desertos absolutos, como o do Atacama. Assim, não apenas o clima é variado nessa extensa região, como há uma multivariada ecológica.

O Tahuantinsuyo ou Império Inca abrangeu uma grande parte das superfícies que hoje compreendem as repúblicas do Peru, do Equador, da Bolívia, da Argentina, do Chile e, em certo período, também o sul da Colômbia. Essa extensão é denominada de mundo andino:

um entorno geográfico *sui generis*, muito peculiar dentro do espaço peruano, pois se não há maiores diferenças em relação à latitude, apresenta sensíveis contrastes em relação à altitude e também, de certa forma, com a longitude. Ali aparecem zonas cálidas, temperadas, frias, muito frias e nevadas. E isso implica numa variedade de frutos e produtos de cada clima.

Desse modo, diz-se do Peru que ele é dividido entre o litoral, a serra e a selva. Na serra, em uma curta extensão, por exemplo, de 200 km, apresentam-se sobrepostos os mais variados cultivos e os mais díspares climas. O que se chama de “serra” é, na verdade, incorreto, pois o número de regiões naturais que a compõem adotam denominações tais como a *Chala* (até 500m de altura); a *Yunga* (de 500 a 2.500m de altitude); a *Quéchua* (de 2.500 até 3.500m); a *Suni* (desde 3.500 até 4.000m); a *Puna* (4.000 a 4.800m); a *Janca* (de 4.800 a 6.768m); a *Ruparrupa* (selva alta, 400 a 1.000m) e a *Omagua* (selva baixa ou virgem, entre 400m e 80m sobre o nível do mar).

O *ayllu* (comunidades de famílias nucleares simples e famílias nucleares compostas, originárias da região andina com uma ascendência comum e que trabalham coletivamente em um território de propriedade comum), a terra e tantos aspectos da vida cotidiana expressam a riqueza organizacional e cultural na qual viviam os incas (SORIANO, 1995, p. 139). Não conheciam a escrita, mas anotavam com nós os números de animais que tinham. Os *quipucamayos* eram os peritos em contabilidade e representavam as ciências exatas, principalmente. Os Incas conheciam um sistema eficaz de correios, os *chasquis* (ou mensageiros), que percorriam as vias do incanato. Cultivavam a dança e a música. Esta última tinha objetivos profanos, religiosos e guerreiros. Tanto a música quanto a dança tinham um papel importante, o de tornar mais leves os trabalhos do tipo da *mita* e da *minca* (acordos de prestação de serviço pesado). Na literatura, conheciam os gêneros líricos, poéticos, coreográficos, miméticos e recitados, dirigidos, porém, para o culto religioso, segundo os poucos documentos que ficaram. Os *amautas*, os *quipucamayos* e os *haravecs* que realizavam essas obras desfrutaram de grande prestígio. Os incas tinham conhecimento de astronomia e possuíam calendário.

Os hábitos de trabalho da *mita* e da *minca* foram incorporados ao regime colonial. Os *miteiros*, como eram chamados os trabalhadores que participavam da *mita*, eram trabalhadores, homens entre quinze e quarenta anos, escolhidos pela comunidade, que os enviava a trabalhar nas minas exploradas pelos colonos espanhóis.

### 1.3 O período da colônia espanhola

A época da colônia espanhola, que durou pouco mais de dois séculos, originou-se da mesma motivação dos conquistadores: a procura de metal precioso. A colônia espanhola se estendeu desde as Antilhas até a Terra de Fogo, mas o coração do império espanhol esteve entre o México e o Alto Peru. O ouro do México foi se esgotando, enquanto a prata do Peru foi sempre abundante. O império organizava-se em torno da mineração andina. Segundo Donghi (1990, p. 18), o sistema colonial sobreviveu devido à finalidade principal de obter a maior quantidade possível de metal e minério com o menor desembolso de recursos por parte da metrópole. O sistema fiscal e os comerciantes asseguravam o vínculo com a Península Ibérica. Praticamente todos os demais setores da economia colonial ficavam à margem da circulação monetária.

O botim da conquista não incluía apenas ouro e prata, mas também homens e terras. Não bastaria a riqueza da mineração se não houvesse ali a presença de populações indígenas que, devido, em parte, à sua organização anterior à conquista, estavam aptas para a economia colonial. Estabeleceu-se o sistema de *encomendas*, pelo qual o rei da Espanha concedia terras com os indígenas habitando nelas. Os *encomendeiros* passaram a usufruir de um regime medieval que fazia prosperar a mineração e também as atividades artesanais e agrícolas.

Esse modo de vida senhorial, como lembra Donghi (1990, p. 20), conservou até o século XIX traços de opulência e miséria. Não por acaso, surgiu a famosa *lenda negra*, para a qual a obra de Bartolomé de las Casas (1484-1566) foi acusada de contribuir. Las Casas foi um espanhol que se converteu em missionário e que denunciou os maus tratos infligidos aos indígenas defendendo e conseguindo, junto à coroa espanhola, que se amenizassem as leis muito severas que imperavam.

Dentre a numerosa família dos chamados cronistas de Índias, Bartolomé de Las Casas (1995), destaca-se pelo seu papel histórico e pela originalidade dos seus escritos. Estes contribuíram, até mesmo depois da sua morte, para a famosa *lenda negra anti-espanhola*. É uma figura que continua sendo atual por estar vinculada a problemas como o racismo e os direitos do homem. Las Casas redige uma série de memórias para condenar o regime de *encomendas*, e a sua *Brevísima relación de la destrucción de las Indias* oferece uma espantosa visão das atrocidades da conquista. Apesar de ter sido desvirtuada a finalidade de sua obra, podemos observar que Las Casas escreveu para dar um testemunho da injustiça, e, para além do seu conteúdo de denúncia, expressou um pungente protesto humanitário:

Descobriram-se as Índias no ano de 1492. Há quarenta e nove anos da entrada dos espanhóis à felicíssima ilha da Espanhola (...) e em Terra Firme (Bartolomé de Las Casas relata): eram terras que já estavam povoadas como uma colmeia de gente. Todas estas gentes (...) criou Deus como sendo as mais simples, sem maldades nem fingimentos, muito obedientes e fiéis aos seus senhores naturais e aos cristãos a quem servem (LAS CASAS, 1538, p. 2-3).<sup>12</sup>

Ao lermos este e outros trechos nos quais Las Casas descreve o caráter dos índios, pode-se pensar em uma idealização da condição indígena. No entanto, pode-se levar em consideração que ele foi um lutador da causa dos explorados e que, desse modo, devia saber utilizar-se dos meios que tinha para surtir o efeito esperado no leitor a quem se dirigia.

Também descreve como os europeus torturam antes de matar:

Eles entravam nos povoados e batiam em crianças, velhos, mulheres grávidas ou que recém deram a luz até fazerem-nos em pedaços, como se batessem em cordeiros. Apostavam a quem com uma facada conseguia partir um homem ao meio; cortavam a cabeça ou descobriam as entranhas das vítimas. Arrancavam os bebês do colo ou do seio das mães para baterem-lhes a testa contra as pedras. Outros pegavam (os índios) e os mergulhavam no rio e, a seguir, os retiravam rindo e debochando: “ferve, corpo de fulano de tal” (...) Faziam umas forcas longas, de treze em treze pessoas e diziam que era em honra de Nosso Redentor e dos Apóstolos. Então, juntavam lenha, faziam fogo e os queimavam vivos (*Id.*, 1538, p.4-5)<sup>13</sup>.

(...) “E, se tivesse que contar particulares crueldades e matanças que os cristãos naqueles reinos do Peru cometeram e a cada dia cometem seriam de espantar e tantas, que tudo o que temos dito de outras partes obscurecer-se-ia e pareceria pouco, pela quantidade e gravidade desta” (*Ibid.*, p. 34)<sup>14</sup>.

---

<sup>12</sup> Descubriéronse las Indias en el año de mil y cuatrocientos y noventa y dos. (...) ha cuarenta e nueve años que fueron a ellas cantidad de españoles; (...) - a la grande y felicísima isla Española (...) a la tierra firme (...) - todas llenas como una colmena de gentes (...), que parece que puso Dios en aquellas tierras todo el golpe o la mayor cantidad de todo el linaje humano.// Todas estas universas e infinitas gentes a todo género crió Dios los más simples, sin maldades ni dobleces, obedientísimas y fidelísimas a sus señores naturales e a los cristianos a quien sirven (LAS CASAS, 1538, p. 2-3).

<sup>13</sup> Entraban en los pueblos, ni dejaban niños y viejos, ni mujeres preñadas ni paridas que no desbarrigaban e hacían pedazos, como si dieran en unos corderos metidos en sus apriscos. Hacían apuestas sobre quién de una cuchillada abría el hombre por medio, o le cortaba la cabeza de un piquete o le descubría las entrañas. Tomaban las criaturas de las tetas de las madres, por las piernas, y daban de cabeza con ellas en las peñas. Otros, daban con ellas en ríos por las espaldas, riendo e burlando, e cayendo en el agua decían: bullís, cuerpo de tal; (...). Hacían unas horcas largas, que juntasen casi los pies a la tierra, e de trece en trece, a honor y reverencia de Nuestro Redemptor e de los doce apóstoles, poniéndoles leña e fuego, los quemaban vivos (*Id.*, 1538, p.4-5).

<sup>14</sup> Si se hubiesen de contar las particulares crueldades y matanzas que los cristianos en aquellos reinos del Perú han cometido e cada día hoy cometen, sin duda ninguna serían espantables y tantas que todo lo que hemos dicho de las otras partes se escureciese y pareciese poco, según la cantidad y gravedad dellas (*Ibid.*, p. 34).



Bartolomé de las Casas, porém, foi, sobretudo, um combatente que abraçou a luta em defesa da causa indígena durante mais de cinquenta anos tanto na América do Sul quanto na Europa (LAS CASAS, 1538, *apud* SAINT-LU, 1974, p. 117).

Michel de Montaigne (1533-1592), criador do gênero Ensaio, escreveu o ensaio *Des cannibales (Os canibais)*. Depois de ter um encontro com um índio na cidade de Rouen, na França, ele decide fazer uma comparação entre o Mundo Europeu e o Novo Mundo. É interessante como esse autor põe em evidência o fato de que os índios matam para depois comerem os seus inimigos, enquanto que os europeus torturam antes de matar (*Des cannibales*, 3ème partie, p. 31). Deste modo, há uma analogia com as descrições de Las Casas, a qual parece até mesmo confirmar o horror descrito por este.

Montaigne coloca ainda a questão: quem é o bárbaro? Na última parte do ensaio *Os canibais*, ele intervém com um “nós” que remete aos europeus e aos leitores. Diz que não queremos e não somos capazes de reconhecer a própria barbárie. Quando ele escreve, a Europa do século XVI está em meio a guerras de religião e à expansão da Europa para o Novo Mundo. Então, ele critica o etnocentrismo europeu e mostra o quão relativos são os julgamentos. E desloca o olhar etnocêntrico para refletir sobre o olhar dos *bárbaros* em relação aos europeus. E conclui: “eu acho que não há nada bárbaro ou selvagem, mas cada um chama de bárbaro aquilo que não é o seu costume”. Bárbaro, a própria palavra o diz, significa: estrangeiro.

Tzvetan Todorov (1982, p. 79) interroga, também, na sua obra *A conquista da América*: “quem decide, uma vez mais, o que é barbárie e o que é civilização?” No caso da conquista, trata-se de duas partes que se enfrentam e nas quais não subsiste nenhuma igualdade e nem reciprocidade. Todorov inicia o capítulo de Moctezuma e os espanhóis, dizendo que “os índios e os espanhóis praticam a comunicação de forma diferente. Mas, o discurso da diferença é um discurso difícil. O postulado da diferença leva facilmente ao sentimento de superioridade. (...) Seriam os espanhóis superiores além de diferentes?” (p. 1). Por um lado, os espanhóis parecem saber desempenhar o papel da interação de indivíduo a indivíduo, mas existe também a interação entre a pessoa e o seu grupo social, entre a pessoa e o seu mundo natural, entre a pessoa e o universo religioso. E, segundo Todorov, nestes outros âmbitos da comunicação, os índios tinham uma longa tradição, mesmo porque pertenciam a sociedades superestruturadas (TODOROV, 1982, p. 1-12).

Emitir qualquer juízo de valor sobre modelos diferentes de sociedade ou cultura não deixa de ser uma forma de racismo. Mas, o relativismo absoluto também cria um dilema: se todas as culturas são válidas em si, não poder expressar as diferenças entre uma e outra

resulta também numa forma de racismo. Contudo, Todorov aborda a questão de um ponto de vista ético. Talvez tenha a ver com isso, a necessidade de se compreender as diferenças dentro de um pluralismo crescente.

Mas, talvez também elucide a questão lembrar aqui uma definição de cultura. Segundo Edward Said, “cultura” designa todas aquelas práticas, como as artes de descrição, comunicação e representação, que têm relativa autonomia perante os campos econômico, social e político, e que amiúde existem sob formas estéticas, sendo o prazer um dos seus principais objetivos” (SAID, 2011, p. 12). Levando em consideração a relativa autonomia que implica a própria definição de cultura, não se trata de emitir ou não juízo de valor ou de poder expressar ou não as diferenças culturais, e sim de constatar que essa cultura antiga, como é a do Peru, tem uma memória que não fica apenas registrada nos monumentos ou nos escritos ao longo de séculos. Essa memória se expressa numa quantidade enorme de elementos culturais que têm vigência como raiz de identidade para milhões de homens e mulheres de ascendência andina. Eles se constituem em pilares de integração não só entre países andinos, mas dentro da diversidade necessária a um mundo globalizado, embora tenham sido submetidos durante meio milênio à exploração e à destruição de diversos aspectos, inclusive intelectual. Como lembra SOMMER (2004, p. 27) pelas disposições coloniais de 1532, 1543 e 1571, “Espanha proibiu a publicação e importação de literatura, seja por motivos religiosos e utópicos em relação ao Novo Mundo ou por razões de segurança política, Espanha fez o que pôde para controlar o imaginário nos membros das suas colônias”.

Durante a época colonial, se a dominação espanhola tomou conta do espaço intelectual na sociedade, ela compreendeu também os domínios espiritual e físico. Como por exemplo, quando aconteceu no Peru uma grande epidemia que dizimou boa parte da população indígena e foi a causa no século XVII de uma catástrofe demográfica. Esses aspectos, contudo, foram servindo de fermento para uma transformação social. Com o passar do tempo, surgiram as fazendas, ficando superado o regime de *encomendas*. Com a expansão do consumo e do mercado, as regras exclusivas do mercantilismo espanhol sofreram mudanças. A população mestiça crescera ressentida pelo sistema administrativo colonial, no qual apenas quem era espanhol detinha cargos públicos. E estava disposta e preparada a suplantá-lo.

#### 1.4 A independência do Peru

No início do século XIX, todo o edifício colonial desmoronou. Na colônia, o peso da metrópole se fez sentir duramente, pois a Espanha reservava lucros muito altos para si, com os quais fazia frente à intermediação de uma nova Europa industrial. E assim surgiria no Peru, como em toda a América Latina, a independência política. Essa, porém, não significou um processo de descolonização interna, pois a estrutura econômica centrada na produção de matéria prima para exportação e consumo de manufaturas vindas do exterior acentuou-se ainda mais. Contudo, o pacto entre a Coroa espanhola, a iniciativa privada e a igreja para o controle dos recursos peruanos, que tinha sido a característica da época colonial, chegou ao fim.

A história dos séculos XIX e XX parece remontar aos ciclos de dispersão e unificação que ocorreram desde sempre na milenar história peruana. Após a independência, ocorre, alternadamente, uma sucessão de regimes autoritários e de tentativas de democratização. Segundo Donghi (1990, p. 28), a dimensão política do contexto exterior ao Peru e no qual avança hoje América Latina está dominada pelas consequências do enfraquecimento da hegemonia dos Estados Unidos. Isso propicia uma redefinição das relações entre os países latino-americanos com uma dimensão para a qual ainda se desconhece o alcance. Contudo, o Peru tem permanecido com uma problemática política, social e econômica peculiar. Se pensamos que o visível explica o invisível, estes aspectos põem ainda mais em destaque, talvez, a secular convivência, muitas vezes conflitiva, de duas ou mais tradições nem sempre compatíveis. Se as culturas são as que plasmam os comportamentos e o sistema de valores e funcionam como um filtro através do qual se tem mantido, como um fio condutor, a identidade desde os tempos mais remotos, isso torna ainda mais instigante descobrir os traços da sua cultura do que apenas ter informação dos detalhes da sua política. Afinal, o século XX foi um século de ilusões perdidas (PAZ; SERRANO; CABEZUDO, 2005), a política dificilmente se torna solução para os problemas de um povo. Se a cultura pode fazer dos lobos cordeiros, a política torna, geralmente, os lobos mais lobos.

No entanto, é preciso esclarecer que a pertinência de um relato político nesse trabalho remete ao fato de o mesmo situar-se em relação a um continente cuja formação nacional ocorreu em grande medida por meio de presidentes literatos e, em grande parte, pela vinculação da política com a literatura. Como diz Sommer (2004, p. 21) “os (escritores) latino-americanos viam-se mais envolvidos em querelas partidárias do que em crítica social transcendente”. Como exemplos de escritores e líderes políticos latino-americanos,

temos Andrés Bello, gramático e diplomata da Venezuela; Domingo F. Sarmiento, reformador da educação e presidente da Argentina; José Martí, poeta e herói da independência de Cuba, entre outros.

### 1.5 O Peru dos séculos XX e XXI

Após a Guerra do Pacífico (1879-1883), o Peru entrou no século XX com um governo que iniciou inúmeras reformas fiscais, militares, religiosas e civis para se recuperar dos prejuízos da guerra. É o período chamado de República Aristocrática e que se estende até os anos 20. Já, em 1924 Victor Raúl Haya de la Torre funda a Aliança Popular Revolucionaria Americana, APRA, e conjuntamente com José Carlos Mariátegui, líder do Partido Comunista Peruano, chefiavam duas forças importantes da política peruana. O APRA foi um partido político inicialmente projetado a escala continental com uma postura mais próxima do centro-esquerda e membro da Internacional Socialista. Ele foi fundado para construir a justiça social com Pão e Liberdade no Peru e, depois, em Hispanoamérica. Entre os partidos políticos peruanos é o mais antigo. Os seus militantes são chamados *companheiros* devido à fraternidade criada pelo seu fundador, o qual fazia parte do grupo de jovens de César Vallejo.

Belaúnde Terry ganhou as eleições em 1963, com o seu próprio partido, Ação Popular. O exército, no entanto, teve um papel relevante na história peruana. Golpes de Estado interromperam várias vezes o governo constitucional. O militar Juan Velasco Alvarado (1968-1980) depôs Belaúnde e iniciou um programa nacionalista de governo militar, com reforma agrária, nacionalização da indústria pesqueira, nacionalização de companhias de petróleo, de bancos e de mineradoras. Segundo Donghi (1990, p. 722), “os primeiros anos de governo militar foram de reativação econômica e inflação em descenso”. Se isto deveria servir para ter apoio da população, não aconteceu o esperado. Mesmo quando os militares criaram em 1971 o Sistema Nacional de Apoio à Mobilização Social, Sinamos, confiada pelo governo a antigos dirigentes da esquerda política e guerrilheira, que eram desejosos de um regime com base nas massas, a preocupação do corpo de oficiais para controlar o processo corporativamente acabou deixando o mesmo um tanto isolado. Isso porque, ainda segundo Donghi (1990, p. 723), o presidente Juan Velasco Alvarado viria a ter considerável autonomia frente a seus camaradas.

Sem dúvida, a falta de mobilização popular contribuiu assim como a temporária bonança econômica para fazer possível a mais audaciosa experiência reformista conhecida pelo Peru. (...) Isso explica também, em

parte, que tenha havido relativamente pouca reação quando se suprimiu a autonomia universitária, apreenderam-se os jornais tradicionais de Lima, *El Comercio* y *La Prensa* e dissolveu-se a Sociedad Nacional Agraria (fortaleza da classe dos grandes fazendeiros). Por isso, a moderação na repressão que tinha caracterizado o regime desde o início não precisou ser abandonada (DONGHI, 1999, p. 723).

Contudo, a partir de 1973, o estilo do reformismo militar começou a ter consequências negativas. A nacionalização da indústria pesqueira foi seguida de uma exploração abusiva, com a qual a Fazenda arrecadou recursos adicionais, mas que, por pouco, não produziu o extermínio da anchova. O Oleoduto da Amazônia teve um custo que não conseguiu ser amortizado rapidamente com as reservas do petróleo peruano. Enfim, a pouca experiência empresarial e uma corrupção crescente que começava a se fazer presente no governo resultaram em adversidade econômica (DONGHI, 1999, p. 723).

Deste modo, havia um aprismo que desejava salvar a existência legal que pela primeira vez tinha-lhe reconhecido um governo militar, então, incitava à prudência, bem como o comunismo que tinha conseguido ampliar a sua base sindical com o favor militar, mostrava-se pouco disposto a novas aventuras. Mas o aprismo de inspiração trotskista ou maoísta dava vida a uma oposição mais dinâmica do que a das outras facções. Velasco Alvarado foi identificado com um ativismo reformista esgotado e foi substituído, em 1975, pelo general Bermudez.

Este teve que fazer frente à dívida externa com o FMI. A saída para a economia foi procurada por meio de um ortodoxo liberalismo econômico e conseguiu-se uma melhoria, graças, também, às exportações do setor ilegal. E nesse contexto, a fração maoísta do partido comunista começou a se destacar com o lema “Avançar pelo Sendero Luminoso”. O Sendero estabeleceu um foco de insurreição em Ayacucho e tornou-se célebre por resistir à tentativas de erradicação.

A dependência da política externa e os jogos internos do poder submergem o país em graves crises econômicas. Os problemas causados pelas diferenças sociais que se gestaram na época colonial ainda persistem, e têm motivado altos índices de violência. O país passou por uma guerra civil que durou quinze anos, inclusive mergulhado no terrorismo. Nos anos 90, o presidente Fujimori esforça-se para diminuir a inflação e consegue combater os terroristas até antes do fim dos anos 1990.

O milênio inicia-se com um tumulto político e econômico devido à reeleição de Fujimori, quem tinha cometido muitas atrocidades. Os escândalos que se seguiram à sua eleição o forçaram a convocar novas eleições para as quais ele não concorreria. Um escândalo

envolvendo o Chefe de inteligência do governo acabou revelando uma teia de atividades ilegais, de desfalques, tráfico de drogas e violação dos direitos humanos. Em 2001, houve novas eleições nas quais venceu o opositor de Fujimori, Alejandro Toledo. Este governo conseguiu recuperar algum grau de democracia no Peru, após o autoritarismo e a corrupção. Mas, devido ao descontentamento dos trabalhadores e também por motivo de um escândalo familiar, a popularidade de Toledo acabou caindo. Em 2006, Alan García, o qual já tinha vencido uma vez em 1985 com o partido APRA, vence novamente as eleições. E, um novo governo presidido por Ollanta Humala assume, a seguir, o poder em 28 de julho de 2011 (CONTRERAS; CUETO, 2000, *passim*).

Paradoxalmente, porém, no Peru convivem concomitantemente eras antigas e modernas, permanecendo um país, simultaneamente, arcaico e contemporâneo. E que, no entanto, no milênio atual, mantém um compasso de crescimento e de superação digno de saldo positivo. Segundo a World Cities Study Group and Network (GaWC) desde 2008, a cidade de Lima, capital do Peru, foi classificada pela sua economia, cultura, patrimônio histórico, acontecimentos políticos, no mesmo patamar de outras áreas metropolitanas do mundo de grande destaque, como Miami e Boston, nos EUA, Bangalore na Índia ou Berlim, na Alemanha. E a culinária peruana tem sido reconhecida internacionalmente como uma das melhores, sendo uma tendência forte em grandes cidades por todo o mundo, devido a seus sabores marcantes, temperos variados e características saudáveis.

No Peru há uma variedade enorme de tipos e cores de milho, bem como da batata que tem a sua origem nesse país, assim como também o *mamey* e outros frutos regionais e ainda, a quinoa, famosa pela sua riqueza protéica. Isso para citar alguns recursos naturais. E assim, mesmo sem vislumbrar uma solução para os seus problemas, o Peru mantém a admiração e o encanto que tiveram desde sempre todos aqueles que o descobriram.

## CAPÍTULO 2 CÉU: O POETA, SEU CONTEXTO PERUANO, SUA OBRA

*C'est par l'autre que je suis le même.*

(Blanchot)

O início da vida do poeta remete às primeiras relações que se estabeleceram na sua vida e que têm um papel crucial na sua formação de intelectual e de artista. Esta realidade confunde-se com as palavras do filósofo Buber quando explica o berço da verdadeira vida, onde não há lugar para fraudes, no sentido de que tudo é pureza original, como bem pode ilustrar a imagem do início da vida, o paraíso.

Segundo o *Dicionário de símbolos*, de Juan Eduardo Cirlot (1984, p. 360), o paraíso perdido é símbolo do “centro” místico. Os chineses referiam-se a ele como a um lugar situado na Ásia Central, um jardim habitado pelos “dragões de sabedoria”. Ao descrever o lugar, eles mostram os quatro rios essenciais do mundo: Oxus, Indo, Ganges, Nilo, brotando de uma fonte comum. Além dos princípios dogmáticos cristãos, há uma infinidade de lendas orientais e ocidentais que falam do paraíso perdido, que está na origem de todas as tradições. Ao considerá-lo como símbolo de um estado espiritual, ele corresponde àquele no qual não

cabem dúvidas nem distinções. Essa característica pode ser relacionada à infância, ou seja, a esse tempo no qual a criança depende do outro para sobreviver e confia nele cegamente.

Segundo Cirlot (1984, p. 445-446) a saída do estado paradisíaco e o seu retorno é simbolizada com a forma de um labirinto. E o homem, ao se deparar com essa questão misteriosa, desconhece o repouso, pois o seu pensamento entrega-se a uma série de obstáculos intransponíveis e o seu coração, a sua alma e o seu corpo enchem-se de raiva e desespero (...). Somente, após o homem ter conhecido os mundos do infinitamente pequeno e do infinitamente grande, ele poderia de novo vibrar em concomitância com as harmonias cósmicas e confundir-se em inefável comunhão com todos os seres e as coisas do céu e da terra.

A qualidade de “perdido” determina a particular psicologia do paraíso e relaciona-se com o sentimento geral de abandono e de queda, que o existencialismo reconhece como estrutura essencial no humano. Deste modo, pode-se entender que a imagem do paraíso está na base das culturas e na constituição do ser humano.

É a vida que, de acordo com o filósofo (BUBER, *op. cit.*, p. 11), se confunde com a origem da arte. Entender os primórdios da existência e a epifania da linguagem para melhor compreender a forma que vem a meu encontro, a qual o eu pode apenas atualizar e não originá-la. O eu contempla, no brilho fulgurante do “face a face” mais resplandecente ainda que toda a clareza do mundo empírico (...) o presente. Pretendemos, com estas palavras, revelar uma força mística do poeta, o qual é capaz de estar, figurativamente, centrado no presente como uma criança. Vallejo escreve alguns poemas nos quais se coloca, inclusive com voz e temática infantis, nesta etapa da vida. Por exemplo, o poema XXIII de *Trilce* termina com o verso “¿di, mamá?”. E ele mostra também uma sensibilidade capaz de desvendar aspectos até então escondidos tanto na realidade como na linguagem. Participa assim, ainda nas palavras de Buber, da eterna origem da arte, quando “uma forma defronta-se com o homem e anseia tornar-se uma obra por meio dele. Ela não é um produto de seu espírito, mas uma *aparición* que se lhe apresenta exigindo dele um poder eficaz. Trata-se de um ato essencial do homem” (*Id., ibid.*). Pode-se interpretar nesse ato essencial uma relação eficaz com a força da palavra que faz com que a obra surja.

Segundo Blanchot (1987, p. 87), a exigência fundamental da obra seria a morte. Por que a morte? Porque ela é o extremo. Quem dispõe dela, dispõe extremamente de si, está ligado a tudo o que pode, é integralmente poder. A arte é senhora do momento supremo, é senhora suprema. As categorias dantescas de *céu*, *inferno* e *purgatório* são universais. O modo de entendê-las em relação a este trabalho sobre a obra de Vallejo é por meio desse viés



proposto por Blanchot quando trata do tema da morte relacionado à criação artística. Afinal, como diz Octavio Paz (1982, p. 135), o poema é linguagem em tensão: em extremo de ser e em ser até o extremo. Deste modo, Blanchot compreende que para o poeta não lhe basta ser mortal. Ele explica porque deve vir a sê-lo, ou seja,

deve ser duas vezes mortal, soberana e extremamente mortal. É essa a sua vocação humana. A morte, no horizonte humano, não é o que é dado, é o que há de se fazer: uma tarefa, de que nos apoderamos ativamente, que se torna a fonte de nossa atividade e de nosso controle. O homem morre, isso não é nada, mas o homem é a partir de sua morte (...) e dá ao que faz seu sentido e sua verdade (*Id., ibid.*, p. 93).

É preciso considerar, porém, que a obra de Vallejo, nem sempre teve relação apenas com os fatos da vida do poeta. Pode-se observar que em todas as etapas da sua criação o tema da morte esteve presente. Por isso, no quarto capítulo (p. 110) se comenta como as pessoas com as quais Vallejo estabeleceu uma relação pessoal na infância permaneceram na sua memória e se imortalizaram na sua obra depois de suas mortes, como, por exemplo, é registrado no poema “La violencia de las horas” (p. 132). A morte passaria a ser o paradoxo por meio do qual a relação de Vallejo com o outro continuaria viva. Ou seja, uma das relações do poeta com o outro remete diretamente à morte, como sendo o outro absoluto. E isso justifica, por exemplo, que neste trabalho se analise o poema “Piedra negra sobre una piedra blanca” (p. 126). Na realidade, em todas as etapas da vida e da escrita do poeta estão presentes as relações deste com a morte e também com a família. Mas a abordagem destes temas pelo escritor vai se transformando de acordo com a dinâmica da sua própria vida e com o amadurecimento da sua arte.

Dissertar sobre as origens do poeta César Vallejo é tarefa que requer o uso, inevitavelmente, de um pouco de imaginação. Isso porque o passado é descrito e lido a partir de um presente e neste caso, além de algumas referências a datas e fatos, não há, à primeira vista, elementos autobiográficos suficientes que descrevam a trajetória percorrida por Vallejo e que possam elucidar como tal percurso fez dele um grande poeta.

Há, pois, uma série de enigmas a respeito da vida de César Vallejo, inclusive no que diz respeito à data do seu nascimento. Isto foi revelado no momento da sua morte, em que ninguém sabia exatamente quando ele nascera, se no dia 16 ou no dia 19 de março e nem mesmo o ano, se 1892 ou 1893 (FLÓ; HART, 2002).

## 2.1 A infância e o entorno familiar

César Abraham Vallejo Mendoza, filho de Francisco de Paula Vallejo Benítez (filho do sacerdote espanhol da Galícia, José Rufo Vallejo e da índia chimú, Justa Benítez) e de María de los Santos Mendoza Gurrionero (filha também do sacerdote espanhol Joaquín de Mendoza e da índia Natividad Gurrionero), nasceu em Santiago de Chuco, na província peruana de La Libertad e foi o caçula de uma família de onze filhos. Tanto ele quanto os seus familiares pensavam que se tornaria sacerdote, pois essa era uma tradição espanhola em relação aos filhos mais novos. E, sobretudo, em um lar como o seu, marcado por um ambiente de forte religiosidade, pelas tradições culturais dos Andes do Peru e das originárias da Espanha. A infância e a adolescência serão anos fundamentais na configuração de sua personalidade. Na serra do Peru, sendo feliz no âmbito familiar, no meio andino integrado aos costumes e festas coletivas, em comunhão com a natureza crescerá Vallejo. E estará em sintonia com valores de vida comunitária baseada no milenar *ayllu* e no trabalho comum, feito com alegria e tido como uma atividade que humaniza. Essas raízes marcarão para sempre a sua sensibilidade e a sua ótica para encarar a vida.

O seu pai era um *escrivão*, ou seja, à época, alguém que lia muito. Esse fato despertou em Vallejo não apenas o gosto pela leitura, como também a ideia de que o bom uso da escritura conferia autoridade. No início do século XX, o Arielismo, uma corrente de pensamento seguida por intelectuais latino-americanos que consistia no conhecimento da obra *Ariel*, do escritor uruguaio José Enrique Rodó, estava impregnado de idealismo. O seguimento dessa corrente significava resistência ao materialismo norte-americano, o que, certamente, condicionou a formação do pai e a do próprio Vallejo.

Se por um lado, podem-se constatar os diferentes aspectos que constituem as referências intelectuais de Vallejo, este almeja desenvolver um estilo próprio. Ele diz em carta a seu amigo Antenor Orrego: “Deus sabe até que extremos apavorantes me tenho aproximado, cheio de medo, temeroso de que tudo morra para que a minha pobre alma viva” (VALLEJO, 1994, p. 192). O fato de ele ter escrito uma tese sobre o Romantismo e conhecido bem o Modernismo e as Vanguardas são apenas etapas rumo a um amadurecimento poético e intelectual que o colocou entre os maiores escritores e poetas do século.

Vallejo teve uma vida cheia de lutas e sofrimentos. No entanto, quando ele escreveu sobre a família e o tempo da infância, o fez de forma amorosa. A lembrança desse tempo lhe serviu de conforto, como se os difíceis momentos da vida adulta se recompusessem com ela e, a partir dela, o poeta recobrasse o seu fôlego para continuar a sua trajetória.

Contudo, ele conheceu já na infância a renúncia e o sacrifício. A sua foi uma família numerosa, de poucos recursos financeiros e certamente passara por diversas dificuldades.

Para se entender essa primeira etapa da vida como constitutiva da subjetividade, pode-se fazer referência à Psicanálise. No que diz respeito à formação da subjetividade, Freud indica que esta tem a ver com a relação objetal (1972, *passim*). Segundo esse autor, a mãe seria determinante na constituição da subjetividade do indivíduo (FREUD, 1972, p. 56-57). Já para o filósofo Emmanuel Lévinas (2002, p. 191-220), a proximidade, a sensibilidade e o sentido de compromisso são formadores do sujeito, ou seja, o indivíduo deixaria de ser objeto para se tornar alguém insubstituível para outro, sujeito com significado próprio (NODARI, 2002, p. 191-220). Nestes termos, a família teve muito valor para César Vallejo, nutrindo-o de afeto e servindo de aconchego e refúgio nas adversidades em toda a sua vida, pela lembrança do passado infantil.

Segundo Paul Ricoeur (2007, p. 27), a memória coloca-nos perante o enigma da presença da ausência, daquilo que já foi e que continua graças a um tipo de acordo que acontece entre lembranças e esquecimentos para conformar, na memória, momentos significativos. Desse modo, a memória é sempre um passado visto sob a perspectiva do presente. Devido a isso, a fidelidade ao passado é relativa. Como a infância do poeta foi descrita a partir de textos elaborados na vida adulta, não se tratará dos fatos em si, mas de como estes receberam significados e colaboraram na formação do sentimento do escritor e como ele os atualiza na sua poesia. Desse modo, César Vallejo foi capaz de escrever como alguém que se coloca no lugar da infância. O resultado, no entanto, é recriação da memória e, no caso do poeta, criação literária, subjetiva e inovadora, talvez longe da realidade, mas próxima do ideal. E é isso que importa para o estudioso da obra.

O modo de usar a língua para dar voz à criança, segundo Zumthor (2005, p. 87-88), pode se referir a um tipo de performance, que é o ato pelo qual um discurso poético é comunicado por meio da voz. É a capacidade de fazer brotar um sentido e se adaptar às circunstâncias. E, assim, a palavra não é uma simples executória da língua, mas veiculadora de sua verdade própria (*Id., ibid.*, p. 145).

Se a infância permanece na vida adulta, há uma espécie de inacessibilidade a ela. A morte existe desde que nascemos e, no entanto, também ela nos parece inacessível. O escritor parece deixar de viver ao se dedicar à escrita ou escreve a partir do já vivido. O próprio Vallejo escreve sobre “la nostalgia de la infancia” (VALLEJO, 1994, p. 17), como uma imagem em ruína lá no recôndito da memória, uma ausência doce todavia trágica, para a qual é atraído cada vez que tem saudades desse tempo.

Às vezes acredita-se que para falar de uma figura de destaque não se deveria relatar o cotidiano, o provinciano, o familiar. César Vallejo não teme descrever a família, o lar, e se aprofunda nessas raízes para produzir sua poesia. Surpreende-nos sua capacidade de se colocar no lugar de uma criança no uso da língua. Como podemos ver nos versos hum, dois, quinze e dezesseis do poema III de Trilce: *Las personas mayores/ ¿a qué hora volverán?/(...) Ya no tengamos pena. Vamos viendo/los barcos ¡el mío es más bonito de todos!/. Essa dimensão já a tiveram outros celebrados poetas, como o alemão Rilke (1997, p. 61), quando este no poema *Das Karussell*, por exemplo, coloca-se como a criança ao ver os animais do carrossel (a criança se segura com as pequenas mãos fervendo diante dos dentes e língua de um leão) no “*atemlose, blinde Spiel*” (no jogo cego que lhe tira o fôlego), mesmo ele tendo tido, de início, coragem.*

Para entender a vivência desse momento, discutirei a questão da experiência. Para Martin Buber (1977, p. 12), a obra criada é uma coisa entre coisas, experienciável e descritível como uma soma de qualidades. Porém àquele que a contempla com receptividade, ela pode amiúde tornar-se presente em pessoa (*Id., ibid., loc. cit.*). Assim, acolher a obra de Vallejo e contemplá-la vem naturalmente contribuir para perceber a intensidade da sua experiência. Aqui se chega a quase um limite entre a experiência e a relação. Mas Buber estabelece uma clara diferença entre estes termos: a relação implica no Eu e no Tu enquanto que a experiência é feita da relação do eu com as coisas ou, em outras palavras, do Eu com o Isso.

Para Aristóteles (1979), há três tipos de experiência: a *empéria*, a qual seria a experiência cotidiana, aquela experiência com os outros. Esta serve bem para descrever Vallejo na sua infância, integrado a uma família numerosa e num povoado rural, onde todos se conheciam e onde transcorreram os anos mais significativos de sua vida, quanto à formação dos seus primeiros vínculos afetivos e de um sentimento de pertença. Para entender melhor o que devem ter sido esses anos, Ariès (1981, p. 162-163) lembra-nos que a atitude dos adultos em relação à infância foi mudando ao longo do tempo e refletindo-se na educação das crianças:

É entre os moralistas e os educadores do século XVII que vemos formar-se esse sentimento da infância que inspirou toda a educação até o século XX, tanto na cidade como no campo, na burguesia como no povo. O apego à infância e à sua particularidade não se exprimia mais através da distração e da brincadeira, mas através do interesse psicológico e da preocupação moral. (...) O tom, às vezes era austero e a ênfase recaía sobre a severidade (...) mas nem sempre era assim. Havia também humor e até mesmo uma ternura declarada.

Desse modo, podemos dizer que se educava procurando uma certa conciliação entre doçura e razão e a necessidade de passar a entender essa época da vida começou a ser cada vez maior.

Existe ainda segundo Aristóteles (*op. cit., passim*), a experiência moral, *frenesis* e, por último, o terceiro tipo de experiência, a *práxis*, que é a reflexão sobre a prática a fim de se ter consciência, discernimento e uma ação eficaz. Já para Montaigne (1980, p. 60), o criador do ensaio pessoal como gênero literário e filosófico, se por um lado, há na cultura humana, uma base que é a experiência de vida e desenvolvimento afetivo para o ato de conhecer; por outro lado, o Iluminismo levou adiante um projeto cuja visão é a cultura científica vista como experiência com base nas regras da razão que deve reger o mundo.

Essa concepção, de certo modo, relaciona-se à discussão sobre como situar a poesia depois do Iluminismo. Continua havendo em nossos dias uma espécie de dualismo para se entender esta experiência. Não se deve necessariamente abordá-la apenas de um modo romântico. O que predomina, porém, é o fato de termos uma categoria afetiva que pode ainda não ter sido expressa e outra que já tenha sido formulada ou mediada pela língua.

Na filosofia da arte reflete-se sobre a experiência mediada pela língua, quanto ao valor da obra de arte. Haveria uma oposição entre as posições de Hegel e Heidegger. Para o primeiro, a arte e sua obra são apenas necessárias como um caminho e uma morada do homem, onde a verdade do ente na totalidade, o incondicionado, o absoluto, irrompe-se para ele. Ou seja, a grande arte não seria tal pela qualidade, mas por ela ser uma “necessidade absoluta”. Por outro lado, quando nos tempos modernos assistimos ao assim chamado declínio da grande arte, este não consiste no fato de se tornar pior a “qualidade” ou de se rebaixar o estilo, mas no fato de a arte perder a relação imediata com a tarefa fundamental de apresentar o absoluto (LACOUÉ-LABARTHE, 2000, p. 236).

No século XIX, ao se pensar na experiência do homem moderno, até mesmo em obras de arte como as de Baudelaire, com o personagem do *flâneur*, por exemplo, percebe-se uma impossibilidade de se criar uma experiência autêntica, devido a um endeusamento das coisas e do seu consumo. Todavia, como há sempre contradições quanto a esses aspectos, deve-se observar cada caso em particular.

Quanto à infância de Vallejo, é possível compreender a intensidade da sua experiência ao se perceber que esse artista nunca se contentou com uma *mera* vida, ou seja, ele foi sempre um inconformado. E torna-se necessário saber de onde partem as suas motivações.

Como diz Martin Buber (1977, p. 3), “o mundo é duplo para o homem”. Talvez esta frase não sirva apenas ao seu contexto, no qual indica que o homem tem uma experiência com as coisas (Eu-Isso) e uma relação com o tu (Eu-Tu). Mas poder-se-ia dizer que o poeta vê o mundo, as coisas, e as vê para o outro. Por um lado, há a observação do mundo; e por outro, a sua relação com a literatura. E ambas seriam aspectos da sua criação artística, isto é, a realização dessa duplicidade do mundo, como mundo daqui e do além, mundo da experiência e mundo da literatura.

A época da infância, apesar de César Vallejo tê-la vivido em zona rural e com bastante pobreza, é a manifestação da sua formação afetiva. A família numerosa, o afeto entre os irmãos e inclusive com outras crianças – como o cego Santiago, que costumava tocar os sinos da igreja e lanchar na casa do próprio César – e a profundidade dos sentimentos em relação à mãe e aos demais membros da família servirão de estrutura emocional que lhe dará suporte para enfrentar as adversidades futuras.

No “Poema III” da obra *Trilce* (1996, p. 172), César Vallejo, na figura do eu lírico que aqui, para efeitos desta tese, é decorrente do homem César Vallejo – sem deixar de considerar que tudo é ficção – expressa uma lembrança infantil e se coloca na voz de uma criança. Logra, assim, a comunicação de confiança entre mãe e filho e atualiza a fraternidade, onde o *outro* é seu igual. A língua se liberta de seus instrumentos de poder e, ainda na escuridão ou no temor do abandono, compreende-se, pelo diálogo em tom coloquial, que há a presença dos irmãos; e o clima é familiar, na língua e nos versos, como, por exemplo, nesta primeira estrofe:

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

Madre dijo que no demoraría. (VALLEJO, 1996, p. 172)

Em contraste com o que a Europa deve ter sido para Vallejo, certamente cruel, amarga, implacável, aqueles anos da infância permaneceram sempre como um refúgio. Inclusive quando esteve preso. E se na prisão produziu a sua maior obra, *Trilce*, é que certamente trazia essa lembrança viva que lhe ajudou a pagar com o bem o mal que lhe fizeram. A última estrofe do “Poema III” conclui:

Aguardemos así, obedientes y sin más  
remedio, la vuelta, el desagravio  
de los mayores siempre delanteros  
dejándonos en casa a los pequeños,  
como si también nosotros

no pudiésemos partir.(VALLEJO, 1996, p.172)

Esses versos evocam a mãe, mas não de uma forma explícita. O eu lírico incorpora os traços de resignação atribuídos à mãe como uma forma de ela estar presente, com os seus cuidados, com a atitude obediente que costumava ensinar aos filhos. A estrofe consta de seis versos. Esses poderiam ser divididos em grupos de dois versos cada um, como se a estrofe inteira evoluísse entre começo, meio e fim. O primeiro grupo fala da espera paciente. No segundo, os adultos (*los mayores*) saem e estão sempre à frente dos menores (*los pequeños*). Esta relação cria uma tensão desigual, mas que se resolve com uma transformação daquele espírito resignado do começo da estrofe. E assim, no terceiro e último grupo, a conclusão aparece em tom de revolta. O *nós* com quem o eu lírico dialoga e do qual ele faz parte revela-se consciente de que, em relação aos adultos, não só pode seguir o exemplo, como também romper com essa situação, com essa linguagem, pois o verbo *partir* não indica apenas “ir embora”, mas também quer dizer “quebrar”.

César Vallejo escreveu em Paris, em maio de 1928, numa crônica: “Revoltam-se apenas as crianças e os anjos” (VALLEJO, 1994). A crônica na qual está citada essa frase tem por título “Aniversário de Baudelaire”. Vallejo narra a comemoração do aniversário da morte do poeta francês e elogia a força simbólica da imagem esculpida sobre o túmulo de Baudelaire. Em um misto de rebeldia e inocência, podem-se perceber figuras contraditórias entre um menino com os pés na terra e um anjo que voa. Há uma espécie de morcego, imagem ambígua, misto de um rato grande e um pássaro. Segundo Vallejo, é uma das pedras de sepulcro mais bonitas de Paris. Uma das asas se arrasta pelo chão, e Vallejo lembra “O albatroz”, um dos mais apurados poemas de Baudelaire. Vallejo pensa no escultor, que não escolheu um gato, outro tema conhecido do escritor francês, mas o morcego. Este é meio mamífero e meio pássaro, entre Luzbel e anjo, o que encarnaria melhor o espírito de Baudelaire. O morcego tem o instinto das alturas e o da sombra; faz parte do reino das trevas e habita as cúpulas. Por essa dupla natureza (de voo e de treva), dir-se-ia que a sua sabedoria está na sombra.

Para Vallejo, duas coisas inseparáveis definiriam o caráter do artista Baudelaire: a revolta e a inocência. A revolta não é possível sem a inocência. A malícia não se revolta: “Me

mostrem um homem velho se revoltando?”<sup>15</sup>, pergunta Vallejo na sua crônica. Isso seria impossível, segundo ele, pois o velho sente despeito e amargura, mas não se revolta. E cita Voltaire, cuja revolta é fruto do seu espírito inocente: “Se rebelam solamente los niños y los ángeles”. Durante a cerimônia de aniversário, alguns artistas rendem homenagem a Baudelaire e outros declamam os seus poemas “O estrangeiro” e “Convite à viagem”. A crônica descreve o vento que cantava em dois silêncios, um era o de Baudelaire e o outro de Vallejo. Estas características de rebeldia e inocência, presentes na mesma pessoa, talvez sejam uma chave para se compreender o caráter também de Vallejo, não apenas o de Baudelaire.

César Abraham Vallejo nasceu na província de La Libertad, Peru. O próprio Vallejo nos diz algo do lugar natal, em seu poema “XLVII” (VALLEJO, 1996, p. 228):

Ciliado arrecife donde nací,  
según refieren cronicones y pliegos  
de labios familiares historiados  
en segunda gracia.

Ciliado archipiélago, te desislas a fondo,  
a fondo, archipiélago mío!

Santiago de Chuco, como se chama sua cidadezinha natal, situa-se a mais de 3.000 metros de altura, nos Andes. É uma cidade com atividade mineradora. Assim, Vallejo fala em “ciliado arrecife”, pois, no meio do vale, há pontas ou picos de montanhas (a imagem de um arquipélago) e muito granito. Suas tradições remontam ao ano de 1550, quando foi fundada pelos espanhóis sobre restos incaicos. Por isso, o poema refere-se à “segunda graça”. Como a exploração mineradora vai acabando com as montanhas, há a imagem dupla – “te desislas a fundo” –, ou seja, os picos, que eram como ilhas, vão sumindo. Também o fato de tratar a cidade como um *tu*, não apenas mostra o diálogo com o seu lugar de origem, mas dá um efeito de grande força expressiva de uma relação face a face. E assim, não indica mais solidão ou isolamento, mas o poeta tem a capacidade de congrega todos os elementos do seu entorno e logra uma unicidade horizontal, no espaço, e vertical, no tempo.

---

<sup>15</sup> ¿Dadme un hombre viejo rebelándose? (Aniversario de Baudelaire, escrito em Paris, mayo de 1928. 1ª. Publicação: Mundial No. 421, 6 de julho de 1928. In: Vallejo, 1994, p. 100).





**Figura 1 – Santiago de Chuco**

Fonte: [www.http:// http://www.facebook.com/photo.php?fbid=361390940559771&set=pb.109382329093968.-2207520000.1367793811.&type=3&theater/](http://www.facebook.com/photo.php?fbid=361390940559771&set=pb.109382329093968.-2207520000.1367793811.&type=3&theater/). Acesso em: 22 abr. 2013.

Segundo o poema *Espergênese*<sup>16</sup> (p. 185 desta tese), e considerando o eu lírico no lugar do próprio autor, a estrofe final, “Eu nasci num dia/ em que Deus estava enfermo,/ enfermo grave”<sup>17</sup> (VALLEJO, 1996, p. 115) mostra um deus encarnado que adocece. O termo “grave” diz que Deus adoceceu gravemente. A gravidade de Deus pode fazer alusão a algo semelhante com o que o filósofo Nietzsche afirma quando anuncia a morte de Deus. Este poema pertence à “Canciones de hogar” da obra *Los heraldos negros* (VALLEJO, 1996, p. 20). César Vallejo teve, durante a infância, uma vida profundamente impregnada de religiosidade. A religião é propícia à linguagem dos símbolos. Ele faz alusão a textos religiosos na sua obra. As tradições do seu lugar de origem e da sua família estavam imbuídas de valores como o senso de justiça e fraternidade que o acompanharam ao longo da vida. No poema “Los pasos lejanos” (“Os passos distantes”), por exemplo, se remete à fuga de Jesus Cristo para o Egito:

Mi padre se despierta, ausculta  
La huida a Egipto, el restañante adiós. (VALLEJO, 1996, p. 110)

Nesse mesmo poema, o “eu lírico” trata de sua relação com o próprio pai, o outro como origem. Contempla-se a imagem do pai e a do filho que está no pai. O poeta expressa

<sup>16</sup> *Espergênese* significa a aprovação de uma condenação.

<sup>17</sup> Yo nací un día/que Dios estuvo enfermo,/grave. (VALLEJO, 1996, p. 115).

que se neste há algo de amargo, é parte sofrida do próprio filho. Ele mostra uma figura serena do pai, no poema “Los pasos lejanos”:

Mi padre duerme, su semblante augusto  
figura un apacible corazón;  
está ahora tan dulce...  
Si hay algo en él de amargo, seré yo. (VALLEJO, 1996, p. 110)

Já a relação com a figura da mãe, indígena, pela qual tinha uma forte afeição, é expressa, em vários poemas, como sendo a relação com alguém com quem dialoga sem mediações, como neste LXV, de *Trilce*:

Madre, me voy mañana a Santiago,  
a mojar me en tu bendición y en tu llanto. (VALLEJO, 1996, p. 251)

O poema – no estilo do *cantejondo* espanhol, que é um canto popular andaluz – começa se referindo à mãe viva, que, mais tarde, será chorada com dor visceral pela sua morte. No seu profundo sentimento por ela, Vallejo chama a mãe de “morta imortal”. E faz jus à tradição da poesia espanhola, de estilo mais sóbrio e também à semelhança de escritores da sua geração, como Juan Ramón Jiménez (1881-1958) ou García Lorca (1898-1936), que dizem muito com muito pouco, com um estilo medido pelo seu ritmo interior.

Quanto a Vallejo, embora Santiago de Chuco houvesse dado ao mundo um poeta da sua dimensão, essa possibilidade não era evidente desde a infância. Entretanto, há relatos de que um professor do ensino fundamental já teria percebido o seu talento, a sua disposição para os estudos. Mas os planos dos pais em relação ao filho, seguindo a tradição familiar, eram torná-lo padre. E isso está registrado neste trecho, o qual é parte do “Poema XLVII” de *Trilce*:

y por mí que sería con los años, si Dios  
quería, Obispo, Papa, Santo o talvez  
sólo un columnario dolor de cabeza. (VALLEJO, 1996, p. 228)

Esses planos para o futuro oscilam entre a projeção de uma figura de destaque na hierarquia da Igreja e a possibilidade de fracasso, na possível incompreensão do seu meio. É como se ele não pudesse ser profeta reconhecido na sua terra, pois, como se diz popularmente, “santo de casa não faz milagres”, apenas dá dores de cabeça.

O seu lar era abrigo seguro. Quando nos fala da solidão do lar, reza-se, e não há mais inquietações. Essa solidão é como se a família fosse um remanso, afastada dos percalços vividos longe dela:

Hay soledad en el hogar  
y no hay noticias de los hijos hoy. (VALLEJO, 1996, p. 110)

Segundo Martin Buber (*op. cit.*, p. 5), o homem experiencia o seu mundo. Adquire um saber sobre a natureza e as coisas. Porém, o homem somente se aproxima do mundo por experiências interiores e exteriores. Ainda que cada pessoa guarde as mesmas experiências, isso se dá de uma forma pessoal, única, pois como diz ainda Buber, “o mundo não toma parte da experiência. Ele se deixa experienciar, mas nada tem a ver com isso, pois nada faz com isso e nada disso o atinge” (*Id., ibid.*, p. 6). Em outras palavras, a experiência não seria o que acontece ao ser humano, mas aquilo que ele faz com o que lhe acontece. Pode parecer fantasioso pensar que tudo é determinado pela subjetividade da pessoa. No entanto, a sensibilidade é um elemento que determina a densidade com a qual as vivências são internalizadas.

César Vallejo traduz nos poemas os momentos de solidão espantosa, de tristeza cósmica, que pesa na alma como pedra, como a própria cordilheira andina (CANDELA, 1992, p. 83). Ele foi colegial em Huamachuco, uma cidade colonial. O colégio significou que “a aquella masa amorfa, la pulió y la convirtió en una obra de arte” (*Id., ibid.*, 1992, p. 6), preparando-a para a cidade de Trujillo, onde estudaria Letras e Filosofia. Trujillo é uma cidade do litoral norte do Peru, que tem profundas raízes em culturas pré-incas, como a Moche e a Chimú. Segundo Viaña (2009), Trujillo é uma miragem... Tudo é intenso nessa cidade, como se tudo e todos, as ruas, as pessoas, quisessem prevalecer sobre as ilusões do prolongado deserto peruano.

As culturas ancestrais influenciaram a psicologia humana de maneira geral, no conhecimento antropocêntrico e mágico-religioso. Assim contribuíram para a formação mítica, ética e religiosa do homem e do cosmos. Desde tempos pré-incaicos, essas culturas nutrem um humanismo filosófico universal. Alcançam os tempos futuros, traduzidos na poesia, que é a máxima expressão criadora de liberdade e libertação do homem dentro do seu meio. O gênio, segundo Mattalia, não opera no seu vazio isolado, como o sol, mas com raios mais ou menos amplos. No próprio processo da sua criação, recebe elementos da realidade, passados ou contemporâneos, e utiliza-os conforme a razão ou a necessidade e o objeto da sua

criação. A sua personalidade faz uso de uma força natural que opera com o misterioso potencial e fecundidade de uma força cósmica (MATTALIA, 1975).

## 2.2 A relação com o outro: a boemia de Trujillo e as Letras

Seguindo pegadas assim, “pode-se encontrar a fisionomia da poesia de Vallejo” (CANDELA, *op. cit.*, p. 5). Em Trujillo, pulsou a índole indígena e mestiça de Vallejo na arte criadora, renovadora, americana. No “cholo”<sup>18</sup>, 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” (*Id., ibid.*, 1992 p. 6). Dali também levaria Vallejo lembranças de acolhida, de festa, de fortes amizades.

Trujillo, capital do departamento de La Libertad, foi expressão também da influência europeia na vida dos espanhóis nascidos no Peru (crioulos), 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 saíram dali 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 e nas humanidades pela docência exercida por padres iluministas franceses, chamados lazaristas, que atraíram estudantes como Vallejo e seus companheiros do grupo da Boêmia de Trujillo.

A esse grupo de jovens pertenciam grandes poetas, como Antenor Orrego, que era seu mentor, e Víctor Raúl Haya de la Torre. Entre os jovens poetas, ensaístas, narradores, pintores e músicos que faziam parte dele estavam Alcides Spelucín, Francisco Xandovál, Macedonio de la Torre, José Eulogio Garrido, Oscar Imaña, Eloy B. Espinoza, Juan Espejo Asturrizaga e Federico Esquerre. Vários deles sofreram a prisão, a perseguição e o exílio. Todos tinham grande generosidade de ideais e aspirações. A tarefa a que se propunham era a de influenciar definitivamente o gênero de literatura ou arte que praticavam. Eles possuíam uma ideologia solidária em comum, com o desejo de fazer desse mundo um lar humano, verdadeiramente comunitário e justo.

O grupo Norte, como era chamado esse grupo de jovens, realizaria uma autêntica revolução na filosofia humanista e nas artes e, em consequência, possibilitaria uma revolução

---

<sup>18</sup> Morador dos Andes de origem camponesa indígena.

político-social sem igual na história do Peru. Pela sua originalidade, autonomia, universalidade, é semelhante a outros movimentos culturais e ideológicos dos povos da América Latina, como, por exemplo, a Semana de Arte Moderna no Brasil, pois marcou uma ruptura com os critérios literários, artísticos, políticos, sociais até então em vigor<sup>19</sup>.



**Figura 2 – Grupo da boêmia de Trujillo ou Grupo Norte. Peru, 1919.**  
 Fonte: [www.http://commons.wikimedia.org/](http://commons.wikimedia.org/). Acesso em: 22 abr. 2013.

Para ilustrar isso, é interessante lembrar o que disse Antenor Orrego, poeta e amigo de César Vallejo e um dos integrantes do grupo, ao ler os primeiros versos de nosso autor:

César, eu percebi pelos seus versos e pelas paredes laterais das suas palavras escritas, a possibilidade de você ser um poeta extraordinário; mas sob a condição de que se esforce para atingir a fonte mais autêntica do seu espírito. Depois, tem que expressar o que ali encontra com o seu próprio e mais genuíno estilo pessoal, que tem que criá-lo, porque você traz algo que é absolutamente novo (...). Você, com certeza, possui algo que ninguém trouxe até agora à expressão poética de América. (Tradução nossa).<sup>20</sup>

<sup>19</sup> 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.

<sup>20</sup> 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 ha traído hasta ahora a la expresión poética de América<sup>20</sup> (CANDELA, *op. cit.*, p. 13).

Foi 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, na 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 desses acontecimentos é o desentendimento político vivido pelo próprio Vallejo e que se constituiu na marca profunda do desamparo na sua vida.

Para situar o grupo da boêmia de Trujillo no 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 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 houvera, desenvolveram-se 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 do Grupo Norte, no ano de 1916, comentou-se a morte de Rubén Darío, o mestre do Modernismo, ocorrida em 10 de fevereiro daquele ano. Nessa ocasião, novamente Orrego, poeta e amigo de Vallejo, declara:

Morreu Rubén Darío, poeta de América. Declaro, porém, aqui, nesta noite, que nasceu outro poeta de América, o renovador da poesia em nossa língua e esse poeta és tu, cholo Vallejo! És tu! E como tal consagro-te porque o teu nome, apenas conhecido hoje e duramente combatido, será um dia saudado e admirado como o maior dos criadores da nova poesia castelhana da nossa época<sup>21</sup> (CANDELA, *op. cit.*, p. 27, tradução nossa).

Por que “muito combatido e pouco conhecido”? Na verdade, Vallejo não se encaixava no “Modernismo” hispano-americano<sup>22</sup>. Este compreendia a arte pela arte, produzindo uma poesia elitista e fazendo uso de uma linguagem culta. E Vallejo procurava se aproximar do sofrimento humano, significando, ética e esteticamente, as experiências da vida que careciam de sentido.

---

<sup>21</sup> Rubén Darío, poeta de América há muerto. Pero declaro aqui en esta noche, que ha nacido otro poeta de América, el renovador de la poesía de nuestra lengua, y ese poeta eres tú, Cholo Vallejo!; Eres tú! 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 poesía castellana de nuestra época (Candela, *op. cit.*, p. 27).

<sup>22</sup> O Modernismo se caracterizava pelo brilho, mas também pela superficialidade de uma poesia mais pomposa do que sólida. Entretanto, Vallejo se afastava dessa vazia pompa modernista ao centrar seus temas, que suscitam uma emoção intensa, no familiar e no cotidiano.

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.

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<sup>23</sup>. Há duas Otílias em seus poemas. Uma primeira Otília é a namorada, de Santiago de Chuco, de quem oculta o verdadeiro nome, chamando-lhe “la andina y dulce Rita de junco y capulí” (VALLEJO, 1996, p. 72). 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...”<sup>24</sup>. 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”<sup>25</sup>.

Vallejo estava consciente, ao escrever nesse período uma tese sobre o Romantismo, dessa discussão sobre a poesia depois do Iluminismo. Segundo Langbaum,

a diferença entre a visão romântica e a clássica sobre o passado está em que o homem romântico não concebe o presente como herança do passado e, portanto, não se volta para o passado à procura de autoridade, convertendo-o num modelo ético. O romântico vê o passado como algo diferente do presente, e o utiliza para explorar o alcance total da diferença, o alcance da sua própria modernidade<sup>26</sup> (LANGBAUM, 1996, p. 65-66 –Tradução nossa).

Em outras palavras, os românticos, tanto europeus quanto latino-americanos, souberam fazer uso do passado, na medida em que este lhes servia para dar sentido a um

---

<sup>23</sup> *El romanticismo en la poesía castellana*. Disponível em: <[www.elaleph.com/copyright2000/](http://www.elaleph.com/copyright2000/)>. Acesso em: 22 maio 2005.

<sup>24</sup> “Amor já não voltas a meus olhos mortos/ e quais meu idealista coração te choram...”.

<sup>25</sup> “Que estará fazendo a esta hora minha andina e doce Rita de junco e cereja”. (Trad. Thiago de Mello)

<sup>26</sup> “La diferencia entre la visión romántica y clásica del pasado está en que el hombre romántico no concibe el presente como heredero del pasado y, por lo tanto, no se vuelve hacia el pasado en busca de autoridad, convirtiéndolo en modelo ético. El romántico ve el pasado como algo distinto del presente y lo usa para explorar el alcance total de la diferencia, el alcance total, en suma, de su propia modernidad” (LANGBAUM, 1996, p. 65-66).

mundo sem sentido. César Vallejo, ainda na infância, ao sair de sua terra natal para ir estudar em uma cidadezinha bem próxima, é levado por uma tropa de boiadeiros que se perde nos Andes. Os eventos que ele vivencia nesse trajeto, que é uma aventura cheia de percalços, junto às relações com alguns colegas da escola secundária, lhe darão a consciência clara da opressão de classes no Peru e da injustiça que há na sociedade. O seu conto “Paco Yunque”, que relata um pouco de sua própria vida colegial, tornou-se, atualmente, leitura obrigatória para todo estudante peruano. A crítica levanta a problemática de que se não haveria uma visão um tanto maniqueísta nesse relato, no sentido clássico dos contos infantis que ensinam a opor o bom ao mau. Os bons, nessa história, seriam os pobres oprimidos; e os maus, os ricos opressores. De coisas muito simples, César Vallejo extraía significados profundos.

Martin Buber explica com propriedade como não é possível vivermos fora da categoria do *ter* (da relação Eu-Isso) e, ao mesmo tempo, como o fato de nos atermos só a isso não basta, não nos realiza, pois “o homem não pode viver sem o Isso, mas aquele que vive somente com o Isso não é homem” (*Id., ibid.*, p. 39). E a linguagem está permeada de Isso: conceitos e teorias. No entanto, para a relação Eu-Tu é imprescindível ficar livre de toda mediação. Martin Buber propõe um face a face. Para isto se aguça a sensibilidade, a fim de se poder estabelecer um sentido da própria existência, uma vez que esta acontece na relação Eu-Tu, a qual se revela na força atuante da reciprocidade (BUBER, *op. cit.*, p. 11). Neste estudo há, por um lado, a preocupação em elaborar o sentimento de busca do eu / outro a partir de um ponto de vista que faz pensar no aspecto pessoal, psicológico. E por outra parte, há como condição na qual esse sentimento ocorre, o aspecto social. Ou, em outras palavras, temos o outro em nós mesmos que não conhecemos, bem como a necessidade do outro para ser si mesmo, e vice-versa. Então, a relação significa o que acontece entre os seres humanos, ao se tornarem sujeitos. “Toda vida atual é encontro” (*Id., ibid.*, p. 13).

Que país era esse, o de César Vallejo? Em que país a sua alma se ancorava? Nas palavras de Enzensberger (*apud VALLEJO*, 1996, p. 719), Vallejo não era um cosmopolita: ele levou consigo o seu Peru a quaisquer exílios. Este, o seu Peru nasceu sob o signo da poesia, dos mitos sagrados dos ancestrais pré-incas e incas, do *Inti*, dos filhos do Sol e amantes da natureza. Este fato pode servir de paralelo à poesia de Hölderlin, poeta alemão, analisada por Heidegger em Lacoue-Labarthe (2000, p. 292). Hölderlin escreveu um poema cujo título é “A morte do poeta”. Para Heidegger, “essa morte é o centro a partir do qual o mundo do morrer poético deverá nascer. O mito forma-se a partir da mitologia. O deus-do-sol é antepassado do poeta e a sua morte é o destino, no qual a morte do poeta, agora refletida, torna-se efetiva”.



Tudo isso foi dito em relação aos gregos. Porém, poder-se-ia dizer o mesmo para um mundo que existiu em concomitância com o dos gregos: o dos incas. E Heidegger acrescenta: “a natureza idílica ainda desempenha o seu papel particular diante da figura do deus. A beleza – dizendo de outro modo – ainda não se tornou totalmente figura (Gestalt)”. Lacoue-Labarthe (2000, p. 282) diz que quando Heidegger faz uma sutura da filosofia com o mitema (e não com o poema) explica, desse modo, que o teológico-político apoia-se no mito. É evidente, porém, que o teológico-político só se sustenta num teológico-poético. Ora, o teológico-poético antigo está relacionado, por exemplo, ao fato de que foi Homero, sob a injunção da Musa, quem deu à Grécia seus deuses. Heidegger mantém, em relação à poesia, uma apreensão especulativa romântica, e a define como a língua (*die Sprache*) – ou a língua como a poesia original (*Urdichtung*) – de um povo, e que esta, por sua vez, define-se na sua essência como *die Sage*: mythos. Desta forma, tanto o poetizar quanto o logos, em outras palavras, seja pelo viés alemão quanto pelo latim, significa mostrar, designar, fazer aparecer, o qual é o único a ofertar o ser.

De modo semelhante, os incas podiam ver no perfil de uma montanha, uma feição humana e saborear a história, transmitida oralmente, porque não conheciam a escrita, que configurou o rosto e origem do nome. O mito fundador do império incaico conta a história de Manco Capac e Mama Ocllo, mas o Peru também foi feito do mito europeu de *El Dorado*, de onde se origina, por exemplo, a expressão “vale um Peru”<sup>27</sup>. Àquela terra nativa, juntou-se um clima natural e também um clima de guerra. Isso porque um povo que parecia sedento de terra veio da Espanha, como fruto do desenraizamento, após tanta Cruzada medieval em nome dos Céus, já num tempo em que o homem voltava o seu olhar para a Terra e para si mesmo. Chegou, assim, o branco ainda imaturo, e essa imaturidade impediu-lhe de ver o outro, tamanha a sua voracidade, sua sede de posse e de ouro. É sempre difícil deixar de olhar por cima e de fora. A poesia e a mística dizem, porém, que o inumano não tem a última palavra. A poesia, como chamava Aristóteles, *poiesis*, é ação. Vallejo aprendeu a transmiti-la sendo reservado e austero como um espanhol continental e tendo uma frente viril e humilde como a dos índios da sua região andina.

A descrição da região onde Vallejo se criou dialoga com o que Buber diz, ao considerar uma árvore. Ele diz que pode apreendê-la como uma imagem e senti-la como movimento, classificá-la, volatilizá-la e eternizá-la. A árvore permanece, em todas essas

---

<sup>27</sup> Expressão popular para dizer que algo vale muito.

perspectivas, o seu objeto. Entretanto, pode acontecer que simultaneamente, por vontade própria e por uma graça, ao observar a árvore, ele seja levado a entrar em relação com ela; ela já não é mais um ISSO. A força de sua exclusividade apoderou-se dele (*Id., ibid.*, p. 8). Ou seja, tudo aquilo que se constitui no entorno de Vallejo desde a sua infância, de modo concreto, as montanhas de granito, que ele chama de arrecifes, tudo o que era coisa, passa agora a contar e até mesmo a fazer parte da sua emoção. Assim se pode descrever o entorno geográfico que constitui parte do caráter do poeta, conforme sugere o relato de Ciro Alegría, escritor peruano que narra como conheceu seu professor, César Vallejo. Ele descreve a paisagem que se observa ao ir a Trujillo passando por Santiago de Chuco. Este trecho oferece uma imagem do quão inserida em plenos Andes, rodeado por altas montanhas e abismos, encontra-se a cidade natal de Vallejo, na província de Huamachuco, pertencente ao Departamento de La Libertad, no Peru.

Nessa longa viagem a cavalo, que durou sete dias, sem contar o tempo que passamos na casa de amigos que meu pai tinha na região, impressionaram-me, sobretudo, as altas montanhas dos Andes, a puna elevada, cheia de solidão e silêncio, e uma pavorosa dramaticidade que parece nascer das suas imensas rochas que se partem, formando abismos de vertigem, ou sobem e sobem com uma teimosa vontade de elevação que não cansa de ferir o toldo encoberto do céu. Às vezes, a paisagem se torna um pouco mais doce, tem a bondade das árvores frutais nos vales e a ternura de plantações ondulantes nas ladeiras, mas tudo isso não passa de uma trégua, porque predominam as rijas montanhas que se despem subindo até dez ou quinze mil ou mais pés de altura. Na alma de quem atravessa os Andes ou que vive ali persistirá sempre a impressão de que é como uma ferida a paisagem abrupta feita de mesetas elevadas, onde apenas crescem palheiras amareladas e rochas clamantes. Há tristeza e sobretudo uma angústia permanente e calada. Os habitantes desse vasto drama geológico, quase todos eles índios ou mestiços de índios e espanhóis são silenciosos e duros e se parecem aos Andes. Mesmo os que têm pura ascendência hispânica ou os forasteiros recém-chegados, acabam por mostrar as marcas das influências telúricas. Açoitados pelas inclemências da natureza e pelas inclemências sociais – a respeito das quais já tenho usado várias centenas de páginas para expô-las – sofrem uma dor que tem uma dimensão de séculos e parece se confundir com a eternidade (ALEGRÍA, 1944 – Tradução nossa).<sup>28</sup>

---

<sup>28</sup> En ese largo viaje a caballo, que duró siete días sin contar el tiempo que pasamos en casa de amigos que mi padre tenía en la región, me impresionaron sobre todo las altas montañas de los Andes, la puna enhiesta, llena de soledad y silencio y una sobrecogedora dramaticidad que parece nacer de sus inmensas rocas que se parten, formando abismos de vértigo, o trepan y trepan con un terco afán de altura que no se cansa de herir el toldo encapotado del cielo. A veces, el paisaje se dulcifica un poco, tiene bondad de árboles frutales en los valles y ternura de sembríos ondulantes en las laderas, pero todo ello no es sino una tregua, porque predominan las rijosas montañas que se desnudan subiendo a diez o quince mil o más pies de altura. En el alma de quien cruce los Andes o viva allí persistirá siempre la impresión, que es como una herida, del paisaje abrupto hecho de elevadas mesetas, donde apenas crecen pajonales amarillentos, y de roquedales clamantes. Hay tristeza y sobre

Essas "rochas que se partem", como descritas no trecho acima, bem podem ser as que inspiraram César Vallejo a chamar "ciliado arrecife onde nasci" (poema XLVII de *Trilce*, VALLEJO, 1996, p.228), à sua cidade natal. E Ciro Alegria, então, ao falar de vertigem e elevação, sugere que estes sejam elementos da natureza mas, também, características da alma dos habitantes do lugar, uma vez que ele antropomorfiza elementos como o céu o qual sente-se ferido. Mas, o texto apresenta quase toda a natureza com características humanas por meio de adjetivos tais como "paisagem doce"; "bondade das árvores frutais"; "a ternura das plantações" e "as rijas montanhas que se despem" pois a vegetação mal pode se desenvolver à medida que aumenta a aridez das alturas e do próprio clima. E de fato, essa paisagem contém um ambiente de desolação capaz de deixar nos homens a sua marca profunda como uma ferida. Há tristeza e, sobretudo, angústia permanente e calada. E o autor confirma essa identificação do homem com a natureza. Contudo, isto também revela que assim como a imagem do ar puro e rarefeito das alturas, o homem ao estilo do diamante, traduz uma dureza pura e rara. A seguir, ele descreve Trujillo, a cidade onde Vallejo realizou os seus estudos.

Tudo isto foi dito por que dias após aquela viagem, eu deveria achar em meu professor César Vallejo um homem que provinha dessas estranhas partes do mundo e que as levava consigo. O fato é que chegamos a Trujillo, cidade do litoral, clara e ensolarada, agradavelmente cálida. Em seu estilo colonial, com treze igrejas com altares esculpidos e casas de portões grandes, pátios amplos e sacadas de estilo mouresco, davam o seu toque de modernidade os carros que corriam por ruas asfaltadas, a luz elétrica, trens que traquejavam e apitavam indo e vindo dos vales de plantações de açúcar ou do porto próximo (ALEGRÍA, 1944 – Tradução nossa).<sup>29</sup>

A vida adulta é também a que carregamos desde a infância. Nesse sentido, manifestou-se o poeta brasileiro Cacaso: "minha pátria é minha infância e por isso vivo no exílio" (*apud* SALGUEIRO, 2002, p. 55). O significado da infância é um conjunto também constituído por um tempo e um espaço determinados. Vallejo viveu exilado da sua terra natal,

---

todo una angustia permanente y callada. Los habitantes de ese vasto drama geológico, casi todos ellos indios o mestizos de indio y español, son silenciosos y duros y se parecen a los Andes. Aun los de pura ascendencia hispánica o los foráneos recién llegados, acaban por mostrar el sello de las influencias telúricas. Azotados por las inclemencias de la naturaleza y las inclemencias sociales - en exponer éstas ya he empleado varios centenares de páginas- sufren un dolor que tiene una dimensión de siglos y parece confundirse con la eternidad (ALEGRÍA, 1944).

<sup>29</sup> "Todo lo dicho viene a cuento porque, días después de aquel viaje, debía encontrar en mi profesor César Vallejo a un hombre que procedía de esos extraños lados del mundo y los llevaba en sí. El caso es que llegamos a Trujillo, ciudad de la costa clara y soleada, agradablemente cálida. En su ambiente colonial, con trece iglesias de labrados altares y casas de grandes portones, patios amplios y balcones de estilo morisco, daban su nota de modernidad los automóviles que corrían por calles pavimentadas, la luz eléctrica, los trenes que traqueteaban y pitaban yendo y viniendo de los valles azucareros o el puerto próximo". Cf. Alegria (1944 – Tradução nossa).

mas soube se asilar na sua infância, traduzindo em poemas, em um balbuciar novo, toda a simplicidade da criança, que, no entanto, expressa verdades profundas.

Desse modo se estabelece um diálogo entre o adulto e o tempo que esse deseja tornar atual, é um “entre-lugar”<sup>30</sup> no qual se acaba por encontrar o espaço de uma linguagem poética, mais especificamente linguagem-resposta aos limites do presente e ao uso da língua. Esta já não é mais usada como retórica por meio da qual o discurso justifica algo. Isso, segundo Silviano Santiago, seria cair na “verossimilhança”, ou seja, pelo próprio discurso constrói-se uma fala que se faz passar por verdadeira, sem, necessariamente, remeter a algo mais do que palavras. Entretanto, Vallejo se expressa não para se explicar, mas para nos brindar com um encontro: como servir a uma função ética, atualizar o valor da língua, dar valor ao outro e traduzir algo verdadeiro da própria vida.

Como Vallejo constrói o eu lírico? Os poemas apresentados por trechos e os poemas em prosa estão em primeira pessoa. Vallejo escreve seus poemas em prosa de modo a percorrer neles todos os temas tratados na sua obra, a qual não tem por finalidade falar apenas dele. Pode-se verificar que as posturas teóricas, desenvolvidas por ele em seus artigos, quanto à construção do sujeito, são coerentes com a sua prática de escrever poesia. Vallejo diz: “É melhor dizer *eu*? Ou é melhor dizer, *o homem* como sujeito da emoção lírica e épica? Claro, mais profundo e poético seria dizer *eu* enquanto símbolo de todos” (Tradução nossa)<sup>31</sup>. Ou seja, deve-se entender que o *eu* de Vallejo tem um valor simbólico, de todos os homens.

Fanny Arango-Keeth (2008, p. 59-85) chega à conclusão, inclusive, que a figura do *eu* em Vallejo tem um valor de sujeito social, histórico, universal. Isto poderia parecer um paradoxo, ao se refletir sobre outro texto de Vallejo (por exemplo, o que está na p. 71 desta tese), o qual mostra a convicção de César Vallejo de que o artista está inseparavelmente vinculado à sua obra. Ao mesmo tempo, isso não elude a possibilidade de se pensar no outro e representá-lo, até porque a própria identidade é uma questão comunitária. E ela se constrói em relação com os demais e como parte de um meio social.

---

<sup>30</sup> Termo cunhado por Silviano Santiago (1978).

<sup>31</sup> “¿Es mejor decir *yo*? O mejor decir *El hombre* como sujeto de la emoción lírica y épica. Desde luego, más profundo y poético es decir *yo* tomado naturalmente como símbolo de todos” (VALLEJO, 1973, p. 100).

### 2.3 Reflexões a respeito da relação da vida do artista com a sua obra

Ao discorrer sobre a trajetória de vida e produção artística de um poeta como César Vallejo, surgem várias questões que concernem à autoria, tais como: em que medida e de que forma o autor nos fala da sua vida ou faz uso apenas do imaginário ao escrever? Não dispomos de um diário do poeta, e a sua índole, extremamente reservada, não é a de alguém que se preocupava em querer contar detalhadamente como foi a sua vida. A energia que se condensa nos seus escritos, e que ele transmite através de seus textos, encontra-se em um nível de experiência estética e ética que nos comunica o valor das palavras a um ponto tal que estas quase falam por si mesmas, para além da vida e da personalidade do autor. Para nós, ele apenas tentou se colocar a serviço de sua arte e da sociedade do seu tempo. Sem desconsiderar o conhecido e fundamental aspecto narcisista de todo artista, parece que essa característica também é própria da autobiografia. Contudo, uma discussão sobre esse gênero pode abrir a porta para elaborar uma maior ou menor aproximação da vida com a obra, pois, afinal, precisamos ponderar até onde podem chegar as nossas expectativas de conhecer o autor e as implicações desse conhecimento.

No segundo capítulo desta tese foram descritos, por meio da análise de alguns poemas, aspectos da vida de Vallejo, tais como o lugar onde nasceu; a relação com o seu pai e com a sua mãe, irmãos e pessoas chegadas à família, bem como alguns aspectos da sua vocação e formação escolar. Esse tem sido um esforço de ler nas entrelinhas, à medida que se revela a abertura para o mundo e o desenvolvimento da sua sensibilidade, traços do próprio autor. Vallejo é pródigo em reflexões e obras que congregam esse *eu* aos outros que fundam a sua poesia. Mas à guisa de mostrar a poesia e o poeta em um eterno nascer, ele diz:

¡[Tan] poco tiempo he vivido! Mi nacimiento es tan reciente, que no hay unidad de medida para contar mi edad. ¡Si acabo de nacer! ¡Si aún no he vivido todavía! Señores: soy tan pequeñito, que el día apenas cabe en mí<sup>32</sup>.

Do mesmo modo, ao relacionar esta frase também com o contexto do autor e de sua obra torna-se necessário elaborar com maior profundidade estas questões que surgem quanto à “fidelidade” da vida e do autor para com a obra, pois a arte, principalmente, no caso da poesia, não manifesta sempre esta afinidade com a vida do autor, pelo menos, não de forma

---

<sup>32</sup> “Quão pouco tempo tenho vivido! O meu nascimento é tão recente, que não existe unidade de medida para contar a minha idade. Pois recém nasci! Ainda não tenho nem vivido! Senhores: sou tão pequenino, que o dia mal cabe em mim!”. (VALLEJO, 2010). (Tradução nossa).

direta e explícita. Ou melhor, talvez esse seja um paradoxo da arte: justamente, ao estar profunda e intrinsecamente ligada à vida do artista, ela implica sobretudo criatividade, no sentido de expressar a “novidade” da própria vida. Esta observação dá margem a discutir como se apresentaria tecnicamente o problema da autobiografia. Segundo Lejeune (2008, 15), “para que haja autobiografia é preciso que haja relação de identidade entre o *autor*, o *narrador* e o *personagem*”. Ao se tratar de poesia, os problemas de identidade dão lugar a muitas confusões. O *eu lírico* não necessariamente é o mesmo autor. Como diz ainda Lejeune (2008, p. 94), gostamos dos poemas que dizem “eu”, “porque estes são a justa expressão de um sentimento que em nós procurava suas palavras. Os adotamos, reconhecemo-nos neles. E aquelas palavras que servem tão bem à nossa experiência, supomos que vem diretamente da experiência e da expressão do poeta”. Esse sentimento de nos sentirmos compreendidos e que faz com que nos associemos ao poeta e não apenas ao poema, o compartilhar de uma emoção confunde-nos sobre até que ponto podemos conceber a obra sem pensar na vida e na personalidade do autor.

Entretanto, até mesmo quando o artista faz uma descrição direta, contando, por exemplo, detalhes do seu cotidiano, ele está, na verdade, sugerindo, expondo uma comunicação que é mais propícia a uma experiência estética e textual do que à transmissão de uma informação propriamente dita. Isto acontece pelo fato de cada um ter uma verdade a ser expressa, mas esta não é propriedade apenas da linguagem, ou dos fatos e, sim, do espírito ou da intuição. Ou seja, há uma série de elementos que entram em jogo na percepção e significação do poema ao ser escrito e lido. Ao julgarmos que conhecemos o autor lendo sua obra, Barthes (2004) diz que “há uma figura do autor que se adivinha no texto mas, que não é precisa e exatamente o autor”.

Quando se trata de poemas que bem poderiam ter sido inspirados na infância do escritor, no seu contexto geográfico e social, no seu percurso historiográfico, esses poderiam ser chamados de poemas autobiográficos. Desse modo, no poema de Vallejo, cujo título é “Espergesia” (VALLEJO, 1996, p. 114), encontra-se o verso: “Nasci o dia em que deus estava doente...”<sup>33</sup>. O emprego do pronome “eu” permite, segundo Lejeune (2008, p. 20), através da articulação dos níveis de sujeito da enunciação e do enunciado, identificar a pessoa que fala com a pessoa que nasceu. Esse é o efeito obtido, mas nem por isso se deve concluir que, de fato, sejam semelhantes. Uma vez que se, por um lado, percebe-se a enunciação como um

---

<sup>33</sup> Yo nací un día/que Dios estuvo enfermo. (VALLEJO, 1996, p. 114).

fato, por outro, no enunciado pode-se acreditar ou não. O enunciado pode confundir se de fato seriam as mesmas pessoas o bebê nascido em uma época da qual não tenho nenhuma lembrança e “eu”. Não é a pessoa que define o “eu”, talvez seja o “eu” que defina a pessoa. Ou seja, só existe pessoa verdadeiramente no discurso. A primeira pessoa fica, então, evidente, que é apenas de papel sem correspondente na realidade.

Ainda segundo Philippe Lejeune (2008, p. 14), o poema autobiográfico seria um gênero vizinho da autobiografia, mas nem por isso é uma autobiografia. Isso porque ele não preenche alguma das categorias que caracterizam a mesma, as quais seriam: 1. forma da linguagem (narrativa, em prosa); 2. assunto tratado (vida individual, história de uma personalidade); 3. situação do autor (identidade do autor cujo nome remete a uma pessoa real) e do narrador; e 4. posição do narrador (identidade do narrador e do personagem principal, perspectiva retrospectiva da narrativa). Na lista dos gêneros que não preenchem todos estes elementos estão: as memórias (pelo assunto tratado); as biografias (pela coincidência de identidade do narrador e do personagem principal); o romance pessoal (pela situação do autor); o poema autobiográfico (pela falta da linguagem em prosa); diário (pela perspectiva retrospectiva); o autorretrato ou ensaio (linguagem narrativa e falta de perspectiva retrospectiva).

Em um primeiro momento, Lejeune (2008, p. 14) define a autobiografia como “uma narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade”. Com o passar do tempo, Lejeune ampliará este conceito de modo a poder dizer algo sobre o texto poético. Lejeune (2008, p. 9) passa a se interessar, assim, pela autobiografia como fato cultural. Quando, por exemplo, César Vallejo (1996, p. 414) fala do homem comum: “um homem passa com um pão ao ombro<sup>34</sup>”, temos autobiografia dos que não escrevem. Contudo, poder-se-ia aproximar também de um gênero que esteve em moda na França, nos anos 1970: a autoficção (termo cunhado pelo escritor e crítico Serge Doubrovski). Para certos escritores, a autoficção tornou-se um meio de realizar o desejo de narrar a experiência vivida, sem o ônus da etiqueta “autobiografia”. Desse modo, podemos constatar que há uma variedade de formas de traduzir na literatura a vida e os acontecimentos de um artista. Seu esclarecimento tem sido bastante polêmico.

---

<sup>34</sup> Un hombre pasa con un pan al hombro (VALLEJO, 1996, p. 414).

Tentar relacionar a produção artística de Vallejo com a sua vida é uma tentativa cheia de imperfeições e limites. No entanto, essas reflexões também conferem um campo produtivo e criativo para realizarmos uma leitura de sua obra.

A palavra “autobiografia” foi importada da Inglaterra no início do século dezenove e empregada nos seguintes sentidos: o proposto por Larousse (1886): “vida de um indivíduo escrita por ele próprio”. Mas, em um sentido mais amplo, pode designar também qualquer texto em que o autor pareça expressar sua vida ou seus sentimentos, quaisquer que sejam a forma do texto e o contrato proposto por ele. Para Vapereau (1876), a autobiografia seria uma “obra literária, romance, poema, tratado filosófico, etc., cujo autor teve a intenção, secreta ou confessa, de contar a sua vida, de expor seus pensamentos ou de expressar seus sentimentos”. Segundo esta última definição, quem decidirá qual é a intenção do autor é o leitor, permitindo, dessa forma, um novo modo de leitura. O próprio Vapereau (*apud* LEJEUNE, 2008, p. 54) comenta ainda que a “autobiografia abre um grande espaço à fantasia e quem a escreve não é obrigado a ser exato quanto aos fatos”. Conclui-se, deste modo, que tanto o conceito restrito quanto o amplo da autobiografia estão ligados “à ambiguidade ou indecisão que o termo permite, ao novo espaço de leitura e de interpretação que possibilita, às novas estratégias de escrita que pode designar” (*id.*, *ibid.*, p. 54). E o que se desprende dessas observações é um desejo de encontrar, no respeito que a palavra “autobiografia” também sugere, uma maior autenticidade e profundidade que o texto possa oferecer. Uma vez que as questões de fidelidade ou o problema da semelhança dependem dessa questão (da autenticidade) e ela, segundo Lejeune (*id.*, p. 27) gira em torno do nome próprio. Se as formas de autobiografia são muito diversas, todas elas manifestam a intenção de honrar a sua assinatura e uma referência a si próprio.

Para Lejeune (*id.*, p. 33), a autobiografia é o gênero literário que, por seu próprio conteúdo, melhor marca a dificuldade para se distinguir entre autor e pessoa, confusão em que se funda toda a prática e a problemática da literatura ocidental desde o fim do século dezoito. Esta situação, portanto, inclui também a poesia e explica porque, em todos os gêneros, há uma paixão pelo nome próprio que ultrapassa a simples “ vaidade de autor”. O próprio César Vallejo (1996, p. 339), em um dos seus sonetos da obra *Poemas Póstumos*, intitulado “Piedra negra sobre una piedra blanca”, escreve o seguinte verso: “César Vallejo morreu, todos batiam nele”<sup>35</sup>. Desse modo, o próprio texto oferece o nome do autor, como uma referência

---

<sup>35</sup> César Vallejo ha muerto, le pegaban/todos. (VALLEJO, 1996, p. 339).



indubitável porque, segundo Lejeune (*id.*, p. 35), está fundamentada em duas instituições sociais: a primeira, referente ao nome, o registro no cartório civil; e, a segunda, o contrato de edição para publicação do texto. Assim, confirmar-se-ia a identidade. Contudo, no caso de tratar-se de poesia, pode-se estar seguro de que o próprio Vallejo escreveu o poema; porém uma compreensão literal (no sentido de ser “ao pé da letra”) bem poderia estar ocultando quem, de fato, o autor é, ou ainda o que o próprio autor desejou expressar.

Ainda para Lejeune (*id.*, *ibid.*), a identidade não é semelhança. “A identidade é um fato imediatamente perceptível – aceita ou recusada, no plano da enunciação; a semelhança é uma relação sujeita a discussões e nuances infinitas, estabelecida a partir do enunciado”. O objetivo da autobiografia não é o que trata de ficção e também não propõe uma simples verossimilhança, mas a semelhança com o verdadeiro, uma imagem do real. Este passaria a servir de “modelo” (o real ao qual o enunciado pretende se assemelhar). Em uma reflexão sobre como o texto se assemelha a uma vida, observam-se dois aspectos: a “exatidão”, que diz respeito à informação; e a “fidelidade”, que remete à significação. Esta significação pode apenas ser produzida por técnicas artísticas, estéticas e pela intervenção de um sistema que implica na ideologia corrente, vulgar que faz acreditar que a autobiografia descreve a vida de um homem “tal como foi”.

Há muitos autores e professores que sempre ensinaram que mais do que aprender história é através da literatura que se pode mostrar as épocas e o caráter dos homens de cada tempo com maior eficácia e pertinência do que os livros científicos. Como, por exemplo, diz François Mauriac (1953, p. 14): “a razão de minha preguiça não seria porque os romances expressam o essencial de nós mesmos? Só a ficção não mente; ela entreabre na vida de um homem uma porta secreta, por onde se insinua, fora de qualquer controle, sua alma desconhecida”<sup>36</sup> (Tradução nossa). Esta constatação coloca a questão se a ficção seria mais verdadeira do que a autobiografia. Esta última tem uma exatidão que falta à primeira, mas à autobiografia faltariam ambiguidade e complexidade. Contudo, o que é importante ressaltar aqui é, como mostra Lejeune (*op. cit.*, p. 42-43), que esse processo revela, para o leitor, como se cria um “espaço autobiográfico”. E, entretanto, muitos autores escolheram deixar suas autobiografias incompletas, fragmentadas, lacunares, abertas ou apenas sugeridas.

---

<sup>36</sup> “La vraie raison de ma paresse n'est-elle pas que nos romans expriment l'essentiel de nous-mêmes? Elle entrouvre sur la vie d'un homme une porte dérobée, par où se glisse, en dehors de tout contrôle, son âme inconnue” (MAURIAC, 1953, p. 14).

Dentro de um contrato de leitura, dir-se-ia que todos esses aspectos carecem de uma dimensão histórica e que o próprio Lejeune admite não ter abordado isso no seu tratado da autobiografia. Mas, ele observa, como ao longo do tempo, os leitores foram transformando-se e hoje eles passaram a gostar do fato de adivinhar a presença do autor (de seu inconsciente) mesmo em produções que não pareçam autobiográficas. Isso acontece de tal modo que importa pensar em diferentes pactos autobiográficos, tendo em vista que eles criam novos hábitos de leitura.

Para Lejeune (*op. cit.*, p. 46), “a história da autobiografia seria a história de seu modo de leitura”. Em uma história comparativa, poderíamos fazer dialogar diferentes tipos de textos autobiográficos e os diferentes tipos de leitura a que esses textos foram submetidos. Se não se pode buscar fora do texto a semelhança com uma pessoa real, pode-se ir além, em um texto crítico, para verificar o tipo de leitura que ela engendra e, sobretudo, as crenças que ela produz. Felizmente para os estudiosos, o próprio Vallejo discute a questão da relação da vida do artista com a sua obra, no texto *A obra de arte e o meio social*, da seguinte maneira:

Existe uma estreita correspondência entre a vida do artista e a sua obra? Sim. A sincronia existe nos grandes e nos pequenos artistas, nos conservadores e nos revolucionários. A sincronia aconteceu no passado, acontece hoje e acontecerá sempre. Até mesmo no caso de artistas em cuja obra parece faltar, a primeira vista, o tom peculiar da sua vida, a concordância profunda e, às vezes, subterrânea, é evidente. Para encontra-la basta auscultá-la com boa fé e com um pouco de sensibilidade. Quando faltam estas qualidades na exegese, cai-se, com frequência no erro.

Tomemos como exemplos, alguns casos. Nietzsche foi fisicamente um homem fraco e doente. Vamos, por isso, deduzir que “A origem da Tragédia” é um arremedo de um homem desfeito e vencido? Tolstoi nunca teve preocupações econômicas. Ele não soube o que é ganhar o pão com o seu trabalho. Vamos deduzir desse fato que “Ressurreição” é uma obra feudalizante? Mallarmé viveu em perpétua abstenção política, foi neutro diante do fluxo e refluxo dos parlamentos e ausente nos comícios, assembleias e partidos políticos. Vai-se deduzir daí que “A Sesta do fauno” carece de espírito político e de sentido social? É evidente que não. A tais conclusões chega somente o crítico empírico e vulgar. A semelhança de um fotógrafo ruim, que procura na fotografia a reprodução formal e a careta exterior do original, o crítico ruim pretende achar na obra de arte a reprodução literal e o reflexo de repetição da vida do artista. Quando ele não acha este reflexo – coisa que, dito seja de passagem, acontece, justamente, com os grandes artistas – ele conclui dizendo que não há nenhuma sincronia entre a vida do autor e a sua obra. Assim é como se comportam aqueles que acreditam que a concordância existe em alguns artistas, mas não em todos.

Para se encontrar a sincronia verdadeira e profundamente estética, deve-se levar em conta que o fenômeno da produção artística – como diz Millet – é, no sentido científico da palavra, uma autêntica operação de alquimia, uma transmutação. O artista absorve e concatena as inquietações sociais do

ambiente e as suas próprias individuais, não para devolvê-las tal como as absorveu (que é aquilo que desejaria o crítico ruim e aquilo que acontece com os artistas inferiores), mas para convertê-las dentro do seu espírito em outras essências, diferentes na forma e idênticas no fundo às matérias primas absorvidas. Pode acontecer, como temos dito, que à primeira vista não se reconheça na estrutura e movimento emocional da obra, a matéria vital em bruto absorvida e da qual a obra é feita. Assim como não se reconhece, à simples vista, na árvore, os corpos químicos nutritivos extraídos da terra.

No entanto, quando se analisa a obra em profundidade, necessariamente, descobrir-se-á nas suas íntimas entranhas, conjuntamente com as peripécias pessoais da vida do artista e através delas, não apenas as correntes que circulam de caráter social e econômico, mas as mentais e religiosas da sua época. Uma análise química da substância vegetal constataria, sem mais, um fenômeno biológico semelhante na árvore.

A correspondência entre a vida individual e social do artista e a sua obra é, pois, constante e ela opera-se consciente ou subconscientemente e ainda sem que ele o deseje e sem que o artista o proponha e até mesmo se ele o quiser evitar. A questão para a crítica, repetimos, está em saber descobrir (VALLEJO, 1973, p. 47-49, tradução nossa).<sup>37</sup>

---

<sup>37</sup> ¿Existe una estrecha correspondencia entre la vida del artista y su obra? ¿Existe un sincronismo absoluto entre la obra y la vida del autor? Sí. El sincronismo existe en los grandes y en los pequeños artistas, en los conservadores y en los revolucionarios. El sincronismo se ha producido en el pasado, se produce actualmente y se producirá siempre. Aun en el caso de artistas en cuya obra parece, a primera vista, faltar el tono peculiar de su vida, la concordancia profunda y, a veces, subterránea, es evidente. Para dar con ella, basta auscultarla con buena fe y con un poco de sensibilidad. Cuando faltan estas calidades en la exégesis, se cae frecuentemente en error.

Tomemos, en vía de ejemplo, algunos casos. Nietzsche, fue físicamente un hombre débil y enfermo. ¿Se va a colegir, de aquí que “El origen de la tragedia” es la mueca de un hombre deshecho y vencido? Tolstoy no tuvo nunca cuitas económicas. No supo lo que es ganar el pan con su trabajo. Vivió como un pequeño burgués o, más exactamente, como un señor feudal. ¿Se colegirá de aquí que “Resurrección” es una obra feudalizante? Mallarmé vivió en perpetua abstención política, neutral ante el flujo y reflujo de los parlamentos y ausente de los comicios, asambleas y partidos políticos. ¿Se colegirá de aquí que la “Siesta del fauno” carece de espíritu político y de sentido social? Evidentemente, no. Tales conclusiones le vienen solamente al crítico empírico y ramplón. A semejanza del mal fotógrafo, que busca en la fotografía la reproducción formal y el remedo externo del original, el mal crítico pretende hallar en la obra de arte la reproducción literal y el reflejo de la vida del artista. Cuando no halla este reflejo – cosa que, dicho sea de paso, ocurre, precisamente, en los grandes artistas – concluye diciendo que no hay ningún sincronismo entre la vida del autor y su obra. Así es como proceden quienes creen que la concordancia existe en ciertos artistas, pero no en todos.

Para encontrar el sincronismo verdadero y profundamente estético, hay que tener en cuenta que el fenómeno de la producción artística – como dice Milliet – es, en el sentido científico de la palabra, una auténtica operación de alquimia, una transmutación. El artista absorbe y concatena las inquietudes sociales ambientes, y las suyas propias individuales, no para devolverlas tal como las absorbió (que es lo que querría el mal crítico y lo que acontece en los artistas inferiores), sino para convertirlas dentro de su espíritu en otras esencias, distintas en la forma e idênticas en el fondo, a las materias primas

Vallejo dá ênfase para a importância de se aguçar a sensibilidade ao fazer-se a exegese de uma obra com o intuito de constatar a relação desta com a vida do autor. Não se trata de reconhecer os aspectos que normalmente identificam o artista e que saltam à primeira vista, mas para achar uma sincronia estética, é preciso considerar a transmutação que ocorre, como um diálogo oculto com o seu meio social. O poeta absorve características da sociedade e as elabora a partir da sua própria índole e sensibilidade. Ele realiza uma espécie de *alquimia* com a sua criatividade, graças a uma espécie de *fusão* entre o artista e a sociedade da sua época. E, no entanto, como diz Octavio Paz (1982, p. 19), a história de vida dá a tonalidade,

a história e a biografia podem dar a tonalidade de um período ou de uma vida, esboçar as fronteiras de uma obra e descrever, do exterior, a configuração de um estilo; também são capazes de esclarecer o sentido geral de uma tendência e até desentranhar o porquê e o como de um poema. Não podem, contudo, dizer o que é um poema.

Heidegger (2004, p. 277-298), um dos mais ilustres filósofos do século XX, ao discorrer sobre o poeta Hölderlin, aporta considerações importantes sobre a relação vida e obra e como estas unidades funcionais servem à poesia, entendida, esta última, segundo o conceito grego de *poiesis*, ação. Deste modo, observa-se que se trata de uma ação poética aquela que acontece devido a uma motivação ou princípio ético do poeta, uma verdade que opera na história. Assim, o próprio Heidegger diz (2004, p. 277) que sua pregação política deve ser buscada no seu discurso sobre a poesia,

recriar em nosso *Da sein* um espaço, um lugar para o que a poesia é. Isso apenas pode ser feito transportando-nos para a área de uma poesia efetivamente poética, abrindo-nos para a sua efetividade. (...) Escolho Hölderlin porque ele ainda não se transformou em força na história de nosso povo e é preciso que ele se torne isso. Contribuir para isso é política no

---

absorbidas. Puede ocurrir, como hemos dicho, que a primera vista no se reconozca en la estructura y movimiento emocional de la obra, la materia vital en bruto absorbida y de qué está hecha la obra, como no se reconoce, a la simple vista, en el árbol los cuerpos químicos nutritivos extraídos de la tierra. Sin embargo, si se analiza profundamente la obra, se descubrirá, necesariamente, en sus entrañas íntimas, conjuntamente con las peripecias personales de la vida del artista y a través de ellas, no solo las corrientes circulantes de carácter social y económico, sino las mentales y religiosas de su época. Un análisis químico de la sustancia vegetal constataría, así mismo, un parecido fenómeno biológico en el árbol. La correspondencia entre la vida individual y social del artista y su obra es, pues, constante y ella se opera consciente o subconscientemente y aun sin que se lo proponga el artista y aunque éste quiera evitarlo. La cuestión para la crítica está – repetimos – en saberla descubrir (VALLEJO, 1973, “La obra de arte y el medio social”, p. 47-49).

sentido mais elevado e próprio do termo, a um ponto tal que aquele que chega a obter algo nesse sentido não precisa mais discorrer sobre o político.

Desta forma, Heidegger expressa uma consequência ou função da relação da obra de arte com a vida. Por sua vez, Lacoue-Labarthe (2000, p. 290) observa também que a tarefa do poema é dar testemunho da vida. Nesse caso, o autor aproxima a relação da obra com a vida, pois o poema pode dizer que existimos, na verdade poética, como bem lembra um verso do próprio Hölderlin: “cheio de méritos, mas poeticamente: o homem habita esta terra”.

Mas, para Heidegger, atrelado ao teológico-poético, o teológico-político confere à poesia uma missão. Se essa missão assume um caráter de necessidade absoluta (como o será para César Vallejo compor os poemas quando do seu retorno da Guerra Civil Espanhola) é porque há um perigo. E para Heidegger, segundo um verso de Hölderlin, “a linguagem é o mais perigoso de todos os bens” porque a linguagem cria, antes de tudo, a possibilidade de um perigo. O perigo é a ameaça do ser através de algum ente. Ora, mas somente pela linguagem o homem é exposto a um revelado que, enquanto ente, estimula e pressiona o homem em direção ao seu *Da sein*, e enquanto não-ente ilude e desilude. A linguagem cria o lugar revelado da ameaça e da confusão e, conseqüentemente, a possibilidade da perda do ser, o perigo.

O perigo exige coragem. Coragem é o abandono ao perigo que ameaça o mundo. Para o corajoso existe o perigo, mas ele o despreza (senão ele seria um medroso e não um herói), mas se o perigo não existisse, ele não seria corajoso. Isso se desmancha na medida em que o perigo não ameaça o corajoso, mas o mundo. Eis a coragem do poeta, o qual mais do que modelo é exemplo, uma figura (para os Modernos). Heidegger aceita a figura do herói da poesia, do mediador ou intercessor entre os homens e os deuses, os imortais e os mortais, aquele de quem Hölderlin diz: “se apossa dos sinais do divino, no auge do perigo, sob a ameaça imediata da fulminação, para transmiti-los de uma forma velada ao povo”.

Já para Walter Benjamin (1915), a estética da arte poética é a tarefa que se integra na busca, no poema, ao que nomeia como *das Gedichtete* (termo que já usava Goethe). Isso aponta para a essência da poesia. Como ter acesso ao *Gedichtete* ou Ditame (aquilo que dita a consciência ou poemético). Segundo ele, é uma questão de método. A tarefa do poema é manter o elo entre a poesia e a ética. E o ilustra com um verso de Novalis: “toda obra de arte possui em si um ideal *a priori*, uma necessidade de sua presença”. Se há estética, esta é necessariamente transcendental.

O *Gedichtete* ou ditame, em Benjamin, revela-se como passagem da vida ao poema. Nele a vida se determina pelo poema, a tarefa pela solução. O ditame é uma figura da

existência ou a própria vida. Na medida em que a tarefa do poema é dar testemunho da vida, a vida é poética (em sua verdade) não porque esta seja poetizável, mas porque *dita* a vida.

Mas, em que medida, exatamente, a obra dá conta da vida? Ainda segundo Lacoue-Labarthe (2000, p. 84), a poesia não tem autoridade porque lhe faltam atos oficiais; nada nem ninguém a autoriza. É a falta de Deus que torna a poesia possível, no limite do possível, o poema. A condição de possibilidade do poema é a própria essência do poema, seu legado.

Dever-se-á apresentar no poema, a sua forma interna, o teor. Será averiguada a tarefa poética enquanto pressuposto de avaliação do poema. A avaliação não deve se guiar pela maneira como o poeta se desincumbiu de sua tarefa, mas antes a seriedade e a grandeza da própria tarefa determinam a avaliação, pois essa tarefa é derivada do poema próprio. Ela deve ser entendida também como pressuposto da poesia, como figura, intuitivamente apreensível pelo espírito, do mundo que o poeta testemunha.

Por outro lado, questionar as obras de arte por causa de afinidades ideológicas ou contextuais é um grande reducionismo. E, entretanto, não deixamos de pôr em questão a obra de quem se aproximou de uma posição política que criticamos, por exemplo. Então, constatamos que essa questão não é tão simples quanto parece. Um elemento capaz de elucidar o lugar que corresponde à estreita relação da vida com a obra de um autor é a possibilidade de discernir a atitude ética, seja do autor ou a nossa, ao encararmos a leitura de um texto.

A questão da relação entre vida e obra do artista, com a qual se pretende compreender a criação artística, não é uma questão que se tenha discutido exaustivamente. E, por isso, a sua compreensão permanece limitada. O poeta envolve-se pessoalmente ao praticar a sua arte, que envolve também os recursos dos quais ele se utiliza para que tudo se transforme em algo que não seja a própria vida, mas arte.

O poeta não deseja contar sua biografia e, no entanto, revela um rosto para cada leitor que sente o artista próximo e se identifica com sua obra. No entanto, sempre ocorre uma distinção entre o que foi a vida do escritor, por um lado, e, por outro, o que foi a sua obra. Quanto a saber se, na obra, ao ser indicado o nome do autor ou quando ele nomeia os locais por onde o mesmo passou e serve-se dos nomes das pessoas da sua família, ele está se referindo a si próprio, tudo isso deve ser entendido como sendo apenas elementos da sua arte.

Mas, como já dizia Flaubert (1821-1880), “toda vida merece um romance”. O romance, esse gênero híbrido que empresta à poesia, à narrativa, à autobiografia, à ficção, ao drama, à ironia, algumas das suas características. Mas Flaubert lembra-nos aqui o valor e a

necessidade da narrativa e da escrita para dar sentido à vida e aos textos. Por isso, vida e obra estão imbricadas uma na outra de tal forma que para compreender o papel de cada uma no processo de criação, seria preciso inventar um conceito que considerasse esse lusco-fusco da consciência e da escrita e não apenas tomar uma posição dizendo que a obra é ou não um fiel retrato da vida e do artista. Não se trata nem de biografia, nem de autoficção e ainda menos de autobiografia, ou outros nomes que porventura pretendam associar vida e obra, em se tratando da apresentação de César Vallejo por meio dos seus escritos.

A vida e a imaginação participam, pois, da criação literária. Por isso, discutir a relação entre vida e obra leva-nos menos a uma definição conclusiva do que a novas e mais instigantes perguntas. Essa discussão literária se confunde com a da Filosofia pois, já desde a Antiguidade, os homens perceberam que eles são aquilo que fazem mas, do mesmo modo, aquilo que fazem expressa aquilo que eles são. Se por um lado, Vallejo diz que “a vida de um artista está profundamente ligada à sua obra”, isso não quer dizer que toda obra seja necessariamente uma autobiografia. Há aspectos bem mais amplos que dialogam entre si.

É possível entrarmos em contato com o autor através da obra, sentir o teor do seu caráter, os traços que delineiam o seu perfil e a sua existência. Por vezes, até mesmo a ficção nos mostra quem o autor é, mais do que muitas datas e fatos concretos que se seguiram ao longo dos anos. A linha que separa a escrita da realidade vivida é extremamente sutil. Como disse já Esopo, “a língua é o melhor e o pior do homem”. “Para o poeta é a realidade substancial da sua arte e é também o irreal do poeta” (PAZ; SERRANO; CABEZUDO, 2005). Deste modo, apesar da ambiguidade, das dúvidas e da escuridão na qual o leitor se vê jogado, ele descobre intuitivamente que a obra é algo diferente da vida. E que se trata menos de discernir essa separação do que de compreender o papel da linguagem.

## **2.4 Obras de César Vallejo**

César Vallejo recebeu o grau de Bacharel em Letras pela Universidade Nacional de Trujillo, com uma tese sobre *O Romantismo na Literatura Castelhana*. É na lírica que Vallejo atinge sua mais elevada capacidade expressiva. O seu primeiro livro de poemas é publicado em 1918: *Los heraldos negros*. Este livro vincula Vallejo ao Modernismo latino-americano (de Rubén Darío), ainda que já desde o início o poeta vá à procura de uma expressão pessoal. Trata de temas como a dor, a orfandade, a morte, o lar, a infância, o absurdo. Combina imagens da vida cotidiana com temas mais profundos e que não foram bem

reconhecidos pela sociedade da época, como se pode verificar, por exemplo, em uma das estrofes do poema Los “heraldos negros”:

Son las caídas hondas de los cristos del alma,  
de alguna fe adorable que el destino blasfema.  
Esos golpes sangrientos son las crepitaciones  
de algún pan que en la puerta del horno se nos quema.<sup>38</sup> (VALLEJO, 1996,  
p. 20).

Essa obra reflete um momento de transição na sociedade, expressa as dúvidas, questionamentos quanto à tradição e, assim, a poesia está impregnada de aspectos do Simbolismo, do Expressionismo, do Naturalismo.

Nessa época, o poeta se muda para Lima e convive com os intelectuais González Prada, José María Eguren e, sobretudo, o escritor e poeta Abraham Valdelomar, que terá uma grande influência sobre Vallejo. Este decide fazer uma viagem a sua cidade natal para visitar a mãe. Ali é acusado injustamente de ser o mentor de um incidente violento que o levará à prisão por 120 dias. Também ali ele escreverá o livro *Trilce*, o qual faz alusão ao lugar mais sórdido jamais frequentado pelo poeta, mas também à experiência abissal que toda poesia autêntica supõe. Assim, *Trilce* é a obra mais importante da vanguarda peruana. É também um marco de renovação da linguagem. Ela dá conta de ser uma obra de vanguarda na literatura da época e, ao mesmo tempo, de consolidação da linguagem pessoal do poeta. Vallejo se afasta dos modelos tradicionais para incorporar as novidades desse período. Um sentimento de desamparo é traduzido na criação dessa linguagem original e coerente com a de alguém que se sente preso na existência e desgarrado pelo sofrimento, como mostra esta parte do 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.<sup>39</sup> (VALLEJO, 1996, p. 190).

---

<sup>38</sup> “São as quedas profundas dos cristos da alma, / de alguma fé adorável que o destino blasfema. / Esses golpes sangrentos são as crepitações / de algum pão que se queima na boca do forno”. (Tradução de Thiago de Mello).



Segundo Orrego (1992, p. 30), *Trilce* (1922), marca uma superação estética na trajetória literária latino-americana. Vallejo é capaz de mergulhar nos abismos da condição humana com toda a angústia e o desconcerto que implicam e explorá-los de uma forma que até então nunca tinha sido feita. Em razão dessa experiência, ele deixará o Peru para nunca mais voltar. Transfere-se para Paris em julho de 1923 e lá intensifica a sua produção literária e também sobrevive como jornalista. Ele colabora com as revistas peruanas *Presente*, *Varietades*, *Amauta*. Na França, ele é editor da revista *Favorables*.

Então, além dos livros de poesia *Los heraldos negros* e *Trilce*, terá outros publicados postumamente: *Poemas em prosa* (1939), *Poemas humanos* (1939) e *Espanha, aparta de mim este cálice* (1939). Os *Poemas em prosa* é uma poesia de cunho social. O poeta expressa sua posição ideológica e conserva aquele seu estilo próprio, denso e, por vezes, hermético. Como exemplo, um trecho do poema em prosa “Existe un mutilado...”:

Existe un mutilado, no de un combate sino de un abrazo, no de la guerra sino de la paz. Perdió el rostro en el amor y no en el odio. Lo perdió en el curso normal de la vida y no en un accidente. Lo perdió en el orden de la naturaleza y no en el desorden de los hombres. El coronel Picot, Presidente de “Les Gueules Cassées”, lleva la boca comida por la pólvora de 1914. Este mutilado que conozco, lleva el rostro comido por el aire inmortal e inmemorial (...).

Rostro muerto sobre el tronco vivo. Rostro yerto y pegado con clavos a la cabeza viva. Este rostro resulta ser el dorso del cráneo, el cráneo del cráneo. Vi una vez un árbol darme la espalda y vi otra vez un camino que me daba la espalda. Un árbol de espaldas sólo crece en los lugares donde nunca nació ni murió nadie. Un camino de espaldas sólo avanza por los lugares donde ha habido todas las muertes y ningún nacimiento. El mutilado de la paz y del amor, del abrazo y del orden y que lleva el rostro muerto sobre el tronco vivo, nació a la sombra de un árbol de espaldas y su existencia transcurre a lo largo de un camino de espaldas.

Como el rostro está yerto y difunto, toda la vida psíquica, toda la expresión animal de este hombre, se refugia, para traducirse al exterior, en el peludo cráneo, en el tórax y en las extremidades. Los impulsos de su ser profundo, al salir, retroceden del rostro y la respiración, el olfato, la vista, el oído, la palabra, el resplandor humano de su ser, funcionan y se expresan por el pecho, por los hombros, por el cabello, por las costillas, por los brazos y las piernas y los pies.

Mutilado del rostro, tapado del rostro, cerrado del rostro, este hombre, no obstante, está entero y nada le hace falta. No tiene ojos y ve y llora. No tiene

---

<sup>39</sup> “Oh, as quatro paredes da prisão! / Ah, as quatro paredes alvacentas / que fatalmente dão no mesmo número. // Criadouro de nervos, brecha feia, / e por seus quatro cantos como arranca / os membros cada dia aferrolhados”. (Tradução de Thiago de Mello).

narices y huele y respira. No tiene oídos y escucha. No tiene boca y habla y sonrío. No tiene frente y piensa y se sume en sí mismo. No tiene mentón y quiere y subsiste. Jesús conocía al mutilado de la función, que tenía ojos y no veía y tenía orejas y no oía. Yo conozco al mutilado del órgano, que ve sin ojos y oye sin orejas. (VALLEJO, 1996, p. 324).

*Espanha, aparta de mim este cálice* é uma obra cheia de amor à Mãe Pátria. Parece servir de catarse para os traumas dos horrores da Guerra Civil Espanhola. Vallejo volta da Espanha arrasado e quase sem mais esperança pelo que viu e viveu por lá. E escreve intensamente e corrige mais intensamente ainda, durante os quatro últimos meses de 1937. Os poemas exalam um sentimento de solidariedade e de compaixão que serviu de alento para os combatentes, sobretudo para os que resistiam ao avanço do regime nacionalista que se imporia como uma ditadura dois anos mais tarde. Inclusive um trecho do poema “Himno a los voluntarios de la República” diz:

Proletário que mueres de universo, en qué frenética armonía  
 acabará tu grandeza, tu miseria, tu voráGINE impelente,  
 tu violencia metódica, tu caos teórico y práctico, tu gana  
 dantesca, españolísima, de amar, aunque sea a traición, a tu enemigo!<sup>40</sup>  
 (VALLEJO, 1996, p. 449).

No poema, sob o olhar do artista, tudo o que vive e tem valor torna-se grande. No primeiro verso, fala-se em “universo” e no segundo em “grandeza”: o proletário, o seu sonho, o desejo de amar, universal não apenas por fazer referência a Dante Alighieri, mas por ser capaz de incluir o inimigo. E essa “gana de amar” atualiza o sonho, a utopia ideológica. Vallejo acreditava no ideal socialista, antes como uma luta cotidiana para acabar com a miséria, viver e morrer com sentido e dignidade do que propriamente na realização de um paraíso nesta terra.

Vallejo tem um rico epistolário, e escreve também romances, contos, ensaios, teatro e muitas crônicas e artigos. Como bem lembra Massaud Moisés, a função do romance é recriar o mundo (MASSAUD, 1978, p. 97.). Isso se pode observar nas novelas “*Fabla Salvaje*” (1924), “*Hacia el reino de los Sciris*” (1928), que trata dos tempos incaicos, e “*Tungsteno*” (1931), sobre o sofrimento social da exploração dos mais pobres, no Peru. Vallejo escreve os contos “*Escalas Melografiadas*” (1923) e “*Paco Yunque*” (1924).

---

<sup>40</sup> “Proletário que morres de universo, em que frenética harmonia / acabará tua grandeza, tua miséria, tua imperiosa voragem, / tua violência metódica, teu caos teórico e prático, tua vontade / dantesca, espanholíssima, de amar, mesmo à traição, teu inimigo!”. (Tradução de Thiago de Mello).

O conto “Paco Yunque” tornou-se leitura obrigatória nas escolas peruanas de hoje. Conforme Massaud Moisés, em relação ao conto e à cosmovisão, a estrutura do mesmo,

quando posta em confronto com a realidade, obedece a um movimento pendular: assim como a estrutura do conto implica uma dada forma de visualizar a realidade, também uma determinada forma de ver o mundo procura exatamente o conto para se exprimir (...) de modo que a eleição do conto, com sua estrutura peculiar não é arbitrária: decorre da cosmovisão do autor, e vice-versa, a estrutura do conto instaura a visão de mundo do autor (*Id., ibid.*, p. 45).

De fato, o conto “Paco Yunque” apresenta com sutileza as diferenças de classe no Peru. Paco Yunque é filho de camponês e vai trabalhar como criado na casa de Humberto Grieve, cujo pai representa a oligarquia. Na escola, Paco é maltratado pelo colega Humberto. Também há um defensor de turma, Paco Farinha, que tenta remediar a injustiça. O professor mostra-se servil para com os poderosos. Vallejo deixa o final em aberto. O livro move à compaixão e à solidariedade, porém foi criticado (SANTISTEBAN, 2010) como apresentando uma visão de mundo maniqueísta, onde os bons são os oprimidos e os maus, os opressores. Contudo, o nome Yunque é simbólico, pois, em espanhol, quer dizer o lugar onde se dão os golpes mais fortes (é o fogo onde se trabalha o ferro).

Vallejo escreveu ensaios: *Rusia, Contra el secreto profesional* e *El arte y la revolución*. Nenhum deles, contudo, foi traduzido em português. *El arte y la revolución* é um livro de ensaios no qual César Vallejo reflete sobre o papel da arte no contexto da revolução marxista. Foi escrito entre o final da década de 1920 e início de 1930. Essa obra foi publicada somente décadas após a morte do escritor, em 1973, junto com outros textos, sob o título *Contra el secreto profesional*, com prólogo de Georgette Vallejo.

Os temas sobre os quais Vallejo discorre nesse ensaio são amplos e variados. Com o intuito de darmos alguns exemplos, citamos alguns. Como o título já indica, ele escreve sobre: a arte e a revolução; a função revolucionária do pensamento; a estratégia e tática do pensamento revolucionário; o que é ser um artista revolucionário; a arte e o teatro bolchevique; a arte socialista e se esta existe; em que medida a arte e a literatura soviéticas são socialistas; a obra de arte e o meio social (traduzido para fins desta tese); a dança sem música; estética e maquinismo; literatura proletária; o super-realismo; a cultura; a nova poesia; o campo e a cidade; a liberdade artística; o poeta Maiakovski; e muitos outros temas. Para ilustrar o estilo do autor, transcrevemos um destes textos por inteiro, o mais curto: “A universalidade do verso pela unidade das línguas”:

Um poema é uma entidade vital, muito mais orgânica do que um ser orgânico da natureza. Quando se amputa um membro a um animal, este continua vivendo. Mas, quando se amputa um verso a um poema, ou uma palavra, uma letra, um signo ortográfico, o poema morre. E este, ao ser traduzido, não pode conservar sua absoluta e viva integridade. Por isso, ele deve ser lido na língua original e isto, é claro, limita, por ora, a universalidade da sua emoção. Mas, não devemos esquecer que esta universalidade será possível o dia no qual todas as línguas se unifiquem e se fundam, por meio do socialismo, em um único idioma universal<sup>41</sup>. (VALLEJO, 1992, p. 48).

A leitura desse texto sugere que Vallejo tivera contato com Walter Benjamin que, em 1923, escreveu “A tarefa do tradutor”. Benjamin (1992, p. 23) reflete, de certo modo, sobre um “único idioma universal” onde “as próprias línguas concordam entre si, completam-se e se reconciliam no modo-de-significar”: “(...) há uma língua verdadeira, língua em que os segredos últimos, a que todo pensamento converge, se conservam distensos e em silêncio”. E cita Mallarmé, ao relacionar Tradução e Filosofia, pois há um engenho filosófico, cujo íntimo característico é a aspiração àquela língua que na tradução se anuncia, “Les langues imparfaites en cela que plusieurs, manque la suprême” (“às línguas imperfeitas enquanto que múltiplas, falta-lhes a língua suprema”). E mais adiante, Benjamin (1992, p. 29) vai se posicionar a favor da língua pura: “Resgatar em sua própria língua, a língua pura, ligada à língua estrangeira, liberar, pela transcrição a língua pura, cativa na obra, é a tarefa do tradutor”.

Quanto às obras de teatro, Vallejo escreveu *Les taupes* (1929), *Lockout* (1930), *Entre dos orillas corre el río* (1930), *Los Hermanos Colacho o Presidentes de América* (1934), *La piedra cansada* (1937). Dos três primeiros não existe registro, atualmente.

*Los Hermanos Colacho o Presidentes de América* é a única sátira teatral de César Vallejo. Ele a escreveu em 1934 e também fez um roteiro para cinema com esse mesmo título. Não se conservam nenhum dos demais roteiros para cinema que ele escreveu, tais como: *Vestiaire*, *Dressing-room* e *Charlot contra Chaplin*.

Há uma estreita relação entre a farsa *Colacho Hermanos*, a novela *Tungsteno* e uma série de artigos publicados por Vallejo na revista *Germinal*, de 1933, onde ele escrevia

---

<sup>41</sup> Un poema es una entidad vital mucho más orgánica que un ser orgánico en la naturaleza. A un animal se le amputa un miembro y sigue viviendo. Pero si a un poema se le amputa un verso, una palabra, una letra, un signo ortográfico, muere. Como el poema, al ser traducido, no puede conservar su absoluta y viviente integridad, él debe ser leído en su lengua de origen, y esto, naturalmente, limita, por ahora, la universalidad de su emoción. Pero no hay que olvidar que esta universalidad será posible el día en que todas las lenguas se unifiquen y se fundan, por el socialismo, en un único idioma universal. (VALLEJO, 1992, “Universalidad del verso por la unidad de las lenguas”, p. 48).

regularmente sobre “¿Qué pasa en el Perú?” (“O que acontece no Peru”) e tratava sobre a farsa da democracia burguesa no Peru e sua subserviência aos poderes das empresas transnacionais na economia e políticas nacionais. Esses escritos estão também relacionados à vida de César Vallejo que é o assunto deste capítulo.

“A pedra cansada” é um drama de tema incaico escrita em 1937, mas permaneceu inédita até 1969. Parece que nos últimos meses de vida, Vallejo, como quem busca um refúgio nas suas mais arcaicas raízes, encontra-se com a cultura inca, e ele mesmo poderia ser essa “pedra cansada”, ainda que não se trate de nenhum aspecto pessoal nessa obra.

A seguir, listam-se seus artigos, ensaios, crônicas e contos: “Mas allá de la vida y de la muerte”, “Los Caynas”, “Una crónica incaica”, “La danza del Situa”, “Rusia en 1931: Reflexiones al pie del Kremlin”, “Cuentos”, “Hacia el reino de los Sciris”, “Rusia ante el Segundo Plan Quinquenal”, “Contra el secreto profesional”, “El arte y la revolución”, “Las novias de Paris”, “Escalas melografiadas”, e o conto “Paco Yunque”.

Esta enumeração de sua produção intelectual e artística tem como proposta apresentar o leque de gêneros e de temas que Vallejo dominou, mas contudo ressaltar também o valor da sua palavra poética; a procura de uma coerência entre a sua experiência, sensibilidade de artista e criação. De fato, podemos descrever aspectos biográficos de César Vallejo, deixando entrever nas entrelinhas de seus poemas e escritos quem ele era, ao relatarmos algo sobre a sua obra, que é vasta e seria mais bem compreendida se toda ela fosse traduzida para o português. Um homem que viveu, sofreu e foi artista, mas também teórico e crítico. Viveu o seu tempo e a possibilidade de observá-lo a partir das margens, margens que, por vezes, encontravam-se mais mergulhadas na lama da vida, do que a própria vida, como quando se encharca de sangue e de dor pela guerra na Espanha. Desse modo, seria injusto compreender Vallejo como alguém que tem dificuldades para gerir a vida concreta (como muitas vezes pensamos dos artistas). Pois suas derrotas são também suas vitórias, e pela sua sensibilidade e emoção é quase um ícone do enraizamento, de alguém que se engaja até as últimas consequências. Nos seus *Poemas Humanos*, por exemplo, um poema cujo título é “Un hombre pasa con un pan al hombro” (p. 23 desta tese), ele questiona essa antítese que opõe a vida cotidiana à retórica. No entanto, ele soube responder com toda responsabilidade a seu dever de transmitir a consciência das injustiças sociais e das contradições da cultura e ideologias do seu tempo. Se a sua obra peca pela simplicidade que se observa nesse verso citado: “un hombre pasa con un pan al hombro”, ela permite, desse modo, enriquecer a polissemia. É na simplicidade que se revela a capacidade de condensar um leque de sentidos em apenas uma imagem. Vallejo consegue dizer muito, com pouco. E sem pretender elaborar

interpretações rebuscadas, o significado dos seus escritos parece corresponder ao de alguém que ao expressar aspectos muito pontuais da realidade apontou para uma estética da transcendência e do infinito, simplesmente pela sua emoção. Incapaz de indiferença perante o homem e sua dor, sua leitura resulta em um efeito de extrema atualidade.

### CAPÍTULO 3 INFERNO VALLEJIANO: A PRISÃO

*A poesia é diálogo com a ausência, é alimentada pelo tédio,  
pela angústia e pelo desespero.*

Octavio Paz

Haveria que se perpassar uma longa tradição para se entender a ideia de inferno. Segundo a tradição cristã, cujo texto fundamental é a Bíblia, o inferno seria o lugar da condenação e castigos eternos. Segundo Barbosa (2005, p. 167),

na mitologia grega, embora não houvesse um Inferno na acepção cristã da palavra, encontramos a ideia de um mundo inferior, o Hades, que, neste caso, era governado pelo deus do mesmo nome. Era um lugar onde vagavam as sombras anônimas sem nenhuma esperança de regresso.

Para a mitologia latina, havia um lugar semelhante, chamado Averno. Na Itália, na região da Campania, na província de Nápoles, há o lago Averno. Esse nome provém de um escuro e profundo abismo presente nessa região. E dele emanavam vapores de enxofre. Segundo a religião romana, dava acesso ao reino de além-túmulo, o reino do deus Plutão. Dante Alighieri inicia assim o cântico I do Inferno na sua obra, a *Divina Comédia*: “Nel

mezzo del cammin di nostra vita/mi ritrovai per uma selva oscura<sup>42</sup> (Canto I, vv. 1-2) fazendo, deste modo, um prelúdio à entrada no Averno. Ali figura uma vasta selva que fecha a porta de ingresso ao inferno (ALIGHIERI, 1975, p. 7). Ao chegar a essa porta, lê-se uma inscrição que seria a própria definição desse lugar: “lasciate ogni speranza, voi che entrate”<sup>43</sup> (Canto III, v. 9). Ou seja, é o lugar onde morre, para a alma, toda e qualquer esperança.

Segundo o *Dicionário de símbolos* (CIRLOT, 1984, p. 261), à margem da existência “real” do inferno ou de “um” inferno, essa ideia possui um valor mítico e constante, ativo na cultura humana. Situado como um lugar de tormentos, ainda que no interior do planeta, é evidente que, por analogia, pode ser assimilado a todo o lado inferior e negativo da existência, tanto cósmica quanto psíquica. As imagens do inferno aparecem na arte de forma irracional e aludem a uma emergência abrupta das energias “infernais” do inconsciente no pensamento.

Por último, o dicionário nota também que o inferno está ligado ao *Non serviam* de Luzbel, que determinou a sua precipitação no abismo, à ideia de liberdade absoluta do indivíduo para o bem e para o mal. Sade, ainda, deu a ideia de liberdade como sendo a liberdade suprema do instinto (unindo os instintos sexuais e os de morte).

Essas definições assemelham-se à conotação que adotamos neste trabalho em relação ao período no qual Vallejo viveu preso em um cárcere do Peru, durante cento e doze dias. Apesar de constar um número preciso de dias transcorridos no cárcere, a questão da temporalidade, quando analisada nos poemas, coincide com a definição do tempo no inferno: a impressão de um eterno presente. Ao perder toda perspectiva ou possibilidade de saída, corre-se o risco da indiferença temporal, a ponto de não se saber mais quantos dias já transcorreram desde o ingresso na prisão ou em que dia da semana a pessoa se encontra.

### **3.1 História de uma injustiça: “el momento más grave de mi vida”**

Devido ao fato de os presos serem torturados, também à semelhança do inferno, havia um lugar na prisão de Trujillo chamado desse nome. A energia cósmica e a psíquica, referidas na definição simbólica do inferno, gira em torno das forças às quais o poeta apela

---

<sup>42</sup> “Da nossa vida, em meio da jornada, / achei-me numa selva tenebrosa” (Tradução de José Pedro Xavier Pinheiro).

<sup>43</sup> “Deixai, ó vós que entráis, toda a esperança!” (Tradução de José Pedro Xavier Pinheiro).



para, mais do que traduzir a dor ou experiência vividas, dar-lhe um novo sentido. E o que poderia ser a expressão do inconsciente por meio de uma linguagem desarticulada, mais do que expor o leitor a imagens irracionais, é um convite a entrar em uma nova lógica do pensamento. A linguagem inovadora remete à questão da liberdade como ideal absoluto para a arte vallejiana. E na poesia o artista expressa a pulsão dos instintos sexuais e de morte tal como os dita a sua emoção, a qual emerge dessa subvida imposta pela prisão injusta, servindo à criação estética.

Segundo Buber, objeto não é duração, mas estagnação, parada (*op.cit.*, p. 14). A prisão durou um período relativamente breve, porém de consequências profundas e duradouras. Desse modo, como diz também Buber, a humanidade é reduzida a uma coisa, a um ISSO. Tal como se pode imaginar, postular ou proclamar, ela nada tem em comum com uma humanidade verdadeiramente encarnada (*Id., ibid.*, p. 15). Vallejo, porém, tempos depois de ter saído da prisão, diria que o tempo de encarceramento lhe mostrou também a grandeza dos humildes e, ainda nos termos de Buber, revelou-lhe como o homem diz completa e verdadeiramente TU. Nas palavras de Octavio Paz (1982, p. 46), “o poeta tem uma vontade decidida a romper a dualidade entre objeto e sujeito, entre vida e morte, sombra e luz”.

Este capítulo da sua vida constitui-se na base com a qual a relação com o outro levará o poeta a reformular aquilo em que até então acreditava. Nas palavras de José Carlos Mariátegui, Vallejo sente toda a dor humana. O seu sofrimento não é apenas pessoal. A sua alma “está triste até a morte” com a tristeza de todos os homens. E com a tristeza de Deus, pois para o poeta não há apenas o sofrimento dos homens (MARIÁTEGUI, 1996, p. 707). A poesia desse período tem uma linguagem hermética<sup>44</sup>, e o poeta deverá esperar muito tempo antes de ver essa obra reconhecida como um monumento à inovação da linguagem. Como diz ainda Octavio Paz (*op. cit.* p. 54), “cada vez que surge um grande poeta hermético ou movimentos de poesia em rebelião contra os valores de uma sociedade determinada, deve-se suspeitar de que essa sociedade, e não a poesia, sofre de males incuráveis”. Ou seja, o hermetismo com o qual tem se qualificado a poesia de Vallejo escrita na prisão, na sua obra *Trilce*, não deve ser entendida como “imagens do inferno que aparecem na arte de forma irracional e aludem a uma emergência abrupta das energias “infernais” do inconsciente no pensamento” (CIRLOT, 1984, p. 261). Há uma atitude ética que se traduz na capacidade para

---

<sup>44</sup> O hermetismo é característico da poesia contemporânea. Por vezes, é resultado de um estilo muito pessoal. O termo remete à parte secreta da alquimia. Deste modo, serviria de metáfora para os fatos e sentimentos que o poeta só irá revelando à medida que avancem as pesquisas e diminuam os preconceitos.

fazer retornar a palavra ao seu valor original. O poeta acredita na possibilidade de traduzir com autenticidade a sua emoção e a beleza dos seus poemas mostra como ética e estética são inseparáveis.

Quem reivindica a alteridade? Nunca queremos ser o outro, o preso político, que não é mais cidadão. Assim, ainda que sejamos forçados a sê-lo, queremos deixar de ser esse outro que é sempre um excluído, um estranho, o diferente (BRANDÃO, 1993). Para ser incluído e se quiser ser ouvido, o excluído tem que usar a língua do dominador. Mas, ao mesmo tempo, fazer isso é aceitar ser dominado. Ele, então, usa a língua do dominador, porém a subverte. O poema XLV ilustra essa autonomia da criação artística. No poema, o *mar* seria algo ameaçador e as *águas*, bem como a chuva, remetem à inspiração, à linguagem, que permitem um novo sentido por meio da arte:

Me desvinculo del mar  
cuando vienen las aguas a mí. (VALLEJO, 1996, p. 224).

Para mostrar como a poesia não tem um valor meramente decorativo, mas, antes político, Lacoue-Labarthe (2000, p. 277) diz, como já foi mencionado na página 75 desta tese, que toda a pregação política de Heidegger deve ser buscada em seu discurso sobre a poesia, pois, para Heidegger, a poesia pode se transformar em força histórica para um povo.

Nesse sentido, podemos considerar também os versos de Vallejo que foram ridicularizados pela burguesia e imprensa de Trujillo, pois este fato representou o teor de consciência política contido na sua obra. Clemente Palma escreve na revista *Variedades*, de Lima, que os poemas de Vallejo, entre 1911 e 1917 eram uns “mamarrachos” (“uma porcaria”). Em 1925, Luís Astrana Marín, crítico espanhol, ria da sensibilidade nova contida em *Los heraldos negros*. E, em Lima, ainda, a crítica de *Trilce* demonstrou grande incompreensão. Tratou a poesia de Vallejo em termos de “desvario de esquizofrenia poética; disparate literário que procura a estridência das ruas”, ridicularizando-a, negando-a, debatendo-a (VIGIL, 1996, Prólogo).

Mas, alguns espíritos sensíveis, como José María Eguren y Juan Parra del Riego, estimularam a Vallejo. Antenor Orrego sempre o orientava a se expressar do jeito mais autêntico possível ainda que para isso ele tivesse que transgredir as normas gramaticais e retóricas e até transgredisse o gosto predominante (VIGIL, 1996, prólogo). Graças ao estímulo da Boemia de Trujillo, Vallejo realizou uma rápida evolução poética. Ele foi além dos ensinamentos dos Românticos e do Modernismo. E a linguagem de *Trilce* será mais

radical do que qualquer poema das Vanguardas (Cubismo, Futurismo, Dadaísmo, Ultraísmo, Criacionismo).

Assim, como indica o título deste capítulo, o inferno remete à prisão de Trujillo onde César Vallejo passou desde o dia 6 de novembro de 1920 a 26 de fevereiro de 1921. E também a uma experiência de abismo que a autêntica poesia elaborada por este poeta pressupõe. As circunstâncias que levaram Vallejo a ser preso injustamente têm relação com o tipo de sociedade e de momento político pelo qual atravessava o Peru no início da década de 1920, como veremos adiante.

O autor de *Los heraldos negros* fazia parte de um grupo de intelectuais que se formou nos anos finais da Primeira Guerra Mundial. Entre os jovens poetas, ensaístas, narradores, pintores, músicos que faziam parte do Grupo, estavam Antenor Orrego, que era o mentor, Victor Raúl Haya de la Torre, Alcides Spelucín, Francisco Xandovál, Macedonio de la Torre, José Eulogio Garrido, Oscar Imaña, Eloy B. Espinoza, Juan Espejo Asturrizaga e Federico Esquerre.

Vários deles sofreram a prisão, a perseguição e o exílio. Todos tinham grande generosidade de ideais e aspirações. A tarefa a que se propunham era a de influenciar definitivamente o gênero de literatura ou arte que praticavam. Eles tinham em comum uma ideologia solidária, junto ao desejo de fazer desse mundo um lar humano, verdadeiramente comunitário e justo. O próprio César Vallejo tinha trabalhado numa fazenda de produção de cana de açúcar e conhecia as condições dos empregados. Estes deviam comprar os alimentos para si e sua família apenas no armazém da fazenda e esta lhes oferecia álcool para suportar a miséria e a vida escrava. Assim, os filhos de várias gerações deveriam pagar as dívidas contraídas nessas condições de vida. Vallejo conhecera a injustiça social também junto aos trabalhadores das minas de Quiruvilca, e tanto no campo quanto na cidade.

O Peru atravessava uma época de tensão social e política. O regime de tendências fascistas não permitia a eleição do partido de oposição, o partido Aprista, o qual era acusado de ser responsável por insurreições e violências. Quem fundara o APRA (Aliança Popular Revolucionária Americana) era um dos integrantes do grupo Norte, Raúl Haya de la Torre. Esse partido é um dos mais antigos da América Latina e, no Peru, foi aquele que permaneceu ativo por mais tempo, tendo chegado várias vezes ao poder. O presidente do Peru, José Pardo y Barreda herdara de seu pai o partido civilista que estava em uma etapa de esgotamento devido, entre outros aspectos, à repercussão da I Guerra Mundial. Pardo e Leguia disputavam as eleições para presidente do Peru. Augusto Leguia, com o apoio da polícia, ganhou as eleições de 1919.

No ano de 1920, em Santiago de Chuco, o ambiente político era, particularmente, tenso. A cidade estava dividida politicamente, entre os seguidores do presidente José Pardo, os “pardistas”, e os de Leguía, os “leguistas”. Com a eleição do presidente Leguía, foi destituído o vice-prefeito dom Carlos Santa María, o que significou o fim do predomínio das autoridades “pardistas” na província. O novo vice-prefeito, dom Ladislao Meza Carballido, representava os “leguistas”, grupo no qual militavam os Vallejo.

Até o dia 1º de agosto se realizavam, em Santiago de Chuco, cidade natal do poeta, os festejos em honra ao padroeiro da cidade, Santiago Apóstolo, cujo onomástico é no dia 25 de julho. Nesse dia se iniciam as festas que duram até a oitava procissão no dia primeiro do mês seguinte. Seguia-se a tradição de Santiago de Compostela, origem dos primeiros padres que se instalaram nessa região, durante a colonização espanhola.

Para garantir a segurança, o prefeito Meza mandara trazer tropas de Huaráz (a sua cidade de origem) e os Santa Maria contavam com a soldadaria. Era uma semana de novenas, missas, procissões, concursos folclóricos, fogos de artifício, danças, comidas e bebidas, em que os ânimos já acirrados ficaram mais expostos do que normalmente. Circulavam boatos de que haveria a possibilidade de algum levante. De fato, no primeiro dia de agosto do ano de 1920, estando Vallejo de visita à família, aconteceram crimes e uma série de atos violentos na cidade.

Segundo relato do Vice-Prefeito da Província, Ladislao Meza, de sua residência ouviu barulho de tiros no quartel. Ao sair de casa, para ver o que acontecia, encontrou na praça principal uma multidão que seguiu com ele até o local. À frente dessa procissão, encontravam-se várias pessoas conhecidas, entre elas, César Vallejo (CANDELA, 1992, p. 153).

Ao chegarem ao quartel, a tropa achava-se junto ao principal autor da revolta, o alferes Carlos Dubois, embriagada e em atitude de combate, recebendo a população de modo hostil e atirando. Uma das balas destroçou o crânio de Antonio Ciudad, que se encontrava junto ao Vice-Prefeito. A população indignada acabou tomando o quartel e foram mortos dois soldados. Como o vice-prefeito Meza era leguista, os pardistas resolveram subornar o alferes Dubois para que este provocasse uma revolta entre os soldados com a finalidade de acusar o Vice-Prefeito e outras quatro pessoas mais.

Em algum momento, os fatos adquiriram a forma de um levante popular, com a destruição dos Correios, saques e incêndios, como reação aos soldados que, embriagados, liberavam presos comuns, insultavam e cometiam diversos crimes. Houve testemunhas que

viram César Vallejo carregando um fuzil ao ombro, percorrendo a cidade com um grupo de pessoas.

O juiz de direito de Santiago de Chuco, Martínez Céspedes, ao iniciar o processo, não incriminou Vallejo. Mas, um juiz especial, Dr. Iturri, enviado de Trujillo a Santiago de Chuco e que cumpria a tarefa de perseguir os simpatizantes de Leguía, e opositores do comerciante Carlos Santa María Aranda, cuja loja fora incendiada, ordena, em 31 de agosto, que sejam detidas doze pessoas, entre as quais, César Vallejo.

O poeta permaneceu algumas semanas escondido em Huamachuco, onde o seu irmão Nestor trabalhava no Juizado. Depois, ele viajou a Trujillo, pois o seu amigo Antenor Orrego lhe ofereceu refúgio na sua casa de Mansiche. Contudo, uma pessoa, da qual Vallejo nunca quis revelar o nome, aconselhou-o a mudar de esconderijo e ofereceu-lhe a casa do Dr. Andrés Ciudad. Quando Vallejo se mudou, a casa foi invadida pelos soldados e, ele, preso (CANDELA, op. cit., p. 225).

### **3.2 Os poemas da prisão: transfiguração do inferno**

Os traços principais de *Trilce* foram configurados durante os meses que Vallejo passou no cárcere. Ele percorre temas que vão desde a morte da sua mãe, a separação dos familiares, os dissabores da sua relação amorosa com Otilia Villanueva, o próprio cárcere e uma angústia existencial em carne viva.

O poema XVIII (“Oh, las cuatro paredes de la celda”) trata especificamente do tema da prisão. A análise revela algo da subjetividade do autor, dando a conhecer a realidade sem saída aparente e, 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 dessa, nomeia-se aquilo que ocorre na alma do poeta.

O poema VI (“El traje que vestí mañana”), por tratar da questão da linguagem, é muito significativo. Podemos conhecer, através dele, até aonde pode chegar a língua na sua riqueza e profundidade comunicativas. Um paradoxo expressivo da obra é o desamparo, ou seja, ao mesmo tempo em que o autor deixa de amparar-se na língua imposta pela metrópole e assume o desamparo linguístico 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, ele dispõe de meios mais abrangentes para se expressar. Alguns desses recursos foram sua libertação da lógica aparente, da sintaxe da língua para se expressar, a invenção de palavras, a adoção de termos científicos e de expressões populares. Para Vallejo, conhecer-se a si mesmo é um modo de descer às profundidades do ser e uma forma de resistir à anulação que o cárcere impõe. E isso significa que junto a ele podem se conhecer também os seus leitores devido à abertura ao diferente e à força vital de suas palavras.

Vallejo vai além de Rimbaud e de Mallarmé quanto ao aprofundamento dessa intuição do mundo que resiste a toda organização coerente (YURKIEVICH, 1997, p. 169). A seguir, a análise do Poema I tenta compreender a perspectiva do eu 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  
 Grupada.

Un poco más de consideración,  
 Y el mantillo líquido, seis de la tarde  
 DE LOS MÁS SOBERBIOS BEMOLES.  
 Y la península párase  
 Por la espalda, abozalada, impertérrita  
 En la línea mortal del equilibrio. (VALLEJO, 1996, p. 170).

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 sequências indicadoras de ritmo, diferentes entre si. Isso é uma característica reveladora de ambiguidade no ritmo. E, assim, também o leitor é brindado com uma música nova, por vezes “áspera e difícil” (CANDELA, 1992, p. 249). O ritmo expressa, ainda, um conflito entre uma forma tradicional e outra inovada. É que, segundo Yurkievich, a poesia de Vallejo reflete uma angustiosa 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” (YURKIEVICH, 1997, p. 168).

Assim, o tema desse poema introdutório mostra algo que até então Vallejo não tinha ousado, pois se trata da eliminação – do “ato de defecar”<sup>45</sup> – 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 Modernismo<sup>46</sup>.

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 Rubén Darío 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* nada (BUXÓ, *op. cit.*, p. 57).

É como se o poeta “contemplasse a si mesmo no ato de criar poesia” (CANDELA, *op. cit.*, p. 249). Segundo Yurkievich, “Vallejo escreve *Trilce* em posição de desamparo, limítrofe de risco” (YURKIEVICH, 1997, p. 151). E repara que alguém “no deja testar las islas que van quedando”, e, por isso, mais adiante no poema, o coloquialismo “abozalada”

---

<sup>45</sup> Segundo esse autor, o poeta trata do ato de defecar tal como o sente uma criança.

<sup>46</sup> Vallejo abandona la sensibilidad simbolista porque no puede más participar del culto a la belleza; ya no distingue entre lo puro y lo impuro, no comparte de jerarquías estéticas, no cree en el poder de la acesis o de catarsis que el simbolismo atribuye al arte. La prueba es esa dedicación de *Trilce* I a la defecación. Aquí tenemos una violenta irrupción de lo vulgar, de lo doméstico, de una feúra agresiva que desafia al digno refinamiento del Modernismo. (COYNÉ *apud* CANDELA, 1992, p. 249).

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 ideias claras que formem um todo coerente. Tem-se 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 ideia de um espelho. Já com o uso de neologismos como “grupada”, que constitui um verso de uma única palavra, e “tesórea”, o autor renova a linguagem e a estrutura no poema.

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” (CANDELA, *op. cit.*, p. 251). O ritmo irregular provoca certa vertigem, como o voo das aves, o canto delas, o som da “grupada”. Ao reparar nos sons mais relevantes, percebe-se que “cuan”, “gua”, “gru”, por exemplo, são onomatopeias 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



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” (BUXÓ, 1982, p. 32).

Os verbos indicam ação, os quais são “deixar” e “ficar”, no presente, o que dá uma ideia de proximidade e de que a ação se dará no momento, sempre atual, do poema. O verbo “deixar” indica, por metonímia, libertar-se de algo, também abandonar. Está inaugurado o espaço no qual o eu lírico não se ampara mais na língua corrente e nem na realidade circundante, mas em uma 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 ideias 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” (VALLEJO, 1979, p. 20), 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. Então, começa aí, na perplexidade, na incógnita, a falta de solução para se expressar um espaço de desamparo.

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 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”<sup>47</sup>, 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” (CANDELA, 1992, p. 236).

---

<sup>47</sup> Obs.: o termo *bulla* foi também analisado em um poema citado no Capítulo I.

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. Em um 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” (*Id., ibid.*, p. 252).

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.

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 que o poema I, que abre a série dos setenta e sete poemas que constituem a obra *Trilce*, 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 nombrE. (VALLEJO, 1996, p. 171).

Esse poema ajuda a compreender um dos temas fundamentais da obra, que é o da temporalidade. Esta é a própria expressão do sofrimento na prisão. 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, o que ocorre 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*, *en 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” (OVIEDO, 1979, p. 67-75). 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 pode não 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 *cancionan*, o que é um neologismo a partir do termo canção. Isso confirma, segundo Hegel, os meios de que se serve uma linguagem para ser poética<sup>48</sup>.

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” (HEGEL, 1964, p. 13).

Ao se dividir 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 consequências do transcorrer inválido do tempo na prisão. Por isso, aumenta um sentimento de desamparo traduzido num *crescendum* de ambiguidades, 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 ambiguidade 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 sofrimento causado por todo o espaço e o tempo que rodeia o homem com o próprio interior do homem.

---

<sup>48</sup> 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.” (HEGEL, 1964, p. 105).

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 a cobra que morde o próprio 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 subtexto 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!” (OVIEDO, 1979).

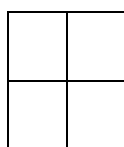
Para se compreender esse balbucio, é preciso reconhecer nas palavras a sua sombra, ou porque elas não chegam a dizer nada a não ser aproximações daquilo que seria o que o poeta tinha, de fato, intenção de dizer. Pela fonética das palavras, encontramos uma lista de aproximações nos termos, tais como *Heriza*, 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 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 dor (*Id., ibid., passim*). Isto corresponde a uma reflexão apaixonada que o próprio Vallejo faz sobre o destino do ser humano, o sentido e a possibilidade de conhecimento (VALLEJO, César. “Muro noroeste”, *apud* CANDELA, *op. cit.*).

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 a 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:



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 medio día cálido de tenido 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<sup>49</sup>.

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

---

<sup>49</sup> A interpretação do poema como uma mandala é de Oviedo (1979).

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.

Como tudo se transforma, o tempo estancado da prisão torna a fluir livremente, eternamente. Em muitos poemas trílricos, 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 heroico.

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, 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 ajuda-nos a entender que 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 nos amparar 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.

Com a análise acima, vimos, pois, que a questão da temporalidade estava concretamente relacionada à realidade da prisão. Por isso, é quase uma consequência natural

que, a seguir, se analise 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 hombre. (VALLEJO, 1996, p. 190).

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, automortificação 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, essa música, ritmo e estrutura do poema, pois a intenção do poeta não é apenas falar da prisão, mas também do desamparo. Desse modo, 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 estivesses aqui*” (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. Característico de Vallejo é que ele mesmo é o autor dessa pureza pueril. Até mesmo o que na linguagem seja produto da reflexão não deve perder o seu caráter de espontaneidade, mas deve dar a impressão de ter brotado naturalmente do seio da própria vida. 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 onomatopeia, e o grafismo trílrico, 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. Como na poesia de Quevedo, na de Vallejo as coisas parecem arder na linguagem, com uma lucidez apaixonada. Este sujeito criado pela sua ação enunciativa transtrocou a ordem natural das coisas ao nomeá-las em ordem poética. Ali, onde a linguagem já não responde pela sua verificação empírica mas, pela própria lógica das suas trocas, da sua economia paralela feita de questionamento da 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 lugar.<sup>50</sup> (ORTEGA. *In*: VALLEJO, 1996, p. 609-610).

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 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 criadora (HEGEL, 1964, *passim*). E vemos Vallejo, como diz Mario Benedetti, lutando com a palavra indômita (BENEDETTI, 1972, p. 35-39). Ele sai dessa luta com cicatrizes, uma língua enxuta. Paradoxalmente, no entanto, observamos que ele nomeia

---

<sup>50</sup> El sujeto que ha aprendido a hablar en la poesía de César Vallejo, debió empezar por perder el uso del habla institucionalizada por los discursos inculcados, y debió asumir el balbuceo, la desarticulación, la onomatopeya y el grafismo tríclicos, pero también tuvo que imponer neologismos, barbarismos y desviaciones ortográficas. Debió, por lo demás, no llamar a las cosas por su nombre, sino por sus particularidades, sus sesgadas referencias, su equivalencia y figuración esquemática. Como en la poesía de Quevedo, en la de Vallejo las cosas parecen arder en el lenguaje, con una lucidez apasionada. Y, en fin, este sujeto creado por su acción enunciativa trastocó el orden natural de las cosas al nombrarlas en un orden poético, allí donde el lenguaje ya no responde por su verificación empírica sino por la lógica propia de sus intercambios, de su economía paralela, hecha de cuestionamientos de los órdenes establecidos, de subversiones de lo dado, de reducciones de lo demostrado; de un proceso, en suma, de puesta a prueba de la lógica natural a través de la crítica, la denuncia, la ironía, el juego; a través, así, de una exacerbada emotividad que se observa a sí misma en el acto de convertirse en un discurso poético que desliga lo atado como natural para demostrarlo bajo una luz inquisitiva, en la química del coloquio analítico. Es por ello que el mundo representado en esta poesía está profundamente conmocionado: las cosas no están quietas, ni están en su sitio. (ORTEGA. *In*: VALLEJO, 1996, p. 609-610).

de fato as coisas: o que são as realidades externas e internas que ele e o mundo vivem, 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 comunicarmos 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 sofrimento.

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 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 partir. (VALLEJO, 1996, p. 172).

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, ocorrida em 1918 (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 os nomes dos irmãos (María Águeda, Victoria Natividad e Miguel Ambrosio eram os três irmãos mais próximos da sua idade e com os quais César Abraham ficou muito ligado na infância)<sup>51</sup>, 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 amedrontador. 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

<sup>51</sup> Os demais irmãos chamavam-se, a começar pela irmã mais velha: María Jesús, Víctor Clemente, Francisco Cleofé, Augusto José, María Encarnación, Manuel Natividad e Néstor de Paula.

“se doblan las campanas” (batem os sinos), as penas se multiplicam (“dobladoras penas”). Essa duplicação de sinos e penas é uma metáfora da dor que se repete: a da infância e a de hoje na prisão. Desse modo, o sofrimento atual é mitigado pela compreensão e pela elaboração artística.

A lembrança da fraternidade deve ser algo feliz. Mas, como diz Dante, no canto V do Inferno: “Nessun maggior dolore / che ricordarsi del tempo felice / nella miséria<sup>52</sup>. Essas lembranças pueris, de alegria parecem acentuar a pena da privação atual. Ele observa a 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 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 (1985), o caminho em direção a si mesmo atravessa os outros, os personagens do poema, os leitores, as formas da criação estética, o que

---

<sup>52</sup> Cf. Alighieri (1953, p. 126): “não há dor mais profunda do que a de se lembrar dos dias felizes quando se está na miséria” (tradução nossa).

“desembucha” na minoridade, na inferioridade, essa que aceita e situa corretamente os outros no mundo (RAMA, 1985, *passim*).

Esse poema é perpassado por um sentimento de abandono. Trata-se da orfandade na infância, pela ausência dos pais, como se essa orfandade, alastrada por toda a vida, se condensasse pela 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 caos. (VALLEJO, 1996, p. 175).

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 Benedetti (1972, p. 35-39), o que vem antes ou o que está por trás do poema, servindo de guia. Isso nos 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 otílicas”, 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 vallejjiana. Diante da ausência da amada, o mundo objetivo parece carecer de sentido. Segundo Merino (1998, p. 241), 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 também é preciso que o mesmo grão faça crescer a planta!” (TOURAINÉ; KHOSROKHAVAR, 2004, p. 95). Ao mesmo tempo em que Vallejo rompe com a linguagem formal e a gramática instituída, faz crescer a planta da comunicação.

Em seu livro *Mi encuentro con César Vallejo*, Antenor Orrego (*apud* CANDELA, *op. cit.*, p. 226) relata a visita que fez a Vallejo na prisão:

César Vallejo tinha sido encerrado (...) em uma cela semiescura e nojenta. Um bafo pestilento e úmido saía dos muros e do chão. Era duro vê-lo nessas condições, tão infeliz e miserável (...).

Sob o pretexto de uma simples acusação, não provada, o fato físico do cativo, a opressão material e densa abatia-se sobre o seu corpo como preso por garras inexoráveis. O prisioneiro estava sobrecarregado pela desgraça e pela infâmia. Ele sabia que na rua tinha inimigos frenéticos que fariam de

tudo para perdê-lo. Na desolação do seu rosto pálido adivinhava-se a intensidade do seu desespero (...). Disse-me: – Confio somente em ti, Antenor; não me abandones nesse momento. Após uma dolorosa pausa, acrescentou: “As demais pessoas fugirão de mim como de um pesteador”. (...) E, desde o dia seguinte, todos os amigos do poeta começamos a trabalhar para livrá-lo da prisão<sup>53</sup> (ORREGO. *In*: CANDELA, 1992, p. 226-227).

O processo foi longo. Ele prova como foram utilizadas falsas testemunhas, falsas assinaturas e decisões sumárias. Contudo, depois de ter sido absolvido pelo Tribunal porque a sentença fora anulada pela Suprema Corte (CANDELA, *op. cit.*, p. 184), publicam-se editais para a captura de César Vallejo que são enviados aos Consulados do Peru em Madrid e Paris, para notificar a sua detenção no cárcere de Trujillo, onde Vallejo deveria se apresentar para ser julgado, após absolvição.

Entretanto, podemos constatar que a experiência de César Vallejo é a mesma que sofre o povo peruano que não conhece justiça, uma justiça que não seja exercida por juízes, nem esteja escrita em códigos, que não precise de cárceres e nem de soldados.

Essa circunstância vivida pelo poeta fez também com que ele ressignificasse sua visão de sociedade, cultura, ética, estética, o que, de algum modo, reflete-se na obra *Trilce*. Mas, em vez de fechar-se sobre si mesmo, o livro se conclui como um convite ao desconhecido, aberto àquilo que virá (VIGIL, 2005). A seguir, ele desejará ainda mais ardentemente algo que dê sentido à vida e que oriente a sua atividade como escritor. O marxismo, conjugado às suas raízes indígenas e à pulsão bíblica o ajudarão na construção dessa resposta.

---

<sup>5353</sup> Habíanle recluso, separado de los otros presos, em uma habitación semioscura y astrosa. Un vaho pestilente y húmedo se desprendía de los muros y del piso. (...) Dolíame verle en condición tan desdichada y miserable. (...) Bajo el pretexto de una inculpación vulgar, no probada, el hecho físico del cautiverio, la opresión material y densa que se abatía sobre su cuerpo como cogido entre garras inexorables.(...) El prisionero estaba abrumado por la desdicha, sentíase infamado y cubierto de ignominia. Sabía que en la calle tenía enemigos frenéticos que harían todo cuanto les fuera posible para perderlo. En la desolación de su rostro pálido y afilado en sus rasgos más característicos, se adivinaba la intensidad de su desesperación.(...) Me dijo: - Sólo confío en ti, Antenor, no me abandones en estos momentos. Y tras una pausa dolorosa, añadió: las otras gentes huirán de mí como de unapestado. (...) Desde el día siguiente todos los amigos del Poeta nos pusimos a trabajar para librarlo de la prisión. (ORREGO. *In*: CANDELA, 1992, p. 226-227).



## CAPÍTULO 4 O PURGATÓRIO DO EXÍLIO: VALLEJO NA EUROPA

*O poema não é uma forma literária,  
mas o lugar do encontro entre a poesia e o homem.*

Octavio Paz

O Purgatório, segundo a teologia católica, seria o lugar onde as almas dos justos expiam os seus pecados antes de terem acesso à felicidade eterna. Seria também um lugar ou um tempo de provação. Dante Alighieri (1975, p. 12), na *Divina Comédia*, confirma esse conceito teológico, ao definir o Purgatório, no Canto I, v. 6, como sendo um segundo reino no qual o espírito humano se torna digno de subir aos céus: “canterò di quel secondo regno/dove l’umano spirito si purga/ e di salire al ciel diventa degno”<sup>54</sup>. Em latim, *purgare*, *purgatório* dá lugar à expressão *purgatorius ignis*, e seria um lugar de purificação. O purgatório dantesco originou-se da massa de terra fugidia pelo contato de Lúcifer, no momento da sua queda do céu, como se deduz do Canto VII do Purgatório. Ou seja, corresponde a uma visão

---

<sup>54</sup> “Aquele reino cantarei segundo, / onde pela alma a dita é merecida / de ir ao céu livre do pecado imundo”. Tradução de José Pedro Xavier Pinheiro.

cosmográfica e astronômica. Dante relaciona o imaginário existente com um lúcido racionalismo científico e doutrinal (MATTALIA, 1975, p. 12).

A doutrina da existência de um Purgatório, condição transitória e intermediária entre condenação e salvação, apoia-se em episódios do Novo e do Antigo Testamento. Porém, ela teve uma gestação longa e complexa devido a motivos filosóficos e a religiões clássicas e pós-clássicas. Associa-se, principalmente, a pena do purgatório ao fogo, semelhante à pena do inferno, porém, com sentido de transformação e esperança.

O purgatório é um lugar sem definição precisa, não se está nem cá, nem lá. Há nisso algo de desastre, como diria Blanchot: “esta noite na qual falta escuridão e sem que a luz a esclareça” (1980, p. 8). Por muito tempo, Vallejo, que, por força das circunstâncias, tinha sido levado a uma necessidade de ruptura em relação à política, à sociedade, à cultura, encontrava-se à procura de um novo sentido para a vida e a escrita. Desse modo, ele vive um processo de *purificação* em relação a tornar-se mais livre e seguro no uso da linguagem. O seu exílio na Europa o levaria a uma poética do despojamento, a assumir o seu estilo mais pessoal. “O trabalho severo, em literatura se manifesta e opera por meio de recusas. E é nesse ponto onde a literatura se encontra com a ética” (VALÉRY, 1950). Vallejo será capaz de uma escrita revolucionária e de tornar-se “poeta ao ponto de deixar de sê-lo”, como ele mesmo diz em seu *Carnet* de 1936-1937, ao comentar uma visita com Georgette Vallejo ao Cemitério, no dia 7 de novembro de 1937 (VEIRAVÉ, 2006). Ou seja, esta frase assinala uma comunhão mais integral com a existência, com a vida como poesia suprema. E mostra, também, a disposição do poeta de morrer para viver em plenitude, negar a poesia (com os seus limites e valores estabelecidos) para, de fato, possuí-la (VEIRAVÉ, 2006, p. 216).

Os dias que o poeta passara numa prisão do Peru poderiam ser comparados a um contato de Lúcifer, como acima referido por Dante. E por onde, neste capítulo, Vallejo peregrina é uma terra despreendida do seu solo natal. Esta experiência, por um lado, causa um sentimento de desenraizamento e, por outro, provoca um modo novo de assumir as suas raízes. Deste modo, Vallejo, descobrirá uma nova fecundidade.

#### **4.1 Paris em poemas e artigos**

César Vallejo chega a Paris, em julho de 1923, sem saber falar francês e desempregado. Durante dois anos passará fome e ficará doente. Em 24 de março de 1924, morre o seu pai. Essa dolorosa notícia, somada à sua má alimentação e às angústias

econômicas, provocou-lhe uma crise nervosa (VIGIL, 2006). Em outubro desse ano, adoece gravemente e é operado de hemorragia intestinal no Hospital de la Charité.

Essa experiência está registrada no poema “Las ventanas se han estremecido”, o qual apresenta 110 versos livres com variado número de sílabas métricas (versos anisossílabos). O texto alude, de modo geral, ao hospital e se relaciona à vivência do próprio Vallejo, que compartilhou um dos quartos com outros doentes. O tema da autobiografia em *Poemas Humanos* é raro e serve apenas como ponto de partida para expressar, no caso deste poema, “quão doloroso é ter que morrer de costas para os homens” (REYNOLDS, 1970):

Las ventanas se han estremecido, elaborando una  
metafísica del universo. Vidrios han caído. Un enfermo  
lanza su queja: la mitad por su boca lenguada y  
sobrante, y toda entera, por el ano de su espalda.

Es el huracán. Un castaño del jardín de las Tullerías ha-  
brase abatido, al soplo del viento, que mide ochenta me-  
tros por segundo. Capiteles de los barrios antiguos, ha-  
brán caído, hendiendo, matando.

¿De qué punto interrogo, oyendo a ambas riberas de  
los océanos, de qué punto viene este huracán, tan  
digno de crédito, tan honrado de deuda, derecho a las  
ventanas del hospital?; Ay las direcciones inmutables,  
que oscilan entre el huracán y esta pena directa de  
toser o defecar!; Ay! las direcciones inmutables, que así  
prenden muerte en las entrañas del hospital y  
despiertan células clandestinas, a deshora, en los  
cadáveres.

(...) (VALLEJO, 1996, p. 312).

Este poema se inicia com um tema semelhante ao do poema I, da obra *Trilce*:

QUIÉN HACE TANTA bulla y ni deja

Testar las islas que van quedando.

Un poco más de consideración

(...)

Y el mantillo líquido, seis de la tarde

DE LOS MÁS SOBERBIOS BEMOLES.

Y la península párase

Por la espalda, abozalada, impertérrita

En la línea mortal del equilibrio. (VALLEJO, 1996, p. 170).

Afinal, estar em um quarto de hospital é, de certa forma, como estar no isolamento de uma prisão. Segundo a *Poética do espaço* (BACHELARD, 1974), pela explosão de uma imagem (como a das janelas que estremeceram ou a dos vidros que caíram devido a um estrondo), o passado longínquo (o da prisão de Vallejo) ressoa em ecos e não se pode mais discernir até onde se trata da repercussão daquela experiência ou se inicia uma nova.

As linguagens dos dois poemas seguem projetos diferentes. Contudo, ambos fazem alusão ao barulho de uma descarga de gases intestinais. Em *Trilce*, o tema abrange todo o poema. Já, nesse longo poema, sugere-se isso apenas nas quatro primeiras estrofes. Ao relacionar este fato com Paris, observa-se que há barulho também na cidade, devido a um “furacão”. Paris figura como metáfora pela qual os “capitéis” que caem equivaleriam ao excremento defecado. Contudo, o que fala mais alto no poema não é nem a flatulência e nem o furacão, mas uma queixa. Há um reclamo: “¡Ay! las direcciones inmutables!”, em um tom que expressa desejo de mudança. No poema entram em choque frontal os dois espaços que colidem de forma a tornar possível essa mudança, realizando o desejo do poeta: assim como a árvore ou os capitéis dos bairros antigos, desabaram os vidros das janelas que estremeceram. O mundo interior (da clínica) e exterior (da cidade) unifica-se, tornando-se o próprio universo a habitação do poeta, pois “todo espaço verdadeiramente habitado traz a essência da noção de casa” (BACHELARD, 1974, p. 200).

Vallejo foi operado dos intestinos. E o eu lírico, em outra parte do mesmo poema, questiona-se:

¿Cuánto tiempo ha durado la anestesia, que llaman los  
hombres?;Ciencia de Dios, Teodicea!;si se me echa a  
vivir en tales condiciones, anestesiado totalmente,  
volteada mi sensibilidad para adentro!;Ah doctores de  
las sales, hombres de las esencias, prójimos de las  
bases!;pido se me deje con mi tumor de conciencia,

con mi irritada lepra sensitiva, ocurra lo que ocurra,  
aunque me muera! Dejadme dolerme, si lo queréis, mas  
dejadme despierto de sueño, con todo el universo me-  
tido, aunque fuese a las malas, en mi temperatura polvo-  
rosa. (VALLEJO, 1996, p. 312).

Ele expressa toda a angústia que a possibilidade de ficar anestesiado lhe causa, a ponto de pensar na morte. Ele compara a dor física com a dor psicológica ou moral. A anestesia serve para mitigar a dor física, mas se tiver que servir também para diminuir a dor moral, o poeta revolta-se: “¡pido que me deje com mi tumor de conciencia!”. Porém, a seguir, ele começa um diálogo com um Deus próximo, em forma de litania, repetindo três vezes a mesma estrofe:

¡No es grato morir, señor, si en la vida nada se deja y si  
en la muerte nada es posible, sino sobre lo que se deja  
en la vida! (VALLEJO, 1996, p. 312).

Como já expressado por Reynolds (1970, p. 160), “a ideia de morrer sem realizar-se na vida, priva à própria morte de transcendência”. Entretanto, ao relacionar a noção de transcendência com o Absoluto, a Verdade, Girardot (1996, p. 519) observa que, para Vallejo, “a Verdade não é Deus mas, um estado prévio da vida do homem que se perdeu”. Segundo Vigil (2005, p. 22), não lhe interessa dogmas, preceitos de uma catequese teológica e nem uma crença cerebral abstrata. Ele está mais interessado na divinização do ser humano e deste mundo do que com a vida no além.

Entretanto, não se trata de pensar em Paris, onde morou Vallejo nesse tempo de exílio, como uma cidade pouco acolhedora ou um lugar de purificação, apenas. A relação de Vallejo com a Cidade-Luz é tão ambígua quanto estar no Purgatório: não se está no inferno, mas não se deixa de sofrer com o mesmo fogo; e pode-se entrever o paraíso sem pertencer a ele. O poeta sente-se renascer, como ele mesmo diz: “Percebo-me em um país estranho, no qual tudo ganha aspecto de nascimento, luz de epifania imarcescível<sup>55</sup>” (VALLEJO, 1996, p. 298). E Franco (1996, p. 592) lembra que, outras vezes, Vallejo “observa uma cidade que se destrói, uma cidade não de luzes mas de janelas quebradas, de hospitais e de morte”, como, de fato, ele o expressou no poema acima: “As janelas estremeceram”. Afinal, Paris proporciona-

---

<sup>55</sup> Me advierto en un país extraño, en el que todo cobra relieve de nacimiento, luz de de epifanía inmarcesible. (VALLEJO, 1996, p. 298).

lhe, por um lado, o contato com poetas, escritores, pintores, músicos latino-americanos e estrangeiros, o que enriqueceu o seu imaginário. Mas, por outro lado, Vallejo esteve, também, marginalizado pela sua pobreza.

Os anos 1930 foram, para o mundo do período entre guerras, extremamente desafiadores. Na condição de estrangeiro, Vallejo enfrentou árduas dificuldades. Porém, ele soube encontrar sentido e, por meio da arte e do seu engajamento, brindou ao mundo sinais de esperança. Paris será o palco no qual Vallejo ensaiará a sua poética do espaço, no sentido de servir-se deste, como meio para expressar o seu lirismo. Os lugares que aparecem nas suas crônicas e poesias configuram símbolos por meio dos quais transforma a realidade. Ele cria uma linguagem capaz de inverter, por exemplo, a situação de estranhamento em um lugar familiar; na rua, espaço do anonimato, cria visibilidade; na distância, proximidade. E, aos poucos, durante as viagens à União Soviética ou durante a Guerra Civil Espanhola, aperfeiçoará ainda mais essa arte: onde cidades bombardeadas ou campos de batalha, símbolos de injustiça e destruição, permeiam-se de uma ótica de solidariedade e abertura para um sentido novo.

Entre a liberdade e a pura poesia da infância e a imagem mais despida de quem o homem é na sua prisão absoluta faz-se um acordo: partir. Ir embora, dar chance ao espaço e ao tempo, nos quais se, por um lado, não conseguem dar cabo nem à infância que nos constitui e nem à prisão que nos marca, abre-se uma brecha de possibilidades para o encontro com o outro. Assim, Vallejo vai embora do Peru para, sem o saber ou desejar, nunca mais voltar. Será difícil abrir-se um caminho à força e aventurar-se no desconhecido. A sua vida na Cidade-Luz vai expô-lo ainda mais à miséria, mas também fará dele um ser mais comprometido do que nunca com o destino do seu país e solidário com as causas do povo espanhol na Guerra Civil, engajando à sua própria escrita. E se a sua obra mais inovadora fora *Trilce*, será, no entanto, em Paris que ele realizará até o fim aquele destino prenunciado por Orrego, o de amadurecer o estilo e a expressão pessoais.

É importante salientar que a Europa desse período (1923-1938) foi mergulhando em uma realidade social e política cada vez mais extremista, que só permitia posturas totalitárias, dominada pela tensão entre comunistas e fascistas / nazistas em detrimento da velha tradição humanista do Continente. A França dos anos 1930 é um país em crise política, social e econômica. A queda da Bolsa de New York, em 1929, repercutiu na Europa com um forte aumento do desemprego, subida dos preços e baixa produção industrial. Nos anos 1930, aumentam as ditaduras do tipo fascista. O fascismo é a ditadura do partido único, do culto ao chefe, do espírito de guerra e de exaltação da nação.

A França, que era basicamente rural, tornou-se, em 1931, majoritariamente urbana. Até então, a agricultura e as pequenas e médias empresas tinham um peso que fazia crer que o país era uma pequena ilha de prosperidade, em meio ao cenário mundial de crises e tensões. Porém, o governo vivia uma crise de estabilidade, pois os ministros e o presidente do Conselho foram depostos pelos deputados em meio a escândalos políticos e financeiros. A democracia parlamentar e o próprio regime republicano eram cada vez mais criticados. Para responder à crise política e social, surgiu o movimento dos Não Conformistas. A filosofia católica de Emmanuel Mounier cria, em 1931, a revista *Espírito*. Com a ajuda de Jacques Maritain, vinculado à democracia, renova-se o pensamento católico, oferecendo simultaneamente uma crítica ao individualismo liberal e ao coletivismo. A fenomenologia de Husserl e de Heidegger, por um lado, e o marxismo, por outro, se faziam sentir nos círculos filosóficos e literários.

Em 1934, a associação dos antigos combatentes e das ligas de extrema direita era vista pela esquerda como uma ameaça fascista. Então, a esquerda mobilizada conseguiu que a Frente Popular ganhasse as eleições de 1936, graças a um acordo entre socialistas, comunistas e radicais. Os comunistas cobram do governo a sua não intervenção na guerra de Espanha. Em 1937, a Frente Popular será deposta devido a dificuldades financeiras e a oposições políticas. (BERSTEIN, 2011).

Nesse sentido escreve Vallejo em “Negaciones de negaciones” (VALLEJO, 1973, p. 37): “humano é perder-se por falta de caminhos”. Conquanto consciente do seu tempo, o poeta procura não se acomodar. Caisso (1994, p. 10), ao comentar “Salão de Outono”, de Vallejo, diz que ele sonha com uma vida melhor:

Sonhar com uma vida mais justa e livre, de cuja inexistência fala com uma autenticidade sem igual a qualidade “horizontalizante” da arte: o humano seria, desse modo e, sobretudo, o espaço tortuoso da espera, daquilo que poderia desacomodar, daquilo que não deveria comparecer ao seu lugar, por *incomodar* e que, segundo Vallejo, *os bons costumes* da cultura burguesa não cessam de ignorar.<sup>56</sup>

Resgatar neste capítulo um pouco das vicissitudes e das promessas da sua viagem é uma tentativa de aproximação ao poeta. E tentar desvelar aquilo que ele nos diz em algumas

---

<sup>56</sup> Soñar con una vida más justa y libre, de cuya inexistencia habla con autenticidad sin igual la calidad “horizontante” del arte: lo humano sería, asimismo y sobre todo, el espacio anfractuoso de la espera, de aquello que podría desacomodarse, de lo que debería faltar a su lugar, *incomodar*, y que, según Vallejo, las “buenas costumbres” de la cultura burguesa, no cesan de ignorar (Caisso, 1994, p. 10).

das suas duzentos e cinquenta crônicas (CAISSO, 1994, p. 24) – ou em artigos que envia ao Peru (uma vez que ele se sustentava como colaborador das revistas de Lima, *Mundial*, *Variedades* e *Amauta*) ou que publica na França e na Espanha – permitirá compreender um pouco a sua procura, plural e contraditória, do novo. Os seus textos, posteriores à linguagem de *Trilce* (1922), expressam uma opção radical quanto a se opor a essa fé cega no progresso do mundo capitalista e contra o consumo e a cultura das grandes cidades, servindo-se de uma linguagem poética e plástica.

Vallejo sofre e, ao mesmo tempo, observa a vida em Paris. E assim como ama a cidade, ele, com a óptica de quem já possui uma vivência em outros lugares, consegue descrever aspectos retrógrados da cultura, mas também se nutre da alegria de acompanhar a “loucura insubstituível da arte” (*Id.*, *ibid.*, p. 12). Ele parece interrogar-se sobre as possibilidades do destino humano, como dirá em um poema em prosa: “Hay, madre, un sitio en el mundo, que se llama París. Un sitio muy grande y lejano y otra vez grande” (VALLEJO, 1996, p. 309, “Poema Póstumo I”, El buen sentido).

Entre os diversos gêneros que ele cultivou (poesia, conto, romance, ensaio) e gêneros do jornalismo (crônicas, entrevistas, reportagens) observa-se um diálogo entre as obras escritas durante o período transcorrido por Vallejo no exílio. Os textos dialogam entre si e se articulam com os de teóricos tais como Gaston Bachelard, Tzvetan Todorov, Martin Buber e Mikhail Bakhtin, entre outros. Como o próprio Todorov diz, “a literatura não nasce no vazio, mas no centro de um conjunto de discursos vivos, compartilhando com eles numerosas características” (TODOROV, 2010, p. 22).

Uma das crônicas de Vallejo, cujo título é “La Rotunda”, foi escrita em Paris em 1924 e publicada em *El Norte*, em Trujillo, 22 de fevereiro de 1924. Ela é densa como um conto de Jorge Luís Borges, ao fazer referência a uma quantidade considerável de pessoas célebres. O local *La Rotonde* é um café que Vallejo passou a frequentar quase diariamente, segundo afirma Armando Bazán, médico que cuidara dele entre 1923 e 1936 (BAZÁN, 1958, p. 69-73). Pode-se imaginar o clima de outono, à noite, em pleno centro de um bairro elegante da Paris dos anos 1930.



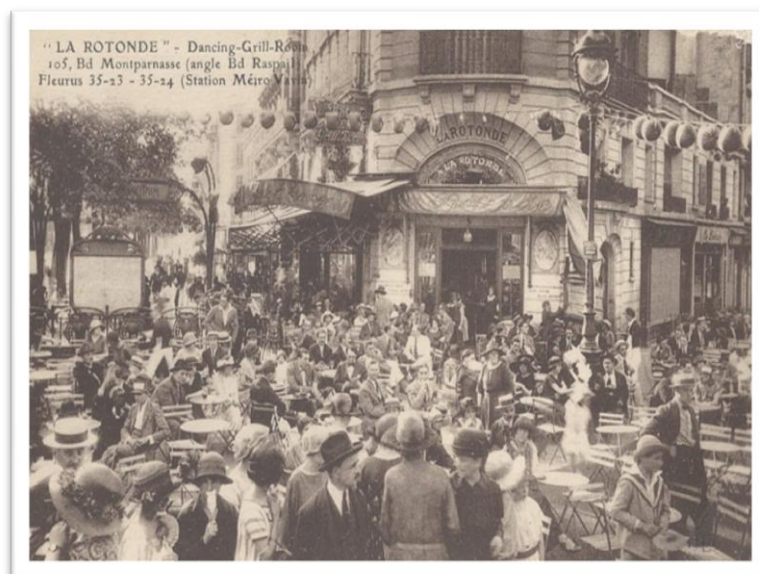


Figura 3 – “La Rotonde”. Paris, 1930.

Fonte: [www.http://paris1900.lartnouveau.com/paris14/.../la\\_rotonde.ht...](http://paris1900.lartnouveau.com/paris14/.../la_rotonde.ht.../) / Acesso em: 22 abr. 2013.

*La Rotonde* ficava no bairro Montparnasse, em Paris. Encontrava-se, como até hoje, no cruzamento Vavin, entre o Boulevard de Montparnasse e o Boulevard Raspail. Foi fundado por Victor Libion em 1910 e era conhecido ponto de encontro de artistas e escritores durante os anos que transcorreram entre as duas guerras mundiais. Foi ali que um dia César Vallejo por pouco não cumprimentou o filósofo espanhol Miguel de Unamuno. Mas como Vallejo ouvira Unamuno dizer que Rubén Darío era alguém em quem se viam as plumas de índio sob o chapéu, recusou-se a cumprimentá-lo e fez o seguinte comentário: “Respeito o Mestre por tudo aquilo que ele representa para Espanha e pela sua sabedoria... mas é fácil imaginar o que sentirá por mim, que uso chapéu inteiro de plumas” (VALLEJO, 1994, p. 32).

Há uma realidade profunda que determina a atração de Vallejo por esse lugar escolhido. Ele vai enraizando-se no dia a dia em um verdadeiro cosmos do qual participa todo tipo de artistas e intelectuais e, ao mesmo tempo, dá um lugar a suas raízes ancestrais indígenas que não parecem participar dessa cultura, mas estão presentes. Trata-se de um espaço para o real e para o sonho. Como diz Bachelard (1974, p. 25), “em interminável dialética, o ser abrigado sensibiliza os limites de seu abrigo” – e percebe a situação de *La Rotonde* no mundo e dele mesmo nesse mundo.

A crônica relata a chegada de muitas pessoas ao café *La Rotonde*: Tristán Tzara, Max Jacob, Pierre Reverdy, “dadaístas que bebem e gesticulam para o público, desde suas máscaras de sátrapas absurdos do acaso” (*Id., ibid.*, p. 30). O autor descreve, de modo familiar e simples, a vida cotidiana do café, as mulheres que o frequentam, e o que se passa no seu próprio íntimo. De repente, chega o ultraísta Francisco Miguel, que é um pintor espanhol,

amigo de Vallejo, e comenta admirado: “Julio Herrera Reissig é o pai de Vicente Huidobro<sup>57</sup>. Veja só!”. E entrega a Vallejo a novíssima revista de arte *Alfar*, na qual se pode ler uma crítica de Guillermo de Torre: “Antecedentes do Creacionismo: Julio Herrera Reissig”. E desse modo uma conversação instigante se inicia.



**Figura 4 – Dada et dadaïsme: la galaxie dadaïste.**  
 Fonte: [www.http://www.dadart.com/](http://www.dadart.com/). Acesso em: 22 abr. 2013.

Vallejo não teve uma relação de afinidade com Miguel de Unamuno, mas a teve, sim, com Vicente Huidobro, a quem conheceu em *La Rotonde*. Apesar de muitas diferenças de temperamento e de hábitos entre os dois, eles cultivaram uma amizade que durou por toda a vida. Mais tarde, Vallejo também publicaria na revista *Alfar*. Esta revista foi fundada e dirigida em La Coruña, Espanha, pelo poeta uruguaio Julio J. Casal. Por meio dela difundia-se literatura, as produções da Vanguarda e do Ultraísmo. Vallejo era bastante exigente quanto à qualidade do intelectual. Em relação à América Latina, ele elogiava somente a Rubén Darío. Como se pode observar no resumo da crônica intitulada “Proíbe-se ao piloto de falar” (publicada em *Favorables París Poema*, nº 2, em Paris, outubro de 1926; e em *Amauta*, nº 4,

---

<sup>57</sup> O poeta Vicente Huidobro é o criador do Creacionismo, uma estética vanguardista que compara o poeta a um pequeno Deus, pela sua mente criativa. Pretendia criar uma espécie de álgebra da linguagem de forma que os signos linguísticos adquirissem valor por sua capacidade de refletir o sentimento estético e não pelo objeto a que se faz referência por seu significado substancial, físico (Cf. TOVAR; JESÚS, Coord., 1985).

Em *El arte y la revolución* (p. 13), César Vallejo escreveu em uma nota de rodapé: “El Creacionismo de Vicente Huidobro, interpretación del pensamiento. No copia la vida, sino que la transforma, Huidobro; pero la transforma viciándola, falseándola. Es educar a un niño malo para hacerlo bueno, pero al transformarlo, se llega a hacer de él un muñeco de lana con dos cabezas e con rabo de mono, etc. Esto hacen todas las escuelas artísticas: Surrealismo, etc.”.

em Lima, dezembro de 1926), ele critica uma certa falta de autonomia dos artistas latino-americanos:

Aí estão duas palavras que na Europa têm sido exploradas por todos os arrivismos que se possam conceber: América Latina. Em nome da América Latina há gente que fica rica, conhecida e com prestígio. América Latina se presta para fazer discursos, versos, contos, exhibições de filmes com música, salgadinhos, refrescos e humores de domingo. Dessas duas palavras tiram proveito pessoal todos aqueles que não conseguem fazer nada por conta própria, a não ser se apegando ao país de origem e a antecedentes e referências de família (VALLEJO, 1973, p. 129-130)<sup>58</sup>.

O tom dessa crônica é o de alguém que se indigna. Vallejo observa como alguns intelectuais latino-americanos iam passar um tempo na Europa, apenas pensando em serem aclamados ao voltarem ao seu país. Ele expressa isto também na crônica “La juventud de América en Europa”, escrita em Paris, em dezembro de 1928 e publicada em *Mundial*, n.º. 450, em Lima, 1.º de fevereiro de 1929 (VALLEJO, 1994, p. 132): “Quando os jovens intelectuais da América vêm à Europa, não vêm para estudar honestamente a vida e a cultura estrangeiras, mas, para triunfar. Eles desejam que os jornais se ocupem deles, para ao voltarem à sua terra natal poderem contar que se ‘triunfou’ na Europa”.

Para Vallejo, na América Latina não se deveria ter um otimismo vulgar e exagerado a respeito da sua própria cultura, pois isso seria pouco construtivo. Ele observa como ao nos confrontarmos com sociedades estrangeiras, já de antemão, estamos inclinados a achar um saldo positivo de valores a nosso favor. Ele critica uma atitude cômoda, “de *parti pris* que nos dispõe a sair ganhando desses balanços”. Quando, na verdade, acrescenta, “o nosso mal não está em crises específicas de política, economia, religião ou arte. Mas em não termos construído nada, nem erros, nem verdades e nem ensaiarmos nada. O nosso é um caso de assustadora desolação vital” (VALLEJO, 1994, p. 131).

Ao mesmo tempo, ele, de forma irônica, faz também o seguinte comentário: “existem perguntas sem respostas, que são o espírito da ciência e o senso comum feito inquietude. Existem respostas sem perguntas, que são o espírito da arte e a consciência divina de todas as coisas” (*Id., ibid.*). Ou seja, parece-lhe que esses aspectos do espírito da arte e da

---

<sup>58</sup> Ahí tenéis dos palabras que en Europa han sido y son explotadas por todos los arrivismos concebibles: América Latina. (...) En nombre de América Latina consiguen hacerse ricos, conocidos y prestigiosos. América Latina sabe de discursos, versos, cuentos, exhibiciones cinematográficas, con música, pastas, refrescos y humores de domingo. (...) Para todo esto se prestan estas dos palabras. De ellas sacan provecho personal todos aquellos que nada pueden hacer por cuenta propia, sino agarrándose al país de su procedencia y a antecedentes y referencias de familia (VALLEJO, 1973, p. 129-130).

consciência não são valorizados e que não servem para espelhar os seus valores: ele conclui a crônica dizendo: “tudo o que trago até aqui é mentira. Não desejo referir, descrever nem permanecer. Quero colher as aves pelo segundo grau das suas temperaturas e aos homens pela língua duplamente larga de seus nomes” (*Id., ibid.*). Vallejo sugere essa capacidade de encontrar o sentido para além das aparências. Ele também percebe uma falta de verdade, originada, talvez, do mal-estar experimentado pela mudança de espaços. Ter que pertencer ao mundo andino e ao mundo moderno e intelectual tem o preço da dificuldade para responder a uma exigência de autenticidade. Mas esse tipo de angústia o impulsionará a criar uma arte ainda mais genuína.

“Em Paris tudo é possível”, torna a dizer muitas vezes o poeta. Segundo Caisso (1994), essa frase aparece em muitos textos – tais como: “O assassino de Barrès” (*apud CAISSO, op. cit.*, p. 313, v. II), “A visita dos reis de Espanha a Paris” (*op. cit.*, p. 247), “O crepúsculo das águias” (p. 399), “Crônica de Paris” (p. 187, *op. cit.*, v. I) – depois de ter criticado a frivolidade, de ter polemizado postulados de vanguarda, de ter hostilizado os ritos dos funerais ou indagado sobre a cultura. Ele observa a vida com uma mistura de admiração e desconfiança. Preocupa-se com a dimensão humana do homem comum. E adota, em relação a Paris, a postura de alguém que deve ouvir e aprender obedientemente de modo a poder reencontrar o prazer do filho junto à mãe, essa mãe cuja dimensão é totalizante, unânime com o desejo do filho de superar distâncias, unificar mundos, consolar-se.

Lomo de las sagradas escrituras

Sin haberlo advertido jamás, exceso por turismo  
y sin agencias  
de pecho en pecho hacia la madre unánime.

Hasta Paris ahora vengo a ser hijo. Escucha,  
Hombre, en verdad te digo que eres el HIJO ETERNO  
pues para ser humano tus brazos son escasamente iguales  
y tu malicia para ser padre, es mucha<sup>59</sup>. (VALLEJO, 1996, p. 303).

As referências às Sagradas Escrituras, com a expressão crística: “em verdade te digo”: este é o “Filho Eterno”, revelam, como observou Gutiérrez Girardot (1996, p. 521), que

---

<sup>59</sup> **Lombada das escrituras sagradas** – Sem haver jamais advertido excesso por turismo / e sem agências / de peito em peito para a mãe unânime. / Venho agora até Paris para ser filho. Escuta. / Homem, em verdade te digo que és o Filho Eterno, / porque para ser irmão teus braços são escassamente iguais, / mas, para ser pai, tua malignidade é muita. (Tradução nossa).

“Vallejo aprendeu a decifrar a história profana em clave da história sagrada” de modo que os símbolos religiosos se mantenham existencialmente válidos, como sendo parte da sua linguagem. Este é um dos primeiros poemas escritos em Paris, e não deve surpreender que a família continuasse sendo um tema importante. Para Franco (1996, p. 592), “a mãe agora se identifica mais claramente com a natureza e a pulsão vital, enquanto que o pai, mais do que nunca, identifica-se com uma função que se esgota no ato sexual”.

Estes versos dialogam também com a crônica anteriormente citada, “La juventud de América en Europa”, pois o texto sugere que Vallejo vem a Paris para aprender e viver. E explica também “porque América carece de um lar cultural próprio”. Ele observa um otimismo fácil em relação aos dirigentes intelectuais de América Latina e considera que isso acaba sendo pouco produtivo para se criar uma cultura original e vital. Ele preferiria o pessimismo e até o desespero, não como uma confissão de humildade, mas como método e visão provisória que levariam a se empenhar na construção de um espírito latino-americano. O teor reflexivo dessa crônica sugere um diálogo subjacente com e entre as culturas diferentes. Ao falar de fatos que acontecem em Paris, estes servem de motivo para relacioná-los a acontecimentos que ocorrem na América Latina.

Há muitos poemas que fazem referência a Paris. Em *Poemas Humanos*, contudo, estas alusões à cidade servem como meio para situar ou explicar as atitudes emotivas do poeta. Como diz Reynolds (1970, p. 52): Em *Poemas Humanos*, “a Vallejo não lhe preocupam o relato do lugar, no sentido de história ou descrição: interessa-lhe o homem em si e seus semelhantes, sem tradição nem futuro. Somente ele, como é e com aquilo que existe na sua situação agônica e transitória pelo mundo”.

Paris, octubre 1936

De todo esto yo soy el único que parte.  
De este banco me voy, de mis calzones,  
de mi gran situación, de mis acciones,  
de mi número hendido parte a parte,  
de todo esto yo soy el único que parte.

De los Campos Elíseos o al dar vuelta  
la extraña callejuela de la Luna,  
mi defunción se va, parte mi cuna,  
y, rodeada de gente, sola, suelta,  
mi semejanza humana dase vuelta  
y despacha sus sombras una a una.  
(...) (VALLEJO, 1996, p. 368).

A grandeza dos Campos Elíseos contrasta com a diminuta ruazinha “de la Lune”, “extranã”, como diz o poema, pois, paradoxalmente, ela, pequenina, arca com algo muito grandioso: a morte e o nascimento deixam o eu lírico, morrer ou nascer anulam-se, restando, apenas viver. Para Vallejo, a morte é anterior à vida, pois, de fato, em meio à adversidade, há uma sensação de que não se vive ainda. E esse viver que o poema sugere, uma vez que a vida é movimento, traz consigo a ideia de circularidade, retorno, paradoxo. Partir é também abrir-se (como quem parte um bolo), de modo a perceber os outros como seus semelhantes:

Y me alejo de todo, porque todo  
se queda para hacer la coartada:  
mi zapato, su ojal, también su lodo  
y hasta el dobléz del codo  
de mi propia camisa abotonada. (VALLEJO, 1996, p. 368).

Com uma linguagem coloquial e o uso do tempo presente, a ação de “partir” chega também a anular-se. De pronto, ele vira-se e percebe-se igual a todo mundo e essa semelhança humana libera-se das sombras. Estas simbolizam as suas angústias e obsessões do por que nascer ou morrer, do vazio da existência. Sem as sombras vive-se um instante iluminado. O poema cria sentido por meio das coisas simples que são o alibi para viver, os sapatos para andar, o lodo. Nossas próprias misérias humanas cobram novo significado e fecha-se o poema como quem abotoa uma camisa. A poesia e a vida, em Vallejo, são indissociáveis. A regularidade das rimas ABBAA na estrutura dos versos expressa uma rica harmonia com a vida. O eu lírico pode estar isolado (“soy el único que parte”), estar na angústia e na condição de exílio, mas há algo que ele vai buscar no exterior. Esses grandes e pequenos caminhos podem servir de metáfora à multiplicidade desse “todo” que encontra e do qual ele se afasta para afirmar a sua originalidade, a sua forma própria de interiorizar o estranhamento inquietante e devolvê-lo em versos que dão sentido à história que se constrói.

Esse foi o caminho que percorreu a sua escrita e que lhe permitiu encarar a miséria da América, fazendo com que assumisse a convicção de que a escrita nunca pode ser neutra. Desse modo, ele vai questionar a confiança no seu ofício e nas escolas. Ele escreve também sobre a forma depurada que procura,

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 a poesia possui um sentido

histórico do idioma e que às apalpadelas procura, com justeza, a sua expressão (VALLEJO, 1979, p. 54)<sup>60</sup>.

Há um texto de Vallejo que questiona a profissionalização do escritor. Ele escreveu nos jornais e revistas para poder sobreviver; no entanto, ele compreende que um literato que para exercer a sua profissão de escritor apenas o pudesse fazer se fosse funcionário público ou assalariado estaria se mutilando, pois essa ideia de que “umas mãos que escrevem poemas mais ou menos passageiros ou imortais, manchar-se-iam e estragar-se-iam ao deixar a caneta para cortar lenha” (1994, p. 62) não corresponde à mentalidade de Vallejo. Antes, pelo contrário, ele diz, ainda, na mesma crônica:

Que o poeta conheça e sinta diretamente, na própria pele, como é cortar lenha, pular de um barranco, abrir um canal para regar as plantas, carregar um fardo, varrer o chão, conduzir porcos gordos, subir à montanha, quebrar o gelo, refogar carne de águia no vinho, amarrar um touro bravo, dirigir um dínamo, suar na África, cavar nas minas, como dói um golpe de vento no mar ou numa aeronave. Enfim, como é a vida infinita, unânime, saudável, forte, criadora. Ao fazer assim, quando o escritor não puder ganhar o pão de cada dia com um verso, poderá ganhá-lo de outra maneira: como cozinheiro, como contador, como acrobata ou porteiro, sem deixar, no entanto, de cantar o seu verso. Por que não há de ser assim? Todo trabalho é digno ou dignificante e o é ainda mais perante o conceito superior e vidente do artista (VALLEJO, 1994, p. 59)<sup>61</sup>.

César Vallejo aborda este tema porque, em Paris, há um certo tempo atrás, vinha-se debatendo a situação do proletariado literário da França no intuito de oferecer melhores condições aos escritores. Como estrangeiro, ele percebe que o fato de o escritor passar a ser assalariado pelo Governo pode ter aspectos nocivos; e questiona essa medida, pois, ainda segundo ele, para salvar o escritor da sua miséria, “há de se tirá-lo do confinamento ao qual o reduziu a sua concha profissional e que aposte nas suas possibilidades humanas em todas as direções” (*ibid.*, p. 60). Além de o artista não morrer mais de fome, a própria arte beneficiar-

<sup>60</sup> La precisión me interesa hasta la obsesión. Mi mayor aspiración es la eliminación de toda palabra de existencia accesoria. La expresión pura, que hoy mejor que nunca, habría que buscarla en los sustantivos y en los verbos... ¡ya que no se puede renunciar a las palabras! Creo sinceramente que la poesía posee un sentido histórico del idioma y que busca a tientas, con justicia, su expresión (VALLEJO, 1979, p. 54).

<sup>61</sup> Que el poeta conozca y sienta directamente, sobre su propia piel, cómo se raja un leño, cómo se salta un barranco, como se abre una asequia de regadío, cómo se carga un fardo, cómo se barre el suelo, cómo se arrea una partida de puercos gordos, cómo se sube una montaña, cómo se rompe el hielo, cómo se guisa un águila al vino, cómo se amarra un toro bravo, cómo se maneja un dínamo, cómo se suda en África, cómo se barrena en las minas, cómo duele un golpe de viento sobre el mar o sobre un aeroplano, cómo es, en fin, la vida infinita, unánime, salubre, fuerte, creadora. Haciendo esto, cuando el escritor no puede ganarse el pan de cada día con un verso, lo podrá ganar de otra manera: como cocinero, como contador, como acróbata, como portero, sin dejar, no obstante, de cantar su verso. ¿Por qué no ha de ser así? Todo trabajo es digno o dignificable y lo es más ante el concepto superior y vidente del artista (VALLEJO, 1994, p. 59).

se-á com isso, “ganhando em riqueza vital, em inspiração cósmica, agilidade, graça e desinteresse circunstancial” (*ibid*, p. 60). Isso porque, se existe uma atividade que não se deve tornar profissão é a arte, ainda segundo Vallejo, porque os seus fins e limites não são imediatos como os das demais profissões.

#### 4.2 O que é ser estrangeiro?: uma questão do outro

Há vários aspectos para se elaborar a resposta para esta questão. Há filósofos que abordam o tema de modo a compreender como essa condição é uma força de alteridade no processo de significação, não de alienação do sujeito, mas de encontro com o *outro*. E como aquilo que poderia ser um estigma, às vezes é o que revela a origem do poder criador. Mas, sobretudo para o poeta, ser estrangeiro é uma condição interior e pessoal também, pois, segundo Blanchot,

o poeta está em exílio, está exilado da cidade, exilado das ocupações regulamentadas e das obrigações limitadas, do que é resultado, realidade apreensível, poder. O poema é exílio, e o poeta que lhe pertence, pertence à insatisfação do exílio, está sempre fora de si mesmo, fora de seu lugar natal, pertence ao estrangeiro, ao que é o exterior sem intimidade e sem limite, esse desvio que Hölderlin menciona, em sua loucura, quando aí vê o espaço infinito do ritmo. Esse exílio que é o poema, faz do poeta o errante, o sempre desgarrado, aquele que é privado da presença firme e da morada verdadeira (1987, p. 238).

A condição de estrangeiro é uma situação tão antiga quanto o mito da expulsão de Adão e Eva do paraíso. Mas nos séculos XX e XXI ela continua sendo mais comum do que anteriormente. Nesta época de globalização<sup>62</sup>, muitas culturas entram em contato entre si, ao mesmo tempo. Por várias razões, nem sempre é possível um encontro, pois nenhum choque de culturas ocorre naturalmente. Esta situação traz em si o desafio de diferentes tarefas a serem enfrentadas.

---

<sup>62</sup> A “globalização” se refere àqueles processos, atuantes numa escala mundial, que atravessam fronteiras nacionais, integrando e conectando comunidades e organizações em novas combinações de espaço-tempo, tornando o mundo, em realidade e em experiência, mais interconectado. Cf. Hall (1999, p. 67).

Aqui, referimo-nos aos eventos ocorridos ao longo do século XX e XXI, embora a globalização possa ser considerada como um fenômeno já registrado desde épocas anteriores.



No mundo globalizado<sup>63</sup>, há o perigo de que as diferenças regionais sejam anuladas, de que não se respeitem ou não se considerem os valores pertinentes a cada cultura específica. Na verdade, todos se tornam, de repente, estrangeiros: assiste-se a filmes importados de outros países, participa-se de projetos econômicos internacionais, busca-se solução para o problema climático da Terra, consomem-se produtos das mais variadas procedências. Enfim, as culturas encontram-se cada vez mais interligadas, o que se reflete na linguagem, nos sentimentos e na literatura.

De certa forma, os povos da América Latina configuraram uma visão de si mesmos influenciada tanto pela colonização quanto pela globalização. Por isso, os discursos que os latino-americanos constroem sobre si próprios devem ser levados em consideração. Uma das vozes que emergem nessa busca de afirmação é a do poeta peruano César Vallejo, uma vez que ele traz consigo uma dicção autóctone.

Conforme diz Mariatégui (1996, p. 707), pode-se pensar em César Vallejo como um paradigma humano, alguém que sintetiza, em sua vida e obra, as raízes e identidades que constituem o homem latino-americano. Nessa sua poesia que nos inquieta, há uma insegurança necessária para ir buscar, além das aparências, o conteúdo do poema. Vallejo arca com a incerteza, com aquilo que não é dogma. E se há uma possibilidade de absoluto, ela está na liberdade humana de escrever, de ver o mundo pelo viés literário. Também a própria palavra revela-se nua, perante a qual tudo fica a descoberto, inclusive, e, sobretudo, quem nós somos.

Por um lado, fala-se do poema como exílio, pela condição do poeta com sua sensibilidade algo exagerada em relação à percepção comum e, por isso, colocado à margem. Por outro, também é verdade que alguém como César Vallejo – que teve que deixar seu país natal para nunca mais voltar – torna-se igual a tantos latino-americanos que se viram, voluntaria ou involuntariamente, forçados a deixar o seu país de origem, e vivenciar, como diz Said, a condição do exílio, que

nos compele estranhamente a pensar sobre ele, mas é terrível de experienciar. Ele é uma fratura incurável entre um ser humano e um lugar natal, entre o eu e seu verdadeiro lar: sua tristeza essencial jamais pode ser superada. E, embora seja verdade que a literatura e a história contêm episódios heroicos, românticos, gloriosos e até triunfais da vida de um

---

<sup>63</sup> Nos anos em que Vallejo viveu em Paris, uma visão “global” consistia mais em termos de socialismo utópico do que de mercado, como é conhecida hoje a globalização. Veja-se: Benjamin, W. *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. 3ed. São Paulo: Brasiliense, 1994 (Obras escolhidas, v.3).

exilado, eles não são mais do que esforços para superar a dor mutiladora da separação. As realizações do exílio são permanentemente minadas pela perda de algo deixado para trás para sempre (SAID, 2011, p. 46).

Algo tão definitivo quanto esse sentimento de perda é a realidade irreparável da morte, presente no poema transcrito abaixo, “Piedra negra sobre una piedra blanca”:

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

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

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

también con una sogá; son testigos  
los días jueves y los huesos húmeros,  
la soledad, la lluvia, los caminos... (VALLEJO, 1996, p. 339).

Segundo uma tradição popular, é preciso esclarecer que os índios no Peru costumavam ir contando com uma pedra branca os dias felizes, e os infelizes com uma pedra negra. No título do poema, pode-se pensar que a pedra negra remete ao dia da morte, o qual se sobrepõe aos dias brancos. O eu lírico percebe a falta de sentido, o vazio da existência a um ponto que nos dá a impressão de morrer. Como se a lembrança da morte fosse anterior à da vida e é dessa maneira que o momento presente é lembrado (*será* “como hoje”). Mas passadas as duas primeiras estrofes do soneto nas quais o sujeito é a primeira pessoa, passa-se às duas últimas, onde o sujeito é “Todos”, a terceira pessoa singular e plural. É como se a sua morte fosse a dos outros e vice-versa, pois os que restam como testemunhas não são sujeitos e sim, objetos: os dias, as palavras, a solidão, a chuva, os caminhos e que, no poema, parecem eternos, coisas que haverá sempre e, que, portanto, abrem uma saída, uma porta para o sentido e a esperança.

Esse soneto, que é a forma romântica por excelência, dá uma alternativa à visão clássica dos românticos ocidentais. O sofrimento de Vallejo não é niilista e nem corresponde a algum conceito (MARIÁTEGUI, 1996). Vallejo apenas mostra a sua autenticidade, serve-se da poesia para expressar a realidade de sua vida e do ambiente circundante. Entretanto, Vallejo vai além do sentimento tradicional do romantismo: ele sofre com a humanidade; o seu

significado é outro. Por isso, a sua poesia é, mais do que fraterna, solidária. Ela é também uma forma de se refletir sobre a identidade latino-americana, visto que muitos latino-americanos tiveram que se exilar no decorrer da história.

Sendo os ossos testemunhas, como diz o poema – “Jueves será, porque hoy, jueves, que proso/estos versos, los húmeros me he puesto/a la mala y, jamás como hoy, me he vuelto/con todo mi camino a verme solo.” (...) “Son testigos/los días jueves y los huesos húmeros”, eles remetem ao sofrimento da criação artística, poética. O corpo da linguagem passa a expressar sua própria libertação, pois o sofrimento dessa criação é testemunhado pelos ossos. O osso, como metáfora da linguagem, transmite a consciência da necessidade de se despir do superficial para ir em busca do cerne das raízes, sob pena de perdê-las e não poder se comunicar. Então Vallejo não se refere apenas a seus próprios ossos, mas também inscreve no poema a vida dos antepassados, como um sinal de identificação e adesão. Como o poema resgata as raízes, pode-se encontrar nele a energia necessária para saber quem se é e atingir uma comunicação sempre mais clara e expressiva da identidade. Nesse sentido, Roland Barthes afirma que

língua e estilo são forças cegas. Escrever é um ato de solidariedade histórica. Linguagem e estilo são objetos, a escrita é uma função: constitui uma relação entre a criação e a sociedade, é a linguagem literária transformada por sua função social, é a forma separada em sua intenção humana e ligada também às grandes crises da história (BARTHES, 1975, p. 24).

Como cidade cosmopolita, mas também de refúgio para estrangeiros de todas as feições, Paris, paradoxalmente a Cidade-Luz, é a escolhida para o exílio derradeiro de Vallejo: “Me moriré en París – y no me corro – tal vez un jueves, como es hoy, de otoño”. *Quinta-feira*, na tradição cristã corresponde ao dia da instituição da comunhão de Deus com os homens, a primeira missa. *Quinta-feira* é uma expressão que recupera a ideia de comunhão de Vallejo com o ser humano. Pelo seu sofrimento, ele resgata uma identificação crística por meio da qual ressignifica a sua escrita poética, para além do sentido da morte.

A chuva é outro símbolo em Vallejo: “la soledad, la lluvia, los caminos”. Assim como no poema *Trilce LXXVII*, no qual diz “¿Hasta dónde me alcanzará esta lluvia?”, a chuva traduz aqui o sentido de inspiração, criação e sofrimento. Essa figura repete-se no verso “Me moriré en Paris con aguacero”. “Aguacero” é o termo utilizado no Peru para chuva. Já a “solidão” sintetiza a condição de estrangeiro, a globalização que bane as tradições, as referências; mas, paradoxalmente, a força das raízes que se ressignificam no poema ao lembrar o ser único, mas diferente e com a força de todos em si. A expressão “os caminhos”,

deve ser escrita no plural, pois não há um caminho único. De fato o poema, que aparentemente trata da morte e da solidão, ensina a atravessá-las de modo a conectar-se com um duplo: por um lado, com o palpável e por outro, com o inefável, de modo que a linguagem constrói uma imagética da condição humana nos seus contextos difíceis.

Nesse sentido, ao descrever uma agressão – “César Vallejo ha muerto, le pegaban / Todos sin que él les haga nada; / Le daban duro con un palo y duro” –, o poeta constrói, com a sutileza da linguagem, mais fortemente a ideia de um Cristo sendo flagelado em benefício da Humanidade, do que uma expressão de protesto. Essa passagem áspera também traz à memória a afirmação do poeta futurista Marinetti, segundo o qual uma obra de arte é grande se for agressiva.

Vallejo conhecia bem as correntes literárias do passado, como o Romantismo, e acompanhava as vanguardas do seu presente. Ele mostra, porém, o quanto é capaz de ir além de todas essas escolas e como isto é um reflexo de sua identidade latino-americana. Pode-se dizer que a palavra lhe vem não por uma escola, nem por um movimento intelectual ou um sentimento racional, determinado por um tipo de literatura. Mas o ser humano carrega uma energia com a qual cria a palavra que se torna capaz de enunciar um ritmo, uma articulação que corresponde diretamente à sua alma, à sua índole, para além de todos os “ismos”, Romantismo, Simbolismo, Futurismo... Ou seja, a verdadeira tradição é sempre novidade. Por isso, não apenas expressa algo com o qual os demais se reconhecem, mas traduz uma raiz latino-americana, porque é como uma energia livre que se atualiza no tempo e nos nutre, sempre e de novo, de consciência, até mesmo expostos “à solidão, à chuva, aos caminhos”, o que nos deixa respirar liberdade, apesar da situação de opressão e ausência.

A dor do poeta traduz-se na imagem de um Cristo sofredor, ao anunciar a sua morte e se lembrar de que todos o espancaram injustamente: “César Vallejo ha muerto, le pegaban / todos sin que él les haga nada; / le daban duro, com um palo y duro”. Nessa passagem, ele retrata a condição dos povos marginalizados e oprimidos, os quais só podem contar com a solidão, as chuvas, os caminhos tortuosos e a dor. Neste e naquele tempo de globalização, isso se atualiza por meio da ideologia da exclusão. Porém, pelo que o poema não diz diretamente, é possível perceber que a realidade não para aí. A poesia vallejiana apresenta um caráter sintético, dizendo menos para sugerir mais.

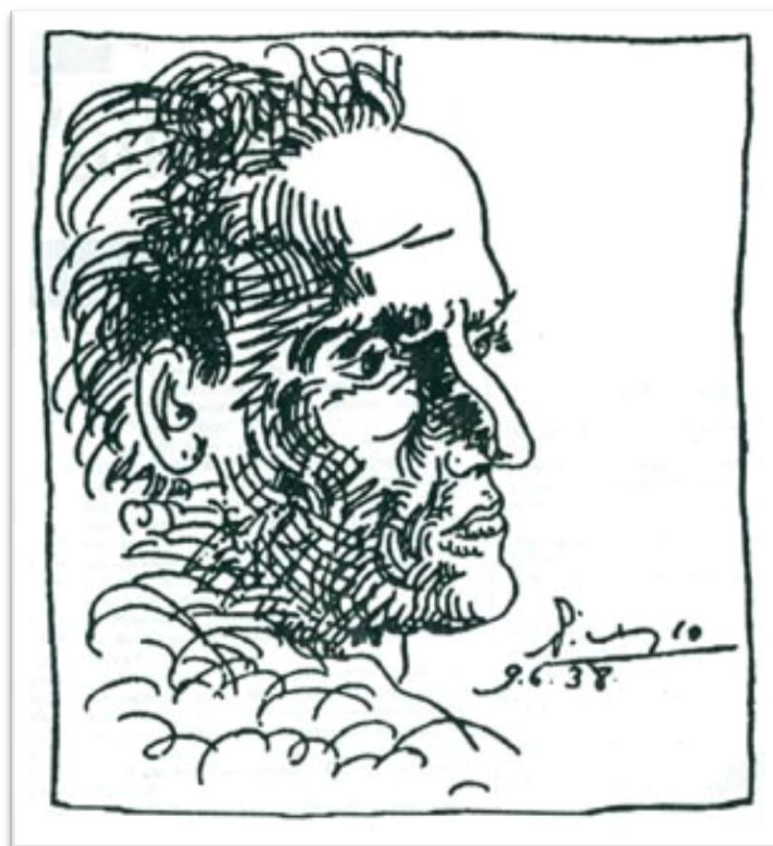


Figura 5 – Desenho de César Vallejo: Pablo Picasso.

Fonte: <http://cdeassis.files.wordpress.com/2010/03/vallejo-desenho.jpg/>. Acesso em: 22 abr. 2013.

Desde os tempos coloniais, a questão da identidade latino-americana tenta se afirmar como uma resposta à necessidade de delinear uma trajetória e discursos próprios. César Vallejo, segundo Flores, representa uma síntese de vida e poesia e resume no seu canto, de modo substantivo, o ser latino-americano (FLORES, 1972, p. 77-104). Num mundo em que, pelos discursos, parece não caber a poesia, há o sabor do ritmo e do silêncio necessários à maturação da identidade latino-americana. Daí o valor de sua obra.

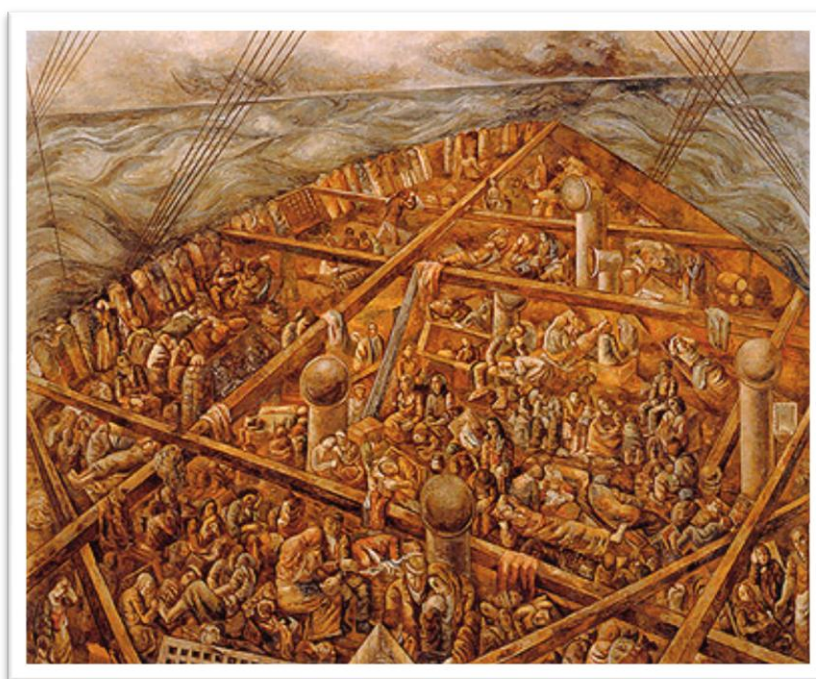
Ao romper com a linguagem formal e a gramática instituída, faz crescer a planta da comunicação servindo-se de outros mecanismos da linguagem. Ao apropriar-se da língua, enriquece-a e dá à sociedade a possibilidade de reencontro com as suas raízes mais genuínas. O poeta, ainda que como um estranho, devolve à sociedade a sua identidade ameaçada pela globalização e pela opressão.

Para tocar no cerne da escrita, é preciso ponderar o sentido paradoxal da linguagem. Quando o poeta registra que “jamás como hoy, me he vuelto, / con todo mi camino, a verme solo”, a questão da temporalidade é negada pelo advérbio “nunca”, mas, por outro lado, é atualizada claramente quando diz “hoje”. E essa solidão extrema que abarca todo o seu caminho, ao usar o verbo “voltar” – o qual tem o sentido do devir – aponta também o

regresso como uma esperança. É como se anulassem os opostos, é como se a vida se manifestasse, por um fio, na sutileza da linguagem, elemento constitutivo da identidade e da sua valorização.

Segundo Américo Ferrari (1996, p. 275), pouco se sabe dos primeiros anos de Vallejo em Paris, a não ser pela própria correspondência dele e pelo testemunho de alguns de seus amigos. Em 1927, Vallejo diz, em uma carta do dia 18 de agosto, a Luis Alberto Sánchez que tem uma “nova colheita”: então é possível que tenha continuado a escrever poemas. E vai declarar em 1931 ao *Heraldo de Madrid* que ele tinha um livro de poemas inéditos para publicar. Em relação à sua experiência de vida, sabe-se, pelo seu amigo Alfonso de Silva, que Vallejo enfrentou uma pobreza angustiante e que ele lidou com doenças e hospitais. A mãe, o lar perdido e a cidade natal estão presentes no exílio.

A poesia se situa, segundo Hegel, entre as artes plásticas e a música para realizar uma síntese destas (HEGEL, 1964, p. 11). Assim, o quadro *O navio dos migrantes*, de Lasar Segall, criado entre 1939 e 1941, remete ao tema do poema “La violència de las horas”, no qual se observa a proa do navio que navega em alto mar, sem clareza do seu rumo. A imagem destaca a população numerosa e exposta ao relento, sem teto.



**Figura 6 – Navio de emigrantes. Lasar Segall. 1939-41.**

Fonte: <http://www.museusegall.org.br/mlsItem.asp?sSume=21&sItem=234/>. Acesso em: 22 abr. 2013.

A leitura que propomos do poema se assemelha à de alguém que observa um quadro. Em um primeiro momento, diremos que no poema há apenas palavras, assim como no quadro há um barco, o mar, o céu, e as pessoas que ali viajam. Sabemos, porém, que a

característica de toda arte é exteriorizar, de um modo sensível, o espírito humano. Também, segundo Hegel, “a palavra é o modo de comunicar mais inteligível e que mais convém ao espírito” (*Id., ibid*, p. 84). E se compararmos as pessoas do barco às palavras? Guardemos esta ideia para quando formos ler o poema. E o navio, por que não ser algo que figure, aqui, como sendo a própria literatura? E ele parece que está se afastando da terra ou vai chegar, finalmente, ou será que há, apenas, ao longe, a possibilidade passada ou futura de tocar terra? Enfim, o mar nos diz que navegamos e há sofrimento na imagem, seja pela cor, seja pela situação dos migrantes. De certo modo, todos nós somos migrantes entre a vida e a morte. O importante é termos presente que o quadro sugere muito mais do que apenas os objetos que ali estão desenhados. Para cada observador, haverá um conteúdo novo. Durante a leitura do poema podemos fazer também a descoberta da poesia das mais variadas formas. E esta, ao dialogar com a experiência de cada um, vai lhe oferecer uma possibilidade de ressignificá-la.

#### La violencia de las horas

Todos han muerto.

Murió doña Antonia, la ronca, que hacía pan barato en el burgo.

Murió el cura Santiago, a quien placía le saludasen los jóvenes y las mozas, respondiéndoles a todos, indistintamente: "Buenos días, José! Buenos días, María!"

Murió aquella joven rubia, Carlota, dejando un hijito de meses, que luego también murió a los ocho días de la madre.

Murió mi tía Albina, que solía cantar tiempos y modos de heredad, en tanto cosía en los corredores, para Isidora, la criada de oficio, la honrosísima mujer.

Murió un viejo tuerto, su nombre no recuerdo, pero dormía al sol de la mañana, sentado ante la puerta del hojalatero de la esquina.

Murió Rayo, el perro de mi altura, herido de un balazo de no se sabe quién.

Murió Lucas, mi cuñado en la paz de las cinturas, de quien me acuerdo cuando llueve y no hay nadie en mi experiencia.

Murió en mi revólver mi madre, en mi puño mi hermana y mi hermano en mi víscera sangrienta, los tres ligados por un género triste de tristeza, en el mes de agosto de años sucesivos.

Murió el músico Méndez, alto y muy borracho, que solfeaba en su clarinete tocatas melancólicas, a cuyo articulado se dormían las gallinas de mi barrio, mucho antes de que el sol se fuese.

Murió mi eternidad y estoy velándola. (VALLEJO, 1996, p. 307).

À primeira vista, o poema poderia ser também um conto, um relato, uma narrativa. É um poema em prosa misturado a versos livres. Isto é um recurso do poeta para acentuar a força dramática. O uso da prosa parece obedecer a uma fase de transição do escritor entre todo um esforço muito rigoroso feito, quanto à linguagem, na obra anterior, *Trilce*, e o que seriam, mais tarde, os seus *Poemas Humanos*.

Esta fase é como a de uma incursão exploratória para a fase poética que viria a seguir, pois, segundo Larrea (1988), Vallejo escreveu essa poesia quando estava na França, já exilado e para nunca mais voltar ao Peru. Ao tema da orfandade já elaborado em *Trilce*, acrescenta-se um “tema novo da despedida da terra natal” (FRANCO, 1996). E, como Larrea também conseguiu provar, ele o escreveu antes da morte de seu pai (o qual faleceu em 24 de março de 1924). Nesse poema, Vallejo passa como uma lista de presença dos defuntos da sua cidade natal, Santiago de Chuco: sua mãe, sua irmã, seu irmão, mas não menciona seu pai.

Ele experimenta um sentimento de perda do seu lar e isto será algo irreversível. Isso aconteceu quando saiu do seu lugar natal para transferir-se para uma cidade não muito distante, aonde foi para cursar o segundo grau. Contudo, pelo modo como foi levado (numa viagem longa e a cavalo e por um grupo de arrieiros de gado que se perdem nos Andes); e, ainda, depois, pela descoberta de um mundo injusto e cruel na escola e naquele meio de mineiros e da cidade onde foi estudar, pode-se compreender o que marca a sensibilidade do poeta e a sua visão de mundo. Sobretudo se sabemos que ele continuará a ir sempre para mais longe e até para um exílio, do qual nunca regressará.

O tema da morte corresponde não apenas a um assunto tratado em vários outros poemas pelo autor, como também faz parte da mais pura e antiga tradição literária espanhola: como os famosos poemas de Jorge Manrique (*Coplas a la muerte de mi padre*) do século XV até García Lorca no século XX (*Muerte de Antonio El Camborio*), entre outros.

Há um texto do próprio Vallejo, escrito em Paris, em 1926, cujo título é “*A necessidade de morrer*” no qual ele diz que temos maior necessidade de morrer do que de nascer ou até mesmo de viver. Ninguém fica dizendo: “tenho necessidade de nascer”, mas se costuma ouvir: “tenho vontade de morrer”. Nascer parece relativamente fácil no texto, enquanto morrer é mais difícil do que se acredita, segundo ele. Com isto, prova que a necessidade de morrer seja enorme e irresistível, pois é sabido que quanto mais difícil é satisfazer uma necessidade, esta se torna maior e mais atrativa. Mais se deseja algo quanto menos acessível ele se torna.

E depois dá o exemplo de uma filha a quem se diz que a sua mãe está sempre bem e acaba por preocupá-la o fato de que não seja possível que não tenha ocorrido alguma coisa com a sua mãe. Ele conta, também, uma lenda do Islam. Um filho chegou a viver trezentos anos, em meio a uma raça na qual, no máximo, a vida acabava aos 50 anos. No percurso de seu exílio, o filho, aos duzentos anos, perguntou pelo seu pai e lhe disseram: “está bem”. Mas, cinquenta anos depois, voltou do exílio e soube que o autor de seus dias tinha morrido e ele se mostrou muito tranquilo e disse: “Há muitos anos que eu já sabia disso”. Naturalmente, a



necessidade da morte de seu pai tinha sido nele irrevogavelmente à sua hora fatal e tinha se cumprido fatalmente e também à sua hora, na realidade.

Ruben Darío disse que a pena dos deuses é não atingirem a morte. Porquanto os homens, se estes, desde que possuem consciência, estivessem certos de que vão morrer, seriam felizes para sempre. Mas, infelizmente, os homens não têm certeza de que vão morrer: sentem o desejo escuro e a ânsia de morrer, mas duvidam sempre de que vão morrer. A pena dos homens, diremos nós, é não estarem nunca certos de que vão morrer (*Revista El Norte*, 1926).

Apresentar-se-á, a seguir, entre as inúmeras possibilidades que a leitura de um poema permite, um esboço de três temas. Um primeiro, como o que já foi introduzido, o da morte; um segundo: a questão da memória e do tempo; e um terceiro aspecto: o da linguagem e dos sentimentos. E veremos como eles dialogam entre si numa dinâmica de vida e liberdade.

Podemos nos remeter ao título de “La violencia de las horas” como uma síntese do que será dito ou como uma chave de compreensão. Ao lermos esse poema, temos a impressão de tratar-se de um espaço simples, um lugar do interior, onde as pessoas se conhecem, e o tempo parece quase não transcorrer pela sensação que a descrição das pessoas nos dá. Parece que elas nos deixam a sua imagem fixa no tempo, como se sempre tivessem sido apenas aquilo, o padeiro, o padre que cumprimenta todo mundo, uma tia que canta, um mendigo, um cachorro. No entanto, há uma violência crescente na elaboração dessa sentença que abre o poema: “*todos han muerto*”. E isso nos afina a sensibilidade para perceber como os personagens não são meras figuras, situadas no texto; mas como no desenho, elas também têm experimentado um certo pesar, uma dor: dona Antônia era rouca e não deveria ganhar muito com o seu trabalho pois o seu pão era barato. O padre tinha prazer em cumprimentar as pessoas, mas não conseguia distinguir muito bem cada um. O filho da Carlota sofreu com a morte da mãe. Havia um mendigo, um bêbado e assim por diante.

O primeiro verso do poema, *Todos morreram*, é, na emotividade do poeta, a dor completa do vínculo partido pela distância, pelo exílio, pois eles constituem a sua eternidade, tudo o que há de valor duradouro. Como ele mesmo resume na conclusão do poema. Quanto maior é o vínculo, mais terrível a imagem de violência, como significado dessa separação. Violência que chega ao ápice quando sugere que matou a sua própria mãe com o revólver do poeta. A figura da mãe é nomeada mais do qualquer outra ao longo de toda sua obra. Ela é um ser gigante, grandioso e tantas vezes ele a nomeia, em *Trilce*, por exemplo: “*Madre, me voy mañana a Santiago a mojar me en tu bendición y en tu llanto*” (“Trilce LXV”, 2010, p. 102) e, também em outros poemas como o de *Los pasos lejanos: Y mi madre pasea allá en los*

*huertos, / saboreando un sabor ya sin sabor. / Está ahora tan suave, / tan ala, tan salida, tan amor* (“Canciones del Hogar”, 2010, p. 102).

Para Paul Ricoeur (2007), a memória é o outro quem a desperta em nós. Lembrar é uma forma de ser fiel com quem nos amou. É uma forma de tornar atual a pessoa e o vínculo. Entre a descrição do conjunto, que ajuda a nos imaginar no povoado que bem poderia ser o lugar onde o poeta nasceu; entre a impressão do tempo, que parece não passar rapidamente até culminar na eternidade, na verdade, pela violência, pelo tema da morte, ao contrário, tudo parece passageiro e até consumado. Quase sem nos darmos conta, o autor, como num buraco negro, nos põe numa espécie de armadilha: vida e morte se anulam, o tempo transcorrido e o tempo que não passa também. Afinal, os personagens lembrados no poema, de certo modo, nos dizem que continuam presentes.

O jogo das palavras mostra-nos que não se trata, talvez, tanto da morte, da lembrança dos seres queridos, da violência do tempo que significa tanta dor para o poeta, que não poderá mais vê-los, mas trata-se, sim, do fato de ele vigiar. Toda essa experiência o faz estar alerta. Esta é a resposta do poeta: “Murió mi eternidad y la estoy velando”. Estar em vigília, acordado perante a morte e a eternidade é uma atitude de supremacia humana. Como se o humano estivesse por cima e para além da morte e da eternidade. Humano é o despertar, a consciência da profundidade e da dimensão das palavras e essas, como no poema, nos dão a figura do que é estar-se vivo com uma maior intensidade, emoção, beleza e plenitude.

Voltando à imagem do barco como a base sobre a qual navega uma humanidade sofrida, lembramos que não se costuma falar do mar como o que faz ruído. Mas pelo amor, pela admiração que temos talvez, dizemos que o mar murmura; e nesse espaço transita o poema. Algo que nos move entre a raiz da escrita e a voz que é nômade, pois se lança ao vento à espera de somar com outras vozes ou de dialogar com outras impressões do poema. E nos ensina também a transpor nossas noções de tempo e espaço ao aquilatar a alma com a força emotiva que nos nutre para a travessia que cada um vive.

Contudo, se por um lado interessa-nos o fato de Vallejo ter sido uma pessoa que viajara e que tivera experiências como estrangeiro e relatara suas visões do outro, tem importância, sobretudo, compreender a dimensão pessoal de “estrangeiridade” na sua especificidade. Interessa-nos ainda compreender o que essa “estrangeiridade” pode nos revelar de novo e como se manifesta na produção literária. Não se trata apenas de uma questão de linguagem, mas de uma atitude inconformista, um modo de se estar no mundo, tanto para o poeta agir sobre a língua quanto o mundo de o poema traduzir o poeta. E tudo isso em diálogo com o contexto social, cultural, histórico.

Vallejo já pode ser considerado um poeta excepcional desde quando morava no Peru, ainda que não fosse reconhecido como tal. Ele deixou seu país com uma dor imensa por ter sofrido injustamente. Contudo, é provável que se ele tivesse continuado a viver lá, teria continuado a escrever. Não temos nenhum motivo para associar o exílio como causa da sua escrita. Inclusive, quando ele deixa a sua terra natal é que transcorre o maior intervalo de tempo sem escrever poesia. O que nos garante, então, que foi a sua condição de estrangeiro que o levou a desabrochar plenamente como poeta? Aqui não se trata de uma relação evidente entre exílio e letra. Sabemos que Dante Alighieri escreveu a sua maior obra no exílio, assim ocorreu com tantos outros escritores até os dias de hoje. Porém, dentro da trajetória daquilo que foi a vida de Vallejo, uma vida sofrida, um calvário de traumas na miséria, na guerra e na doença, encontra-se, sim, uma relação dessa experiência com a criação artística e a abertura ao outro. Afinal, como diz Ortega e Gasset, “eu sou eu e a minha circunstância” (ORTEGA; GASSET, 1967, p. 52) e como já discutimos anteriormente, nesta tese, confirmamos, mais uma vez, o vínculo entre a vida e a obra.

### 4.3 Linguagem e identidade: uma escrita original

A palavra *poeta*, em alemão, em holandês, em flamengo, e em outras línguas nórdicas se diz *Dichter*, que vem de *dicht*, denso, grosso<sup>64</sup>. O que o poeta condensa? De fato, a língua para um poeta é como um feixe de luz, o qual emite com precisão a vivência humana, sintetizando um sentido que ele capta no mundo, uma atitude e uma força com a qual expressa seu lirismo. Existe toda uma relação entre visão do outro, a condição de estrangeiro e a criação.

Tratando a questão do outro, esse estrangeiro que nos habita, como problema filosófico, Martin Buber aborda a dinâmica do “entre”. Uma de suas obras é intitulada *A vida como um diálogo*. Buber é um humanista que se adequou para traduzir essa passagem, esse movimento da errância, do estrangeiro para a criação, como um encontro, um diálogo entre diferentes realidades. Junto a Martin Buber, dialogam outros estudiosos e teóricos sociais, como Stuart Hall, Edward Said e Homi K. Bhabha, que conhecem bem essa condição social do estrangeiro, do exilado, do marginalizado, do silenciado, do excluído.

---

<sup>64</sup>Dicht: denso, compacto, hermético; -er: poeta. *Dicionário Langenscheidts Taschen-wörterbuch*. Berlim, Viena, Zurich, Nova York. München: Langenscheidts-Redaktion, 2000, p. 642.

Stuart Hall (2003, p. 70) lembra-nos como a identidade individual e nacional é afetada pelo espaço e pelo tempo. E essas dimensões são coordenadas básicas de todos os sistemas de representação, como o da escrita. Todas as identidades são localizadas no espaço e no tempo simbólicos. Elas têm aquilo que Edward Said (2003) chama de “geografias imaginárias: suas paisagens características, seu senso de “lugar”, de “casa/lar”, bem como suas localizações no tempo” (*id.*, *ibid.*, p. 72).

Já Homi K. Bhabha (2003, p. 230) reelabora um argumento sobre a identidade que remete à língua. Ele se serve das ideias de Walter Benjamin sobre o “ambiente linguístico mais puro” – o signo como algo anterior a qualquer *lugar* de sentido. O efeito de realidade do conteúdo pode ser dominado, o que torna então todas as linguagens culturais “estrangeiras” a elas mesmas. E é dessa perspectiva estrangeira que se torna possível inscrever a localidade específica de sistemas culturais – suas diferenças incomensuráveis – e, através dessa apreensão da diferença, desempenhar o ato da tradução cultural.

Pode-se depreender daqui que aquilo que pareceria ser apenas um agudo sentido crítico em Vallejo, deveria ser compreendido como uma elaborada prática tradutória. Assim, os mundos diferentes que (co)habitam no poeta estrangeiro e na Paris de suas crônicas estão entretecidos por uma mesma e única vida que os relaciona e amplifica. Pode servir de auxílio um exemplo, ainda do texto de Hall (*op. cit.*, p. 71), o qual observa os diferentes sentidos de identidade cultural na pintura: um sujeito masculino,

através das bem-reguladas e controladas formas espaciais clássicas (...) ou vendo a si próprio nas vastas e controladas formas da Natureza de um jardim no século XVIII, tem um sentido muito diferente de identidade cultural daquele sujeito que vê a “si próprio/a” espelhado nos fragmentos e fraturados “rostos” que olham dos planos e superfícies partidos de uma das pinturas cubistas de Picasso.

O lugar do outro é imprescindível para nossa realização existencial. A sensibilidade, a graça da palavra e a profundidade do pensamento e do fazer do poeta mostram o seu projeto literário, ao mesmo tempo em que se aprofundam a reflexão sobre a relação deste com a arte, o seu compromisso com a vida e papel na sociedade. Mas, já que todos nós vivemos como estrangeiros, de um modo ou de outro, no contexto de um mundo globalizado, porque explorar esta categoria especificamente no poeta?

Ao acreditar nas gerações vindouras, Vallejo fez questão de reconhecer um “timbre” humano, um “pulsar” vital e sincero para o qual deve tender o artista. Uma emoção, uma autenticidade que não consiste em dizer que se é, mas se é, ainda que sem dizê-lo. A confiança no futuro se pauta na convicção desse valor.

Só se pode ajudar os outros a partir da própria experiência. Trata-se de jogar com uma visão, uma experiência e uma sensibilidade próprias com as quais afirmar essa confiança no homem e desenvolver aspectos da singular humanidade que só se expressa graças a uma linguagem poética. Segundo Trevisan, “a poesia é uma captação da realidade, que se caracteriza por uma espécie de imediatismo ou tato; uma forma de apalpar as coisas com o coração” (2000, p. 23).

Se a sociedade é um desafio, o poeta é um meio, um instrumento por meio do qual se pode elaborar essa situação. Os poemas são os resultados da elaboração dessa condição que se volta para a sociedade como uma chance de mais consciência e de mais identidade humana. A poesia arca, pois, potencialmente, com o estranhamento que, ao ser elaborado na arte, o supera ou lhe dá significado.

Para César Vallejo, uma grande emoção representa a qualidade literária à qual se pode chegar, ao deixar de lado as tendências e apostar mais na autoctonia. Conforme acredita, na Europa se usa o rótulo *América Latina* como se elas fossem duas palavras mágicas para atingir o prestígio. E, desse modo, este é menos atingido devido a alguma qualidade literária do que por estar relacionado a algum país pelo qual os europeus estejam interessados. Com essas duas palavras mágicas, conseguem-se riquezas, popularidade, reconhecimento pessoal. Vallejo nunca desfrutou da popularidade que merecia porque sempre tentou ser ele mesmo, desenvolver um tipo de poesia que respondesse às suas inquietações e sentimentos. Isto foi o que o tornou universal, e não o fato de ser peruano.

Foi graças a Georgette Vallejo, viúva do poeta, e ao trabalho de alguns poucos amigos, como Larrea, que se publicaram *Poemas Humanos* e *Espanha, afasta de mim este cálice*. Nos anos 1960-70, Ángel Rama (1985), por ocasião dos 40 anos da morte do poeta, debruça-se sobre essas obras e se contrapõe ao trabalho de críticos que se empenhavam em definir Vallejo pelo seu comunismo, seu cristianismo, seu indianismo, seu surrealismo.

As duas obras citadas acima foram escritas por Vallejo em setembro, outubro e novembro de 1937, ou seja, no ano anterior ao de sua morte. Vallejo havia retornado da Espanha para Paris no dia 12 de julho de 1937, arrasado pela Guerra Civil Espanhola. O caderno onde fora escrita a maior parte desses poemas era um simples caderno de escola que se chamava, na época, “cartilha escolar antifascista” (FLO, 2003, p. xii). A sua escrita poderia ser uma forma de ressignificação da experiência, texto criado em um único fôlego, pois de fato escreveu compulsivamente, mas, ao mesmo tempo, conforme se pode observar nos manuscritos, ele não parava de corrigir os seus poemas. Isto leva também a pensar em que consistia a sua arte e a sua motivação.

Segundo Flo (FLO; HART, 2003, p. XV), o fato de a viúva do poeta, Georgette, viver em conflito entre a admiração pelo marido e uma espécie de ressentimento com relação à vida que levara com Vallejo (“eu estou sempre só”, confessaria em uma ocasião) justificaria, em parte, seu trato ambíguo em relação aos manuscritos, a ponto de alguns deles terem sido descobertos, apenas, recentemente. E pelo fato de sua desconfiança em relação ao valor de uma obra alheia à ideia convencional que ela manteve sempre em relação à poesia, poder-se-ia duvidar de algumas correções feitas no momento da publicação da obra póstuma. Ela declara que “Vallejo é poeta, contista, romancista, ensaísta, dramaturgo, jornalista abrangendo toda a realidade literária e social do seu tempo”<sup>65</sup> (FLO; HART, *op.cit.*, p. xvi). E confirma-se, deste modo, que ela considerava todo o restante da obra do seu marido tão ou mais importante do que a sua poesia. No entanto, para nós, Vallejo era, sobretudo, poeta. Este fato torna ainda mais premente a necessidade de constatar o caráter extraordinário da poesia de Vallejo, o qual não foi suficientemente compreendido nem pelo seu tempo e nem depois.

A poesia de Vallejo é considerada por Flo como um caso exemplar do que se pode chamar “a irrupção da novidade<sup>66</sup>” (FLO; HART, 2003, p. 1) na produção artística da sua época. Uma série de hipóteses a respeito dos últimos manuscritos encontrados no arquivo de Ángel Rama e formuladas por Flo podem fundamentar estas considerações. Como, por exemplo, os referidos autores revelam que os *Poemas Humanos* passaram por várias etapas de construção, tais como:

o poema é criado a partir de um rascunho que consiste em frases desconectadas ou uma sequência de adjetivos. (...) Ou, então, o poema se inspira em uma lista de palavras escritas à margem direita da folha. Ou ainda, Vallejo deixa de usar a estratégia de apoiar-se em um estímulo exterior (como, por exemplo, uma lista de palavras) para criar o poema e este adquire um argumento e um tom mais coloquial e vai se afirmando, muitas vezes, por um ímpeto narrativo, de uma situação concreta e que se distancia de um jogo de palavras<sup>67</sup> (FLO; HART, 2003, p. 171).

---

<sup>65</sup> Segundo FLO (2003, prefacio) hay en las cartas (de Georgette à Rama, por ejemplo, del 25/5/76), una reiteración extremadamente enfática de un punto (...): según ella Vallejo no es solamente poeta y su obra narrativa, periodística y dramática debe ser considerada tan importante, por lo menos, como su poesía. Transcribe un trecho de la referida carta: “Vuelvo a insistir sobre Vallejo: poeta, cuentista, novelista, ensayista, dramaturgo, periodista abarcando ‘toda la realidad literaria y social de su tiempo’”(Paoli). ( FLO; HART, *op.cit.*, p. xvi).

<sup>66</sup> (...) la irrupción de la novedad en la producción artística (FLO; HART, 2003, p. 1).

<sup>67</sup> El poema se crea basándose en un borrador que consiste en frases desconectadas, o una secuencia de adjetivos. (...) El poema se inspira por una lista de palabras escritas en el margen derecho del papel.(...) Vallejo deja de usar la estrategia de basar la creación del poema en un estímulo exterior (como, por ejemplo, una lista de palabras); el poema adquire un argumento y adopta un tono más coloquial; (...) el poema nace casi sin

Enfim, Vallejo irá fazendo grandes progressos, até o final da sua vida, na procura de uma linguagem poética nova até prescindir de quase tudo para escrever os seus refinados poemas.

Produzir uma obra inclui um instante privilegiado de recepção. Ou seja, o artista tem um projeto de empreendimento da obra e uma percepção que faz com que ele avalie as suas escolhas que nem sempre estão delimitadas apenas pelo projeto, mas pelo fato de ele mesmo ser o receptor das suas propostas, ou seja, ele dá uma determinada resposta àquilo que se propôs. Uma vez que Vallejo foge de qualquer classificação da sua obra pelo fato de escrever uma poesia anômala, inaudita, é legítimo questionar-se sobre a poética desse autor. Desde o início da sua produção poética, fala-se na *outridade*<sup>68</sup> da sua poesia, não apenas como deboche dos críticos, mas também como atitude da própria vanguarda do seu tempo, incomodada com a sua obra.

Os seus contemporâneos sentiam a sua personalidade e desejo de ser independente. O seu amigo Antenor Orrego, crítico e ensaísta peruano, escreve a Vallejo: “Cesar, percebi através de teus versos (...) a possibilidade de um poeta extraordinário; contanto que te esforces por atingir a fonte mais autêntica de teu espírito<sup>69</sup>” (ORREGO, *in* CANDELA, 1992, p. 12). No processo de desenvolvimento da sua poesia, o fato de Vallejo usar a arbitrariedade e insistir na procura de novidade chegou a dar a impressão, às vezes, de ser esotérica ou impossível de interpretar. Isso significou apenas uma fase do percurso que fez dele, contudo, um valor positivo e consistente. Embora muitos poetas da vanguarda latino-americana escrevessem com características do Ultraísmo, apresentando algumas referências à máquina moderna e com conteúdos revolucionários, faziam-no como um modo de seguir modelos europeus, de corresponder a um estilo internacional, sem, por isso, empreender uma aventura própria (FLO; HART, 2003, p. 17). A solidão da obra de Vallejo também se manifesta por ter sido ignorada pela própria vanguarda de Paris, em meio à qual ele viveu muitos anos. Essa solidão, porém, é um traço de sua originalidade e o preço que pagou por ser fiel a si mesmo.

---

tropiezos ni salidas en falso; muchas veces tiene un ímpetu narrativo, se refiere a una situación concreta, y es lo más distante de un juego de palabras (FLO; HART, 2003, p. 171).

<sup>68</sup> Ver comentários de Wesphalen e Portal (*Apud* FLO; HART, *op. cit.*, p. 3).

<sup>69</sup> 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 (ORREGO, *in* CANDELA, 1992, p. 12).

Depois da sua obra *Trilce* (1922), Vallejo ficou longos anos sem produzir ou publicar muitos poemas, até que (entre 3 de setembro e 8 de dezembro de 1937) no ano que antecedeu ao ano da sua morte (15 de abril de 1938), ele escreveu vertiginosamente, pelo menos 41 poemas. Parece ter-se produzido nele uma comoção lírica semelhante à que sofreu quando esteve na prisão e escreveu *Trilce*. Ao mesmo tempo, desenvolve um rigor incansável de corrigir inúmeras vezes, como mostram os manuscritos. É, então, como se ele produzisse o poema por meio “de uma exploração realizada, fundamentalmente, na língua e que funciona de uma forma que poderíamos chamar de ‘ensaio e erro’<sup>70</sup>” (FLO; HART, 2003, p. 11). Esse comportamento, que parece contraditório, trata-se de um trabalho em relação, sobretudo, à linguagem. Assim, pode-se dizer, ainda segundo Flo, que ele não está à procura de um sentido pré-estabelecido e que “a sua investigação parte de uma liberdade de escolhas feitas aleatoriamente” (*Id., ibid.*, p. 11). A linguagem está no centro da questão e o poeta tem o desejo de fazer um poema, mas a sua tarefa consiste em extrair da linguagem o próprio poema. Normalmente, a linguagem está a serviço do homem, mas o poeta se dispõe, humildemente, a servir ao poema, pois ele não se serve da linguagem para que esta expresse um verso já anteriormente pressentido. O processo de construção dos poemas responde, nos mesmos, como o artista inquiriu à língua pela sua novidade.

Nem sempre corrigir significa ir atrás da palavra correta. Pode significar também que Vallejo fosse à procura de novas relações entre os termos. Isso já fora indicado por Novalis (1772-1801): “Will er aber von etwas Bestimmtem sprechen, so lässt ihn die launige Sprache das lächerlichste und verkehrteste Zeug sagen” (NOVALIS, *Monologuen Fragmente* 1228, *in* FLO, *op. cit.* p. 13)<sup>71</sup>. Talvez como alguém que pressagie a poesia do futuro, ele concebe a poesia como uma produção que acontece apenas quando não se pretende dizer nada. Luiz Costa Lima (2002, p. 113-114) cita os fragmentos de Novalis, traduzidos para a língua portuguesa, nos quais essa forma de produção para o poeta alemão leva em conta o conhecimento como escavação passível de ser comunicada: “conhecemos algo apenas à medida que o expressamos”. “Quanto melhor e mais diversamente podemos produzir, executar algo, tanto melhor o conhecemos” (NOVALIS, “Monologen Fragmente 266”. *In*: LIMA, 2002, p. 113). “Conhecemo-lo plenamente quando podemos provocá-lo, comunicá-lo

---

<sup>70</sup> Una tarea de exploración realizada fundamentalmente sobre el lenguaje y que, para ello, opera de un modo que podemos llamar de ensayos y errores (FLO; HART, 2003, p. 11).

<sup>71</sup> “Se quiser dizer uma determinada coisa, deixe ao gênio da língua dizer a coisa mais errada e engraçada”. (Tradução nossa).



de toda maneira e fornecer-lhe uma expressão individual” (*Id.*, “Monologen Fragmente 589”. *In*: LIMA, 2002, p. 114). Mas estas eram antes considerações teóricas do que práticas constantes. Em Vallejo, podem-se observar poemas em que as palavras têm sentido em si e se relacionam com as demais para formar o poema. Como, por exemplo, no poema “Transido, salomónico, decente...”:

Transido, salomónico, decente,  
Ululaba; compuesto, caviloso, cadavérico, perjuro,  
iba, tornaba, respondía; osaba,  
fatídico, escarlata, irresistible. (VALLEJO, 1996, p. 383).

Nessa primeira estrofe do poema “Transido, salomónico, decente...”, que faz parte dos *Poemas Humanos*, publicados em 1939, apenas no terceiro verso aparecem verbos numa lista e separados por vírgulas ou ponto e vírgula e não necessariamente cumprindo a sua função de verbo, que é a de definir a ação de determinado substantivo. Isso leva a pensar no jogo de reunir termos. Certamente, Vallejo conhecia Valléry e Mallarmé. Em que consistia, porém, a influência destes grandes poetas franceses? Para Mallarmé, a “invenção poética é uma operação autossuficiente e os seus efeitos não têm nada a ver com emoções que não sejam especificamente poéticas” (MALLARMÉ. *In*: FLO, *op. cit.*, p. 14). No entanto, Vallejo, ao criar uma nova relação entre as palavras, deixa-se guiar pela sensibilidade, estabelecendo uma dialética entre as possibilidades da linguagem e a força do sentimento, de modo que tanto as palavras quanto a emoção sirvam a um processo de liberdade artística.

#### **4.4 Vallejo e os poemas da Guerra Civil Espanhola**

Como distinguir a forte emoção em Vallejo do processo de discernimento que ele foi elaborando entre a retórica conhecida e algo forçada e a sua própria expressão pessoal? Um poema que exemplifica essa emoção é o “Himno a los Voluntários de la República”. Vallejo, antes de sair da Espanha, encontra o seu amigo Julio Gálvez Orrego. Com ele o poeta tinha compartilhado a amizade e a pobreza no recinto denominado “El Predio”, em Mansiche-Trujillo, durante o refúgio na casa que lhe oferecera Antenor Orrego, antes da sua prisão. E foi em companhia desse amigo que Vallejo viajara para Paris (CANDELA, 1992, p. 73).

Ao se encontrarem pela última vez, o poeta experimenta uma dor indescritível ao ter que se despedir do amigo. Vallejo, devido a um esgotamento psíquico e à saúde precária, não pôde acompanhá-lo como miliciano. Julio Gálvez foi fuzilado em Madri pelas forças do

General Franco e Vallejo dedica a seu amigo Julio as primeiras estrofes desse “Himno”, que é o primeiro poema da obra: *España, aparta de mí este cáliz*:

Voluntario de España, miliciano  
de huesos fidedignos, cuando marcha a morir tu corazón,  
cuando marcha a matar con su agonía  
mundial, no sé verdaderamente  
qué hacer, dónde ponerme; corro, escribo, aplaudo,  
lloro, atisbo, destrozo, apagan, digo  
a mi pecho que acabe, al bien, que venga,  
y quiero desgraciarme;  
(...) (VALLEJO, 1996, p. 449).

Esse poema é construído tanto com a arte de associar palavras, como também com uma emoção que deixa fluir ferozmente as destruições da guerra, como se pode ler no poema: “... por el que iba la pólvora mordiéndose los codos!”; “vagarian acéfalos los clavos”; “la uña”, “el pecho”. Dir-se-ia que voam despedaçados pelos ares, olhos, corações, frentes, ossos e que ele também os recompõe em versos de uma qualidade expressiva e comunicativa, como o que se segue ainda no mesmo poema:

quiebro contra tu rapidez de doble filo  
mi pequeñez en traje de grandeza! (VALLEJO, 1996, p. 450).

Nessas obras póstumas observa-se uma oscilação nos projetos poéticos de Vallejo entre escrever a história da Guerra Civil Espanhola ou escrever uma série de poemas com algum enfoque pessoal. Por isso, as dificuldades em discernir, se de fato alguns poemas pertencem ou não a *España, aparta de mí este cáliz*. Pelos manuscritos, percebe-se que alguns textos foram descartados ou, quando muito, serviram como rascunho. Segundo Giovanni Meo Zilio (1996, p. 636), considera-se que na obra *España, aparta de mí este cáliz*, Vallejo utiliza com maior frequência o pronome pessoal “tú”. O uso dessa segunda pessoa deve corresponder à intensificação do projeto poético que o relaciona com a *alteridade* e “da projeção anímica e ideológica em direção ao interlocutor-ator do resgate da Espanha e do mundo, o miliciano e os seus equivalentes” (ZILIO, 1996), que é a característica desta última obra de Vallejo. Isso porque, como diz Octavio Paz (1982, p. 319):

A conversão do eu em tu – imagem que compreende todas as imagens poéticas – não pode ser realizada sem que antes o mundo reapareça. A imaginação poética não é invenção mas descoberta da presença. Descobrir a imagem do mundo no que emerge como fragmento e dispersão, perceber no uno o outro, será devolver à linguagem sua virtude metafórica: dar presença aos outros. A poesia: procura dos outros, descoberta da *outridade*.

Ao voltar de Madri para Paris, Vallejo fizera o mesmo percurso de Picasso. Chegou a Viscaya e observou o quadro de horror da situação de Guernica. Visitou Bilbao e ingressou na França por San Sebastián, Biarritz, Bordeaux, Tour e Paris. Ao chegar dessa peregrinação, traduz a amargura e a desolação da Guerra Civil Espanhola e da destruição de Guernica. Ao fazer isso, Vallejo constata que a Espanha foi também um lar, à semelhança do que foi o Peru ao escrever *Trilce* quando saíra da prisão, um espaço desolado, de sombras que a guerra deixa ao passar, ficando todos órfãos. De uma parte, Picasso fez o retrato mortuário de Vallejo e ambos traduziram uma mesma linguagem para o mundo esfacelado.

Em uma crônica (escrita em Paris e publicada em *Variedades*, nº 1069, Lima, 25 de agosto de 1928) cujo título é “Os mestres do Cubismo”, Vallejo expressa a sua admiração por esses artistas e diz que “o maior pintor contemporâneo é um espanhol de Málaga: Picasso”. Entretanto, ao falar de Picasso e de Juan Gris (chamando-o “Pitágoras da pintura”), muitas qualidades admiradas nos outros correspondem também à própria arte vallejana. A crônica relata, por exemplo, como um intelectual chamado Sabord escreve um artigo no qual expressa “surpresa de ver que os revolucionários cubistas começam a gozar de uma consagração absoluta e popular como se não fossem tais revolucionários” (VALLEJO 1994, p. 102). E Vallejo observa: o cubismo irradia uma arte nova, profundamente humana e, sobretudo, do seu tempo: “(...) A difusão do cubismo prova que nele há um alento de um conteúdo amplamente humano, uma vitalidade universal. As grandes correntes estéticas da história tiveram a mesma sorte e consagração” (*Id., ibid.*, p. 104).

Quanto à obra de Juan Gris, Vallejo acrescenta ainda: “está feita de justeza, certeza pura, infalibilidade goethiana; sem sumir em nenhuma escolástica estreita”<sup>72</sup> (VALLEJO, 1994, p. 104). Todas estas características eram, na verdade, também aspirações para a escrita de Vallejo, que soube encontrar um caminho que traduzisse tais revoluções. Uma vez que o cubismo na pintura, como diz Jakobson (1976, p. 126), também acontece na literatura,

o cubista multiplicou o objeto sobre o quadro, mostrou-o de diferentes pontos de vista, tornou-o mais palpável. É um procedimento pictórico. Mas há ainda a possibilidade de motivar, de justificar este procedimento no mesmo quadro: por exemplo, o objeto é repetido porque se reflete no espelho. Dá-se exatamente o mesmo na literatura.

---

<sup>72</sup> Su obra está hecha de justeza, de certidumbre pura, de infalibilidad goetheana. Sin sumirse en ninguna escolástica estrecha. (VALLEJO, 1994, p. 104).

Após uma segunda crise da sua doença intestinal, Vallejo recebeu cinquenta libras peruanas, o valor da sua passagem da França para o Peru. Mas ele não podia voltar para o seu país, pela ordem de extradição do Tribunal Correccional de Trujillo, solicitando-lhe que como réu ausente se apresentasse no cárcere de Trujillo para efeitos de um julgamento em audiência pública. E o seu irmão Víctor confirmara-lhe que o Tribunal de Trujillo havia ordenado a sua captura. Então, ele juntou esse dinheiro ao da bolsa de estudos que recebia da Universidade de Madrid e fez uma viagem a Moscou, no mês de outubro de 1928. Um ano depois, regressaria à União Soviética e ainda uma última vez, em 1931. A seguir irá iniciar-se no marxismo. Em 1929-1930 serão anos nos quais se cristalizará de forma definitiva a sua evolução revolucionária e, dali em diante, se afirmará como militante. Ele foi censurado nos artigos que enviou como colaborador a *Mundial* e a *Variedades* e que lhe serviam como sustento desde 1925. E terá que renunciar a esse trabalho.

Por se reunir com militantes, entrevistar pessoas investigadas, ser leitor de “L’humanité” e da sua livraria, Vallejo chama a atenção da polícia, que o assinala como “indesejável”. Em dezembro de 1930, ele é expulso do território francês (Decreto 12/12/1930). Mas, por viajar com os seus próprios recursos, ele entrará na Espanha na qualidade de homem livre. Chega a Madrid no final de ano de 1936, quase ao mesmo tempo da chegada a Madrid da Primeira Brigada de Voluntários internacionais, que ocorreu em novembro de 1936. Lina Odena era a Secretária da Juventude do Partido Comunista e morreu em uma emboscada entre Granada e Guadix. E Vallejo a homenageia no verso 51 do primeiro poema (I) de *España, aparta de mí este cáliz*:

Consideremos

(...)

a Teresa, mujer, que muere porque no muere  
o a Lina Odena, en pugna en más de un punto con Teresa...  
(Todo acto o voz genial viene del pueblo  
y va hacia él, de frente o transmitidos  
por incesantes briznas, por el humo rosado  
de amargas constraseñas sin fortuna). (VALLEJO, 1996, p. 312).

Nesse poema, “Himno a los voluntarios de la República”, Vallejo cita homens e mulheres do Siglo de Ouro espanhol, Calderón de la Barca, Miguel de Cervantes, Francisco Quevedo e Santa Teresa (1515-1582). O verso “Muero porque no muero” faz parte do poema da Santa “Vivir sin vivir em mí”. Esses homens e mulheres de Letras e Artes estão, no poema de Vallejo, como em uma corrente de energia a favor do povo, para resgatar a dignidade em

um momento de conflito, como é o da Guerra. Misturados aos nomes de Antonio Coll (marinheiro que, na defesa de Madrid amarrôu dinamite na cintura para fazer estourar os tanques inimigos e servirá de base para o poema VIII – “Aquí, Ramón Collar”, LARREA, 1979, p. 129), de Lina, do proletário, do camponês, do operário, compreendemos melhor, quando mais adiante, no poema ainda, tal qual um anúncio das bem-aventuranças, o verso 102 diz: “¡Entrelazándose hablarán los mudos, los tullidos andarán!”. Percebemos que o conteúdo do enunciado por meio da história diacrônica e sincrônica do povo espanhol, o ontem e o hoje comparecem concomitantemente no poema e passam a ter significado de vida.

Na Espanha, como suas condições materiais eram precárias, Vallejo trabalhou intensamente. Ele traduziu um livro de Henri Barbusse, *Elevación; La calle sin nombre y la yegua verde* de Marcel Aimé. Em março de 1931, publicou *El Tungsteno*, que se traduziu para o russo. São obras também desse período: *El arte y la revolución* e *Moscú contra Moscú*.

Desse modo, os anos 1930 caracterizaram-se, na trajetória de vida de Vallejo, pela sua participação no horizonte sócio-político-cultural e artístico de seu tempo (Paris cosmopolita, Rússia soviética, Espanha miliciana). E assim ele sonha e luta por um mundo melhor, e pode-se dizer que a vida em prol da causa revolucionária e de solidarização com a dor humana marcaria um outro ciclo que se refletiria na sua escrita.

Em julho de 1936, estoura a Guerra Civil Espanhola e mobilizou em defesa da República as forças revolucionárias (anarquistas, marxistas, democratas dispostos a preservar a República) para lutar contra as forças fascistas e reacionárias. E Vallejo entrega-se com fervor à causa republicana. Em 1937, um ano depois do início da guerra, ele participa como delegado pelo Partido Comunista peruano do II Congresso Internacional para a Defesa da Cultura, abertamente antifascista, organizado pelo comitê internacional de escritores composto por André Gide, Thomas Mann, André Malraux, Romain Rolland, Aldous Huxley e Waldo Frank. Nesse Congresso também estiveram presentes Vicente Huidobro, Pablo Neruda, Octavio Paz, Nicolás Guillén, Antonio Machado, Miguel Hernández, Louis Aragon, John dos Passos, Ernest Hemingway. Com escritores e intelectuais representantes de muitos países, o Congresso permitiu um espaço de participação desses em termos de manifestarem suas preocupações com a guerra e expressarem solidariedade em nível mundial.

#### 4.5 As batalhas de Espanha

Após participar do Segundo Congresso Internacional Antifascista, realizado em Valencia, Espanha, em julho de 1937, Vallejo decide realizar o projeto de um livro de poemas conhecido como *España, aparta de mí este cáliz*. Ele acrescentou uma parte nova a um conjunto de poemas cujo título era “Batallas de España”. Os soldados da República fabricaram o papel, montaram as páginas e fizeram as máquinas impressoras funcionarem e, desse modo, surgiu uma edição aos cuidados de Manuel Altolaguirre do Ejército del Este, Mosteiro de Montserrat, Barcelona, em 20 de janeiro de 1939, a qual se publicou pelas edições Príncipe para os soldados do frente da Catalunha. As tropas de Franco destruíram os exemplares, mas alguns se salvaram e se conservam no Mosteiro de Monserrat. Segundo Vigil (2005, prólogo), “a visão que tem Vallejo do índio e dos valores andinos e o seu ideal de homem novo, remido pela revolução comunista culmina na mensagem desta obra”. Já para Dalton (1963, p. 35), a Guerra Civil serviu de estímulo para “desatar a sua voz poética com ressonâncias de dor e esperanças humanas como prova de que nele palavra e sangue, poesia e emoção pessoal, obra e homem, têm chegado a ser a mesma coisa, após um longo processo iniciado no Peru”.



Figura 7 – Imagens da Guerra Civil Espanhola, 1936-39.

Fonte: [www.http://orpheus.ucsd.edu/speccoll/swphotojournalism/](http://orpheus.ucsd.edu/speccoll/swphotojournalism/). Acesso em: 22 abr. 2013

Para este trabalho utilizamos a edição crítica da *Obra Poética* de César Vallejo, publicada pela UNESCO (1996), na qual o “Índice General” indica Poemas póstumos I, com noventa e dois poemas, e Poemas póstumos II, *España, aparta de mí este cáliz*, com quinze poemas. O título, *España, aparta de mí este cáliz*, remete às palavras de Jesús Cristo na hora da sua angústia suprema, quando, após a última ceia, foi a um lugar chamado Getsêmani para orar. Ele estava com alguns discípulos (Pedro e os dois filhos de Zebedeu) e começou a entristecer-se e, então, disse-lhes: “Minha alma está triste até a morte. Ficai aqui e vigiai comigo”. E prostrando-se com a face por terra, rezou: “Pai, se é possível, *afasta de mim esse cálice!* Todavia não se faça o que eu quero, mas sim o que tu queres” (MATEUS, 26, 36-39. In: BÍBLIA Latinoamericana, 1974). E a seguir, ele foi crucificado.

Do mesmo modo, Vallejo voltou da Espanha, que estava em guerra, para Paris e chegou em um estado de angústia extrema. Como alguém que sente que vai morrer, ou como Jesus que, segundo dizem, suou sangue ao rezar naquela noite derradeira, Vallejo emitiu um fluxo de densa inspiração. Ele trabalhou intensamente para que, se possível, se afastasse dele aquele *cálice* bebido junto ao povo espanhol. Mas esse *outro* povo tinha se tornado ele próprio e desejou curvar-se à vontade “alheia” até o fim. Foi o modo que encontrou de chegar a ser plenamente ele mesmo. O povo desejava luz em meio a essa escuridão das trevas que o assolavam e Vallejo tentou expressar que toda essa desolação podia ser lida com um olhar de esperança e compaixão, pois estas emanavam do próprio povo. Vallejo sabia ser difícil compreender que uma derrota ignominiosa pudesse corresponder a um sinônimo de algo grandioso e universal. A dor, porém, lhe trouxe a convicção de que aqueles “vencidos” significavam muito mais a vida do que os “vitoriosos”. Quando escreveu os seus poemas, a guerra não tinha acabado. Ele morreu sem ter visto o seu fim. Mas os seus versos revolucionaram ambos os lados das trincheiras, ecoaram em cada um que percebeu o valor infinito que podem ter as palavras quando motivadas pela fé no ser humano.

O primeiro poema da obra *España, aparta de mí este cáliz* não é numerado, mas todos os demais que a compõem vão de II a XV.

No “Himno a los Voluntarios de la República”, encontramos no verso 32 “¿Batallas? – ¡No! Pasiones”. O termo “pasiones”, segundo o prólogo de Vigil figura no sentido de sacrifício redentor de Jesus (VEIRAVÉ, 2006), pois, de fato, o miliciano “cuando marcha a morir tu corazón” remete à ideia sacrificial pela qual ele se dispunha a entregar a sua vida pela causa revolucionária. O heroísmo dos republicanos é evidente quando pensamos que eles enfrentavam exércitos preparados para a guerra. Como os caracteriza Muchnik (2004, p. 143, *apud* SOUZA, 2009, p.75):

Eram socialistas em sua maioria, os militantes do PC de seus respectivos países. Uma aura de romantismo impregnava a façanha desses brigadistas que com escassa experiência no uso das armas e sem nenhuma instrução tática enfrentaram os rebeldes, soldados profissionais acompanhados de tropas regulares enviadas por Mussolini e tropas de elite do governo nazi.

Para Vallejo, a fusão de uma ótica cristã e de uma orientação marxista foi possível porque ele encarou essas dimensões como forças vitais. Os valores cristãos que o impregnavam se aproximava mais ao estilo dos profetas ou dos místicos que privilegiam o amor ao próximo, o sofrimento redentor e uma esperança apocalíptica que convoca a todos os homens para enfrentar a morte e vencê-la. Vallejo estudou Marx, Engels e Lênin, mas entendeu o marxismo como uma criação heroica, semelhante a Carlos Mariátegui, que estava preocupado com a situação de injustiça social do Peru (VIGIL, 2006).

De fato, o poema percorre a Espanha como quem faz o sinal da cruz ao percorrer o território pelos quatro pontos cardeais, de modo a simbolizar a crucificação (da Espanha), como nos versos 125 e 126:

¡Voluntários del sur, del norte, del oriente  
y tú el occidental, cerrando el canto fúnebre del alba! (VALLEJO, 1996, p. 453)

O poema II, cujo título é “Batallas”, também alude a combates que aconteceram de norte a sul e de leste a oeste, como se a Espanha estivesse crucificada pela guerra. Dentro de uma realidade poética, Vallejo cita batalhas que aconteceram, como a de Extremadura (agosto de 1936). A heroica defesa dos habitantes estremenhos, embora fossem perdendo a batalha, causou um impacto mundial. Isso porque uma feroz repressão e matança ocorreram na Plaza de Toros e por ser talvez a mais sangrenta de todas as batalhas desde o início da guerra, Vallejo escreveu:

¡Onzas de sangre,  
metros de sangre, líquidos de sangre,  
sangre a caballo, a pie, mural, sin diámetro,  
sangre de cuatro en cuatro, sangre de agua  
y sangre muerta de la sangre viva! (VALLEJO, 1996, p. 455).

O poeta transmite uma emoção que traduz o momento trágico pelo qual a própria vida, simbolizada no sangue, como consequência da batalha, corre morta. No mesmo poema, fala-se também do bombardeio de Guernica ocorrido em 26 de abril de 1937 e que foi o maior escândalo da guerra, uma vez que Guernica era o símbolo das liberdades vascas e, para mantê-la à margem, abrigava apenas crianças, mulheres, anciãos e doentes. Galeano (2010, p.



9) chamou César Vallejo de *poeta dos vencidos*, e, de fato, Vallejo escreveu para quem foi derrotado na Guerra Civil. O verso a seguir revela que Vallejo via nos “vencidos” os vencedores:

¡tácitos defensores defensores de Guernica!  
 ¡oh débiles! ¡oh suaves ofendidos,  
 que os eleváis, crecéis,  
 y llenáis de poderosos débiles el mundo! (VALLEJO, 1996, p. 457).

Romper com a lógica comum pela qual apenas os “fortes” têm poder, cria um efeito de estranhamento. Contudo, como diz Westphalen (*in*: VALLEJO, 1996, p. 722),

o poeta pode usar uma palavra fora do seu contexto habitual, a eficácia, porém, desse procedimento depende exclusivamente da distância entre o significado comum e aquele que o poeta possa lhe dar. Ali nasce justamente a tensão, a força expressiva que o choque com o inusitado suscita<sup>73</sup>.

Por isso, encher o mundo de poderosos seria a norma, enquanto encher o mundo de “poderosos fracos” cria um paradoxo inusitado, mas, por meio dele, o poeta expressa o valor da fraqueza humana.

A seguir,

En Madrid, en Bilbao, en Santander,  
 los cementerios fueron bombardeados,  
 y los muertos inmortales,  
 de vigilantes huesos y hombro eterno, de las tumbas,  
 los muertos inmortales, de sentir, de ver, de oír  
 tan bajo el mal, tan muertos a los viles agresores,  
 reanudaron entonces sus penas inconclusas,  
 acabaron de llorar, acabaron  
 de esperar, acabaron  
 de sufrir, acabaron de vivir,  
 acabaron, en fin, de ser mortales! (VALLEJO, 1996, p. 457).

Em 19 de junho de 1937, houve um massacre em Bilbao, que foi ocupada pelos nacionalistas. Há outro poema que leva o título “Cortejo tras la toma de Bilbao”. Santander foi tomada em 26 de agosto de 1937 e em Madrid houve um conjunto de episódios bélicos que aconteceram na região e chamou-se a batalha de Madrid.

---

<sup>73</sup> El poeta puede usar una palabra fuera de su contexto habitual, pero la eficacia de este procedimiento depende exclusivamente de la distancia entre el significado común y el que pueda trasvasarle para la ocasión el poeta. Allí nace justamente la tensión, la gran fuerza expresiva que el choque con lo inusitado suscita (Westphalen, *in*: VALLEJO, 1996, p. 722).

Os mortos julgam os vivos e, como ser mortal, é uma qualidade dos vivos, eles, ao morrerem, tornam-se imortais, deixando de serem mortais. O poema remete a temas extremos, chorar até acabar de chorar, sofrer até não poder mais, mortalidade, imortalidade:

Diante desse livro complexo, trata-se de explorar o sentido que tem a linguagem poética enquanto forma da historicidade, ou seja, como, em situação radical de crise, porque não se pode imaginar uma situação de crise mais radical do que uma guerra civil, a linguagem poética configura-se no único instrumento capaz de representar a radicalidade disruptiva da experiência (ORTEGA, 2002, p. 1, *apud* SOUZA, 2009, p. 71).

Como bem lembra Julio Ortega, a situação de guerra é uma situação extrema e a linguagem corresponde a essa experiência, mesmo quando parece forçar alguns significados a ponto de distorcer a realidade. Mas isso é um recurso poético que permite criar uma nova realidade não distorcida. Afinal “l’art ne reproduit pas le visible: il rend visible” (KLEE, 1985, p. 34).

E, por último, o longo poema “Batallas” termina fazendo alusão à batalha de Málaga. Este nome também pode ser ouvido como “mal haga” (“mal faça”), mas, segundo Vigil (2005), lembra “mal haya”, ou seja: “haja mal!”, como as Lamentações bíblicas de Jeremias. Málaga foi derrotada em 8 de fevereiro de 1937 e o povo sai em êxodo (“del camino”, 4º. verso), rumo à África,

¡Málaga por derecho propio  
y en el jardín biológico, más Málaga!  
¡Málaga en virtud  
del camino, en atención al lobo que te sigue  
y en razón del lobezno que te espera!  
¡Málaga que estoy llorando!  
¡Málaga que lloro y lloro! (VALLEJO, 1996, p. 459).

Ao mesmo tempo em que estes versos expressam uma emoção comovedora, ao estilo do Cantejondo andaluz, figuram como a pintura de um quadro. Imaginamos o espaço de uma cidade bela, cheia de vida (“jardim biológico”) e a população “em virtude do caminho”, partindo para o exílio, e que fica à mercê dos lobos, símbolo do inimigo. Málaga era a cidade natal de Picasso, que também fora para o exílio na França.

Há outros poemas que se referem às batalhas da Guerra Civil, como a de Guijón, escrito em 5 de novembro de 1937. Guijón tornou-se símbolo do heroísmo espanhol por ter sido o último reduto de resistência aos nacionalistas na região norte e caiu em 21 de outubro de 1937. Desse modo, morre o sonho dos republicanos de que conseguiriam abafar a região ocupada pelos franquistas. A batalha de Gijón representou, desta forma, o prenúncio da

derrota republicana, como se pode sentir no segundo verso do poema: “muchos días el viento cambia de aire”, pois “éste, el del día, el de la pata enorme” (verso 18) é quando o inimigo pisa firme sobre Gijón. E Vallejo ao ver a Espanha dividida, coisa não favorável à República, escreve ainda “¡ay! Gijón”, ser vítima de “muichísimas Españas!” (verso 24).

Na região norte da Espanha, onde se encontravam as principais cidades bascas, o exército nacionalista, segundo o prólogo de Vigil (2005), organizara-se para tomar essa região. Durango foi a primeira cidade a ser impiedosamente bombardeada (31 de março de 1937) (SOUZA 2009, p. 21). Ao destruir a capela de Santa Susana e a Igreja de Santa María, mais de 20 freiras e o padre foram mortos. Como os nacionalistas eram católicos e uma das intenções dos republicanos era enfraquecer o poder da Igreja Católica, percebeu-se o absurdo da guerra. Os bombardeios às cidades bascas chamou a atenção e comoveu o mundo. Semelhante à paráfrase de uma prece, o “Redoble fúnebre a los escombros de Durango” é um poema de dez estrofes que se iniciam sempre com a expressão “Padre polvo” como as orações que todo cristão aprende, o *Pai Nosso* e a *Ave María*. Em vez de dizer: “Padre nuestro que estás en los cielos”, o poema diz, por exemplo: “Padre polvo que subes de Espanha”; e em vez de dizer: “Dios te salve, María”, o poeta escreve, por exemplo: “Dios te salve, libere y corone”. Graças ao verso “Padre polvo que subes de Espanha”, fica clara uma visão humanista cristã de que o homem (aquele que é pó e ao pó torna) eleva-se como o próprio Deus que habita os céus, de baixo para cima, em um sentido da salvação que Vallejo faz dialogar, a seguir, com os dons que vêm do alto, uma vez que a saudação do anjo com a qual se inicia a prece *Ave-Maria* é dirigida, no poema, a um *tu* ao qual se deseja libertação e coroação:

Padre polvo que subes de España,  
Dios te salve, libere y corone,  
Padre polvo que asciendes del alma. (VALLEJO, 1996, p. 477).

Vallejo traduz, nesse último verso da primeira estrofe, uma fé no valor do ser humano em quem o Pai e a alma seriam um só. E, no final do poema, ainda que em meio a um réquiem, há um olhar para a frente, apontando a um horizonte de esperança, cinza talvez, mas que busca a confiança necessária para voar em direção ao futuro. Por isso, a prece:

Padre polvo, sudário del Pueblo,  
Dios te salve del mal para siempre,  
Padre polvo español, padre nuestro.

Padre polvo que vas al futuro,  
 Dios te salve, te guie y te dé alas,  
 Padre polvo que vas al futuro. (VALLEJO, 1996, p. 477).

Segundo o próprio Vallejo, em um texto, cujo título é “Electrones de la obra de arte”, do ponto de vista estético,

o que me importa principalmente em um poema é o tom com o qual uma coisa é dita e, em segundo lugar, aquilo que se diz. De fato, aquilo que se diz é suscetível de ser traduzido para outro idioma; mas o tom, não. O tom fica inamovível nas palavras do idioma original no qual foi concebido e criado (...). Traduzem-se as grandes ideias, mas não os grandes movimentos animais, os grandes números da alma, as escuras nebulosas da vida, que residem no giro da linguagem, em uma *tourneure*, enfim, nos imponderáveis do verbo (VALLEJO, 1973)<sup>74</sup>.

O terceiro poema de *España, aparta de mí este cáliz*, fala de Pedro Rojas. Em uma versão manuscrita, *fac-símile* de 1969, a personagem levava o nome de Santiago Rojas (VALLEJO, 1969), mas estava, no mesmo manuscrito, corrigido para Pedro Rojas. É um nome que remete a pedra, símbolo do operário, e o sobrenome sugere a cor vermelha, como é a cor do partido comunista, como de fato, no verso do poema, confirma-se que “Pedro creció y se puso rojo”. Mas, ao considerar o nome Santiago, pode-se pensar em Santiago de Chuco e lembrar que Vallejo levou sempre com ele o Peru, como diz o verso do poema “Telúrica e Magnética”:

Sierra de mi Peru, Perú del mundo,  
 Y Perú al pie del orbe, yo me adhiero. (VALLEJO, 1996, p. 360).

Não levava consigo qualquer Peru, não era um Peru regionalista ou indigenista, era “um Peru do mundo” e a história de vários dos seus homens que morreram heroicamente pode estar também no relato desse poema que fala da morte de um homem na guerra. Esse significado plural de Pedro Rojas é uma forma de dar voz a uma história de resistência feita por um povo. “Santiago” poderia remeter, também, a Santiago, o apóstolo, padroeiro da

---

<sup>74</sup> Lo que me importa principalmente en un poema es el tono con que se dice una cosa y, secundariamente, lo que se dice. Lo que se dice es, en efecto susceptible de pasar a otro idioma, pero el tono con que eso se dice, no. El tono queda inamovible en las palabras del idioma original en que fue concebido y creado. (...). Solo se traduce las grandes ideas, pero no se traduce los grandes movimientos animales, los grandes números del alma, las oscuras nebulosas de la vida, que residen en un giro del lenguaje, en una *tourneure*, en fin, en los imponderables del verbo (VALLEJO, 1973, “Electrones de la obra de arte”, p. 66-67).

Espanha. O poema inicia com o gesto de quem tem algo a dizer, pois costumava anunciar uma mensagem, uma saudação, uma palavra que dá valor ao outro:

Solía escribir con su dedo grande en el aire:  
¡Vivan los compañeros! Pedro Rojas (VALLEJO, 1996, p. 460).

Este homem que combate é alguém que tem nome e sobrenome, já não mais um anônimo qualquer, mas um sujeito, humanizado e humanizante na leitura do poema. Em princípio, ele tem uma identidade fragmentada: é homem, pai, marido, ferroviário, do rio Ebro ou de Miranda de Ebro. Mas ao se desconstruírem essas identidades, revela-se o rosto do combatente da Guerra Civil. É alguém que fala. As palavras que ele diz figuram em termos de oralidade, como se as pronunciam (“viban”, com “b” quando a ortografia da palavra é com “v”). Esse recurso poético permite que o falante esteja presente no diálogo e tanto “los compañeros” quanto o leitor estão envolvidos na leitura de um bilhete, que é a forma da mensagem no poema:

(...)  
de Miranda de Ebro, padre y hombre,  
marido y hombre, ferroviario y hombre,  
padre y más hombre, Pedro y sus dos muertes.

Papel de viento, lo han matado: ¡pasa!  
Pluma de carne, lo han matado: ¡pasa!  
¡Abisa a todos compañeros pronto! (VALLEJO, 1996, p. 460).

O objeto com que se escreve chama-se pluma. Mas no poema é a carne quem escreve, ainda que o que diz suma no ar (papel de vento). Trata-se de passar o recado de que houve baixa na tropa, com a morte do combatente Pedro Rojas, “abisa a todos”. E a letra “b” de “abisa” traduz a forma da pronúncia, pois a ortografia correta seria “avisa”. Mas se a carne escreve, não está morta:

(...)  
Palo en el que han colgado su madero,  
lo han matado;  
¡lo han matado al pie de su dedo grande!  
¡Han matado, a la vez, a Pedro, a Rojas!

¡Viban los compañeros  
a la cabecera de su aire escrito!  
¡Viban con esta b del buitre en las entrañas  
de Pedro  
y de Rojas, del héroe y del mártir! (VALLEJO, 1996, p. 460).

Pedro Rojas não é uma única pessoa: é Pedro e é Rojas, há o homem e há o deus; há o simples trabalhador, Pedro, e há o Rojas, o comunista. Ao falar do “madero”, trata-se de uma representação da cruz na qual se atravessam os dois, o Pedro e o Rojas. As duas pessoas em uma só assemelham-se a Cristo, pois, a seguir, faz-se referência a uma frase dita por ele no evangelho de Lucas: “onde está o cadáver, ali se ajuntarão os abutres” (LUCAS 17, v. 36. *In: BÍBLIA Latinoamericana*) e finalmente, compreendemos aonde nos levou aquela “b” que parecia apenas um sinal de oralidade: a mensagem com referência a “abutre” (que tem na ortografia correta, a letra “b”), paradoxalmente símbolo de morte, expressa vida, como a cruz é símbolo de morte e ressurreição. É essa a mensagem, de fato, escrita pela carne, essa carne morta que surpreende por ser de um corpo maior (“un gran cuerpo para el alma del mundo”):

(...)

Registrándole, muerto, sorprendiéronle  
en su cuerpo un gran cuerpo, para  
el alma del mundo,  
y en la chaqueta una cuchara muerta.

Pedro también solía comer  
entre las criaturas de su carne, asear, pintar  
la mesa y vivir dulcemente  
en representación de todo el mundo.  
Y esta cuchara anduvo en su chaqueta  
despierto o bien cuando dormía, siempre,  
cuchara muerta viva, ella y sus símbolos.  
¡Abisa a todos compañeros pronto!  
¡Vivan los compañeros al pie de esta cuchara para siempre!

(...)

Pedro Rojas, así, después de muerto,  
se levantó, besó su catafalco ensangrentado,  
lloró por Espanha  
y volvió a escribir con el dedo en el aire:  
“¡Viban los compañeros! Pedro Rojas”.  
Su cadáver estaba lleno de mundo. (VALLEJO, 1996, p. 461).

A mensagem crística se refletirá concretamente, também por meio dos objetos que servem simbolicamente para entender esta mensagem. Personifica-se a “colher que está morta viva”. Ela “morreu” junto com Pedro Rojas, pois deixou de servi-lo como instrumento para nutrir-se. Porém, a colher restou após a morte do dono e, independentemente dele, ela é uma figura que recorda o ritual de alimentar-se (“Pedro también solía comer” / “em representación de todo el mundo”). A colher é uma testemunha de que Pedro viveu e, de certa forma, não se

trata da colher que continua viva, mas do próprio Pedro em seus companheiros “O seu cadáver estava cheio de mundo”. E Pedro, como a colher, continua simbolicamente a alimentar a luta. Compartilhamos com Souza (2009, p. 57) a opinião de que Vallejo, “nesse poema aproxima-se de seu conceito de *Arte Socialista*”. Ele escreve desde Paris um artigo que publica em *Variedades*, nº 1075, de Lima, em 6 de outubro de 1928, cujo título é “Ejecutoria del arte socialista” e no qual, segundo ele,

a estética socialista deve partir unicamente de uma sensibilidade profunda e tacitamente socialista. A estética é revolucionária mesmo que não esteja nos motivos, nas palavras, nem na tendência moral ou política do poema. Somente um homem sanguineamente socialista, aquele cuja conduta pública e privada, cuja maneira de olhar para uma estrela, de compreender a rotação de um carro, de sentir uma dor, de fazer uma operação aritmética, de amar a uma mulher, de levantar uma pedra, de calar ou de levar uma migalha de pão à boca de um transeunte, são organicamente socialistas, somente esse pode criar um poema autenticamente socialista. Somente esse criará um poema socialista no qual não se trata de servir a um interesse de partido ou a uma contingência política, mas no qual viva uma vida pessoal e cotidianamente socialista (Digo pessoal e não individual).<sup>75</sup> (VALLEJO, 1994, p. 108).

O poema faz uma homenagem a um soldado miliciano republicano e comunista e sabemos que essa foi a opção política e ideológica de Vallejo. Ele não homenageia um soldado nacionalista. Contudo, o poema reflete também uma “vida pessoal e cotidianamente socialista”. A arte de Vallejo é fruto de uma abertura ao *outro*, em uma atitude humana e sincera, cuja emoção arca com valores estéticos capazes de ressignificar a experiência dolorosa da Guerra Civil espanhola a um ponto no qual não apenas os milicianos, como também os leitores de outras épocas e dores encontram eco, reconhecem-se, sensibilizam-se com a sua poesia. Como quando Dalton (1963, p. 42), ao falar dos temas dos Poemas nos diz que:

aparecem, concretamente, a convocação à solidariedade internacional diante da onda de fascismo que iria causar tantos descalabros nos anos que se seguiram à morte de Vallejo; adivinhação da derrota e a obstinada ratificação da esperança, o sentido funcional-humanista da vida pessoal, a adesão, por

---

<sup>75</sup> La estética socialista debe arrancar únicamente de una sensibilidade honda y tácitamente socialista. La estética revolucionaria, aunque no esté en los motivos, en las palabras ni en la tendencia moral o política del poema. Solo un hombre sanguineamente socialista, aquel cuya conducta pública y privada, cuya manera de ver una estrella, de comprender la rotación de un carro, de sentir un dolor, de hacer una operación aritmética, de amar a una mujer y de levantar una piedra, de callar o de llevar una migaja a la boca de un transeúnte, son orgánicamente socialistas, solo ese puede crear un poema auténticamente socialista. Solo ese creará un poema socialista, en el que no trate de servir a un interés de partido o a una contingencia política de la historia, sino en el que viva una vida personal y cotidianamente socialista. (Digo personal y no individual) (VALLEJO, 1994, p. 108).

cima de todas as dores, à vida, o chamado à prática da ternura. Tudo isso constitui um único fluxo que parte da agonia palpável de Vallejo que se dirige, sem distinção, a todos os homens do mundo: aos bons e aos maus – coisa terrível –, na compreensão de que nunca é tarde demais para dar um passo de volta em direção ao querer “mundial, inter-humano y parroquial, provectoro”<sup>76</sup>.

Um exemplo dessa compreensão é o poema XII Masa, de um apelo à solidariedade, à realização da utopia socialista com a convicção de que todos os homens unidos são capazes de conseguir o impossível, no relato do poema: a ressurreição de um combatente:

Al fin de la batalla,  
y muerto el combatiente, vino hacia él un hombre  
y le dijo: “¡No mueras; te amo tanto!”  
pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo. (VALLEJO, 1994, p. 475).

E ao longo dos seguintes quatro refrões, apesar do pedido feito ao cadáver para não continuar morto, à imagem de Jesus que fez ressuscitar o seu amigo Lázaro, aqui se juntam dois homens e nada conseguem. Acodem vinte, cem, mil, quinhentos mil mas seguem sem resultado; mas nem mesmo milhões de homens conseguem ressuscitar o combatente. Porém, na última estrofe, lemos:

Entonces, todos los hombres de la tierra  
le rodearon; les vio el cadáver triste, emocionado;  
incorporóse lentamente,  
abrazó al primer hombre; echóse a andar. (VALLEJO, 1994, p. 482).

Escrito em 10 de novembro de 1937, o poema expressa a abertura à alteridade, onde, para que a própria vida tenha significado, está em jogo a vida do outro. O poema fala como um amigo fraterno que escreve pedindo para que todos se amem sinceramente. Ele sabe ser difícil entender que uma morte ignominiosa possa ser sinônimo de algo do qual todos podem se vangloriar. De certa forma, ele transmite a experiência de que a morte adquire outra

---

<sup>76</sup> Aparecen, concretamente, la convocación a la solidaridad internacional frente a la onda de facismo que, en los años que se siguieron a la muerte de Vallejo, irían causar tantos descablabros: adivino de la derrota y la obstinada ratificación de la esperanza, el sentido funcional-humanista de la vida personal, la adhesión más allá de todos los dolores, a la vida, el llamado a la práctica de la ternura. Todo eso constituye un mismo flujo que parte de la agonía palpable de Vallejo que se dirige, sin distinción, a todos los hombres del mundo: a los buenos y a los malos – cosa terrible -, en la comprensión de que nunca es demasiado tarde para dar un paso de regreso en dirección al querer “mundial, inter-humano y parroquial, provectoro” (DALTON, 1963, p. 42).



dimensão pela presença dos demais, dispostos a encarnar-se na realidade absurda e pôr-se no lugar do outro.

Para além das consequências destrutivas da guerra, Vallejo centra-se no essencial: resgatar o senso de comunidade, lembrar-se da pertença a uma coletividade maior daquela que nos rodeia, pois como diz Ricoeur (2007, p. 139),

acreditamos na existência de outrem porque agimos com ele e sobre ele e somos afetados por sua ação. É assim que a fenomenologia do mundo social penetra sem dificuldades no regime do viver juntos, no qual os sujeitos ativos e passivos são de imediato membros de uma comunidade ou de uma coletividade.

Esta convocação a um engajamento a favor da vida, à qual todos somos chamados a participar, está também presente no último poema da obra, que é o poema XV, *España, aparta de mí este caliz*:

Niños del mundo,  
si cae España – digo, es un decir –  
si cae  
del cielo abajo su antebrazo que asen,  
en cabestro, dos láminas terrestres;  
niños, ¡qué edad la de las sienes cóncavas!  
¡qué temprano en el sol lo que os decía!  
¡qué pronto en vuestro pecho el ruido anciano!  
¡qué viejo vuestro 2 en el cuaderno!

¡Niños del mundo, está  
la madre España con su vientre a cuestras;  
está nuestra maestra con sus férulas,  
está madre y maestra,  
cruz y madera, porque os dio la altura,  
vértigo y división y suma, niños;  
está con ella, padres procesales!

Si cae – digo, es un decir – si cae  
España, de la tierra para abajo,  
niños, ¡cómo vais a cesar de crecer!  
¡cómo va a castigar el año al mes!  
¡cómo van a quedarse en diez los dientes,  
en palote el diptongo, la medalla en llanto!  
¡Cómo va el corderillo a continuar  
Atado por la pata al gran tintero!  
¡Cómo vais a bajar las gradas del alfabeto  
Hasta la letra en que nació la pena!

Niños,  
 hijos de los guerreros, entre tanto,  
 bajad la voz, que España está ahora mismo repartiendo  
 la energía entre el reino animal,  
 las florecillas, los cometas y los hombres.  
 ¡Bajad la voz, que está  
 con su rigor, que es grande, sin saber  
 qué hacer, y está en su mano  
 la calavera hablando y habla y habla,  
 la calavera aquélla de la trenza,  
 la calavera, aquélla de la vida!

¡Bajad la voz, os digo;  
 bajad la voz, el canto de las sílabas, el llanto  
 de la materia y el rumor menor de las pirámides, y aún  
 el de las sienas que andan con dos piedras!  
 ¡Bajad el aliento, y si  
 el antebrazo baja,  
 si las férulas suenan, si es la noche,  
 si el cielo cabe en dos limbos terrestres,  
 si hay ruido en el sonido de las puertas,  
 si tardo,  
 si no veis a nadie, si os asustan  
 los lápices sin punta, si la madre  
 España cae –digo, es un decir-  
 salid, niños del mundo; id a buscarla...! (VALLEJO, 1994, p. 482).

Vallejo pressentiu a derrota dos republicanos na Guerra Civil e escreveu esse poema à semelhança de uma carta dirigida às crianças que sobreviveram à guerra, aos filhos dos guerreiros mortos e de todos os que lutaram nessa guerra, que foi capaz de estremecer profundamente a alma do poeta. Contudo, esse estremecimento revela nesses versos, de um lado, o ápice da dor que deixa uma guerra quando se pensa nas crianças. E também revela um retorno, à semelhança de outro poema que Vallejo escreveu sobre a infância quando ele estava na prisão (Trilce III, “Las personas mayores”) e que já foi citado no segundo capítulo desta tese. Ele utiliza, no poema III, os nomes dos seus irmãos menores que, junto com ele, aguardavam a mãe. O dia ia escurecendo e havia coisas que os assustavam. Criticando os adultos que partem, escreve um verso que sugere que as crianças também podem partir (“como si también nosotros no pudiésemos partir”). Agora, no poema XV, no caso da Mãe Espanha, se ela sumir, já não cabe a suposição, mas, sim, a ordem: “salid, niños del mundo; id a buscarla...!”.

Nesse poema, cujo título leva o mesmo nome da obra, *España aparta de mí este cáliz*, a dramaticidade, em relação a outros poemas que se relacionam com o tema da infância, é maior devido à desproporção entre as consequências da guerra e a vulnerabilidade própria à

condição da criança órfã. No entanto, a infância é um estado metafórico também, o de um adulto que experimenta como a guerra e as suas dimensões destrutivas ultrapassam todos os limites. Para isto, uma atitude sabia seria colocar-se perante a realidade do modo como faz a criança que, para sobreviver, confia naquele que a acompanha. Essa pessoa dialoga, no poema, com as crianças e confirma-lhes o caminho a seguir. Todas juntas devem reerguer a Espanha, se “caiu” ou “sumiu”. Esse poema continua sendo de extrema atualidade, tendo em vista a crise pela qual a Espanha atravessa neste momento.

O diálogo com os poemas de Vallejo é sem fim. Assim, ao olharmos para a repetição de temas delinea-se um círculo, mas não indicando um fechamento ou uma postura totalizante, senão uma forma de se aprofundar nos temas. Vallejo, maduro nas suas convicções, na crença no ser humano e na força das palavras, marca, ao retomar certos temas, uma continuidade das suas preocupações e as coloca em contextos particulares para projetá-las em um plano mais amplo, de modo a transcender o momento e espaço concretos. Afinal, o poema que atualiza ou retoma um tema trata, na verdade, apenas de um rastro do passado no presente (RICOEUR, 2007) ao qual o poeta pode, com a sua arte, criar sempre novos significados.

Vallejo, dilacerado entre a consciência de que os republicanos sairiam derrotados dessa guerra e a convicção de que os valores pelos quais lutaram valiam a vida estouraram-se-lhe de dor as suas entranhas. Ele morreu, de uma doença misteriosa, na sexta feira “da paixão” 15 de abril de 1938. Para esse mundo trágico, ele deixou-nos uma arte plena de beleza e sentido que continua dialogando com seus leitores como seguia Pedro Rojas entre os seus companheiros ou o miliciano cujo “cadáver estaba lleno de mundo”.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A fase de conclusão desta tese coincide com a data em que se comemoram setenta e cinco anos da morte de César Vallejo. Com isso, esperamos fazer, no Brasil, uma pequena homenagem a esse grande poeta peruano.

Este trabalho foi fruto da continuação de uma pesquisa iniciada durante o mestrado, no qual dissertamos sobre a obra *Trilce*, de César Vallejo. A tese discorreu sobre a sua trajetória de vida e obra. Vallejo, tendo sido comparado ao autor da *Divina Comédia*, Dante Alighieri (MERTON, 1996, p. 718), inspirou a divisão dos capítulos desta tese nas dimensões de *céu, inferno e purgatório*. De fato, encontram-se vários pontos de interlocução entre os dois poetas. Ambos viveram no exílio. Em relação à numerologia, o número três e o nove, por exemplo, são muito utilizados tanto por Dante quanto por Vallejo. Os dois são significativos inovadores de suas línguas. E ainda Vallejo faz referência a Dante em poemas – “tu gana dantesca, españolísima, de amar, aunque sea a traición, a tu enemigo!” (verso 65 do “Himno a los voluntários de la República”) – e também em crônicas – “No entanto, existe um autor, que mesmo não sendo lido por modernistas e *sportmen*, ao menos sobrevive em nossos dias. Esse autor é Dante. Ontem reinou em Paris um verdadeiro mundo dantesco” (“La muerte de Claude Monet”).

Do mesmo modo que existem inúmeras leituras da *Divina Comédia*, as possibilidades de interpretação que a poesia de Vallejo suscita parecem ser de uma energia

inesgotável. De fato, o próprio Vallejo serviu-se da sua arte para ir à procura de novos significados para a vida e a comunicação. Por isso, não é apenas o estudo da escrita que nos motivou nesta pesquisa, mas, também, a descoberta do *outro* que ele viveu e expressou nos seus textos.

Após um primeiro capítulo, cujo objetivo foi fazer uma breve apresentação do Peru, tendo em vista o contexto brasileiro no qual este estudo foi realizado, os capítulos que se seguiram acompanharam a trajetória de vida do poeta de uma forma cronológica. O segundo capítulo relacionou o céu com a infância e a juventude de Vallejo. O afeto familiar e o entorno cultural do povo andino onde ele se criou lhe deram uma base emocional que foi determinante para a formação de sua personalidade. Desde jovem, ele conheceu a adversidade, pois teve que abandonar os estudos por razões financeiras. Contudo, concluiu o curso de Letras e escreveu uma tese sobre o Romantismo. Nessa época também publicou poemas e fez parte do Grupo Norte, um grupo de jovens intelectuais que tiveram grande projeção na história do seu país.

Como consequência de um momento de tensão política na sua cidade natal, Vallejo foi acusado injustamente de ser o mentor de uma revolta ocorrida ali e, por isso, ficou preso durante cento e vinte dias. Ao longo desse período na prisão, ele escreveu *Trilce*, a obra mais inovadora das Vanguardas do seu tempo. Alguns dos seus poemas foram analisados no terceiro capítulo, relacionado ao inferno dantesco. Como, ao sair da prisão, ele partiu para um exílio do qual nunca mais voltaria, o quarto e último capítulo foi consagrado a esse tempo que, como o de um purgatório, faria o poeta viver em momentos que ora se aproximam do inferno, ora do céu.

Ao longo desses três últimos capítulos analisaram-se poemas como uma forma de abordar a escrita do poeta. Mas, também, a sua relação com o *outro* se refletiu em cada capítulo de um modo particular: no *céu*, ou seja, no capítulo dois, elaboram-se as raízes, os laços familiares, as relações com pessoas do seu entorno mais próximo; no *inferno* da prisão, o *outro*, o excluído da sociedade, passou a ser o próprio poeta; e no exílio, referido como *purgatório*, se ele viveu na condição de estrangeiro, também se relacionou com quem era estrangeiro, o *outro* para ele. Porém, a sua trajetória inclui um modo de entender esse *outro* com quem comunga de uma mesma verdade humana, o que se refletiu de uma maneira singular na sua escrita. Vallejo acreditava nas utopias do socialismo, em uma sociedade onde há lugar para todos e na dignidade humana que implica em igualdade, em não excluídos nem explorados, a ponto de pensar na terra como em um lar onde todos os seres humanos estariam

reunidos como nas culturas indígenas e cristãs das suas origens. Vallejo tornou-se um militante comunista, como forma de lutar por essa utopia.

A Guerra Civil Espanhola condensará o seu desejo de reverter a situação de injustiça e desumanidade em que vivia o mundo. A dor do povo, em meio a tanta destruição e violência, iria se confundir com a dele próprio. Mais do que ver o mundo estranho, sente o seu instinto solidário e o ímpeto de engajar-se nele. E com a sua escrita responsável e madura põe-se a serviço de um mundo novo. Sem fugir da realidade, antes atento a cada detalhe concreto dela, Vallejo foi livre o bastante como para fazer com que essa mesma concretude apontasse para algo capaz de transcender e transformar essa realidade, muitas vezes, de morte, em vida. Os combatentes republicanos cobraram alento e esperança com os seus versos.

Podemos considerar a prisão como uma experiência individual, no sentido de que a relação com o *outro* é mais ou menos indireta. Já a Guerra Civil Espanhola da qual Vallejo participou pode ser considerada uma experiência coletiva, bem como a sua filiação ao Partido Comunista. Essa ampliou, para ele, a importância que o *outro* teve na sua trajetória e nos seus escritos. A solidariedade, o senso de justiça, a compaixão, a fraternidade, e mais ainda a dor e o sofrimento, foram transformando o lugar do *outro* na sua vida e obra. Quando, por exemplo, o poeta engajou-se na causa do povo espanhol, na qual ele comprometeu a sua emoção, Vallejo criou, paradoxalmente, a poesia mais autêntica e original do seu tempo.

Esta pesquisa mostrou que, por um lado, o poeta – como lembra Brandão (1991, p. 12), retomando Bakhtin (1979) –

(...) é um sujeito social, histórico e ideologicamente situado, que se constitui na interação com o outro. Pois, eu sou na medida em que interajo com o outro. É o outro que dá a medida do que sou. A identidade se constrói nessa relação dinâmica com a alteridade. O texto encena, dramatiza essa relação. Nele, o sujeito divide seu espaço com o outro porque nenhum discurso provém de um sujeito adâmico que, num gesto inaugural, emerge a cada vez que fala/escreve como fonte única do seu dizer.

Por outro lado, porém, Vallejo defendeu ciosamente sua independência e originalidade. Desse modo, aspectos que parecem contraditórios estão profundamente inter-relacionados. A sua postura ética e a estética com a qual elaborou um sentido para o sofrimento junto à consciência dos dramas do homem do seu tempo traduziram a lucidez do seu coração e um entranhável humanismo, graças aos quais, em toda a negatividade da história, ele pôde entrever uma brecha por onde fazer renascer a esperança e a coragem.

A trajetória de Vallejo, neste trabalho, está relacionada, como já vimos, às categorias criadas por Dante na *Divina Comédia* e dessa forma, estabeleceu-se um paralelo

entre os dois autores. No entanto, as próprias dimensões de *céu*, *inferno* e *purgatório* são significativamente diferentes para um e outro poeta. Alighieri encontrou nessas dimensões do além-morte, uma forma de falar do homem e da sociedade do seu tempo. Vallejo escreveu sobre o homem e o seu tempo também, mas, sem utilizar essas categorias. No entanto, elas serviram, nesta tese, como metáforas das etapas da sua vida. Também o humanismo que viveram tem para cada um deles características distintas.

Em uma civilização cindida como é a ocidental, por meio de uma tradição que oscila entre a razão e o sentimento, não é evidente conceber uma mensagem poética extremamente lúcida e emocional ao mesmo tempo, fruto de um talento que traduz em palavras o que se vive, ensinando-nos uma nova lógica. A natureza simbólica da linguagem se expressa através dos versos do artista, que elabora seus textos com um sentimento de empatia pela condição humana, necessitada, na vida comum, de um sentido que aponte para além dessa mesma vida. Ele cria um tom próximo e coloquial servindo-se de objetos e detalhes da vida cotidiana, porém, sua consciência individual e sensibilidade fazem com que as palavras reencontrem força expressiva e sentido original.

Porque dizemos que César Vallejo é um poeta radical? Pela sua relação com a palavra. O grau de envolvimento com o valor da palavra expressa que o homem é livre para fazer uso dela revolucionariamente. Ele procura com honestidade a sua verdade, encontrando silêncios, obstáculos e limites para expressar a sua emoção e percepção do mundo. Para esse desamparo na vida e na língua, bem como para as injustiças sociais, as desigualdades, a guerra, a solidão, o vazio do mundo, o poeta faz ecoar um protesto e um gesto de indignação, mas, também, de ternura. É preciso ser por inteiro para ser plenamente humano e é neste extremo do ser que a poesia se pronuncia. É para isso que ele nos convida a mudar de lógica. Observamos, por exemplo, que, desde *Los Heraldos Negros*, “que nos manda la muerte” (verso do poema), poderíamos pensar que toda a sua poesia é um *continuum* perpassado pelo tema da morte, à semelhança de poetas como Poe ou Baudelaire. Vallejo, porém, tem em vista a vida e é olhando para ela que ele cria, em meio à adversidade da prisão, da miséria ou da guerra, uma expressão que parte de suas convicções, do seu tom sincero, capaz de iluminar os acontecimentos para transformar o presente. Entendemos isto quando intuímos que o poema está querendo nos dizer algo que devemos descobrir. O artista dá o exemplo através do seu potencial associativo. Ele busca relações novas entre as palavras e entre os sons, de modo que adquiram um significado inaudito, transfigurado por essas associações. Dessa forma, ele responde a uma necessidade psicológica de expressar artisticamente aquilo a que ele se

propõe, pois, afinal, em uma realidade bélica, onde morrer significa vantagem para o inimigo, ressuscitar é resistir; sobreviver é resistir; reescrever a história é resistir.

Tudo isso não é algo que se diz apenas pelo domínio da língua ou da técnica. Contudo, é preciso reconhecer os elementos poéticos que tornam palpável o sofrimento e a sua transformação, como o uso do estrofismo para tornar flexível o desenvolvimento dramático do verso ou para acompanhar alguma reflexão do eu lírico em monólogo com um *outro*, o seu duplo. Vallejo combina uma linguagem coloquial, conversacional, íntima com expressões metafóricas e enigmáticas. Desses e outros recursos ele faz jorrar uma emoção que torna vivas as palavras e levanta toda essa dor e miséria que nos circunda com a força de alguém que não se resigna com que o absurdo, o niilismo, o desespero tenham a última palavra. À sua concepção existencialista da vida, ele sobrepõe um tom político marxista que se traduz em imagens densas, rápidas e em tensão articulatória, como vimos em *España aparta de mí este cáliz*: “¡(...) quiebro contra tu rapidez de doble filo / mi pequeñez en traje de grandeza!”.

A escritora e filósofa Simone Weil disse que *O Banquete*, de Platão, e *Os Evangelhos* eram a expressão máxima da genialidade ocidental. O lirismo de Vallejo, no entanto, tem um potencial criador de sentido cuja energia permanece atual. Ele assume a história, a política, a religião, a psicologia, a arte do seu tempo para interpretar e oferecer algo novo que não terminamos nunca de descobrir (ou que descobrimos à medida que nos debruçamos sobre a palavra poética abertos ao encontro com o *outro* e com nós mesmos).

Concluir este trabalho não se trata de chegar a um fim, pois entendemos que o próprio percurso se constitui em um diálogo infinito e interminável e nossa leitura está longe de ser esgotada. À medida que vamos sentindo Vallejo como “nosso”, vamos percebendo que participamos de esperanças e sonhos de um mundo no qual palavras como solidariedade e compaixão não soam ocas. Desse modo até Dante, como um cadáver triste pelo seu exílio, mas emocionado, incorporar-se-ia lentamente, como descrito no poema “Masa” para abraçar o primeiro homem, Vallejo, e lhe dizer: saúdo-te a ti que entendeste que o céu, o inferno e o purgatório condensam-se em um único presente possível, o da eternidade humana.



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### Obras de César Vallejo

VALLEJO, César. “Aniversario de Baudelaire”. In: \_\_\_\_\_. *Escritos en prosa*. Buenos Aires: Losada, 1994.

\_\_\_\_\_. “Canciones del Hogar”. In: VALLEJO, César. *Obra poética*. Lima: Peisa, 2010. p. 102.

\_\_\_\_\_. “Cartas de César Vallejo a Pablo Abril de Vivero”. In: GARCÍA BARRÓN, Carlos. *La angustia vital de César Vallejo a través de su epistolario*. Belo Horizonte, v. 88, n. 3-4, 1986, p. 457-63.

\_\_\_\_\_. *Contra el secreto profesional*. Lima: Mosca Azul, 1973.

\_\_\_\_\_. “Contra el secreto profesional”. *Variedades*, nº 1001, Lima, 7 de mayo de 1927, p. 73-78. In: VALLEJO, César. *Escritos en prosa*. Buenos Aires: Losada, 1994.

\_\_\_\_\_. *Cuentos*. Col. Antología Peruana. Lima: Manuel Beltroy, Compañía de Impresiones y Publicidad, 1944.

\_\_\_\_\_. *El arte y la revolución*. Prólogo de Ricardo González Vigil. *Obras completas*. Tomo II. Lima: Mosca Azul, 1973.

\_\_\_\_\_. “Escalas melografiadas”. Lima: Talleres Tipográficos de la Penitenciaría (Gráfica da prisão), 1923.

\_\_\_\_\_. “Estado de la literatura hispanoamericana”. In: OSÓRIO, Nelson (ed.). *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria latinoamericana*. Edición, selección,

prólogo, bibliografía y notas de Nelson T. Osório. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1988. p. 187-8.

\_\_\_\_\_. “Fragmentos de una carta a Antenor Orrego”. In: *Escritos en prosa*. Buenos Aires: Losada, 1994.

\_\_\_\_\_. “Hacia el reino de los Sciris”. Lima: Nuestro Tempo n. 1, 2 e 3, janeiro, março e maio de 1944.

\_\_\_\_\_. “Idílio Muerto”. *Los Heraldos Negros*. In: FERRARI, Américo (Coord.). *César Vallejo, obra poética*. Edición crítica. 2. ed. Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1996.

\_\_\_\_\_. “La danza del Situa”. Madrid: *La Voz* 17 de junho de 1931.

\_\_\_\_\_. “La muerte de Claude Monet”. *Mundial*, nº. 347, Lima, 4 fev. 1927.

\_\_\_\_\_. “La universalidad del verso por la unidad de las lenguas”. *El arte y la revolución*. Obras Completas. Tomo II. Prólogo de Ricardo González Vigil. Lima: Editora Perú S.A., 1992.

\_\_\_\_\_. “Las novias de Paris” Madrid: Los libros de la siesta, 1987.

\_\_\_\_\_. “Los Caynas”. La Coruña: *Alfar*, n. 39, abril de 1924.

\_\_\_\_\_. “Mas allá de la vida y de la muerte” Lima, *Variedades*, 17 de junho de 1922.

\_\_\_\_\_. “Paco Yunque” Lima, em *Apuntes del Hombre*, ano I, 1, julho de 1951.

\_\_\_\_\_. “Poema Espergesia”. In: \_\_\_\_\_. *Los heraldos negros*. *César Vallejo: obra poética*. (Coord. de Américo Ferrari). Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1996. p. 114.

\_\_\_\_\_. *Rusia en 1931: Reflexiones al pie del Kremlin*. Coleção: “Nova Política”, Madrid: Ed. Ulises, 1931.

\_\_\_\_\_. “Se prohíbe hablar al piloto”. In: \_\_\_\_\_. *Crónicas de poeta*. Colección “La expresión americana”. Venezuela: Ed. de la Fundación Biblioteca Ayacucho, 1973. p. 52.

\_\_\_\_\_. “Trilce LXV”. “Canciones del Hogar”. In: VALLEJO, César. *Obra poética*. Lima: Peisa, 2010. p. 102.

\_\_\_\_\_. “Trilce”. *Revista Alfar*, La Coruña, n. 33, out. 1923, p. 19.

\_\_\_\_\_. “Una crónica incaica” Madrid: en *La Voz*, 22 de maio de 1931.

\_\_\_\_\_. *César Vallejo Cuento y Novelas*. Disponível em: <<http://www.scribd.com/doc/13483431/Cesar-Vallejo-Novelas-y-Cuentos>>. Acesso em: 10 nov. 2012.

\_\_\_\_\_. *Colacho Hermanos ou los presidentes de América*. 1979. Disponível em: <<http://www.scribd.com/doc/13669045/Cesar-Vallejo-Colacho-Hermanos?autodown=doc>>. Acesso em: 24 nov. 2012.

\_\_\_\_\_. *Contra el secreto profesional*. In: VALLEJO, César. *Obras completas*. Tomo 8. Prólogo de Ricardo González Vigil. Lima: Ed. Perú S.A., 1992.

\_\_\_\_\_. *El arte y la revolución: libro de pensamientos*. Prólogo de Ricardo González Vigil. Lima: Editora Perú, 1992. Disponível em: <<http://www.scribd.com/doc/15789118/Cesar-Vallejo-El-Arte-y-La-Revolucion>>. Acesso em: 26 nov. 2012.

\_\_\_\_\_. *El arte y la revolución*. *Obras completas*. Tomo II. Lima: Editora Perú S.A., 1992.

\_\_\_\_\_. *Escritos en prosa*. Selección y estudio preliminar Claudia Caisso. Buenos Aires: Losada, 1994.

\_\_\_\_\_. Homenaje Internacional a César Vallejo. *Visión del Perú*, Revista de Cultura, nº 4, Lima, jul. 1969.

\_\_\_\_\_. *La piedra cansada*. 1979 – PUCP. Disponível em: <<http://www.scribd.com/doc/13707961/Cesar-Vallejo-La-Piedra-Cansada>>. Acesso em: 25 nov. 2012.

\_\_\_\_\_. *Novelas y cuentos completos*. Lima: Francisco Moncloa Editores, 1967.

\_\_\_\_\_. *Obra poética*. Ed. crítica, Américo Ferrari (Org.). Colección Archivos de la UNESCO, ALLCA XX/ São Paulo, EdUSP, 1996.

\_\_\_\_\_. *Poemas en Prosa*. “El momento más grave de la vida: El momento más grave de mi vida fue mi prisión en una cárcel del Perú”. In: \_\_\_\_\_. *Obra poética*. Lima: Peisa, 2010. p. 217.

\_\_\_\_\_. *Rusia ante el Segundo Plan Quinquenal*. Lima: Labor, 1965.

\_\_\_\_\_. *Rusia en 1931: reflexiones al pie del Kremlin*. Lima: Editora Perú Nuevo, 1959. Carátula de Luis Herrera. Disponível em: <<http://www.scribd.com/doc/15838771/Cesar-Vallejo-Rusia-en-1931>>. Acesso em: 26 nov. 2012.

\_\_\_\_\_. “Poesía Nueva”. In: OSÓRIO, Nelson (ed.). *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria latinoamericana*. Edición, selección, prólogo, bibliografía y notas de Nelson T. Osório. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1988. p. 189-90.

### **Traduções para o português**

VALLEJO, Cesar. *Poesia completa*. Trad. de Thiago de Mello. Rio de Janeiro: Philobiblion/Rioarte, 1984.

\_\_\_\_\_. *A dedo*. Trad. de Amálio Pinheiro (Edição bilíngue). São Paulo: Arte Pau Brasil, 1988.

### **Obras teóricas e gerais**

AGAMBEN, Giorgio. “Infância e História”. In: \_\_\_\_\_. *Destruição da experiência e origem da história*. Trad. de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2005.

AGUIAR, Flávio; VASCONCELOS, Sandra Guardini T. (orgs.). *Ángel Rama: literatura e cultura na América Latina*. São Paulo: EDUSP, 2001.

ALEGRÍA, Ciro. “El César Vallejo que yo conocí”. *Cuadernos Hispanoamericanos*. México, ano III, v. XVIII, n. 6, nov.-dez. 1944.

ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia*. Trad. de João Ziller. Belo Horizonte: [s.n.], 1953.

\_\_\_\_\_. *La Divina Commedia*. 3 v. Milano: Rizzoli, 1975.

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.

- ARANGO-KEETH, Fanny. “Construcción de la identidad poética: la dimensión enunciativa en los poemas en prosa de César Vallejo”. *Cuadernos del CILHA*, v. 9, n. 10, 2008, p. 59-85.
- ARGUEDAS, José María. “Discurso de incorporación a la Academia Peruana de la Lengua”. *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua*, n. 12, Lima, 1977, p. 87-117.
- ARIÈS, Philippe. *História social da criança e da família*. Segunda edição. Trad. de Dora Flaksman. Rio de Janeiro: Editora LTC, 1981.
- ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética*. Trad. de Antonio Pinto de Carvalho. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1979.
- 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, jun. 1998, p. 46-7.
- AYBAR, Edmundo Bendezú (ed.). *Literatura Kechwa: edición, prólogo y cronología*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1993.
- BARBOSA, Sidney. Huis Clos de Jean-Paul Sartre: o duro olhar do outro no teatro existencialista. *Rev. Rencontres*, São Paulo, Ed. PUCSP, 10, pp. 163-182, junho, 2005.
- BACHELARD, Gaston. *La poética del espacio*. Trad. de Ernestina de Champourcin. México: Fondo de Cultura Económica, 1965.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. Trad. de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Ed. UnB, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Estética da criação verbal*. Trad. de Carlos Alberto Faraco. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- BALLÓN AGUIRRE, Enrique. “Los acrósticos de César Vallejo”. *Escritos*, n. 5, 1989, p. 75-98.
- \_\_\_\_\_. “Prólogo”. In: VALLEJO, César. *Obra poética completa*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1979.
- \_\_\_\_\_. “Para una definición de la escritura de Vallejo”. In: VALLEJO, César. *Obra poética completa*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1979. p. IX-LXXVII.
- BARTHES, Roland. *Le degré zero de l'écriture*. Paris: Seuil, 1975.
- \_\_\_\_\_. *Crítica e verdade*. Trad. de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- \_\_\_\_\_. “O efeito de real”. In: \_\_\_\_\_. *O rumor da língua*. Trad. de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 181-190.
- \_\_\_\_\_. *Entrevista ao vivo*. Lançamento de *Le plaisir du texte*. Disponível em: <<http://www.youtube.com>>. Acesso em: 24 out. 2012.
- BAUDELAIRE, Charles. “Les paradis artificiels”. In: Bibliothèque de la Pléiade \_\_\_\_\_. *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1975.
- BAZÁN, Armando. *César Vallejo: dolor y poesia*, Buenos Aires: Mundo América, 1958.
- BENEDETTI, Mario. “Vallejo y Neruda, dos modos de influir”. *Letras del continente mestizo*. Montevideo: Arca, 1972, p. 35-39.
- BENJAMIN, Walter. Charles Baudelaire, um poète lyrique à l'apogee du capitalisme. Paris: Payot, 2002.

- \_\_\_\_\_. Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo. 3ed. São Paulo: Brasiliense, 1994 (Obras escolhidas, v.3)
- \_\_\_\_\_. A tarefa do tradutor. Trad. de Johannes Kretschmer. Cadernos do Mestrado V. 1(1). Rio de Janeiro: Faculdade de Letras/UERJ, 1992.
- \_\_\_\_\_. Selected writings, vol. 1, 1913-1926. Tradução Rodney Livingstone. Cambridge, Ma: Belknap Press of Harvard University Press, 1996 (of Ed. Der neue Merkur, 1915).
- BERSTEIN, Serge. *La France des années 30*. Paris: Editions Armand Colin, 2011.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Trad. de Myriam Ávila; Eliana Lourenço de Lima Reis; Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2003.
- BIBLIA Latinoamericana*. Madrid: Ediciones Paulinas, 1974.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- BLOOM, Harold. *Um mapa da desleitura*. 2ª ed. Trad. de Thelma Médici Nóbrega. Rio de Janeiro: Imago, 2003.
- BOLAÑO, Roberto. *Monsieur Pain: anagrama, narrativas hispânicas*. Disponível em: <<http://www.scribd.com/doc/6962169/Monsieur-Pain-Roberto-Bolano>>. Acesso em: 24 nov. 2012.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *O que é educação?* 28. ed. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- BRANDÃO, Helena Nagamine (Org.). *Gênero do discurso na escola*. São Paulo: Cortez, 2001.
- BROTHERSTON, Gordon; GOMEZ, Natália. “La Poética del Patrimonio: César Vallejo”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, n. 548, 1975, P. 109-17.
- BUBER, Martin. *Eu e Tu*. Trad. de Newton Aquiles von Zuben. São Paulo: Editora Unicamp, 1977.
- BUXÓ, José Pascual. *César Vallejo: crítica y contracrítica*. México: Molinos de Viento, Universidad Autónoma Metropolitana, 1982.
- CAISSO, Claudia. “Introdução”. In: VALLEJO, César. *Escritos em prosa*. Buenos Aires: Losada, 1994.
- \_\_\_\_\_. “Estudio preliminar – Devolverle la palabra al hombre: crítica y utopía en César Vallejo”. In: VALLEJO, César. *Escritos en prosa*. Buenos Aires: Losada, 1994.
- CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio*. 3 ed. Trad. de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- CANDELA, Germán Patrón. *El Proceso Vallejo*. Trujillo: Ed. de la Universidad Nacional de Trujillo, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Interpretación del vocablo “Trilce”*. Trujillo: Ed. da Universidad, 1975.
- CERVANTES, Miguel Saavedra de. *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Paris: Bouret, 1951.
- CIRLOT, Juan Eduardo. *Dicionário de símbolos*. Trad. de Rubens E. F. Frias. São Paulo: Moraes, 1984.
- COELHO, Teixeira. *Moderno, pós-moderno*. Porto Alegre: L&M, 1986.

- CONTRERAS, Carlos; CUETO, Marcos. *Historia del Perú Contemporáneo*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2000.
- COSTA RAMOS, Maria da Graça. *Ironia à brasileira*. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Letras, Universidade de Brasília, Brasília, 1995.
- COYNÉ, André. *César Moro entre Lima, Paris y México*. Lima-Peru: Instituto Nacional de Cultura, 1980.
- \_\_\_\_\_. “César Vallejo y el surrealismo”. *Revista Iberoamericana*, n. 71, 1970, p. 243-301.
- DABÈNE, Olivier. *América Latina en el siglo XX*. Madrid: Síntesis: 2000.
- D’AGOSTINI, Franca. *Analíticos e continentais*. Trad. de Benno Dischinger. São Leopoldo: Ed. Unisinos, 2002.
- DALTON, Roque. *César Vallejo*. La Habana: Editorial Nacional de Cuba, 1963.
- DICIONÁRIO de la Academia Peruana de la Lengua Kechwa. Perú: Seminario S. Alfonso, 1920.
- DICIONÁRIO Langenscheidts Taschen-wörterbuch. Berlim, Viena, Zurich, Nova York. München: Langenscheidts-Redaktion, 2000.
- DIEGO, G. “Arriba” (Diario 1978). In: CANDELA, Germán Patrón. *El proceso Vallejo*. Trujillo: Ed. Universidad de Trujillo, 1992. p. 117.
- DONGHI, Tulio Halperin. *Historia contemporánea de América Latina*. Madrid: Alianza, 1990.
- ECO, Umberto. *Como se faz uma tese*. Trad. de Gilson Cesar Cardoso de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- ENZENSBERGER, Hans Magnus. Testimonios y juicios. In: VALLEJO, 1996, p. 718-719.
- FABRI, Marcelo. *Desencantando a ontologia: subjetividade e sentido ético em Levinas*. Porto Alegre: EdiPUCRS, 1997.
- FERRARI, Américo (Coord.). *César Vallejo, obra poética*. Edición crítica. 2ª ed. Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1996.
- \_\_\_\_\_. “César Vallejo entre la angustia y la esperanza, introducción”. In: VALLEJO, César. *Obras poéticas completas*. Madrid: Alianza Tres, 1982.
- FLO, J.; HART, S. *César Vallejo: autógrafos olvidados*. Woodbridge; Lima; Tamesis. Ed. del Rectorado, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2003.
- FLAUBERT, Gustave. In: RAVASI, Gianfranco: Quando eu me narrow, me transform. Roma: Jornal Il Sole 24 ore, 20/01/2013. Tradução Moisés Sbardelotto. [www.ihu.unisinos.br](http://www.ihu.unisinos.br) em 20/06/2013.
- FLORES, Félix Gabriel. “César Vallejo: pasión de América”. *Cuadernos Latinoamericanos*, n.º. 262. Madrid, 1972, p. 77-104.
- FRANCO, Jean. “La temática de *Los Heraldos Negros* a los *Poemas Póstumos*”. In: Ed. crítica, Américo Ferrari (Org.). Colección Archivos de la UNESCO, ALLCA XX/ São Paulo, EDUSP, 1996.
- FREUD, Sigmund. *Studienausgabe*. Frankfurt: S. Fischer Verlag, 1972.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. Trad. de Marise Curione. São Paulo: Duas Cidades, 1991.

- GALEANO, Eduardo. *El libro de los abrazos*. Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 2010.
- GAZZOLO, Ana María. “Vallejo Y El Cubismo”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, n. 510, Diciembre, 1992, P. 31-42.
- GOETHE, Johann Wolfgang. *Die Leiden des Jungen Werther*. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1998.
- GOIC, Cedomil. “Vicente Huidobro, César Vallejo y la poesía contemporánea”. *Época Contemporánea: historia y crítica de la literatura hispanoamericana*, n. 3. Barcelona: Editorial Crítica, 1988.
- GOLDSTEIN, Norma. *Versos, sons, ritmos*. São Paulo: Ática, 2004.
- GRANDE, Guadalupe. “La Bohemia De Trujillo”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, n. 475, enero 1990, P. 77-80.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Modernização dos sentidos*. Trad. de Lawrence Flores Pereira. São Paulo: Editora 34, 1998.
- GUTIÉRREZ Girardot, Rafael. “César Vallejo Y Walter Benjamín”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, n. 520, Octubre, 1993, P. 55-72.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 8ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Estética. Poesia*. Trad. de Álvaro Ribeiro. Lisboa: Guimarães, 1964.
- \_\_\_\_\_. *Fenomenologia do espírito*. 2ª ed. Petrópolis: Vozes, 2002. [Edição original: 1807]
- HEIDEGGER, Martin. *Hinos de Holderlin*. Tradução Lumir Nahodil. Lisboa: Instituto Piaget, 2004.
- HERRERO, Pedro Pérez. *América Latina y el colonialismo europeo*. Madrid: Síntesis, 1992.
- HUME, David. “Treatise of human nature”. London: Oxford University Press, 1967. In: AGUIAR; SILVA, Vítor Manuel de. *Teoria da Literatura*. v. I. 8 ed. Coimbra: Almedina, 1988.
- JAKOBSON. R. “Do realismo artístico”. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (Org.). *Teoria da literatura: formalistas russos*. 2ª ed. Porto Alegre: Globo, 1976. p. 119-127.
- KLEE, Paul. “Le Credo du créateur” (1920). In: \_\_\_\_\_. *Théorie de l’art moderne*. Paris: Éditions Denoël, 1985.
- KOJÈVE, Alexandre. *Introduction a la lecture de Hegel*. Paris: Gallimard, 1947.
- KRISTEVA, Júlia. “Tocata e fuga para o estrangeiro”. In: \_\_\_\_\_. *Estrangeiros para nós mesmos*. Trad. de Maria Ermantina de Almeida Prado Galvão. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe. *A imitação dos modernos: ensaios sobre arte e filosofia*. Virginia de A. Figueiredo e João C. Penna (Orgs.). São Paulo: Paz e Terra, 2000.
- LAGARDE, Pierre-Stanislas. Abertura do Seminário “O que é estrangeiro”. In: \_\_\_\_\_. *Palavra sem fronteiras*, 2009.
- LANGBAUM, Robert. *La poesía de la experiencia*. Introducción de J. J. Heffernan. Granada: Guante Blanco; Comares, 1996.
- LAROUSSE, Pierre. (Ancien) *Dictionnaire de la langue française*. Paris : Larousse, 1886.

- LARREA, Juan. "César Vallejo Héroe y Mártir Indohispano". In: CANDELA, Germán Patrón. *El proceso Vallejo*. Trujillo: Ed. Universidad de Trujillo, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Aula Vallejo*, n. 11-13. Universidad de Córdoba, Córdoba, 1974.
- \_\_\_\_\_. "Claves de profundidad". *Aula Vallejo*, n. 1, 1961, p. 62-94.
- \_\_\_\_\_. "Significado conjunto de la vida y la obra de César Vallejo". *Aula Vallejo*, n. 2-3-4, 1962.
- \_\_\_\_\_. *César Vallejo frente a André Bretón*. Córdoba, Argentina: Universidad Nacional de Córdoba, 1969.
- \_\_\_\_\_. *César Vallejo o Hispanoamérica en la cruz de su razón*. Córdoba, Argentina: Centro de Estudiantes de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Córdoba, 1958.
- \_\_\_\_\_. *César Vallejo, héroe y mártir indo-hispánico*. Montevideo: Biblioteca Nacional, 1973.
- LAS CASAS, Bartolomé. "Brevisima relación de la destrucción de las Indias". 9ª. ed. Madrid: Cátedra, Madrid, 1995 [1538].
- LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico*. Trad. de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2008.
- LÉVINAS, Emmanuel. *Autrement qu'être ou au delà de l'essence*. Haia: M. Nijhoff, 1974.
- \_\_\_\_\_. *Totalidade e Infinito*. Trad. de José P. Ribeiro. Lisboa: Edições 70, 1988. p. 31.
- LIENHARD, Martín. "Pachakutiy taki: Canto y poesía quechua de la transformación del mundo. Universidad de Zurich, Suiza, 1990. Disponible em: [http://www.lacult.org/docc/oralidad\\_09\\_30-41-pachakutiy-taki.pdf](http://www.lacult.org/docc/oralidad_09_30-41-pachakutiy-taki.pdf). Acesso em: 09 mar. 2013.
- LIMA, Luiz Costa. *Intervenções*. São Paulo: EDUSP, 2002. p. 113-114. Disponible em: <http://www.books.google.com.br>. Acesso em: 21 fev. 2012.
- LONGHENA, María; ALVA, Walter. *Perú antiguo. Historia y cultura de los incas y de otras civilizaciones andinas*. Barcelona: Ed. Folio S.A., 1999.
- MADRIGAL, Luis Íñigo (Coord.). *Historia de la literatura hispanoamericana*. Tomo II: Del neoclasicismo al modernismo. Madrid: Cátedra, 1999.
- MALLARMÉ. "La crise des vers". In: \_\_\_\_\_. *Oeuvres*. Paris: NRF, 1945.
- MANRIQUE, J. Coplas de Don Jorge Manrique por la muerte de su padre. 13 ed. Madrid: Cátedra, 1989.
- MARIANO, Ibérico. "El sentido del tiempo en la poesía de César Vallejo". *Revista de Cultura Peruana*, n. 4, 1965, p. 47-63. Lima: Universidad Mayor de San Marcos, 1971.
- MARIÁTEGUI, José Carlos. "Testimonios y juicios". In: VALLEJO, César. *Obra poética*. Ed. Crítica, Américo Ferrari (Org.). Colección Archivos de la UNESCO, ALLCA XX/ São Paulo, EdUSP, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Sete ensaios de interpretação da realidade peruana*. Prefácio de Florestan Fernandes. São Paulo: Alfa Ômega, 1968.
- MARTÍNEZ García, Francisco. "La Recepción De Vallejo En España". *Cuadernos Hispanoamericanos*, n. 502, Abril 1992, P. 7-20.
- MASI, Domenico de. *O ócio criativo*. Trad. de Léa Manzi. Rio de Janeiro: Sextante, 2000.



- MASSAUD, Moisés. *A criação literária: prosa (crônica, ensaio, conto, romance, novela, crítica, teatro)*. 2ª ed. São Paulo: Cultrix, 1978.
- MATTALIA, Daniele. “Prefácio”. ALIGHIERI, Dante. *La Divina Commedia: I – Inferno*. Milano: Rizzoli, 1975.
- MAURIAC, François. *Écrits intimes: Commencements d’une vie*. Geneve / Paris: La Palatine, 1953.
- MERINO, Antonio. *Estudio preliminar de la poesía de César Vallejo*. Madrid: Akal, 1998.
- MERTON, Thomas. “Testimonios y Juicios”. In: Vallejo, César. *Obra poética*. 2ª ed. Edição crítica. A. Ferrari (Org.). Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima. Colección Ar, 1996.
- \_\_\_\_\_. *The seven storey mountain*. New York, Harcourt Brace, 1998.
- MONTAIGNE, Michel de. *Essais*. Paris: Imprimerie Nationale, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Ensaio*. Trad. de Sergio Milliet. Os pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1980.
- MORE, Ernesto. *Vallejo en la encrucijada del drama peruano*. Lima: Librería y Distribuidora Bendezú, 1968.
- MUCHNIK, Daniel. *Gallo rojo, Gallo negro. Los intereses en juego en la Guerra Civil Española*. 1ª ed. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2004.
- NEALE-SILVA, Eduardo. *César Vallejo em su fase trágica*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1975.
- NODARI, Paulo César. O rosto como apelo à responsabilidade e à justiça em Lévinas. *Síntese – Revista de Filosofia*, n. 94, v. 29, Porto Alegre: Ed. PUCRS, 2002. p. 191-220.
- NOVALIS. Friedrich von Hardenberg. *Heinrich von Ofterdingen und andere dichterische Schriften*. Köln: Könnemann, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Polen; Fragmentos; Diálogos; Monólogo*. Tradução Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Iluminuras, 1988.
- ORREGO, Antenor. “Carta a Vallejo”. In: CANDELA, G. P. *El proceso Vallejo*. Trujillo: Ed. Universidad Nacional, 1992.
- \_\_\_\_\_. “César Vallejo, el poeta del solecismo”. *Cuadernos Americanos*, n. 1, 1957, p. 209-16.
- \_\_\_\_\_. *César Vallejo*. Madrid: Taurus, 1975.
- ORTEGA, Julio. *César Vallejo y la Guerra Civil Española*. Instituto de Estudios Vallejanos. Brigham Young Universt, 2002.
- \_\_\_\_\_. “La hermenéutica vallejana y el hablar materno”. In: \_\_\_\_\_. *César Vallejo, Trilce*. Madrid: Cátedra, 1991.
- \_\_\_\_\_. “Lectura de Trilce”. *Revista Iberoamericana*, n. 71, 1970, p. 165-189.
- OSÓRIO, Nelson (ed.). *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria latinoamericana*. Edición, selección, prólogo, bibliografía y notas de Nelson T. Osório. Caracas: Biblioteca Ayacucho, v. CXXXII, 1988.
- OVIEDO, José Miguel. “Introdução a *Los heraldos negros*”. In: VALLEJO, César. *Obra poética*. (Coord. de Américo Ferrari). Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1996.

\_\_\_\_\_. “Trilce II: clausura y apertura – Vicente Huidobro y la vanguardia”. *Revista Iberoamericana*, v. XLV, n.ºs. 106-107. Madrid: Benzal, 1979, p. 67-75.

OXFORD English Dictionary. *The Oxford English Dictionary*. 2ª ed. Clarendon Press: Oxford, 1989.

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

\_\_\_\_\_; SERRANO, Joaquín Soler; CABEZUDO, Fernando. *Grandes Personajes a Fondo II: Octavio Paz*. Barcelona: Editrama; Gran Vía Musical; Impulso Records, 2005. DVD.

PIZARRO, Ana. “América Latina, palavra, literatura e cultura”, v. 3. *Vanguarda e modernidade*. São Paulo: Editora da Unicamp, 1995.

PONZIO, Augusto, CALEFATO, Patrizia, PETRILLI, Susan. *Fundamentos de filosofia da linguagem*. Trad. de Ephraim F. Alves. Petrópolis: Vozes, 2007.

QUEIRÓS Sánchez, Eduardo. “César Vallejo: Adolescencia Y Promisión”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, n. 499, Enero 1992, P. 7-19.

RAMA, Angel. *La crítica de la cultura en América Latina*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1985.

\_\_\_\_\_. *Rubén Darío y el modernismo*. Barcelona: Alfadil Ediciones, C.A., 1985.

REVISTA *El Norte*, Trujillo, 22 mar. 1926.

REVISTA IBEROAMERICANA. *Vicente Huidobro y la vanguardia*. v. XLV, n. 106-107. Madrid: Benzal, jan.-jun. 1979.

RICOEUR, Paul. “A condição histórica”. In: \_\_\_\_\_. *A memória, a história, o esquecimento*. Trad. de Alain François. Campinas, SP: Unicamp, 2007.

\_\_\_\_\_. *O conflito das interpretações: ensaios de hermenêutica*. Rio de Janeiro: Imago, 1987.

RILKE, Rainer M. *Die schönsten Gedichte von Rainer Maria Rilke*. Franz Sutter (org.). Epílogo de Stefan Zweig. Zürich: Diogenes, 1997.

SAID, Edward W. *Cultura e imperialismo*. Trad. de Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

\_\_\_\_\_. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. Trad. de Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SALGUEIRO, Wilberth Claython Ferreira. *Forças & formas*. Vitória: EdUFES, 2002.

SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

\_\_\_\_\_. “O entre-lugar do discurso latino-americano”. In: \_\_\_\_\_. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. São Paulo: Perspectiva; Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1978.

SANTISTEBAN, Ricardo Silva. *César Vallejo, el poeta y el hombre*. Lima: Petrobrás, 2010.

SAPIR, Edward. *Language*. New York: Harcourt Brace, 1921.

SARTRE, Jean Paul. *O existencialismo é um humanismo*. Trad. de Rita Correia Guedes. São Paulo: Abril Cultural, p. 9-28. (*Os pensadores*, v. XLV), 1987.

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

- SCHLEGEL, Karl Wilhelm Friedrich von. *O dialeto dos fragmentos*. Trad. de M. Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997.
- SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas latino-americanas: polêmicas, manifestos e textos críticos*. São Paulo: Iluminuras, 1995.
- SILVA, Antônio de Moraes. *Grande dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: 1945.
- SOMMER, Doris. *Ficciones Fundacionales: las novelas nacionales de América Latina*. Parte I. Colômbia: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- SORIANO, Waldemar Espinosa. *La civilización inca: economía, sociedad y estado en el umbral de la conquista hispana*. Madrid: Istmo: 1995.
- SOUZA, Carla Damêane Pereira de. *Espanha, aparta de mí este cáliz de César Vallejo: Performance e Guerra Civil Espanhola*. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura). Faculdade de Letras, Uiversidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009.
- TODOROV, Tzvetan. *A literatura em perigo*. 3. ed. Trad. de Caio Meira. Rio de Janeiro: Difel, 2010.
- \_\_\_\_\_. *A conquista da América: a questão do outro*. São Paulo: Martins Fontes, 1982.
- TOURAINÉ, Alain; KHOSROKHAVAR, Farhad. *A busca de si: diálogo sobre o sujeito*. Trad. de Caio Meira. Rio de Janeiro: Bertrand, 2004.
- TOVAR, Bustos; JESÚS. José (Coord.) *Diccionario de Literatura Universal*. Madrid: Ediciones Anaya, 1985.
- TREVISAN, A. *Reflexões sobre a poesia*. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 2000.
- VALÉRY, Paul. *Ecrits divers sur Stéphane Mallarmé*. Paris: Gallimard, 1950.
- VALLEJO, Georgette. “Prólogo” a *Contra el secreto profesional*. Lima: Mosca Azul, 1973.
- VAPEREAU, Louis Gustave. *Dictionnaire universel des littératures*. Paris, Hachette, 1876, 2 volumes.
- VARGAS LLOSA, Mario. *José María Arguedas entre sapos y halcones*. Discurso de ingreso en la Academia Peruana, correspondiente de la Española, leído en 1977). Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, 1978.
- VEGA GARCÍA, Irene. *Trilce: estructura de un nuevo lenguaje*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1982.
- VEIRAVÉ, Alfredo (Org.). *César Vallejo: poemas completos*. Estudio introductorio de Ricardo González Vigil. Quito: Libresa, 2006.
- VIAÑA, Eduardo González. *Vallejo en los infiernos*. Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2009.
- VIGIL, Ricardo González. Prólogo a VALLEJO, César. *Obras completas*. Tomo 11. Lima: Peru, jul. 1992, p. 39-40.
- WEIL, Simone. *O enraizamento*. São Paulo: EDUSC, 2001.
- WESTPHALEN, Emilio Adolfo. “Dossier”. In: VALLEJO, César. *Obra poética*. (Coord. de Américo Ferrari). Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1996.
- \_\_\_\_\_. “La espuma dialéctica en un poema de Vallejo”, *Lexis*, v. 5, n. 1, 1981, p. 133-46.

YURKIEVICH, Saúl. *César Vallejo y su percepción del tiempo discontinuo: de Fundadores de la nueva poesía latinoamericana*. Barcelona: Ariel, 1984.

\_\_\_\_\_. “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, 1978 p. 99-101.

\_\_\_\_\_. “Los avatares de la vanguardia”. *Revista Iberoamericana*, n. 118-119, 1982, p. 358-66.

\_\_\_\_\_. “César Vallejo: Tu diamante implacable, tu tiempo de deshora”. *El cristal y la llama*. Caracas: Fundarte, 1994. p. 49-65.

\_\_\_\_\_. *Suma crítica*. México: Tierra Firme, 1997.

ZILIO, Giovanni Meo. *Estilo y poesía en César Vallejo*. Padova: Bulzoni, 1996.

ZUMTHOR, Paul. “Profissão medievalista”. In: \_\_\_\_\_. *Escritura e nomadismo*. Trad. de Jerusa Pires Ferreira e Sonia Queiroz. São Paulo: Ateliê, 2005. p. 134.

\_\_\_\_\_. “Presença da voz”. In: ZUMTHOR, Paul. *Escritura e nomadismo*. Trad. de Jerusa Pires Ferreira e Sonia Queiroz. São Paulo: Ateliê, 2005. p. 87-8.

ZUBEN, Newton Aquiles von. “Introdução”. In: BUBER, Martin. *Eu Tu*. Trad. de Newton Aquiles von Zuben. São Paulo: Centauro, 1974.

## APÊNDICE I. TRADUÇÃO DOS POEMAS

A sequência das traduções acompanha, na medida do possível, a ordem pela qual os poemas foram citados na tese.

### **O momento mais grave da vida**

Um homem disse:

– O momento mais grave de minha vida foi durante a batalha do Marne, quando fui ferido no peito.

Outro homem disse:

– O momento mais grave de minha vida foi durante um maremoto em Yokoama, do qual me salvei milagrosamente, abrigado sob a calha de uma loja de lacas.

E outro homem disse:

– O momento mais grave de minha vida acontece quando durmo de dia.

E outro disse:

– O momento mais grave de minha vida se deu em minha maior solidão.

E outro disse:

– O momento mais grave de minha vida foi minha prisão num cárcere do Peru.

E outro disse:

– O momento mais grave de minha vida foi quando surpreendi meu pai de perfil.

E o último homem disse:

– O momento mais grave de minha vida ainda não chegou.

### **Um homem passa com um pão ao ombro**

Um homem passa com um pão ao ombro.

Posso escrever depois sobre o meu duplo?

Outro se senta, se coça, tira um piolho da axila e mata.

Com que audácia falar de psicanálise?

Outro entrou por meu peito com um pau na mão.

Depois falar de Sócrates ao médico?

Passa um coxo de braço a uma criança.

Vou, depois disso, ler André Breton?

Outro treme de frio, tosse, cospe sangue.

Ainda cabe aludir ao Eu profundo?

Outro no lodo busca ossos e cascas.

Como escrever, depois, sobre o infinito?

Um pedreiro cai de um telhado, morre e não almoça mais.

Posso inovar no tropo e na metáfora?

Um comerciante rouba um grama de peso a um freguês.

Logo falar da quarta dimensão?

Falsifica um banqueiro o balancete.

Com que cara, depois, chorar no teatro?

Um pária dorme com um pé nas costas.  
Falar depois a alguém sobre Picasso?

Alguém vai num enterro soluçando.  
Como depois entrar na Academia?

Alguém limpa um fuzil na sua cozinha.  
Com que valor falar do mais além?

Alguém passa contando nos seus dedos.  
Falarei do não-eu sem dar um grito?

### **Os arautos negros**

Há golpes na vida, tão fortes... Eu não sei!  
Golpes como do ódio de Deus; como se diante deles  
a ressaca de todo o sofrimento  
se empoçasse na alma... Eu não sei!

São poucos; mas são... Abrem fendas escuras  
no rosto mais fero e no dorso mais forte.  
Serão talvez os potros de bárbaros átilas;  
ou os arautos negros que nos manda a Morte.

São as quedas profundas dos Cristos da alma,  
de alguma fé adorável que o Destino blasfema.  
Esses golpes sangrentos são as crepitações  
de algum pão que se queima na boca do forno.

E o homem... Pobre... pobre! Volta os olhos, como  
quando alguém bate as mãos por trás de nós;  
vira os olhos loucos, e tudo que foi vivido

se empoça, como charco de culpa, no olhar.  
Há golpes na vida, tão fortes... Eu não sei!

### **Trilce XLVII**

Ciliado recife onde nasci,  
Segundo referem crônicas e cartas  
De lábios familiares historiados  
Sem segunda graça.

Ciliado arquipélago, te desilhas a fundo,  
A fundo, arquipélago meu!  
(...)

Vai-se o altar, vai-se o círio, para  
que nada acontecesse à minha mãe,  
e por mim que, com os anos, seria, se Deus  
quisesse, Bispo, Papa, Santo ou talvez  
uma simples dor de cabeça colunaria.



## Os passos distantes

Tradução de Anderson Braga Horta

Dorme meu pai  
E seu semblante augusto  
Parece um aprazível coração;  
Está agora tão doce...  
Se há nele algo de amargo, serei eu.

Há solidão no lar; nele se reza,  
E notícias dos filhos não se têm.  
Meu pai desperta, ausculta  
A fuga para o Egito, o estancador adeus.  
Está agora tão perto;  
Se algo distante há nele, serei eu.

E minha mãe passeia no quintal,  
saboreando um sabor já sem sabor.  
Está agora tão suave,  
tão asa, tão saída, tão amor.

Há solidão no lar, assim sem bulha,  
sem notícias, sem verde, sem infância.  
E se há algo quebrado nesta tarde,  
e que desce e que range,  
são dois velhos caminhos brancos, curvos.  
Por eles vai meu coração a pé.

**Espergênese**

Eu nasci num dia  
em que Deus estava enfermo.

Todos sabem que vivo,  
que sou mau; e não sabem  
do dezembro desse janeiro.  
Pois eu nasci num dia  
em que Deus estava enfermo.

Existe um vazio  
em meu ar metafísico  
que ninguém pode tocar:  
o claustro de um silêncio  
que fala à flor de fogo.

Eu nasci num dia  
em que Deus estava enfermo.

Irmão, escuta, escuta...  
Bem. E que eu não parta  
sem levar dezembros,  
sem deixar janeiros.  
Pois eu nasci num dia  
em que Deus estava enfermo.

Todos sabem que vivo,  
que mastigo... E não sabem  
porque em meu verso gritam,  
escuro ranço de féretro,  
ventos esfregados,  
desenroscados da Esfinge  
indagadora do Deserto.

Todos sabem... e não sabem  
 que a Luz é tísica  
 e a Sombra obesa...  
 E não sabem que o Mistério sintetiza...  
 que ele é a corcunda  
 musical e triste que à distância denuncia  
 a passagem meridiana dos limites aos Limites.

Eu nasci num dia  
 em que Deus estava enfermo,  
 enfermo grave.

### **Trilce LXV**

Mãe, amanhã eu vou a Santiago,  
 banhar-me em tua bênção e no teu pranto.  
 Acomodo os meus desenganos e a rosada  
 chaga de meus falsos afazeres.

Me esperará teu arco de assombro,  
 as tonsuradas colunas de tuas ânsias  
 que acabam com a vida. Me esperará  
 o pátio,  
 o corredor de baixo, com suas molduras e seus ornatos  
 de festa. Me esperará a minha cadeira aia,  
 aquela boa velharia queixuda, de dinástico  
 couro, que aperta, resmungando, as nádegas  
 tataranetas, de correia a correia.

Estou joeirando os meus carinhos mais puros.  
 Estou perfurando: não ouves o arfar da sonda?  
                   não ouves os toques de alvorada?  
 estou plasmando tua fórmula de amor  
 para todos os ocos deste chão.

Oh, os tácitos volantes preparados  
para todas as fitas mais distantes,  
para todos os encontros mais distintos.

Assim, morta imortal. Assim.

Por sob os duplos arcos do teu sangue, onde  
é preciso andar tão na ponta dos pés, que até meu pai  
para passar por ali  
se fez humilde até ser menos da metade do homem,  
até ser o primeiro menino que tiveste.

Assim, morta imortal.

Entre a colunata de teus ossos  
que não pode desabar nem a prantos,  
e a cujo flanco nem o Destino pôde intrometer  
nem um só de seus dedos.

Assim, morta imortal.

Assim.

### **Trice I**

Quem faz tanto alarido, e nem deixa  
legar as ilhas que ainda restam.

Um pouco mais de consideração  
enquanto será tarde, cedo,  
e se aquilatará melhor  
o guano, o simples fedor precioso  
que sem querer oferece,  
no coração insular,  
o salobre pelicano, a cada vidrosa  
rajada.

Um pouco mais de consideração

e o adubo líquido, seis da tarde

DOS MAIS SOBERBOS BEMÓIS.

E a península estanca

de dorso, amordaçada, impassível,

sobre a linha mortal do equilíbrio.

II.

Tempo Tempo

Meio-dia estancado entre umidades.

A bomba enfadada do quartel retira

tempo tempo tempo tempo.

Era Era

Os galos cantam escavando em vão.

Boca do claro dia que conjuga

era era era era.

Amanhã Amanhã

O repouso quente ainda de ser.

Pensa o presente guarda-me para

Amanhã amanhã amanhã amanhã

Nome Nome

Como se chama tudo que nos arrepia?

Chama-se Amesmacoisa que padece

nome nome

**Trilce III**

As pessoas mais velhas  
A que horas voltarão?  
Dá as seis o cego Santiago  
E já faz muito escuro.

Mamãe disse que não ia demorar.

Aguedita, Nativa, Miguel,  
Cuidado por onde estão indo, por aí  
Acabam de passar fanhoseando suas memórias  
Queixosas almas penadas,  
Para o curral silencioso e onde  
As galinhas que ainda estão se deitando  
Se espantaram tanto.  
Melhor é não sairmos daqui.  
Mamãe disse que não ia demorar.

Nada mais de desgosto. Vamos olhando  
Os barcos, o meu é o mais bonito de todos!  
Com os quais brincamos todo o santo dia,  
E sem brigarmos, como deve ser:  
Ficaram lá no poço de água, prontos,  
Carregados de doces para amanhã.

Aguardemos assim, obedientes e resignados,  
A volta, o desagravo  
Dos mais velhos que sempre vão na frente,  
Deixando-nos em casa os pequenos  
Como se nós também  
Não pudéssemos partir.  
Aguedita, Nativa, Miguel?  
Chamo, procuro, apalpando a escuridão.

Que não me tenham deixado aqui sozinho  
E que o único recluso seja eu.

### **Trilce VI**

O traje que vesti amanhã  
não o lavou a minha lavadeira:  
lavava nas suas veias otílicas,  
no jorro do seu coração, e não é hoje  
que me perguntarei se eu deixava  
o traje turvo de injustiça.

Agora que não há quem vá às águas,  
em minha pauta guiadora ajusta  
o tecido para emplumar, e todas as coisas  
do criado mudo, de tanto que me pertencem,  
todas não estão minhas  
a meu lado.

Ficaram de sua propriedade,  
Alisadas, seladas com sua trigueira bondade.

E se soubesse se ela há de voltar,  
e se soubesse que amanhã entrará  
para entregar minha roupa lavada, aquela minha  
lavadeira da alma. Que amanhã entrará  
satisfeita, fina flor do ofício, feliz  
de provar que sabe, sim, que pode, sim,

COMO NÃO HÁ DE PODER?

alisar e passar todos os caos.

**Trilce XVIII**

Oh, as quatro paredes da prisão!  
Ah, as quatro paredes alvacentas  
que fatalmente dão ao mesmo número.

Criadouro de nervos, brecha feia,  
e por seus quatro cantos como arranca  
os membros cada dia aferrolhados.

Amorosa chaveira de inumeráveis chaves,  
se estivesses aqui, se visses até  
que horas são quatro estas paredes.  
Contra elas seríamos contigo, os dois  
mais dois que nunca. E nem chorarias,  
diz, Libertadora!

Ah, as paredes da cela.  
Delas entretanto mais me doem  
as duas mais altas, que têm esta noite  
algo de mães que embora mortas  
levam por bromídricos declives  
cada qual um menino pela mão.

E sozinho eu vou ficando  
com a direita, que faz pelas duas mãos,  
erguida em busca de um terceiro braço  
que proteja, entre o meu onde e o meu quando,  
esta maioridade inválida de homem.

Pedra negra sobre uma pedra branca

Eu morrerei em Paris com aguaceiro,  
um dia que meu peito já relembra.



Morrerei em Paris, talvez – e não fujo –  
 numa quinta de outono, igual à de hoje.

Quinta-feira há de ser. Hoje, que proso  
 estes versos e mal me tenho os úmeros,  
 é quinta e, como nunca, hoje voltei  
 com todo o meu caminho a me ver só.

Morreu César Vallejo, o que apanhava  
 de todos sem que nada lhes fizesse;  
 lhe davam duro com um pau e duro

com a corda também; são testemunhas  
 as quintas-feiras, os meus ossos úmeros,  
 a solidão, a chuva, os caminhos...

### **A violência das horas**

Tradução de Antonio Miranda

Todos estão mortos.

Morreu dona Antônia, a rouca, que fazia pão barato no burgo.

Morreu o padre Santiago, a quem prazia que o saudassem os jovens e as moças, respondendo  
 lhes indistintamente: “Bom dia, José! Bom dia, Maria!”

Morreu aquela jovem loura, Carlota, deixando um filhinho de poucos meses, que logo  
 também morreu, oito dias depois da mãe.

Morreu minha tia Albina, que costumava cantar tempos e modos de herança, enquanto cosia  
 pelos corredores, para Isidora, a criada de ofício, a honradíssima mulher.

Morreu um velho torto, seu nome nem lembro, mas dormia ao sol da manhã, sentado à porta  
 do amolador da esquina.

Morreu Rayo, o cão de minha altura, ferido de uma bala perdida.

Morreu Lucas, meu cunhado na paz das cinturas, de quem me lembro quando chove e não resta ninguém em minha experiência.

Morreu em meu revólver minha mãe, em meu punho minha irmã e meu irmão em minha víscera sangrenta, os três ligados por um gênero triste de tristeza, no mês de Agosto de anos sucessivos.

Morreu o músico Méndez, alto e sempre bêbedo, que solfejava em seu clarinete toadas melancólicas, a cujo modulado adormeciam as galinhas de meu bairro, muito antes que o sol se fosse.

Morreu minha eternidade e a estou velando.

### **As janelas estremeçeram**

As janelas estremeçeram, elaborando uma metafísica do universo. Vidros caíram. Um enfermo solta a sua queixa: a metade pela boca transbordante de língua, e inteira pelo ânus de suas costas.

É o furacão. Uma castanheira dos jardins das Tulherias é derrubada pelo sopro do vento, que sopra a oitenta metros por segundo. Caíram capitéis do bairro antigo, fendendo, matando.

De que ponto, me pergunto ouvindo as duas margens dos oceanos, de que lugar vem este furacão tão digno de crédito, tão honrado de dívida, certo contra as janelas do hospital? Ai, as direções imutáveis que oscilam entre o furacão e essa dor de tossir ou defecar! Ai, as direções imutáveis, que semeiam a morte nas entranhas de um hospital e despertam a qualquer momento células clandestinas nos cadáveres.

O que pensaria de si o enfermo aí em frente, este que está dormindo, se houvesse percebido o furacão. O pobre dorme, de boca para cima, à cabeça de sua morfina, aos pés de toda a sua prudência. Um nadinha a mais ou a menos na sua dose e lá vai ser enterrado, o ventre roto, a boca para cima, surdo ao furacão, surdo a seu ventre roto, diante do qual os médicos costumam dialogar e cavar demoradamente, para, finalmente, pronunciar suas triviais palavras de homens.

A família rodeia o doente, agrupando-se diante de suas têmporas regressivas, indefesas, suarentas. Já não existe lar, a não ser ali, em torno da mesa de cabeceira do parente enfermo, onde montam guarda impacientes seus sapatos vazios, suas cruces de reserva, suas

pílulas de ópio. A família rodeia a mesinha pelo espaço de um alto dividendo. Uma mulher acomoda bem, na beira da mesa, uma xícara que estava para cair.

(...)

Quanto tempo durou a anestesia, como dizem os homens? Ciência de Deus, Teodicéia!, se me levam a viver em tais condições, totalmente anestesiado, minha sensibilidade voltada para dentro! Ah doutores dos saís, homens das essências, próximos das bases! Peço que me deixem com o meu tumor de consciência, com a minha irritada lepra sensitiva, aconteça o que acontecer, não faz mal que eu morra. Deixai que eu sofra, se quiserdes, mas me deixai desperto de sono, com o universo inteiro metido, mesmo que de má vontade, na minha temperatura polvorosa.

(...)

Não é grato morrer, meu senhor, se na vida nada se deixa e se na morte nada é possível, a não ser sobre o que se deixa na vida!

Não é grato morrer, meu senhor, se na vida nada se deixa e se na morte nada é possível, a não ser sobre o que se deixa na vida!

### **Existe um mutilado...**

Existe um mutilado. Mutilado não de um combate, mas de um abraço. Não da guerra, mas da paz. Perdeu o rosto no amor e não no ódio. Perdeu-o no curso normal da vida, não num acidente. Perdeu-o na ordem da natureza e não na desordem dos homens. O coronel Piccot, presidente dos “Gueules Cassées”, leva a boca devorada pela pólvora de 1914. Este mutilado que conheço tem o rosto devorado pelo ar imortal e imemorial.

Rosto morto sobre um tronco vivo. Rosto hirto e cravado com pregos na cabeça viva. Este rosto passa a ser o dorso do crânio, o crânio do crânio. Vi certa vez uma árvore me virar as costas, e vi em outra ocasião um caminho que me dava as costas. Uma árvore de costas só cresce nos lugares onde nunca nasceu nem morreu ninguém. Um caminho de costas só avança em lugares onde aconteceram todas as mortes mas nenhum nascimento. O mutilado da paz e do amor, do abraço e da ordem e que tem o rosto morto sobre o tronco vivo, nasceu à sombra de uma árvore de costas, e sua existência transcorre ao longo de um caminho de costas.

Como o rosto está hirto e defunto, toda a vida psíquica, toda a expressão animal desse homem se refugia, para mostrar-se ao mundo exterior, no crânio peludo, no tórax e nas

extremidades. Os impulsos de seu ser profundo, quando emergem, retrocedem do rosto e a respiração, o olfato, a vista, a audição, a palavra, o resplendor humano do seu ser, funcionam e se expressam pelo peito, pelos ombros, pelo cabelo, pelas costelas, pelos braços, pernas e pés.

Mutilado do rosto, obstruído do rosto, fechado do rosto, este homem, contudo, está inteiro e nada lhe faz falta. Não tem olhos, mas vê e chora. Não tem narizes e cheira e respira. Não tem ouvidos, mas escuta. Não tem boca, mas fala e sorri. Não tem fronte mas pensa e some dentro de si mesmo. Não tem queixo, mas quer e subsiste. Jesus conhecia o mutilado da função, que tinha olhos e não via, tinha orelhas e não ouvia. Eu conheço o mutilado do órgão, que vê sem olhos e ouve sem ouvidos.

### **Paris, outubro de 1936**

De tudo isto sou o único que parte.  
Deste banco me vou, de meus calções,  
de grande situação, minhas ações,  
meu número fendido bem ao meio,  
de tudo isto sou o único que parte!

Dos Campos Elíseos ou ao dobrar  
a estranha ruazinha de La Lune,  
meu enterro se vai, parte meu berço,  
e, rodeada de gente, solta, livre,  
minha semelhança humana se vira  
e despacha suas sombras, uma a uma.

E de tudo me afasto, porque tudo  
fica para fazer o simulacro:  
meu sapato, a botoeira, a sua lama  
e até a dobra do cotovelo  
de minha própria camisa abotoada.

Transido, salomônico, decente...

Transido, salomônico, decente,  
 ululava, composto, caviloso, cadavérico, perjuro,  
 ia, voltava, respondia; ousava  
 fatídico, escarlate, irresistível.

Em sociedade, em vidro, em pó, em hulha,  
 se foi: vacilou, falando de ouro; fulgurou,  
 voltou, aquiescente;  
 em veludo, em pranto, recolheu-se.

Recordar? Insistir? Ir? Perdoar?  
 Taciturno, acabaria  
 recostado, áspero, atônito, mural;  
 meditava estampar-se, confundir-se, fenecer.

Inatacavelmente, impunemente,  
 negramente, farejará, compreenderá,  
 se vestirá oralmente;  
 incertamente irá, se acovardará, esquecerá.

### **Hino aos Voluntários da República**

Voluntário de Espanha, miliciano  
 de ossos fidedignos, quando marcha para morrer teu coração,  
 quando avança para matar com sua agonia  
 mundial, não sei verdadeiramente  
 o que fazer, onde ficar; corro, escrevo, aplaudo,  
 choro, espio, despedaço, apagam, digo  
 a meu peito que acabe, ao bem, que venha,  
 e quero me desgraçar;  
 descubro minha fronte impessoal até tocar  
 o copo de sangue, me detenho,  
 detêm meu tamanho essas famosas quedas de arquiteto

com as quais se honra o animal que me honra;  
 refluem os meus instintos a suas cordas,  
 fumege ante minha tumba a alegria  
 e, outra vez, sem saber o que fazer, sem nada, deixa-me  
 sozinho,  
 quadrúmano, mais aquém, muito mais longe,  
 ao não caber entre as minhas mãos o teu longo momento estático,  
 quebro contra a tua rapidez de duplo gume  
 minha pequenez em traje de grandeza!

Um dia diurno, claro, atento, fértil,  
 oh bienal, a dos lúgubres semestres suplicantes,  
 pela qual ia a pólvora mordendo-se os cotovelos!  
 Oh dura pena e mais duros pedernais!  
 Oh freios, os mordidos pelo povo!  
 Um dia ascendeu o povo o seu fósforo cativo, orou de cólera  
 e soberanamente pleno, circular,  
 fechou seu natalício com mãos eletivas;  
 os déspotas já arrastavam um cadeado  
 e no cadeado, suas bactérias mortas...  
 Batalhas? Não! Paixões! E paixões precedidas  
 de dores de povo com esperanças de homens!  
 Morte e paixão de paz, as populares!  
 Morte e paixão guerreiras entre oliveiras, entendamo-nos!  
 Como em teu respeito os ventos mudam de agulhas atmosféricas  
 e no teu peito as tumbas mudam de chave,  
 teu frontal se elevando á primeira potência do martírio.

O mundo exclama: “Coisas de espanhóis!” E é verdade. Consideremos,  
 durante uma balança, à queima-roupa,  
 Calderon, dormindo sobre a cauda de um anfíbio morto,  
 ou Cervantes, dizendo: “Meu reino é deste mundo, mas  
 do outro também”: ponta e gume em dois papéis!  
 Contemplemos Goya, de joelhos rezando defronte de um espelho,

ou Coll, o paladino em cujo assento cartesiano  
 teve o seu passo claro um suor de nuvem,  
 ou Quevedo, esse avô instantâneo dos dinamitadores,  
 ou a Cajal, devorado por seu pequeno infinito, ou ainda  
 Teresa, mulher que morre porque não morre,  
 ou Lina Odena, em pugna em mais de um ponto com Teresa...  
 (Todo ato ou voz genial vem do povo  
 e para ele vai, de frente ou transmitido  
 por fios incessantes, pelo fumo rosado  
 de amargas contrassenhas sem fortuna.)  
 Assim tua criatura, miliciano, tua exangue criatura,  
 agitada por uma pedra imóvel,  
 se sacrifica, afasta-se,  
 cai para cima e por sua chama incombustível sobe,  
 sobe até os débeis,  
 distribuindo espanhas pelos touros,  
 touros para as pombas...

Proletário que morres de universo, em que frenética harmonia  
 acabará tua grandeza, tua miséria, tua imperiosa voragem,  
 tua violência metódica, teu caos teórico e prático, tua vontade  
 dantesca, espanholíssima, de amar, mesmo à traição, teu inimigo!

(...)

Voluntários do sul, do norte, do oriente  
 e tu, o ocidental, fechando o canto fúnebre da aurora.

(...)

Para que vós,  
 Voluntários de Espanha e do mundo chegásseis,  
 sonhei que eu era bom, e era para ver  
 vosso sangue, voluntários...  
 Faz tempo de muito peito, muitas ânsias,  
 muitos camelos em idade de orar.  
 Avança hoje a vosso lado o bem ardendo,  
 vos seguem com carinho os répteis de pestana imanente

e, a dois passos, a um,  
a direção da água que corre para ver seu limite antes que arda.

### **Batalhas**

Homem de Estremadura,  
Ouço sob teu pé a fumaça do lobo,  
a fumaça da espécie,  
a fumaça da criança,  
a fumaça solitária dos trigos,  
a fumaça de Genebra, a fumaça de Roma, a fumaça de Berlim  
e a de Paris e a fumaça de teu apêndice penoso  
e a fumaça que, enfim, sai do futuro.  
Oh vida! Oh terra! Oh Espanha!  
Onças de sangue, líquidos de sangue,  
sangue a cavalo, a pé, natural, sem diâmetro,  
sangue de quatro em quatro, sangue de água  
e sangue morto de sangue vivo!

Homem de Estremadura, oh não ser ainda esse homem  
pelo qual a vida te matou e te pariu a morte,  
e ficar tão sozinho a te ver assim, desde este lobo,  
como segues arando em nossos peitos.  
Estremenho, tu sabes  
o segredo a duas vozes, popular e táctil,  
do cereal: que nada vale tanto  
uma grande raiz que se faz outra!  
Estremenho de cotovelos, representando a alma em seu retiro,  
de cotovelos contemplando  
toda a vida caber numa só morte.

(...)

Mas daqui, mais tarde,  
aqui do ponto de vista desta terra,



deste luto ao qual flui o bem satânico,  
se vê a grande batalha de Guernica.  
Lide a priori, fora da conta,  
lide em paz, luta das almas débeis  
contra os corpos débeis, luta em que a criança bate,  
sem que ninguém lhe diga que bata,  
sob seu atroz ditongo  
e sob sua habilíssima fralda,  
lide em que a mãe bate com seu grito, com o dorso de uma lágrima,  
em que o enfermo bate com seu mal, com seu comprimido e seu filho,  
e em que o ancião bate  
com suas cãs, seus séculos e seu bastão  
e na qual bate o presbítero com deus!  
Tácitos defensores de Guernica!  
Oh débeis! Oh suaves ofendidos,  
que vos elevais, cresceis  
e encheis de poderosos débeis o mundo!

Em Madrid, em Bilbao, em Santander,  
os cemitérios foram bombardeados,  
e os mortos imortais,  
de vigilantes ossos e ombro eterno, das tumbas,  
os mortos imortais, de sentir, de ver, de ouvir  
tão baixo o mal, tão mortos os vis agressores,  
recomeçaram então suas penas inconclusas,  
acabaram de chorar, acabaram  
de esperar, acabaram  
de sofrer, acabaram de viver,  
acabaram, enfim, de ser mortais.

(...)

Málaga sem pai nem mãe,

(...)

Málaga sem defesa, onde nasceu minha morte dando passos  
e morreu de paixão meu nascimento!

Málaga caminhando atrás de teus pés, em êxodo,

(...)

Málaga fugindo

(...)

Málaga a golpes, a fatídico coágulo, a bandidos, a infernaços,  
a golpes celestes.

(...)

Málaga de meu sangue fugitivo

(...)

Málaga, não te vás com teu nome!

(...)

Málaga literal e malagueña

(...)

Málaga por direito próprio

e no jardim biológico, mais Málaga!

Málaga em virtude

do caminho, em atenção ao lobo que te segue

e em razão do lobinho que te espera!

Málaga, que estou chorando!

Málaga, que choro e choro!

### III.

Costumava escrever com seu dedo grande no ar:

“Vibam os companheiros! Pedro Rojas”,

de Miranda de Ebro, pai e homem,

marido e homem, ferroviário e homem,

pai e mais homem. Pedro e suas duas mortes.

Papel de vento, e mataram-no: passa!

Pluma de carne, mataram-no: passa!

Avisa depressa a todos os companheiros!

Pau em que penduraram seu madeiro,

mataram-no;

mataram-no ao pé de seu dedo grande!  
Mataram ao mesmo tempo Pedro e Rojas!

Vibam os companheiros  
à cabeceira de seu ar escrito!  
Vibam com este b de abutre nas entranhas  
de Pedro  
e de Rojas, do herói e do mártir!

Registrando-o, morto, surpreenderam  
em seu corpo um grande corpo, para  
a alma do mundo,  
e na jaqueta uma colher defunta.

Pedro também gostava de comer  
entre as criaturas de sua carne, preparar, pintar  
a mesa e viver docemente  
em representação de todo o mundo.  
E esta colher andou em sua jaqueta,  
acordado ou mesmo dormindo, sempre,  
colher morta viva, ela e seus símbolos.  
Abisa depressa a todos os companheiros!

Vibam os companheiros ao pé desta colher para sempre!  
Mataram-no, obrigando-o a morrer,  
Pedro Rojas, o operário, o homem, aquele  
que nasceu tão pequenino, olhando o céu,  
e que logo cresceu, ficou vermelho  
e lutou com suas células, seus nãos, seus aindas, suas fomes, seus pedaços.

Mataram-no suavemente  
entre o cabelo de sua mulher, a Juana Vasquez,  
na hora do fogo, no ano do balaço  
e quando andava perto já de tudo.

Pedro Rojas, assim, depois de morto,  
levantou-se, beijou seu catafalco ensanguentado,  
chorou por Espanha  
e tornou a escrever com o dedo no ar:

“Vibam os companheiros! Pedro Rojas”  
Seu cadáver estava cheio de mundo.

## **XII Massa**

Ao fim da batalha,  
e morto o combatente, veio até ele um homem  
e lhe disse: “Não morras, te amo tanto!”  
Mas o cadáver, ai, continuou morrendo.

Aproximaram-se dois e repetiram-lhe:  
“Não nos deixes! Coragem! Volta à vida!”  
Mas o cadáver, ai, continuou morrendo.

Chegaram então vinte, cem, mil, quinhentos mil,  
Clamando: “Tanto amor, e não poder nada contra a morte!”  
Mas o cadáver, ai, continuou morrendo.

Rodearam-no milhões de indivíduos,  
com um único pedido: “Fica, irmão!”  
Mas o cadáver, ai, continuou morrendo.

Então, todos os homens da terra  
o rodearam: o cadáver triste os viu, emocionado;  
levantou-se lentamente,  
abraçou o primeiro homem, e pôs-se a andar...

## **XIII. Redobre fúnebre pelos escombros de Durango**

Padre pó, tu que sobes da Espanha,  
Deus te salve, liberte e coroe,  
padre pó, tu que sobes das almas.

Padre pó, tu que sobes do fogo,  
Deus te salve, te calce e te dê um trono,  
padre pó, tu que estás lá nos céus.

Padre pó que és bisneto do fumo.  
Deus te salve e te eleve ao infinito,  
padre pó que és bisneto do fumo.

Padre pó em que acabam os justos,  
Deus te salve e devolva-te à terra,  
padre pó em que os justos se acabam.

Padre p, tu que cresces em triunfo,  
Deus te salve e te dê peito humano,  
padre pó, que és assombro do nada.

Padre pó, todo feito de ferro,  
Deus te salve e te dê forma de homem,  
padre pó que caminhas ardendo.

Padre pó, sandália do pária,  
Deus te salve e jamais te desate,  
padre pó, sandália do pária.

Padre pó que sacodem os bárbaros,  
Deus te salve e te cinja de deuses,  
padre pó protegido por átomos.

Padre pó, sudário do povo,  
Deus te salve do mal para sempre,

padre pó espanhol, padre nosso.  
 Padre pó que vais para o futuro,  
 Deus te salve, te guie e te dê asas,  
 padre pó que vais para o futuro.

### **XV. Espanha, afasta de mim este cálice**

Crianças do mundo,  
 se a Espanha cai – digo só por dizer –  
 se cai  
 do céu abaixo seu antebraço que amarrem  
 pelo cabresto duas lâminas terrestres;  
 crianças, que idade a das frentes côncavas!  
 Como é cedo no sol que vos dizia!  
 Que veloz o ruído antigo em vosso peito!  
 No caderno que velho é o vosso 2!

Crianças do mundo, está  
 a mãe Espanha com o seu ventre às costas;  
 está nossa mestra com suas palmatórias,  
 está mãe e maestra,  
 cruz e madeira, porque vos deu a altura,  
 vertigem e divisão e soma, crianças;  
 ela está com ela, pais processuais!

Se cai – digo só por dizer – se cai  
 a Espanha, da terra para abaixo,  
 crianças, como cessareis de crescer!  
 Como o ano vai castigar o mês!

Como os dentes se reduzirão a dez,  
 a garatujas o ditongo, o pranto a medalha.  
 Como vai o cordeirinho continuar  
 preso pela pata ao grande tinteiro!

Como descereis as grades do alfabeto  
até a letra em que a pena nasceu!

Crianças,  
filhos dos guerreiros, entretanto,  
baixai a voz, que a Espanha está neste momento repartindo  
a energia entre o reino animal,  
as florezinhas, os cometas e os homens.  
Baixai a voz, que está  
com o seu rigor, que é grande, sem saber  
o que fazer, e está em sua mão  
a caveira falando e fala e fala,  
a caveira, aquela que tem tranças,  
a caveira da vida.

Baixai a voz, vos digo:  
baixai a voz, o canto das sílabas, o pranto  
da matéria e o rumor menor das pirâmides, e ainda  
o das fronteiras que andam com duas pedras!  
Baixai a respiração, e se  
o antebraço desce,  
se as férulas soam, se é a noite,  
se cabe o céu em dois limbos terrestres,  
se há ruído no som das portas,  
se eu tardo,  
se não vedes ninguém, se vos assustam  
os lápis sem ponta, se a mãe  
Espanha cai – digo só por dizer –  
crianças do mundo, andai, a procura-la!

**Nota:** As traduções dos poemas que não estão acompanhadas do nome do tradutor foram feitas por Thiago de Mello, entre março de 1983 e outubro de 1984. (VALLEJO, Cesar. *Poesia completa*. Trad. de Thiago de Mello. Rio de Janeiro: Philobiblion/Rioarte, 1984).