

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
FACULDADE DE LETRAS**

Carla Damêane Pereira de Souza

***España, aparta de mí este cáliz* de César Vallejo:  
Performance e Guerra Civil Espanhola**

**Belo Horizonte  
2009**

Carla Damêane Pereira de Souza

***España, aparta de mí este cáliz* de César Vallejo:**  
Performance e Guerra Civil Espanhola

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de Concentração: Teoria da Literatura  
Orientadora: Prof<sup>a</sup> Dra. Sara del Carmen Rojo de la Rosa

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS**  
**FACULDADE DE LETRAS**  
Belo Horizonte  
2009

Dedicatória

A César Vallejo que me deixou muitas cartas.

## **AGRADECIMENTOS**

A minha família, em especial minha mãe Jesuína dos Reis, pelo apoio incondicional afetivo e financeiro, sem os quais não teria sido possível minha entrega e dedicação exclusiva aos estudos e a esta pesquisa.

A Sara Rojo, orientadora, que me acolheu nesta universidade, apontou os erros, indicou os excessos e semeou sonhos e realizações no meu caminho apresentando-me uma maneira intensa e comprometida de pensar a arte.

Aos mestres que durante o curso me presentearam com lições valiosas: Sara Rojo, Graciela Ravetti, Marcus Vinícius de Freitas, Vera Casa Nova, Julio Ramos, Fernando Bezerra e Walter Carlos Costa.

A Faculdade de Letras e a Secretaria do Programa de Pós-Graduação essenciais para a harmonia e bom andamento do curso.

Aos meus companheiros de jornada: Clemente de Souza, Aécio de Souza, Sallon de Souza, Otelino de Souza, Zeferina Nunes, Magno Raposo, Éder Rodrigues, Elias de Souza e Danilde, Juliana Lacerda, Mirlene Novais, Rodrigo Cabide, Cecel Dantas, Josué de Paiva, Antonio das Mortes, Julian Possilga, Charlie Bucket e Walter Klemer.

¿Quién dijo que todo está perdido?  
yo vengo a ofrecer mi corazón.

Fito Páez

## RESUMO

Nesta dissertação estudam-se as relações entre literatura, história, memória e performance por meio de uma leitura crítica do livro *España, aparta de mí este cáliz* (1939), do escritor peruano César Vallejo (1892-1938). São utilizados, na pesquisa, conceitos como o de arquivo, testemunho, transgênero performático e lembrança-imagem, utilizando considerações acerca do contexto histórico, político e social da obra em estudo, a Guerra Civil Espanhola (1936-1939). Destaca-se a experiência de exílio vivida pelo escritor e propõe-se um diálogo com seus escritos metacríticos responsáveis por revelar suas escolhas e posturas ideológicas que condicionam sua atitude de protesto frente à Guerra. Analisa-se o processo de escrita de *España, aparta de mí este cáliz* como proposta de reescrita da história oficial a partir de reconstrução da memória coletiva. Por último, interpreta-se os poemas intercalando-os a tipos específicos de lembranças-imagens como fotografias. O objetivo é demonstrar que o poemário de Vallejo *España aparta de mí este cáliz* (1939) é arquivo de uma memória que, entre as fissuras de outras memórias fragmentadas descritas subjetivamente, traz ecos e estilhaços da Guerra Civil Espanhola. Portanto, pode ser pensado como uma escrita de protesto e resistência em favor dos vencidos.

Palavras-chave: Vallejo. Poesia Latino-Americana. História. Memória. Performance.

## RESUMEN

En esta disertación se estudian las relaciones entre literatura, historia, memoria y performance por medio de una lectura crítica del libro *España, aparta de mí este cáliz* (1939), del escritor peruano César Vallejo (1892-1938). Son utilizados en la pesquisa conceptos como los de archivo, testimonio, transgénero performático y recuerdo-imagen, utilizando consideraciones acerca del contexto histórico, político y social de la obra en estudio, la Guerra Civil Española (1936-1939). Se destaca la experiencia de exilio vivida por el escritor y se propone un diálogo con sus escritos metacríticos responsables por revelar sus elecciones y posturas ideológicas que condicionan su actitud de protesta frente a la Guerra. Se analiza el proceso de escritura de *España, aparta de mí este cáliz* como propuesta de rescritura de la historia oficial a partir de reconstrucción de la memoria colectiva. Por último, se interpretan los poemas intercalándolos a otros tipos de recuerdos-imágenes como fotografías. El objetivo es demostrar que el poemario de César Vallejo es archivo de una memoria que, entre las grietas de otras memorias fragmentadas descritas, trae ecos y astillazos de la Guerra Civil Española. Por tanto, puede ser pensado como una escritura de resistencia en favor de los vencidos.

Palabras-clave: Vallejo. Poesía Latino-Americana. Historia. Memoria. Performance.

## LISTA DE FIGURAS

1	Soldado Tombando	91
2	Federico Borrel e seus companheiros	93
3	Antonio Coll	100
4	Civis fogem de Irún	109
5	Abandonando Irún	109
6	Refugiados Catalães ‘O pai e a filha da família García’	110
7	Mãe e filhas fogem da Catalunha ocupada pelos nacionalistas	110

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO: “PARADO EN UNA PEDRA”</b>	<b>9</b>
1.1	Biografia e História	12
1.2	Arquivo Performático	16
1.3	Memória	18
1.4	Uma oração de Guerra	20
1.5	“ <i>Buscar España</i> ”	23
1.6	Metodologia	28
<b>2</b>	<b>CONDIÇÕES PARA UM POSICIONAMENTO: <i>ESPAÑA, APARTA DE MÍ ESTE CÁLIZ</i> (1939)</b>	<b>31</b>
2.1	A responsabilidade do escritor	31
2.2	Arte e Política	37
2.3	Encontro com Vladimir Maiakóvski	42
2.4	<i>Arte Socialista</i> : Engajamento estético	48
<b>3</b>	<b>“<i>PEQUEÑO RESPONSO A UN HÉROE DE LA REPÚBLICA</i>”: A ESCRITA COMO ARQUIVO</b>	<b>59</b>
3.1	Projeções da História em <i>España, aparta de mí este cáliz</i> “ <i>con el frente hacia la espalda</i> ”	59
3.2	História, Ficção e Literatura em <i>España, aparta de mí este cáliz</i>	68
3.3	Edificar a Utopia: – “ <i>Un libro retoña de su cadáver muerto</i> ”	78
<b>4</b>	<b>PERFORMANCE E MORTE: <i>ESPAÑA, APARTA DE MÍ ESTE CÁLIZ</i> (1939), DE CÉSAR VALLEJO</b>	<b>87</b>
4.1	“Lembrança e imagem”: A morte de um Soldado	90
4.2	“ <i>Mata y escribe</i> ”: autor como gesto e leitor como atualização	96
4.3	“ <i>Masa</i> ”: Os atos de fala e os sujeitos de atribuição da lembrança	102
4.4	“ <i>Ahí pasa la muerte</i> ”: A linguagem e a morte	107
<b>5</b>	<b>CONCLUSÃO: <i>VOLTAR AO PERU?</i></b>	<b>113</b>
<b>6</b>	<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b>	<b>118</b>

## 1. INTRODUÇÃO: “PARADO EN UNA PIEDRA”

El pasado en los medios tiene cada vez más la función de cita, una cita que en la mayoría de los casos no es más que adorno en el colorear el presente siguiendo “las modas de la nostalgia”. El pasado deja de ser entonces parte de la memoria y se convierte en ingrediente de pastiche, esa operación que nos permite mezclar los hechos, las sensibilidades y los estilos, los textos de cualquier época, sin la menor articulación con los contextos y movimientos de fondo de esta época. Y un pasado así no puede iluminar el presente, ni relativizarlo, ya que no nos permite tomar distancia de la inmediatez que estamos viviendo, contribuyendo así a hundirnos en un presente sin fondo, sin piso, y sin horizonte. (MARTÍN-BARBERO, 2000, p.142).<sup>1</sup>

Em meados de 2005, quando aluna do curso de Letras/Espanhol na Universidade Estadual de Montes Claros – Unimontes, conheci panoramas das literaturas modernas hispano-americanas<sup>2</sup> e Rubén Darío como aquele que influenciou os escritores do modernismo e da vanguarda, entre eles, Vicente Huidobro e Pablo Neruda no Chile, Oliverio Girondo e Jorge Luis Borges, na Argentina, Nicolás Guillén e Alejo Carpentier em Cuba, Alfonso Reyes e José Vasconcelos no México. Estes escritores apresentavam o fim de uma tradição simbolista, e inauguravam um projeto de lírica moderna que, associada aos manifestos – Creacionista, Surrealista, Dadaísta, aclamavam o prazer estético necessário e anterior às emergências de cunho humanista. Tornei-me leitora empolgada dos manifestos e da poesia moderna, e desejava assimilá-los à experiência dos modernistas brasileiros, a exemplo de Oswald de Andrade e Mário de Andrade, no Brasil.<sup>3</sup>

Nesta leva de poetas modernos de língua hispânica, em especial, conheci o livro *Los Heraldos Negros* (1918), do escritor peruano César Vallejo. Livro que, em sintonia com

---

<sup>1</sup> “O passado nos meios tem cada vez mais a função de citação, uma citação que na maioria dos casos não é mais que enfeite para colorir o presente seguindo “as modas da nostalgia”. O passado deixa de ser então parte da memória e se converte em ingrediente de pastiche, essa operação que nos permite mesclar os fatos, a sensibilidade e os estilos, os textos de qualquer época, sem a menor articulação com os contextos e movimentos de fundo desta época. E um passado assim não pode iluminar o presente, nem relativizá-lo, já que não nos permite tomar distância do imediato que estamos vivendo, contribuindo assim a afundarmos em um presente sem fundo, sem chão e sem horizonte.” (todas as traduções desta dissertação são da autora).

<sup>2</sup> Em minha dissertação o termo latino-americano quando utilizado refere-se conceitualmente a todos os países que fazem parte do continente americano incluindo a América Hispânica, a Fancesa e o Brasil. Faço isso porque, mesmo que meu objeto de estudo seja um texto dum peruano sobre a guerra civil espanhola, estou usando material de diferentes países deste continente e meu lugar de enunciação é o Brasil.

<sup>3</sup> Conferir a respeito dos principais movimentos de vanguarda latino-americanos em: SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas Latino-Americanas*. Polêmicas, Manifestos e Textos Críticos. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Iluminarias: Fapesp, 1995.

meu entusiasmo pelas expressões literárias experimentais, muito me chamou a atenção, aproximando-me assim de outras de suas obras que me eram desconhecidas. Em seguida, conheci *Trilce*, (1922), e logo depois, tive o prazer de ler *Poemas en Prosa, Poemas Humanos e España, aparta de mí este cáliz*, (1939). Contente, passei alguns meses embriagada pela poética vallejiana de seus *Poemas en Prosa* (1939) tão cheios de autorreferencialidade, ou com a abstração retórica de seus *Poemas Humanos* (1939) ao mesmo tempo carregados de um mau-humor irônico quando não de uma melancolia niilista.

A primeira leitura feita de *España, aparta de mí este cáliz* (1939) deu-se junto a um questionamento: Por que um poeta peruano escreveu poemas que traziam como tema a Guerra Civil Espanhola? Além disso, esta obra era diversa em vários aspectos, de suas obras anteriores. Parecia tratar-se de um outro escritor. Em *Poemas en Prosa e Poemas Humanos*, César Vallejo expressava-se linguisticamente por meio de um projeto que, entre a ousadia de mesclar temas relacionados à política marxista, estética do trabalho, niilismo, ou a morte, configurava certa busca por um sentido poético<sup>4</sup> diante do ato da escrita. Na Paris dos anos 30, Vallejo vivia então uma espécie de exílio político. Seu compulsório desencanto e o incômodo existencial podem ser evidenciados em poemas como “Piedra Negra sobre una Piedra Blanca” e “Parado en una Piedra”. A partir de uma temática pessimista quanto ao modo de ver o mundo, o poeta ora previa sua própria morte:

Me moriré en Paris con aguacero,  
un día del cual tengo ya el recuerdo.  
Me moriré en Paris – y no me corro –  
talvez un jueves, como es hoy, de otoño.  
(VÉLEZ, 2000, p. 155).<sup>5</sup>

Ora autorreferenciava-se tal como alguém que simplesmente vê a vida passar olhando a paisagem siense:

Parado en una piedra,  
desocupado,  
astroso, espeluznante,  
a la orilla del Sena, va y viene.

---

<sup>4</sup> Em “Intensidad y Altura”, (VÉLEZ, 2000, p. 206), o poeta escreve um soneto onde a procura por este sentido poético e reflete pelo que podemos entender como pura substrução:

“Quiero escribir, pero me sale espumas, / Quiero decir muchísimo y me atollo; / No hay cifra hablada que no se suma; / No hay pirámide escrita, sin cogollo.”

“Quero escrever, mas me sai espumas / Quero dizer muitíssimo e me atolo; / Não há cifra falada que não se some; / Nem há pirâmide escrita sem tormento.”

<sup>5</sup> “Morrerei em Paris com aguaceiro / em um dia do qual eu já tenho a lembrança / morrerei em Paris – e não corro - / talvez em uma quinta-feira, como é hoje, de outono.”

Del río brota entonces la conciencia,  
con peciolo y rasguños de árbol ávido:  
del río sube y baja la ciudad, hecha de lobos abrazados.  
(VÉLEZ, 2000, p.149).<sup>6</sup>

Em *España, aparta de mí este cáliz* (1939), Vallejo aproxima-se das causas sociais, do sofrimento humano e o expressa relacionando-o com a Guerra Civil Espanhola. Encontra-se uma análise deste assunto em *La temática: De Los Heraldos Negros a Los Poemas Póstumos* (1988), de Jean Franco. Esta autora realiza uma abordagem ampla e atenta sobre as fases em que projetos poéticos foram distintamente empreendidos por César Vallejo. Para ela, em relação às duas primeiras obras do escritor, *Los Heraldos Negros* de 1918 e *Trilce* de 1922, os poemas posteriores a 1923 e que se estendem até a sua morte em 1938, são distintos.

Jean Franco assinala que o poeta tentou suplementar esta busca através de um projeto literário que amparasse ideias mais práticas. Daí, sua tentativa de forjar uma “poética materialista” (1988, p. 595). Embora não mencione em sua pesquisa os poemas de *España, aparta de mí este cáliz*, interpretamos que a referencialidade atribuída à Guerra Civil Espanhola tenha conferido dinâmica ao que Franco chama de poética materialista. A escrita desse livro como performance literária e política exigia de César Vallejo um procedimento que conseguisse comunicar e ao mesmo tempo refletir sobre algo que não cabia à abstração retórica característica de muitos poemas que compreendem a fase pós 1923.

Dos quinze poemas que compõem *España, aparta de mí este cáliz* (1939), entre os que estão datados, cinco foram escritos entre os meses de setembro e novembro de 1937. Há cerca de um ano havia começado a Guerra Civil Espanhola, e em abril de 1938 Vallejo morreria, ou seja, foram poemas escritos nos últimos meses que o poeta teve de vida. Nos poemas desse livro, o escritor transfere toda uma carga de reflexão e sofrimento, antes expressos de forma introspectiva, para o campo de uma prática retórica saturada de efeitos e emoções. Podemos utilizar o termo “sufrimiento armado,” que Júlio Vélez (VÉLEZ, 2000, p. 99)<sup>7</sup> cunha para denominar a projeção e dinâmica de um sofrimento que parte do individual

---

<sup>6</sup> “Parado em uma pedra, / desocupado / roto, assustador / às margens do Sena, vai e vem. / Do rio nasce então a consciência, / com ramos e arranhões de árvore ávida: / do rio sobe e baixa a cidade, feita de lobos abraçados.”

<sup>7</sup> Na presente edição crítica organizada por Julio Vélez, *César Vallejo. Poemas en Prosa, Poemas Humanos, España, aparta de mí este cáliz*, referente à nota ao pé de página, o pesquisador, no poema “Voy hablar de la Esperanza” de *Poemas en Prosa*, aponta que o poeta quando escreve que sua dor carece de motivos, não possui qualquer explicação: “Me duelo ahora sin explicaciones” (2000, p. 99). Assim, Vallejos demonstra-se preocupado por entender as causas do sofrimento humano. Mas, a apresenta por meio de uma retórica abstrata. Em *España, aparta de mí este cáliz* ocorre uma mudança desta retórica. Segundo Vélez, (2000, p. 99) a conclusão é que essa dor abstrata presente em seu poemário de guerra pode ser lida pela metáfora “sufrimiento armado”, ou seja, decorrentes de motivos ou problemas que podem ser solucionados. Vélez aponta algumas

até o universal na poética do livro aqui mencionado e justificado por causas explicáveis: a guerra, a injustiça, a morte sacrificial, a luta por um ideal utópico possível no campo da prática política aliada aos propósitos revolucionários da Guerra Civil Espanhola.

Com este trabalho, espera-se responder a algumas questões relacionadas à poética de César Vallejo em *España, aparta de mí este cáliz* (1939). Para tanto, o caminho escolhido é analisá-la a partir de suas características performáticas. Tem-se então em foco a relação entre literatura e performance frente à história, pelo diálogo com a Guerra Civil Espanhola.

## 1.1 – Biografia e História

César Vallejo nasceu em Santiago de Chuco, Peru, em 1892. Mestiço, de ascendência índia e espanhola, projetou-se enquanto escritor, publicando versos: *Los Heraldos Negros*, (1918), *Trilce*, (1922), *Nóminas de Huesos*, (1936), *Sermón de la Barbarie*, (1939), *Poemas Humanos*, (1939), *España, aparta de mí este cáliz*, (1939). Prosa: *Escalas Melagrafiadas*, (1923), *Fabla Salvaje*, (1924), *Hacia el reino de los Sciris*, (1928), *El Tungsteno*, (1931). Dramas: *Les Taupes*, (1929), *Lock-out*, (1930), *Entre las dos orillas corre el río*, (1930), *Colachos Hermanos*, o, *Presidentes de América*, (1934), e *La piedra Cansada*, (1937), além de ensaios, artigos e reportagens jornalísticas.

Desde pequeno, Vallejo conviveu com as mazelas impostas pela sociedade nas minas de Quiruvilca em Huamachuco. Durante seu período de estudos na Universidade de Trujillo, começa a construir uma autoconsciência reflexiva sobre arte, estimulado por escritores, jornalistas e políticos locais, mas necessariamente, sua reflexão deu-se sobre a condição do homem no panorama do capitalismo moderno. Em Lima, 1917, inserido no contexto cultural artístico da época, conheceu e aderiu às correntes européias como o Altruísmo e o Futurismo.<sup>8</sup> Passa então a fazer parte de círculos literários como *El Norte de*

---

idéias sobre o poema IV dessa obra. Neste poema, para falar da Guerra Civil Espanhola, Vallejo constrói um mundo habitado por mendigos, soldados, guerreiros, proletários, gente que na luta cotidiana são livres de algo que ele chama no texto de “sofrimento antigo” (2000, 264), como as reflexões existenciais metafísicas exploradas pela filosofia. Aos homens que lutam na Guerra Civil espanhola, ou que sobrevivem nas grandes cidades “Londres, New York, Méjico” (2000, p. 264), diante deles, o poeta atinge uma retórica que compreende as causas de um sofrimento exteriorizado na imagem da miséria, da guerra, do exílio. É quando, (2000, p.265), “o poeta saúda ao sofrimento armado”.

<sup>8</sup> CHIPP, 1999, p. 285- 308 discorre acerca das vanguardas européias em *Teorias da arte moderna*. Em síntese, com base em suas palavras, pode-se dizer que, o Altruísmo de Augusto Comte, 1830, caracteriza as disposições humanas individuais e coletivas que inclinam os seres humanos a se dedicarem aos outros. Opositiva ao individualismo influencia, sobretudo, na década de XX, as classes intelectuais já entusiasmadas pelas teorias marxistas. O Futurismo, fundado em 1909 pelo poeta italiano Fillippo Tomasso Marinetti, como manifesto artístico, proclamava o fim da arte passada e a ode ao futuro. Com fortes apelos políticos, ansiava tornar o

*Trujillo*, de Alberto Hidalgo em Arequipa e o *Colónida* de Lima. Em 1918 publica seu primeiro livro *Los Heraldos Negros*. Acusado de profanar a ordem pública, em 1920 Vallejo é preso em sua terra natal. Seu segundo livro é *Trilce*, publicado em 1922.

Em 1923, Vallejo parte rumo a Paris e ali passa a se sustentar como ensaísta e colaborador das revistas limenhas como *Variedades*, *Mundial* e *Amauta*. A partir de 1926, acompanhando por intelectuais como Gerardo Diego, Juan Larrea, Vicente Huidobro, Pierre Reverdy, Tristan Tzara, André Breton, Paul Elouárd, Louis Aragon e Pablo Neruda, Vallejo é conduzido ao movimento surrealista. As ideologias estéticas e marxistas eram então parte de uma revolução político-social que dinamizavam o ambiente cultural. Entretanto, empenhado em seguir questionando sobre assuntos ideológicos e políticos mais que ao reclame artístico, Vallejo rompe, após viagens realizadas à Alemanha, à Inglaterra, à Itália, à Áustria, à Europa Oriental e União Soviética, com o Surrealismo e com o Partido Comunista Francês. Participou na Paris de 1928, da fundação da Célula Marxista-Leninista Peruana, aderindo ao Partido Comunista do Peru. Em 1930, ele é considerado uma ameaça à ordem pública, sendo dessa vez, perseguido e expulso da França.

Vallejo, em 1931 incorpora-se ao Partido Comunista da Espanha, pois em Madri encontra asilo político para si e sua esposa Georgette. Publica sua novela *El Tungsteno* e empreende continuamente seus ensaios sobre a URSS e artigos sobre temas diversos, peças teatrais, traduções do francês para o espanhol de obras de Henry Barbusse e Marcel Aymé. Trabalhos contemplados então, pela Segunda República Espanhola. Mais tarde, em 1937, foi delegado pelo partido Comunista Peruano no II Congresso de Escritores Antifascistas em Madri. Vallejo percorre as frentes de batalha em favor dos combatentes do exército republicano e de volta à Paris, participa da elaboração do manifesto “Nuestra España.”

Ao nos colocarmos frente a frente com a questão da Guerra Civil Espanhola, foi inevitável o questionamento: Como escrever a história do outro? Desde então, nosso pensamento voltou-se a compreensão do evento histórico e sua importância naquele contexto do entreguerras europeu. Nesse mesmo contexto, uma outra emergência seria refletir o papel do intelectual diante da sociedade e diante de seu projeto artístico, por isso escrever sinteticamente, o percurso biográfico e profissional de César Vallejo. Pensamos em seu *lugar de enunciação*<sup>9</sup> e nas consequências geradas por seu posicionamento, César Vallejo, um

---

estado-nação, (tomando como exemplo a Itália), livre do peso de sua história institucional, inserindo-o no mundo moderno, junto ao que viria a ser uma comunidade revitalizada, nova.

<sup>9</sup> Em “Dialogando à margem da representação” In: VECCHI, Roberto; ROJO, Sara (Org.). *Transliterando o Real: Diálogos sobre as representações culturais entre pesquisadores de Belo Horizonte e Bologna*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2004. Para os autores Vecchi e Rojo, (2004, p. 09-10), a

escritor latino-americano, escrever poemas que amparavam uma Guerra que acontecia em um outro país, ainda que, consideremos que o Peru foi colônia da Espanha moderna.<sup>10</sup> Seria preciso aprender sobre e entender a Guerra Civil Espanhola desde suas causas prévias e subjetividades processuais.

Quanto a esse assunto, as considerações de Nicolás Casullo, (2004), em *Pensar entre Época. Memoria, sujetos y crítica intelectual*, são pertinentes. De acordo com Casullo, não é possível fazer julgamentos ou análises de um evento histórico, um passado específico, no qual as intenções revolucionárias foram, sobretudo, a engrenagem que fizeram efetivas as práticas de movimentos que projetavam futuros para uma sociedade. O autor pensa em eventos como a Revolução de 1917 na Rússia, e nas Vanguardas Argentinas nos anos 60 e 70. Para ele, as empreitadas revolucionárias que fazem parte da historiografia moderna, devem ser analisadas à luz de um presente próprio àqueles que dele fizeram parte para que não haja julgamentos prévios, sabendo-se que a história não é regressiva.

Ainda que à custa de terror e da guerra, nos ideais revolucionários constavam certas subjetividades que não podem nem devem ser descartadas, que não devem ser formatadas historicamente a um modelo de teoria política. Aponta Casullo que, assim como se deve manter certa proximidade analítica ao pensar sobre um passado específico, deve-se manter também certo distanciamento por não se tratar de uma leitura pronta para que haja uma compreensão imediata sobre aquilo que o passado representa. Principalmente, quando sobre um ideal não se concebem os resultados esperados por aqueles que o projetaram. Não se trata, pois, de uma leitura anacrônica, de modo que o passado deve ser lido referenciando os

---

representação cultural discursiva, ou seja, o lugar de enunciação do ator social constitui-se não só a partir das referências geográficas, mas com relação a todas as características que fazem com o que o sujeito enunciador seja o que ele é. Os dois estudiosos aludem também à aceitação da importância deste local enunciativo para que se compreenda um discurso. Consideram ainda, que os discursos particulares podem trazer explícita ou implicitamente saberes advindos de outras culturas. No caso de César Vallejo, o seu lugar enunciativo, em *España, aparta de mí este cáliz* relaciona-se ao seu posicionamento intelectual frente à Guerra Civil Espanhola, por isso, posso entendê-lo como soberano à questão Europa/América, e a partir de um internacionalismo humanista que pode ser considerado pelos traços multiculturais adquiridos ao longo de sua vida, dos lugares por onde passou e viveu, de seus aprendizados e paixões pessoais.

<sup>10</sup> A Espanha faz-se Moderna diante do processo de formação dos Estados Nacionais quando em 1469 os herdeiros dos tronos de Aragão e Castela – Fernando e Isabel – se casam e desta forma unem sob os mesmos soberanos os reinos cristãos da Península Ibérica. A união destes reinos seria conseqüência de mais de três séculos de Guerra cuja intenção se dava em expulsar os infiéis não-cristãos e reconquistar os territórios que estavam sob domínio muçulmano. O reino de Granada foi o último a ser conquistado em 1492 e o Novo Estado Espanhol estava pronto para se projetar enquanto império: Madri tornou-se o centro administrativo e a descoberta de novos territórios, resultado das campanhas de navegação, tornou-se um meio de difundir seus valores hierárquicos nas aquisições coloniais. Internamente, a centralização dos poderes monárquicos que seguiram com o apoio da Igreja reprimiu junto à Inquisição dissidentes políticos e religiosos.

vários constituintes teóricos e práticos que estiveram, no caso das revoluções e tentativas revolucionárias, a serviço de um projeto de escrita de uma nova história.

Ao referenciar a Guerra Civil Espanhola como evento histórico amplo no sentido das subjetividades revolucionárias e/ou apego à tradição, Casullo considera:

En la Guerra Civil Española, los combatientes socialistas, comunistas y anarquistas de la República perdieron terminantemente en un infausto mar de sangre toda posesión y capacidad revolucionaria sobre su proyecto pasado y futuro de una nueva sociedad, pero las condiciones de lectura ecuménicas de una catástrofe – “en la marcha de la revolución mundial” – resguarda en la vigencia de aquel mundo ibérico que mal o bien se había plasmado en gestos, errores, infantilismos, conductas militares equivocadas, programas máximos, cultura frentista, cancioneros, finales épicos, relatos de refugiados, militancia de exilio. (CASULLO, 2004, p.40).<sup>11</sup>

Nestes termos, Casullo acredita que seria preciso ler todos os constituintes que podem ser tomados como características subjetivas da guerra, discursos que não fazem parte de uma memória ou história oficial. Estes constituintes, além de apresentar discursos não hegemônicos ainda teriam função de explicar-nos que a escrita desta história empreendia ideais revolucionários, e em termos gerais, foi uma escrita “mítica, oracular” (CASULLO, 2004, p. 40-41). Por isso, o acesso a eles deve ser feito levando em consideração o fato de que fizeram parte de um processo de escrita da história, desde seu envolvimento revolucionário, e, portanto, devem ser concebidos como se estivessem inseridos em um tempo precisamente atual, como se fosse o presente do passado ainda não consumado. Trata-se de uma escritura que conserva esta memória do presente – como se fosse um diário em que o escritor registra suas reações frente aos acontecimentos relacionados à guerra – para ser transmitida às futuras gerações, ou seja, para ficar na memória junto ao evento histórico com o qual dialoga.

Como podemos saber algo sobre a Guerra Civil Espanhola, via *España, aparta de mí este cáliz?* Pois bem, conjuga-se a biografia do autor a execução de sua obra: a participação de Vallejo na Guerra Civil Espanhola é efetiva quando ele realiza algumas tarefas de informação e propagandas nas frentes de batalha e assume como intelectual uma posição antifascista.<sup>12</sup> Se pensarmos em um imaginário que condicione a apresentação do real,

---

<sup>11</sup> “Na Guerra Civil Espanhola, os combatentes socialistas, comunistas e anarquistas da República perderam-se terminantemente em um infausto mar de sangue toda posse e capacidade revolucionária sobre seu projeto passado e futuro de uma nova sociedade, mas as condições de leituras ecumênicas de uma catástrofe – “na marcha da revolução mundial” – resguarda na vigência daquele mundo ibérico que mal ou bem estavam envolvidos em gestos, erros, infantilismos, condutas militares equivocadas, programas máximos, cultura frentista, cancioneros, finais épicos, relatos de refugiados, militância de exílio.”

<sup>12</sup> Fazemos alusão à participação de César Vallejo no Segundo Congresso Internacional de Escritores Antifascistas para a Defesa da Cultura, celebrado em Madri em julho de 1937. No Congresso César Vallejo leu

este imaginário não pode ser concebido sem os traços de seu posicionamento e de sua experiência pessoal frente à guerra, seja na observação nas frentes de batalha, seja na leitura de jornais, desde Paris, de onde o poeta pôde acompanhar os eventos. Podemos interpretar as entidades fictícias presentes e características dos poemas, a ficção que é necessária à articulação de uma encenação destes acontecimentos. Entretanto, pensamos que não seja possível distinguir o visto e o imaginado apresentado por Vallejo em *España, aparta de mí este cáliz* (1939).

## 1.2 – Arquivo Performático

Entres tantos arquivos da Guerra Civil Espanhola que foram resgatados nestes últimos setenta anos de sua ocorrência, *España, aparta de mí este cáliz* (1939), do poeta peruano César Vallejo, constitui-se como um resto que faz parte das memórias extraoficiais. Um arquivo dentre outras manifestações que não podemos dizer que foram realizadas com intuito de resistir ao esquecimento, mas que são hoje em dia tratados por pesquisadores e historiadores como documentos que trazem conhecimentos sobre variadas versões e discursos da história em questão.

Por tratar-se de um arquivo, *España, aparta de mí este cáliz* (1939), um livro composto de poemas escritos no contexto de um evento histórico (segundo minha leitura), avalia movimentos e sensações reconstituídas e presentifica memórias – de quem escreveu e daqueles que ali estão inscritos. Por isto, é compreensível ampará-lo como obra de arte que de acordo com Taylor, em “El espetáculo de la memoria: trauma, performance política”<sup>13</sup> “opera como transmissor de la memoria traumática, y a la vez su re-escenificación”<sup>14</sup>, comunicando uma ação passada, e além disso “extrayendo o transformando imágenes culturales comunes de un ‘archivo’ colectivo.”<sup>15</sup>

Até aqui, o que podemos inferir é que a importância do arquivo hoje ao que diz respeito à preservação da memória – principalmente em casos onde além de ser marcada pela

---

seu célebre texto “La responsabilidad del escritor”. Neste texto, o poeta alude diretamente a Guerra Civil Espanhola como evento que clama a presença e o posicionamento dos escritores para que com as armas que têm - o verbo - possam fazer valer a justiça e denunciar a barbárie. Leia-se em (VALLEJO, 1994, p.174-75): “Los responsables de lo que sucede en el mundo somos los escritores, porque tenemos el arma más formidable, que es el verbo. Arquímedes dijo: “Dadme un punto de apoyo, la palabra justa y moveré el mundo”, a nosotros, que poseemos este punto de apoyo, nuestra pluma, nos toca pues, mover el mundo con estas armas.”

<sup>13</sup> Versão eletrônica de artigo disponível em: <<http://hemi.nyu.edu/archive/text/hijos2.html>>. Acesso em 02 de setembro, 2008.

<sup>14</sup> “Opera como transmissor da memória traumática e também a sua resignificação?”

<sup>15</sup> “Extraíndo ou transformando imagens culturais comuns de um ‘arquivo’ coletivo.”

relação com o passado histórico consegue ativar dispositivos cuja reflexão destes acontece no presente – é que ela não pode ser concebida gratuitamente pelos seus receptores, quer dizer, o arquivo não pode ser visto simplesmente como meio de armazenar informações. Em tempos graves, de guerras, ou catástrofes naturais, muitas vezes são estes arquivos que elucidam para nós discursos que a história oficial não permite. E quando pensamos, por exemplo, sobre o excesso de informações arquivadas que nos trazem encenações de um tempo histórico, devemos entender que cada informação tem algo diferente a nos dizer.

No caso de César Vallejo, seu poemário de guerra constitui-se de todas as características de um testemunho<sup>16</sup> pela projeção de sua pessoa enquanto aquele que se propôs como intelectual fazer valer seu lugar enunciativo diante do campo cultural onde atuava. Vallejo apresenta-nos um arquivo constituído por imagens registradas que podem sugerir formas de explicação ou compreensão por parte do escritor sobre o que acontecia.

Em suas teorizações com relação às escritas performáticas, Graciela Ravetti, tece considerações que garantiriam, segundo minha leitura, o tratamento de *España, aparta de mí este cáliz* (1939), como representante destas escritas a que ela denomina de ordem performática. Ao falar sobre performances escritas, a autora considera importante constatar que:

Em quem escreve como performance, o corpo se impõe, nos jogos com a subjetividade e a biografia, a exposição das marcas da vida pessoal (o sexo, a tortura, os territórios ocupados, os medos, as traições) e, sobretudo, pela interseção com a morte, no espaço repetido de recuperar a si mesmo em suas partes, inscrito em algum esquema coletivo e de tempos recuperados. (RAVETTI, 2002, p. 62).

É fundamental, diante desta consideração, pensarmos em como César Vallejo, de forma implícita configura o sentido de coletividade ao que Ravetti faz alusão quando pensa em transgêneros performáticos a partir dos jogos de subjetividades apresentados junto a tessitura de seu texto. Em *España, aparta de mí este cáliz* (1939), o poeta além de colocar-se a escrever referenciando os episódios e personagens da Guerra Civil Espanhola, o faz

---

<sup>16</sup> As características da escrita testemunhal a que fazemos alusão podem ser descritas a partir das considerações de Marcio Seligmann-Silva em “O testemunho: entre a ficção e o real” (2003), quando o pesquisador atribui ao testemunho a capacidade de manifestar o real ainda que diante de projeções fictícias. Para Seligmann-Silva, (2003, p.386): “Na literatura de testemunho não se trata mais de *imitação* da realidade, mas sim de uma espécie de “manifestação” do “real”. É evidente que não exista uma transformação imediata do “real” para a literatura: mas a *passagem* para o literário, o trabalho do estilo e com a delicada trama de som e sentido das palavras que constitui a literatura é *marcada* pelo “real” que resiste a simbolização. Daí a categoria do *trauma* ser central para compreender a modalidade do “real” de que se trata aqui. Se compreendemos o “real” como trauma – como uma “perfuração” na nossa mente e como uma ferida que não se fecha – então fica mais fácil compreender o porquê do redimensionamento da literatura diante do evento da literatura de testemunho.”

colocando-se como aquele que escreve. Na medida em que registra as ações protagonizadas pelo povo espanhol, Vallejo escreve junto à história de si mesmo, torna-se de acordo com Ravetti sobre o escritor performer “aquele que traz consigo não só uma denominação - o representante - mas também um saber cuja possessão lhe foi garantida pelo grupo” (2003, p. 38). Grupo este, o dos Voluntários, do qual o autor tornou-se “parte” a partir da execução performática de seu hino como observador e escrivão de um evento próprio daqueles aos que o poeta se propôs representar. Além das projeções de imagens apropriadas da guerra e interpretadas pelo poeta como testemunho ficcional, a seu modo, Vallejo nos conta suas percepções.

Para nós, a expressão performática em *España, aparta de mí este cáliz*, (1939) dá-se por meio de uma capacidade poética, apóia-se ao referente histórico como recurso de instância flexível cuja verticalidade é sublinhada através das sensações e dos registros de movimentos que na obra se encontram presentes: a fascinação pela morte, a idealização de um herói épico, os hinos de homenagem aos voluntários, prognósticos feito às crianças de que a República cairia e paráfrases de orações. Tudo isto demonstra sua relação com a escrita da memória, mas sempre por meio das apropriações efetivadas a partir de referências à Guerra – nomes reais das cidades espanholas, descrição das batalhas, alusão a soldados que de fato lutaram na guerra, personagens da cultura hispânica, além da referência a si próprio.

Contextualizando a análise acima, a relação entre o que há de real e ficção em *España, aparta de mí este cáliz* (1939), poderíamos aludir a Luiz Costa Lima em *História. Ficção. Literatura*, (2006). Embora não descarte a intenção autoral, Costa Lima prefere, em se tratando da construção ficcional, tratar a literatura como modalidade discursiva. Este autor pensa em algo a que denomina “inconsciente textual” o que, segundo o pesquisador, não poderia ser confundido com “inconsciente autoral”, e sim como o resultado de seu prolongamento. Segundo Costa Lima, (2006, p. 288), “sem negar que traumas ou acidentes marcantes da vida do autor interfiram na seleção que opera o discurso, agora, é que o imaginário exprime a condição de sua representabilidade.”

### **1.3 – Memória**

Nas considerações de Paul Ricœur em *A memória, a história, o esquecimento* (2007), encontra-se uma forma de ler um arquivo memorialístico, um testemunho verídico ou ficcional, junto à constituição historiográfica. Através deste tipo de arquivo, de acordo com Ricœur, podemos adquirir conhecimentos sobre variadas versões e discursos da história em

questão. Distinto dos rastros cerebrais ou afetivos, o arquivo memoralístico literário ocupa para Ricœur, além de um lugar físico e espacial, também um “lugar social” (RICŒUR, 2007, p.177). Este “lugar social” é o que norteia a relação estreita do arquivo com a epistemologia historiográfica. Ainda que não façam parte da historiografia hegemônica, muitos arquivos literários tornam-se importantes na construção de novas perspectivas históricas na medida em que suscitam memórias recalçadas e discursos de atores sociais que não possuem um lugar de enunciação legitimado. Ao romper com a tradição de testemunhos orais, o testemunho arquivado, de acordo com Ricœur, (2007, p.178) “assume o primeiro plano a iniciativa de uma pessoa física ou jurídica que visa a preservar os rastros de sua própria atividade; essa iniciativa inaugura o ato de fazer história”.

No poemário *España, aparta de mí este cáliz*, além de o escritor registrar ficcionalmente um testemunho sobre sua experiência na Guerra Civil Espanhola – assumir um posicionamento intelectual enquanto aquele que se posiciona responsabilmente diante da história, – escreve como indivíduo que faz parte deste ato de fazer história. A história, neste caso, será compreendida pela posterior construção das memórias que a compõem e que tem como finalidade tornar o passado passível de compreensão e disseminador de novas ideias para o futuro. Martín-Barbero (2000, p.142) deseja um passado que seja, nos dias de hoje, capaz de iluminar e transformar nosso presente e nosso futuro. Para ele, isto é possível, mas apenas se soubermos contextualizá-lo.

Penso que uma das formas de contextualizar o passado, com responsabilidade, seja considerar a relação que ele possui com a memória. Atualmente, a produção de estudos sobre a memória tem atingido uma grande proporção de discussões que surgem com intenção de reverenciar narrativas históricas que não chegam ao conhecimento de todos, e produzir debates através de confrontos entre as diversas versões que um evento histórico pode apresentar. Vale destacar este tópico focado por Jeanne Marie Gagnebin, (2006), em *Lembrar Escrever Esquecer*. Gagnebin faz interpretações sobre teóricos que se ocuparam de refletir a relação história e memória problemática no século das guerras e catástrofes, entre eles Walter Benjamin e Theodor W. Adorno. A pesquisadora configura os principais conflitos presentes em relação à compreensão do passado referente ao imediato pós-guerra que povoara o mundo de vítimas e algozes tornando ainda mais intensas as discussões sobre esquecimento, perdão e destruição de lembranças. Gagnebin afirma ser necessário elaborar um passado conjugando lembranças e esquecimentos, mas para ela “a exigência de não esquecimento não é um apelo a comemorações solenes; é, muito mais, uma exigência de análise esclarecedora que deveria produzir – e isso é decisivo – instrumentos de análises para melhor esclarecer o presente”

(Gagnebin, 2006, p. 103). Pensando na “pedagogia iluminista” que para Adorno é necessária na luta contra ideologias racistas e fascistas, Gagnebin (2006, p.105) conclui que por esta pedagogia esclarecedora e sincera, o passado poderia ser interpretado através de “um trabalho que, certamente lembra dos mortos, por piedade e felicidade, mas também por amor e atenção aos vivos”. Sem as amarras de um moralismo rancoroso, a humanidade saberia espelhar-se nas lembranças por meio da leitura do passado na construção cotidiana da história presente e vindoura.

Considerando as reflexões de Ricœur e posteriormente a de Gagnebin, entendemos que em narrativas testemunhais (verídicas ou ou ficcionais), pela estreita relação que possui com a memória, encontramos algo de verdade sobre os discursos da história. Naturalmente, esta idéia norteia nosso projeto. Seria função da memória de qualquer maneira arquivada, contar-nos algo, e inevitavelmente queremos saber ainda que seja ruim, ou já imerso na política dos esquecimentos.

#### **1.4 – Uma oração de Guerra**

A Campanha de Viscaya foi organizada pelo exército nacionalista para a tomada da região norte da Espanha, onde se encontram as principais cidades bascas. Destas, Durango foi a primeira a ser impiedosamente bombardeada no contexto dos episódios decorrentes da Guerra Civil Espanhola (1936-1939). Segundo Hugh Thomas (1964, p. 107 vol.2), que relata o episódio, durante o bombardeio que teve início ao dia 31 de março de 1937, dentre os locais bombardeados estavam a capela de Santa Susana – onde 14 freiras foram mortas – e a Igreja de Santa Maria – onde o padre foi morto no momento da elevação. Outras 13 freiras e dois padres também teriam morrido em decorrência dos vários bombardeios ocorridos em diversos pontos de Durango.

Importa dizer que, os bombardeios contra as cidades bascas adquiriram fama internacional, comovendo a comunidade global e chamando atenção a seriedade das consequências advindas do conflito espanhol. Este episódio em especial chama a atenção, pois os nacionalistas eram em grande maioria católicos e desde aí, as mortes de vários religiosos, vítimas dos bombardeios em Durango, demonstra como irônica pode ser a história. Além disso, na história da Guerra Civil Espanhola enfraquecer o poder da Igreja Católica como instituição era uma das intenções dos republicanos.

Cabe revelar o caminho escolhido como metodologia de pesquisa – literatura e outros sistemas semióticos – diante da possibilidade de fazer dialogar duas disciplinas

distintas, a literatura e a história, lidas desde as teorias da escrita performática. Esta escolha foi feita, por haver um grande peso histórico relacionado ao tema amparado pela obra *España, aparta de mí este cáliz* (1939), livro de poemas compostos por versos que se ocuparam de registrar uma “realidade” desde uma perspectiva plurisignificante.

No primeiro parágrafo, um comentário histórico faz o papel de iniciar nosso trabalho. Apoiado nos amplos estudos sobre a Guerra Civil Espanhola realizados ao longo destes setenta anos, o comentário serve como pano de fundo necessário. Se a afecção possibilitada pela experiência estética é importante, é igualmente essencial que se entenda o que acontecia, que se saiba de qual cidade o poeta está falando, porque fala, por quem, desde que lugar e com qual objetivo. Refletindo acerca destas questões, refiro-me ao poema “Redoble Fúnebre a los escombros de Durango” o primeiro, dos poemas que compõem *España, aparta de mí este cáliz* (1939), a ser mencionado nesta pesquisa.

Padre polvo que subes de España,  
Dios te salve, libere y corone,  
padre polvo que asciendes del alma.

Padre polvo que subes del fuego,  
Dios te salve, te calce y dé un trono,  
padre polvo que estás en los cielos.

Padre polvo, biznieto del humo,  
Dios te salve y ascienda a infinito,  
padre polvo, biznieto del humo.

Padre polvo en que acaban los justos,  
Dios te salve y devuelva a la tierra,  
padre polvo en que acaban los justos.

Padre polvo que creces en palmas;  
Dios te salve y revista de pecho,  
padre polvo, terror de la nada.

Padre polvo, compuesto de hierro,  
Dios te salve y te dé forma de hombre,  
padre polvo que marchas ardiendo.

Padre polvo, sandalia del paria,  
Dios te salve y jamás te desate,  
padre polvo, sandalia del paria.

Padre polvo que avientan los bárbaros,  
Dios te salve y te ciña de dioses,  
padre polvo que escoltan los átomos.

Padre polvo, sudario del pueblo,  
Dios te salve del mal para siempre,

padre polvo español, padre nuestro.

Padre polvo que vas al futuro,  
Dios te salve, te guíe y te dé alas,  
padre polvo que vas al futuro.  
(VALLEJO In: VÉLEZ, 2000, p. 283-284).<sup>17</sup>

“Redoble Fúnebre a los escombros de Durango”, é uma oração, ou, mais próxima do que seria um “redoble” trata-se de uma ladainha em referencia diretamente a oração do Pai Nosso. O “Pai pó” vocativo, se repete duas vezes em cada estrofe dialogando com o verso que a entremeia e faz alusão à Ave Maria “Dios te salve.” Das referências importantes encontradas no poema quanto a esta pluralidade de leituras, a inicial faz menção direta ao bombardeio de Durango trazido desde uma concepção histórica de um episódio real, quando pó, poeira e fumaça são consequências da destruição causadas pelas bombas, o “pai pó escoltado por átomos”. Mesmo assim, toda a ladainha reverencia este pó como “sudário do povo” e no fim do poema, como chave que liberta a história de sua emergência presente quando o eu lírico pede na oração que ele vá até o futuro. Como a virgem cria asas, seja por Deus salvo, guiado e redimido. Frente ao episódio envolvendo Durango, César Vallejo escreve o poema como oração em murmúrio a fim de trazer o bombardeio presentificado através dos efeitos sonoros.

Estes efeitos são resultados da musicalidade dos versos decassílabos caracterizados pelas sílabas tônicas que sugerem o barulho das bombas, barulho de explosões: na primeira estrofe “*Padre polvo tu que subes de España*” (grifo nosso) e nas demais, o efeito acontece por meio da tonicidade silábica, principalmente as dos primeiros e últimos versos em que a saudação é feita ao “Pai Pó”. Acreditamos que como se fosse uma onomatopéia mesmo de explosões “pá e pó” sugerem a encenação do bombardeio de Durango.

O eu lírico subverte a intenção primeira da citação litúrgica, e ao invés de pedir uma benção a um ser supremo, o pedido é feito à matéria mesma que constitui os porquês da nossa pesquisa: a ruína, o pó, a destruição e a guerra. São ruínas que nos processos históricos constituem-se de marcas temporais, e fundam um conceito de presente “como um ‘agora’ no

---

<sup>17</sup> “Pai pó, tu que sobes da Espanha / Deus te salve, liberte e coroe, / pai pó, tu que te levantas da alma. / Pai pó, tu que sobes do fogo / Deus te salve, te calce e te dê trono, / padre pó, tu que estás no céu. / Pai pó, bisneto da fumaça, / Deus te salve e eleve ao infinito, / pai pó, bisneto da fumaça. / Pai pó, tu onde os justos se acabam, / Deus te salve e te devolva a terra, / pai pó, tu onde os justos se acabam. / Pai pó, tu que cresces nas palmas, / Deus te salve e te cubra de peito, / pai pó, terror do nada. / Pai pó, composto de ferro, Deus te salve y te dê forma de homem, / padre pó, tu que marchas ardendo. / Pai pó, sandália do paria, / Deus te salve e jamais te solte, / pai pó, sandália do paria. / Pai pó, tu ventilado pelos bárbaros, / Deus te salve e te cerque de deuses, / pai pó, tu que és escoltado por átomos. / Pai pó, sudário do povo, / Deus te salve do mal para sempre, / pai pó espanhol, pai nosso! / Pai pó, tu que vás ao futuro, / Deus te salve, te guie e te dê asas, / pai pó tu que vás ao futuro.”

qual se infiltram estilhaços do messiânico” (BENJAMIN, 1996, p. 232) e contribuem para que posteriormente, no futuro e em nosso ‘agora’ hajam leituras ou interpretações múltiplas da história.

## 1.6 – “*Buscar España*”

Em um texto bastante curioso sobre a experiência de Marcel Duchamp quando vivia em Buenos Aires, logo depois da Primeira Guerra Mundial (1914-1919), o pesquisador Raúl Antelo empreende a tarefa de explicar a obsessiva idéia do artista francês de executar uma obra que trouxesse à arte contemporânea uma perspectiva pluridimensional de espaço e tempo e funcionasse como se fosse uma espécie de palimpsesto memorialístico. Tratava-se de o *Grande Vidro* ou, *A noiva desnudada por seus celibatários*. Antelo considera que nesse objeto, em cada fração de duração dos quadros de vidro, encontra-se o exemplo do que seria a *durée* bergsoniana. Na medida em que todas essas pequenas partes relacionam-se à fraturas passadas e futuras, constrói-se uma espécie de “presente com múltiplas durações” (ANTELO, 2006, p.12). Sobre o *Grande Vidro* de Duchamp, o pesquisador argentino nos diz que “laberinto [espacial] y palimpsesto [temporal] son así las imágenes de un pensamiento de lo plural que juzga aislar en lo infraleve el pasaje de lo uno a lo otro” (ANTELO, 2006, p.12).<sup>18</sup> A reflexão de Antelo está ainda associada ao pensamento de Nietzsche, no que se refere à *Teoria da História*, desenvolvida pelo filósofo alemão, em que são enfatizadas as idéias de “hiperhistoricismo” e “eterno retorno” (ANTELO, 2006, p. 12-13).

O raciocínio de Antelo sobre esse objeto é pertinente para a idéia de que podemos, de maneira analógica, referirmo-nos a objetos artísticos que promovem a catalogação de múltiplas lembranças e funcionam como arquivo de memórias coletivas e individuais. No decorrer desta pesquisa sobre o livro *España, aparta de mi este cáliz* de César Vallejo, como se inserida num labirinto de memórias da Guerra Civil Espanhola, pude aproximar “imagens-lembranças” e pensamentos plurais que se encontram individualmente, e temporalmente, separados. Tais imagens estiveram todo o tempo em seu específico “presente de múltiplas durações”, ou seja, em um presente do passado que vem estado sob constante revisão.

---

<sup>18</sup> “labirinto [espacial], e palimpsesto [temporal] são assim as imagens de um pensamento o plural que julga separar no infra-leve, a passagem de um para o outro.”

Além do livro de Vallejo, informações sobre a Guerra Civil Espanhola me foram oferecidas pela “Asociación para la recuperación de la memoria histórica”.<sup>19</sup> Este projeto realizado por filhos e netos de republicanos, em sua maioria, divulga e debate sobre as medidas de investigação que foram e são tomadas pela justiça espanhola, a fim de averiguar os crimes cometidos contra republicanos, tanto durante a Guerra Civil, quanto durante o governo franquista a qualquer cidadão que demonstrasse oposição ao regime. A frase que suplementa o trabalho da associação é: “¿Por qué los padres de la constitución dejaron a mi abuelo en una cuneta?”<sup>20</sup> A frase ilustra bem os recentes debates correntes no site da associação. Trata-se da tarefa de encontrar e identificar os corpos de desaparecidos que se encontram enterrados ilegalmente em fossas comuns, terrenos, barrancos e canais, em várias regiões da Espanha. A associação recebe, em seu site, manifestações de pessoas que procuram seus familiares, na maioria homens, que desapareceram durante o conflito. O trabalho realizado pela associação funcionou para mim, durante a pesquisa como um fio que faz o intercâmbio entre passado, presente e futuro. A associação exerce a função de elo entre as três gerações e entre um grupo de pessoas cujos interesses comuns (procurar o pai ou o avô) reconstituem a memória coletiva<sup>21</sup> e mobilizam a sociedade. Mesmo àquelas pessoas que, como eu, não foram nem tiveram qualquer familiar envolvido na guerra civil, é oferecida a oportunidade de acompanhar as investigações e conhecer as histórias.

Ter conhecido essas histórias “reais”<sup>22</sup> mesmo de forma distanciada, foi o que me permitiu aproximar do trabalho que a associação desenvolve e conhecer sua importância. De alguma forma, através dela, pude experimentar várias emoções e ler de maneira mais intensa

---

<sup>19</sup> Ver: “Asociación para la recuperación de la memoria histórica”. Site eletrônico disponível em: <<http://www.memoriahistorica.org/index.php>> . Acesso em 12 de jul. 2009.

<sup>20</sup> “Por que os pais da constituição deixaram meu avô em um barranco?”

<sup>21</sup> Em Ricœur (2007), a memória histórica é aquela que se pauta em memorizações de datas, de fatos, de nomenclaturas, de acontecimentos marcantes, de personagens importantes e festas a serem celebradas. É um tipo de memória que se situa no exterior do sujeito, morta, e “essencialmente, uma narrativa ensinada, cujo quadro de referência é a nação” (RICŒUR, 2007, p. 404). Já a memória coletiva é pensada a partir do conceito de atribuição dos fenômenos mnemônicos. Isto é, entre as relações do viver e recordar uma lembrança que pode ser atribuída a um único sujeito – ser individual, e ao mesmo tempo ser de ordem da coletividade, pois, neste processo de recordar “os sujeitos ativos e passivos são de imediato membros de uma comunidade ou de uma coletividade.” (RICŒUR, 2007, p. 139).

<sup>22</sup> São deixados, nos fóruns do site, anúncios de busca por familiares desaparecidos, por exemplo, como este: “Alguma pista sobre meu avô Isafas Plaza Garrote, desaparecido na guerra civil. Foi carabineiro e quando promovido a cabo enviaram-no com as brigadas mistas a Castellón de la Plana, era natural de Villarejo de Fuentes, província de Cuenca, ainda que tenha vivido em Socuéllamos até quando foi para a Guerra. Foi jornalista (e deixou a sua viúva e seis filhas). Me lembro que na gola de sua jaqueta aparece o número 18. Obrigado por tudo.” Anúncio de Andrés Cerdan Plaza em 28/07/2009 deixado no Fórum de busca e debates organizado pela Associação para a recuperação da memória histórica. Disponível em: <<http://boards2.melodysoft.com/ARMH/abuelo-isaias-desaparecido-29484.html>>. Acesso em 03 de ago. 2009.

esta obra de Vallejo, na qual está inscrita uma preocupação muito forte com os seres humanos envolvidos no evento, principalmente para com os republicanos que foram derrotados. O poema que dá título à obra, o último a ser lido nesta pesquisa, sugere segundo minha leitura, uma idéia muito próxima do trabalho que desenvolve a Associação para recuperação da memória histórica. Este poema é escrito como se fosse uma carta, endereçada às crianças e adolescentes que sobreviveriam a guerra e fazem o papel de interlocutores junto ao texto:

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 sienas 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, entretanto,  
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, aquella de la trenza,  
la calavera, aquella 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 aun  
 el de las sienes 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 in: VÉLEZ, 2000, p.285-286).<sup>23</sup>

Cuidadoso, o eu lírico vem falar às crianças do mundo, e não somente às crianças espanholas, mas sua preocupação, o receio e o aviso, “si cae España” refere-se à Guerra Civil Espanhola. Diante das crianças do “mundo enfermo”, resta para Vallejo lamentar em seu poema a sina de cada uma delas “las de las sienes cóncavas” as crianças que envelhecem pela obrigatoriedade de enfrentar tempos difíceis consequentes de um conflito político. Os versos avisam do perigo e lamentam já, a efeito de prognósticos, as possíveis consequências advindas da queda da República Espanhola que são: o envelhecimento precoce junto à falta de perspectiva para as crianças e adolescentes que sobrevivessem ao conflito, a desilusão por tê-lo experienciado e se tornarem sobreviventes, a busca de um lugar para onde pudessem seguir em exílio. Continuar na Espanha poderia significar este prognóstico vallejiano de não poder parar no tempo, “¡cómo vais a cesar de crecer!” e ainda, a impossibilidade de, com a queda da Espanha, seguirem vivendo em um mundo mais justo. A queda de Espanha Republicana significava, para Vallejo afinal, retroceder aos velhos dogmas e tradições.

Nas terceiras e quarta estrofes do poema, o eu lírico declina sua fala e parece murmurar, como se o medo, como se a ameaça “si cae España” fosse ainda mais possível.

---

<sup>23</sup> “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 ligeiro o ruído antigo em vosso peito! / Que velho vosso 2 no caderno! / Crianças do mundo, está / a mãe Espanha com o seu ventre às costas; / está nossa mestra com suas palmatórias, / está mãe e mestra, / 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 grafia 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 / 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 frentes 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 procurá-la!”

Todo o futuro estaria nas mãos das crianças, filhos de milicianos “guerreros” que sofriam sua tragédia e em sua maioria tiveram que deixar a Espanha.<sup>24</sup> São crianças que, como Hamlet, conversam com uma caveira oráculo. A referência feita a Shakespeare já havia sido apontadas por Júlio Vélez (2000, p. 286), como proposta de leitura e interpretação da presença da caveira falante. Mas, diferente da caveira com quem Hamlet dialoga, a do poema vallejiano, apesar de representar um mau presságio, presentifica a vida, “la calavera, aquella de la vida!” ou seja, é uma personificação da morte que fala às crianças sobreviventes. Nessas crianças, o poeta consegue enxergar uma forma de por fim à guerra, de apaziguar a tragédia, de ver a Espanha derrotada e seu “lápiz sem ponta” como metáfora viva de ruína e perda das ilusões. Por outro lado, a metáfora pode ser interpretada como possibilidade de reconstruí-la, escrever uma nova história na medida em que procuram pela Espanha derrotada, (que é a Espanha Republicana), constituída e defendida por homens e mulheres, alguns até hoje, desaparecidos. A leitura que faço deste poema é que “buscar España” seja essa procura que perdura até a atualidade, pelas vítimas do fascismo. Essa empreitada é organizada por seus filhos ou netos, que é a geração sobrevivente, as crianças a quem o eu lírico do poema vem falar.

No entanto, mesmo que exista o trabalho da “Asociación para la recuperación de la memoria histórica” e de outras associações que existem em outros países e cuja finalidade é permitir que a memória histórica esteja sob revisão, e isso acontece principalmente em países onde parte dos cidadãos sofreu algum tipo de violência exercida pelo estado, é claro que nem sempre essas pessoas contam com a boa vontade das outras, quando muito, podem contar com a resistência delas mesmas contra o esclarecimento de alguns episódios. Grande parte da humanidade, de maneira global, se sente mais segura não protestando contra crimes cometidos pelo estado, ainda que, uma parcela não se permita omitir fatos que devem chegar ao conhecimento de todos. Nas batalhas dos dias de hoje, nos campos de refugiados, em zonas beligerantes habituais que são consequências dos mais variados motivos, sejam de ordem política, econômicas, religiosas, onde há um ser humano cuja vida encontra-se em risco, fatalmente, há um outro ser humano que se encontra ao seu lado e muitas vezes é incapaz de salvá-lo. A experiência vivida pela comunidade mundial diante de conflitos locais como a Guerra Civil Espanhola é uma experiência parcialmente voyerística. Ela não se desenvolve para além do sentimento de compaixão e impotência frente ao que acontece com o outro. O

---

<sup>24</sup> Daniel Muchnik (2004) em seu livro *Gallo rojo Gallo negro los intereses en juego en la Guerra Civil Española*, nos diz que 30.000 crianças espanholas tiveram que deixar o país durante o conflito, sendo que outras 70.000 também deixaram o país após o fim oficial da guerra e a vitória do fascismo. Fatalmente órfãs, a maioria destas crianças foram levadas às casas de abrigo ou antigos seminários emergentemente transformados em colégios nos vários países que as receberam, desde o México até a Rússia.

escândalo que o Bombardeio de Guernica causou, em 1937, não evitou o escândalo causado pelos ataques a Hiroshima e Nagasaki de 1944, que não evitou o Napalm destruindo as comunidades de vietnamitas durante a Guerra da Indochina, que não evitou os campos de refugiados em Kosovo, que não evitou 11 de Setembro, que não evita até hoje, que haja injustiça, repressão e terror de um povo contra outro, ou, de um povo contra o seu próprio povo.

Onde um homem não é capaz de denunciar, transformar, de subverter uma situação de crise questionando-a a fim de evitar a violência, *España, aparta de mi este cáliz*, revive um ideal, durante uma realidade bélica onde morte significava vantagem para o inimigo, por isso ressuscitar é resistir, sobreviver é resistir, reescrever a história é resistir como ressurreição do ideal de ainda querer mudança na cena política e social mesmo que pela morte transformada em performance política e individual daquele que se entrega seja o soldado, ou seja, o escritor, César Vallejo.

## 1.6 – Metodologia

Esta pesquisa insere-se na linha de pesquisa Literatura e Outros Sistemas Semióticos. Constitui-se, principalmente, de pesquisas bibliográficas, partindo de análises críticas e interdisciplinares de textos literários e teóricos que contribuirão para a análise de *España, aparta de mí este cáliz* a partir das relações propostas pelo diálogo entre literatura e performance.

No primeiro capítulo, quando refletiremos sobre as influências de textos jornalísticos de César Vallejo junto à escrita de *España, aparta de mi este cáliz* recorreremos a textos que abordam a experiência metacrítica do escritor e seu engajamento político nas décadas de 1920 e 1930, Alejandro Bruzual, (2004) Alberto Acereda, (2004). Nesse mesmo sentido, considerações de Edward Said (1996), Victor Emanuel Aguiar e Silva, (1969), Hugo Friedrich, (1978) e Samuel Taylor Coleridge, (1975).

No segundo capítulo, para a análise da linguagem alegórica e histórica de *España, aparta de mí este cáliz*, serão fundamentais para nossa argumentação os insumos teóricos de Walter Benjamin (1994), sobre a temática da alegoria trazendo-a para o discurso literário, bem como as projeções feitas por Luiz Costa Lima (2006), sobre a escrita da história analisada junto aos discursos literários ficcionais, e a temática do testemunho na era das catástrofes de Márcio Seligmann-Silva (2003), que ajudará a pensar na importância do testemunho como arquivo histórico aliada à tese de Paul Ricœur (2007), em torno da questão

da memória, da história e do esquecimento. Também contaremos com o apoio das considerações de Graciela Ravetti (2001), (2002), (2003), Diana Taylor (2002), e Nicolás Casullo (2004).

A princípio, junto ao terceiro capítulo, toma-se enquanto referencial teórico-crítico da pesquisa as considerações de Paul Ricœur (2007) sobre o conceito de “lembança imagem”. Sobre o gesto autoral, contaremos com as reflexões de Michel Foucault sobre a escrita de si, diante da tarefa de responder à pergunta que nomeia seu livro *O que é um autor?* (1992), as leituras de Giorgio Agamben (2007) e sobre a estética da recepção, Wolfgang Iser (1983). Para entendermos a alegoria do lócus enunciativo que opera diante da escrita de *España, aparta de mí este cáliz*, utilizaremos os estudos sobre os atos de fala de John Langshaw Austin (1990), junto aos comentários de Ana Bernstein (2004) e as teorias de performance de Richard Schechner (1990). Para concluir o capítulo, reflexões sobre a morte como lugar da negatividade e da linguagem com Giorgio Agamben, (2006) e Mikhail Bakhtin, (1986) sobre as operantes lingüísticas textuais que nos permitirá argumentar a encenação fictícia de eventos relacionados à Guerra civil Espanhola em moldes de poesia testemunhal.

#### Capítulo I – Condições para um posicionamento em *España, aparta de mí este cáliz*

Neste capítulo a intenção é refletir como a obra pode ser interpretada como arte literária constituída por um forte traço autobiográfico sustentado pela presença de informações como os textos jornalísticos escritos por Vallejo que, paralelamente, dialogam com a criação de seus poemas de guerra. Além disso, como tais traços inferem na obra uma característica de ordem performática por sua relação com a política no sentido de tomada de posição como estratégia de intervenção na opinião pública.

#### Capítulo II – “*Pequeño responso a un Héroe de la República*”: A escrita como arquivo

Este capítulo destina-se à discussão sobre de que maneira o contexto original no qual foi concebida a obra, sua relação com Guerra Civil Espanhola, constitui como dado relevante ao se pensar *España, aparta de mí este cáliz* como um transgênero performático, aliado à função arquivística e sua relação com a história. Esta discussão surge com base nos referenciais teórico-críticos e na abordagem hermética do corpus.

#### Capítulo III – Performance e morte: *España, aparta de mí este cáliz* (1939), de César Vallejo

Neste terceiro capítulo, a emergência será deslindar, identificando no corpus de estudo com base nos referenciais teórico-críticos, traços mnemônicos através dos registros de movimentos e sensações, a fim de garantir a sua denominação enquanto considerada como um transgênero performático.

Conclusão: Voltar ao Peru?

Considerações finais amparando a pesquisa realizada retomando os principais conceitos estudados, e respostas alcançadas ao longo de nosso estudo sobre a expressão performática em *España, aparta de mí este cáliz* (1939). A partir destas conclusões, esperamos construir novos questionamentos a fim de estabelecer relações entre o estudo finalizado com outras possibilidades de compreensão da poética vallejana.

## **2. CONDIÇÕES PARA UM POSICIONAMENTO: *ESPAÑA, APARTA DE MÍ ESTE CÁLIZ* (1939)**

O objetivo deste capítulo é refletir como a obra *España, aparta de mí este cáliz* (1939) pode ser interpretada como arte literária constituída por um forte traço autobiográfico. Este traço está sustentado pela presença de informações sobre os textos críticos e jornalísticos escritos por César Vallejo e pela sua participação no II Congresso Internacional de Escritores Antifascistas. Além disso, como isso infere na obra inserindo uma característica de ordem performática produzida tanto por sua relação com a política, como estratégia de intervenção no quadro social junto à opinião pública, quanto pelo engajamento estético dos poemas.

### **2.1 – A responsabilidade do escritor**

O II Congresso Internacional de Escritores Antifascistas para a Defesa da Cultura foi realizado em Madri no mês de julho de 1937. Um ano antes havia começado a Guerra Civil Espanhola (1936-1939) e o comitê internacional de escritores formado por André Gide, Thomas Mann, André Malraux, Romain Rolland, Aldous Huxley e Waldo Frank havia organizado o congresso para que os intelectuais interessados pudessem apresentar suas preocupações e impressões diante dos acontecimentos em torno da guerra.<sup>25</sup> Pablo Picasso, em protesto contra os últimos eventos, já trabalhava em seu famoso mural *Guernica* apresentado no pavilhão da Espanha Republicana, na Feira Internacional de Paris. César Vallejo também já escrevia versos que traziam o conflito espanhol como tema.

Um ano depois do II Congresso Internacional de Escritores Antifascistas para a Defesa da Cultura, aconteceu o Congresso da União Internacional de Escritores para a Defesa da Cultura. Igualmente em um mês de julho, este congresso foi sediado em Paris e reuniu os mesmos escritores presentes no congresso do ano anterior, com exceção de César Vallejo, pois, ele havia falecido em abril. Na conferência extraordinária deste congresso, Louis Aragon leu um texto que recordava o de 1937 e, conseqüentemente, a participação de Vallejo:

---

<sup>25</sup> Além do comitê oficial estiveram presentes no Congresso escritores que representavam seus respectivos países: César Vallejo por Peru, Ludwing Renn, Gustav Regler e Willi Bredel pela Alemanha; Raúl González Tuñón pela Argentina. Darío Marion pela Bélgica; Erwin Kirsch pela Checoslováquia; Nicolás Guillén e Juan Marinello por Cuba; Andersen Nexø por Dinamarca; Malcom Cowley. Ernest Hemingway e John Dos Pasos pelos Estados Unidos; Louis Aragon, Tristan Tzara e Julien Benda pela França, Stephen Spender pela Inglaterra; José Mancisidor e Octavio Paz pelo México; Alexis Tostoy, Ilya Ehnrenbourg e Fedor Kelyin por União Soviética. (VALLEJO, 1994, p.177).

Después le tocó el turno al gran poeta peruano César Vallejo. En él se juntan de singular modo los caracteres de una alta cultura poética, de ninguna manera ignorada por Europa, y los de un escritor de lengua española con singular maestría. La lengua de los conquistadores y la de la tradición inca se juntan en este descendiente de la antigua estirpe peruana en una síntesis admirable que hace de Vallejo no sólo un poeta sino un luchador por el socialismo.<sup>26</sup>

A realização de congressos, como os que foram citados, servia para garantir que houvesse discussões e análises acerca das opiniões que os artistas em geral – não somente escritores – tinham sobre determinada situação. Visto por esse prisma, o artista tornava-se intelectual se soubesse articular opiniões vinculadas ao campo da arte e ao político, estabelecendo assim uma relação entre cultura e poder. O discurso de Louis Aragon sobre a participação de Vallejo no II Congresso de Escritores Antifascistas torna clara essa relação quando ele descreve Vallejo pela sua habilidade poética, e pelo seu posicionamento político.

Edward Said (1996) em seu livro *Representaciones del Intelectual* recorre a algumas definições de intelectual como a de Antonio Gramsci, – “(...) todos los hombres son intelectuales, aunque no a todos los hombres corresponda desempeñar en la sociedad la función de intelectual” (SAID, 1996, p.23)<sup>27</sup>, ou o conceito de Julien Benda “reyes-filósofos superdotados y moralmente capacitados que constituyen la consciencia de la humanidad” (SAID, 1996, p.24)<sup>28</sup> – para refletir como se pode pensar o conceito de intelectual relacionando-o a determinadas situações ou comportamentos específicos.

Os conceitos atribuídos à noção de intelectual, tanto no caso de Antonio Gramsci quanto no de Julien Benda, foram pensados em um momento em que as transformações sociais em que a própria idéia que se tinha sobre arte passava por mudanças. Esses conceitos foram articulados a fim de se contextualizar a projeção que certas profissões adquiriam como porta-vozes de opiniões e pensamentos sobre determinados assuntos suscitados em forma de debate na arena pública. Essas profissões que se relacionavam diretamente com o público, a partir de fins do século XX, com o desenvolvimento industrial, passaram a ser importantes devido às relações entre meios de comunicação e sociedade. Podiam ser locutores de rádio,

---

<sup>26</sup> Em: VALLEJO (2000, p.178). O Discurso de Louis Aragon foi publicado na revista *Das Wort*, 2 (10), Moscou em outubro de 1938 logo após o término do Congresso. “Depois chegou a vez do grande poeta peruano César Vallejo. Nele se juntam de modo singular as características de uma alta cultura poética, de nenhuma maneira ignorada por Europa, e os de um escritor de língua espanhola com singular habilidade. As línguas dos conquistadores e da tradição inca se juntam neste descendente da antiga estirpe peruana em uma síntese admirável que faz de Vallejo não somente um poeta, mas um lutador pelo socialismo.”

<sup>27</sup> “(...) todos os homens são intelectuais, embora nem a todos os homens corresponda desempenhar na sociedade a função de intelectuais.”

<sup>28</sup> “(...) reis-filósofos superdotados e moralmente capacitados que constituem a consciência da humanidade.”

jornalistas, profissionais com titulação universitária, assessores políticos e, por fim, os artistas, cuja produção era voltada para a interação direta com um público.

Segundo Said, para pensar sobre os dias atuais, o conceito gramsciano é o mais adequado, uma vez que para o marxista italiano, “todo aquel que trabaja em cualquiera de los campos relacionados tanto con la producción como con la distribución de conocimiento es un intelectual” (SAID, 1994, p. 28).<sup>29</sup> Esta consideração que Said faz sobre o conceito gramsciano é importante para se pensar a contemporaneidade, onde há grande facilidade para que esses profissionais circulem entre os meios de comunicação – principalmente os de massa, como revistas, jornais, rádio, televisão e internet – e desse modo, qualquer pessoa que se relacione com a difusão do conhecimento, pode se tornar um intelectual.

Entretanto, como o propósito de Said é repensar estes conceitos apresentados, ele tenta atribuir qual função teria o intelectual de uma concepção política, o que o leva a afirmar “para mí, el hecho decisivo es que el intelectual es un individuo dotado de la facultad de representar, encarnar, y articular un mensaje, una visión una actitud, filosofía u opinión para y en favor de un público” (SAID, 1994, p. 29-30).<sup>30</sup> O intelectual para Edward Said é, portanto, autônomo em suas decisões e atitudes e não é subserviente às regras ou governos quando tem algo a dizer ou denunciar sobre aquilo que é de interesse coletivo. A preocupação do intelectual de Said é ainda, escolher sempre temas que causam mal estar para a sociedade discutir, – as injustiças, a guerra, as relações entre indivíduos e estados – no entanto, que necessitam de dimensão expositiva.

No caso de César Vallejo, ele transitou entre dois campos culturais distintos – arte e política –, durante uma época em que assumir determinadas posições era importante, sobretudo, diante das polêmicas discussões que então dinamizavam o circuito artístico e político nas décadas de 1920 e 1930. Isto é, os artistas eram chamados de intelectuais em seu sentido político quando possuíam determinado grau de privilégio na arena pública, e decidiam utilizar este privilégio articulando e expondo opiniões sobre assuntos atrelados aos interesses coletivos ou veiculados a sua prática artística.

Durante a década de 1920, Vallejo havia participado ativamente dos círculos culturais liminhos, em que se podia discutir sobre os problemas sociais peruanos. Afastado por conta de um exílio, após ter vivido a experiência da prisão política, Vallejo dirigiu a si mesmo uma missão: ser porta-voz da história de seu tempo em termos globais, expandido

---

<sup>29</sup> “(...) todo aquele que trabalha em qualquer dos campos relacionados tanto com a produção como com a distribuição de conhecimento é um intelectual.”

<sup>30</sup> “Para mim, o fato decisivo é que o intelectual é um indivíduo dotado da faculdade de representar, encarnar e articular uma mensagem, uma visão, uma atitude, filosofia ou opinião para e em favor de um público.”

ainda mais a seu engajamento à causa marxista. Seu contato com a realidade peruana e latino-americana, posteriormente com o mundo europeu, e com a experiência da revolução soviética de 1917, deu-lhe condições para retratar em verso e prosa a condição do homem daquela época junto ao seu momento histórico. O interesse de César Vallejo pela Segunda República Espanhola<sup>31</sup> foi acompanhado pela fé do poeta diante das possibilidades de transformações políticas imediatas frente a situações nas quais o homem sofre algum tipo de exploração. O escritor tinha a certeza de que podia usar da arma que possuía – o verbo – para interferir no campo cultural, a fim de defender as questões nas quais acreditava.

No II Congresso Internacional de Escritores Antifascistas para a Defesa da Cultura de 1937, César Vallejo leu seu texto a que deu título “La responsabilidad del Escritor”<sup>32</sup>. A través deste discurso, tornam-se perceptíveis as suas maiores preocupações: a situação da realidade peruana e a Guerra Civil Espanhola. O escritor fala dos dois problemas no Congresso como se compusessem uma unidade. Para esclarecê-la, Vallejo traçou uma linha que unia as realidades espanhola e peruana:

Vosotros sabéis que el Perú al igual que otros países de América, vive bajo el dominio de una dictadura impacable; esta dictadura se ha exacerbado. No se consiente que se pronuncie una palabra en respecto de la República Española en las calles de Lima ni en ninguna ciudad de la República. Los escritores han organizado una campaña de programa enorme en las más apartadas regiones del país, y esta campaña ha merecido la condena del gobierno. Con este saludo de los escritores de nuestro país os traigo el saludo de las masas trabajadoras del Perú. Estas masas, contrariamente a lo que podáis imaginaros, tratándose de un país que arrastra una vieja cadena de ignorancia y de oscuridad, han podido desde el primer momento percibirse de que la causa de la República española es la causa de Perú, es la causa del mundo entero. (VALLEJO, 1994, p. 171).<sup>33</sup>

---

<sup>31</sup> Alberto Acereda (2004), anexa como nota ao fim de seu texto transcrições do documento que autorizava Vallejo a transitar pelas zonas de batalhas durante a Guerra Civil Espanhola. Transcrevo aqui esta nota: “É interessante, por sua atualidade na Espanha de hoje, dar conta de um documento referido a Vallejo e datado no dia de Natal de 1936 que vale a pena reproduzir aqui. Na nota e com duplo selo lemos: “Governo de Catalunha. Conselho de Defesa. Milícias Antifascistas. Delegação Geral.” E no texto se expõe: “Se autoriza a livre circulação do companheiro César Vallejo, por toda a Catalunha, exceto fronteiras e zonas de guerra, em missão informativa para os escritórios de propaganda da Embaixada da Espanha na França. Esperamos que não coloquem impedimento algum, pelo contrario que lhe dêem todas as classes de facilidades. Barcelona 25 de Dezembro de 1936. Conselho de Defesa. Milícias Antifascistas de Catalunha”. E na parte esquerda, escrito de forma lateral prossegue: “Esta autorização se faz extensiva para viajar por Valência”. O documento mostra às claras o ativismo de Vallejo e seu apoio ao lado republicano devido a sua ligação com o comunismo.” ACEREDA, Alberto. “Por un verdadero César Vallejo: entre la poesía solidaria y la ceguera marxista.” *La Ilustración Liberal*. Madrid, n.19-20, jul. 2004. Disponível em: <[http://www.albertoacereda.com/Por\\_un\\_verdadero\\_C\\_sar\\_Vallejo.pdf](http://www.albertoacereda.com/Por_un_verdadero_C_sar_Vallejo.pdf)>. Acessado em: 08 fev. 2009. p. 28.

<sup>32</sup> VALLEJO, César. “La responsabilidad del Escritor”. In: VALLEJO, César. *Escritos en Prosa*. Buenos Aires: Losada, 1994.

<sup>33</sup> “Vocês sabem que o Peru com outros povos da América, vive sob o domínio de uma ditadura implacável; esta ditadura tornou-se mais violenta. Não se consente que se pronuncie uma palavra a respeito da República

Para Vallejo, importava dizer aos seus colegas escritores que o povo peruano se solidarizava com a causa espanhola, tendo em vista que o seu país vivia uma ditadura naquele momento e havia sido colônia de exploração por mais de dois séculos. Vallejo enxergava com clareza que o povo peruano se sentia muito próximo do espanhol, e os via como “una misma raza” (VALLEJO, 1994, p. 172), através do que chama de “coincidencia histórica” (VALLEJO, 1994, p. 172) referenciando o processo de conquista e colonização da América Hispânica pelos Espanhóis, do século XVI até o XIX.

Sobre isso, a consideração de Américo Ferrari (1972), é a de que tendo o homem como principal preocupação em sua poética metafísica, em sua poesia social Vallejo demonstra esta questão metafísica deslocando da temática individual à coletiva. Este deslocamento justificaria aproximar a miserável realidade peruana do sofrimento do povo espanhol. Por um lado, a República Espanhola representava a possibilidade de mudança dos valores, responsáveis por atingir a todos os homens confiantes na melhoria de suas vidas através de uma revolução social e se tornariam exemplo para outros povos. De acordo com Ferrari, sobre *España, aparta de mí este cáliz* (1939):

“El “uno” se revela ahora definitivamente como un “todos”. No se puede hablar de felicidad si todos los hombres no son felices. La sociedad no se realiza plenamente sino en la unidad colectiva, en el advenimiento del reino de la masa, cuando el *tú* e el *yo* se confunden en la solidaridad de todos”. (FERRARI, 1972, p.173).<sup>34</sup>

César Vallejo apresentou em seu discurso a tese de que a causa espanhola necessitava de forças e do gregarismo da comunidade intelectual de todo o mundo para ser capaz de defender a República das ameaças do fascismo. Nesse momento de crise, acreditava Vallejo que a inteligência e a criatividade dos escritores deveriam chegar até o povo com o propósito de persuadi-los a enfrentar “hombro a hombro” (Vallejo, 1994, p.173),<sup>35</sup> os horrores da guerra e defenderem os ideais e os valores revolucionários nos quais acreditavam.

---

Espanhola nas ruas de Lima. Os escritores organizaram uma campanha de programa enorme nas regiões mais afastadas do país, e esta campanha mereceu a condenação do governo. Com esta saudação dos escritores de nosso país trago também a saudação da massa de trabalhadores do Peru. Estas massas, contrariamente ao que podem imaginá-los, tratando-se de país que arrasta uma velha cadeia de ignorância e de escuridão, puderam desde o primeiro momento perceber que a causa da República Espanhola é a causa do Peru, é a causa do mundo inteiro.”

<sup>34</sup> O “um” se revela agora definitivamente como um “todos.” Não se pode falar de felicidade se todos os homens não são felizes. A sociedade não se realiza plenamente a não ser na unidade coletiva, no advento do reino da massa, quando o *tu* e o *eu* se confundem na solidariedade de todos.

<sup>35</sup> “Ombro a ombro”.

César Vallejo referia-se a um tipo de intelectual cujas preocupações relacionavam-se tanto ao mundo terreno quanto ao transcendental:

Jesús decía: “Mi reino no es de este mundo”. Creo que ha llegado un momento en que la conciencia del escritor revolucionario pueda concretarse en una fórmula que reemplace a esta fórmula diciendo “Mi reino es de este mundo, pero también del otro”. (VALLEJO, 1994, p. 173).<sup>36</sup>

Esta idéia de intelectual diferenciava-se da tese de Julien Benda. Observa-se que Said (2006) explica que Benda designava ao intelectual uma função quase religiosa. Para estes intelectuais, os resultados de seu ativismo aplicam-se ao campo da imaterialidade. Esse tipo de intelectual apresentado por Benda, segundo Said, parece dizer que: “Mi reino no es de este mundo” (SAID, 1996, p. 25).<sup>37</sup> Um intelectual que não propõe teorias, ações, ou mudanças na sociedade e na história, por isto contraria às colocações defendidas por Vallejo nesse congresso, a de “escritor revolucionário” (VALLEJO, 1994, p. 169-170) e que anteriormente havia sustentado em seu texto “Una Reunión de Escritores Soviéticos”.<sup>38</sup> Neste texto, o escritor já postulava a idéia de que o “escritor revolucionário” deveria levar uma vida de ação e dinamismo:

El escritor revolucionario tiene la conciencia de que él, más que ningún otro individuo, pertenece a la colectividad y que no puede confinarse a la “torre de marfil” del egoísmo. Ha muerto el escritor de bufete y de levita, de monóculo y libresco, que se sienta día y noche ante un montón de volúmenes y cuartillas, ignorando la vida en carne y hueso de la calle. (VALLEJO, 1994, p. 169-170).<sup>39</sup>

O compromisso de César Vallejo com a história, especificamente frente aos conflitos de origem política, são destaques em toda a sua trajetória como escritor, mas é pertinente avaliar como na década de 1930 este compromisso desencadeou projetos de escritas em que o fator político, em termos partidários, se efetivava de maneira mais clara e

---

<sup>36</sup> “Jesus dizia: Meu reino não é deste mundo”. Creio que chegou o momento em que a consciência do escritor revolucionário possa concretizar-se em uma forma que substitua a esta fórmula dizendo “Meu reino é deste mundo, mas também do outro.”

<sup>37</sup> “Meu reino não é deste mundo. Citação de Julien Benda apud Said (2006, p. 25).

<sup>38</sup> O artigo “Una Reunión de Escritores Soviéticos” foi publicado quatro vezes. Em *El Comercio*, Lima, 1 de junho de 1930; em *Nosotros*, Nº 256, Buenos Aires, setembro de 1930; em *El Imparcial*, Madrid, 26 de julho de 1931, e em *Rusia en 1931 – Reflexiones al pie del Kremlin*, cap. VIII.

<sup>39</sup> “O escritor revolucionário tem a consciência de que ele, mais que nenhum outro indivíduo, pertence à coletividade e que não pode confinar-se na “torre de marfim” do egoísmo. Morreu o escritor de escritório e de casaca, de lente e caderneta, que se senta dia e noite diante a um montão de volumes e cartilhas, ignorando a vida em carne e osso da rua.”

objetiva. A escrita de *España, aparta de mí este cáliz* (1939) elucida bem essa trajetória biográfica. No entanto, junto à escrita do poemário de guerra, havia outras atividades ligadas ao partido comunista peruano do qual Vallejo fazia parte. Como por exemplo, sua atividade jornalística e propagandística, efetivada durante viagens e observações empíricas do cenário político da Europa.

Este capítulo é necessário para a compreensão do momento em que *España, aparta de mí este cáliz* (1939) foi escrito, Paris dos anos 30, e a sua identificação com a Guerra Civil Espanhola (1936-1939). A partir da leitura de alguns textos críticos de César Vallejo e em diálogo com a obra, surgem alguns questionamentos tais como: desde que se assuma a escrita de *España, aparta de mí este cáliz* (1939) como atitude política, pode ela ser considerada um manifesto em favor de posições ideológicas que o próprio escritor trazia consigo? De que maneira outros escritos de Vallejo podem estar associados à escrita de *España, aparta de mí este cáliz* (1939) em seu sentido temático, tal como em seu sentido estético?

Conforme se percebe no discurso lido pelo poeta no II Congresso Internacional de Escritores Antifascistas, o verbo era para César Vallejo a arma que os escritores possuíam na luta cotidiana contra as injustiças e pela transformação do mundo. Por se tratar de um poemário sensível às questões cristãs e sacrificiais relacionadas à morte e à redenção, como concebê-lo a partir de um prisma panfletário no sentido de denúncia, indignação e projeções pessoais que o escritor quis deixar para as futuras gerações quanto a sua escolha ideológica? Existia esta preocupação? Ela se faz visível nos poemas? Estes questionamentos têm o papel de conduzir as reflexões futuras dispostas no texto.

## **2.2 – Arte e Política**

Durante os anos em que viveu em Paris, através do serviço que prestava às revistas literárias, foi possível a César Vallejo fazer viagens à Rússia, à Espanha, e a quase toda Europa Oriental com o intuito de escrever reportagens sobre os lugares a partir de uma postura marxista. Entretanto, estes textos amparavam, simultaneamente, as particularidades relacionadas às expressões artísticas e aos movimentos de vanguarda, próprios desses lugares.

Artigos como “Célula Parisina del partido socialista del Peru” (1928), seguido de “Tesis sobre la Acción por desarrollar en el Perú” (1928) trazem, por exemplo, planos de ação e considerações sobre a formação da célula do partido comunista peruano. Esses textos foram publicados com o objetivo de demonstrar as formas de organização dos intelectuais que se

encontravam no exílio – no caso dos peruanos – mas, que se permitiam articular propostas de ações revolucionárias para os seus países natais. Além desses, havia textos como “Sobre el Proletariado Literario” (1928) e “La juventud de América en Europa” (1928)<sup>40</sup> nos quais Vallejo denunciava as péssimas condições de sobrevivência de artistas na capital francesa, bem como a carência de projetos culturais de amparo aos intelectuais enquanto classe.

Sobre as viagens feitas à Rússia, em seu ensaio “César Vallejo en viaje a Rusia” (1929),<sup>41</sup> o autor narra a sua chegada à capital bolchevique em um trem onde, indagado por passageiros sobre sua condição de jornalista, o escritor afirma não ter sido enviado por qualquer partido, não ganhar nenhum salário para a realização do seu trabalho, sentir livre de consignas partidária ou profissional e possuir, simplesmente, um entusiasmo e uma sinceridade vital por aprender, conhecer e escrever suas impressões. Diz o jornalista escritor:

Tengo una forma afirmativa de pensamiento y de opinión, una función de juicio positiva. Se me antoja que, a través de lo que en mi caso podría conceptuarse como anarquía intelectual, caos ideológico, contradicción o incoherencia de actitudes, hay una orgánica y subterránea unidad vital. (VALLEJO, 1994, p. 142).<sup>42</sup>

Diante da apresentação feita por Vallejo sobre suas aspirações por conhecer novas culturas, adianta dizer que no decorrer de suas viagens, encontros com escritores russos e com a sociedade pós-revolucionária, o escritor se propõe a dizer exatamente o que vê ao relacionar as sérias implicações de se conceber arte engajada em sacrifício de uma vanguarda artística. Será por meio de seus posicionamentos a respeito desta definição do que seria arte engajada, e exemplificando através da figura de Vladimir Maiakóvski, que veremos como Vallejo desenvolve um conceito de *Arte Socialista* apta a amparar a sua própria poética.

Em crônicas como “Poesía Nueva” (1926) e “Contra el Secreto Profesional” (1927),<sup>43</sup> César Vallejo chamava a atenção dos leitores quanto à esterilidade criativa dos poetas latino-americanos de sua geração. A partir de uma análise que realiza acerca de seus

---

<sup>40</sup> Sobre os textos citados neste parágrafo ambos foram publicados em revistas diversas: “Célula Parisina del partido socialista del Perú”, e “Tesis sobre la Acción por desarrollar en el Perú” em: MARTÍNEZ DE LA TORRE, Ricardo. *De la reforma universitaria al partido socialista*. Ediciones Frente, Lima, 1943. “Sobre o Proletariado Literario” em: *Mundial* Nº 409, Lima, 13 de abril de 1928. E “La juventud de América en Europa” em: *Mundial*, Nº450, Lima 1º de Fevereiro de 1929.

<sup>41</sup> O ensaio aqui referenciado “César Vallejo em viaje a Rusia” faz parte de um conjunto de reportagens publicadas por César Vallejo na revista *El Comercio* de Lima em 12 de Maio de 1929.

<sup>42</sup> “Tenho uma forma afirmativa de pensamento e de opinião, uma função de juízo positiva. Se considerarem que, através do que em meu caso poderia conceituar-se como anarquia intelectual, caos ideológico, contradição ou incoerência de atitudes, há uma orgânica e subterránea unidade vital.”

<sup>43</sup> “Poesía Nueva” foi publicada em três revistas distintas: *Favorables París Poemas* Nº 1, Paris, Julho de 1926; *Amauta* Nº3, Lima, Novembro de 1926; *Revista de Avance* vol. I Nº 9, La Habana, Agosto de 1926. “Contra el Secreto Profesional” foi publicada em *Varietades*, Lima, Nº1002 em maio de 1927.

contemporâneos, chega a acusá-los de impotentes diante do projeto futurista, ou de uma nova poesia pouco inovadora (VALLEJO, 1994, p. 49-50 e 76-77). Para Vallejo, esta novidade criativa presente na poesia dos seus contemporâneos relacionava-se somente ao uso de um vocabulário adequado às revoluções tecnológicas do modernismo como rádio, telégrafo, motor, cavalo de força, avião, jazz, e não pela inovação da capacidade autêntica que representasse o espírito moderno. “La estética – se así puede llamarse esa grotesca pesadilla simiesca de los escritores de América – carece allá, hoy, tal vez más que nunca de fisonomía propia” (VALLEJO, 1994, p. 73-74)<sup>44</sup>, afirmava em “Contra el Secreto Profesional.”

César Vallejo cobrava dos poetas modernos latino-americanos uma poesia que tivesse por base uma nova sensibilidade, através da qual, não houvesse preocupações por julgar se essa poesia seria ou não moderna (VALLEJO, 1994, p. 50). O projeto de poesia moderna para Vallejo, estava no modo com que inspiração e estética pudessem expressar beleza no sentido mais latente e não por vias de fórmulas. Contudo, chama a atenção como esses textos jornalísticos escritos por Vallejo em um tom ensaístico, crítico, ou como dossiês coincidiram com uma fase da vida do artista em que ele se mostrava muito mais preocupado com problemas extraliterários. Esses temas foram contemplados e publicados, postumamente, em *Poemas Humanos* (1939) e *Poemas En Prosa* (1939) quando o conceito de vanguarda<sup>45</sup> já havia sido contaminado pelas correntes políticas e passava a ser sinônimo, segundo Schwartz, “de uma atitude partidária capaz de transformar a sociedade” e na qual “os *ismos* europeus dá grande margem à experimentação artística, desvinculada, em menor ou maior grau, de pragmatismos sociais” (1995, p. 35).

---

<sup>44</sup> “A estética – se assim se pode chamar esse grotesco pesadelo siamês dos escritores de América – precisa, além disso, hoje, talvez mais que nunca de fisionomia própria.”

<sup>45</sup> De acordo com Antoine Compagnon (1996) em *Os Cinco Paradoxos da Modernidade*, a *Vanguarda* em seu sentido amplo é compreendida como um movimento que aponta as imprecisões do modernismo. A pesquisa é interessante na medida em que torna lúcidas as diferenças entre modernismo e vanguarda. Compagnon tem o cuidado de considerar o conceito de *Vanguarda* separado do conceito de Modernismo e o assimila à raiz do termo originalmente militar. *Vanguarda* designaria “a parte do exército situada à frente do corpo principal, à frente do grosso das tropas” (COMPAGNON, 1996, p.39). Explica Compagnon que na França, no contexto da Revolução de 1948, o termo era utilizado tanto em referência ao exército de direita, quanto ao de esquerda, tanto aos progressistas quanto aos reacionários. Era o termo, portanto, de cunho político que passou a ser tratado posteriormente junto ao vocabulário da crítica de arte por que era imparcial. Sobre a transferência do lugar de utilização do termo desde o militar à crítica artística conclui Compagnon que “esse deslocamento deve ser relacionado com a autonomia da arte, evocada a respeito de Manet: se a arte de Vanguarda merece essa denominação antes de 1948, por seus temas, a arte de depois de 1870 a merecerá por suas formas” (COMPAGNON, 1996, p.39). No entanto, mesmo que mantivesse relação direta com o estético a *Vanguarda* não deixava de estar comprometida com o progresso social refletido em seus temas, e no século XX o termo ganhou outras características com respeito a engajamento e/ou o socialismo próprio a um contexto histórico que abrigava levantes revolucionários não só na Europa, mas como vemos, em toda a América Latina.

A experiência de Vallejo como correspondente “obrero intelectual”<sup>46</sup> conforme ele se autodenomina, é de extremo valor para ilustrar até que ponto o seu projeto artístico era referenciado nas reflexões que fazia sobre a situação da literatura, da sociedade de sua época, do estado soviético pós-revolucionário de 1917, do homem nas grandes cidades e do intelectual diante das vanguardas artística e política. Para refletir sobre estas aproximações de César Vallejo com o marxismo histórico, é importante ressaltar que o poeta (1894-1930) tinha a experiência do movimento Amauta e da Ação Popular Revolucionária Americana, o APRA.<sup>47</sup> Para José Aricó (1987), o marxismo latino-americano aconteceu como uma forma única no Peru dos anos vinte. O grupo Amauta, encabeçado por José Carlos Mariátegui, forneceu à doutrina de Marx uma interpretação muito particular através da experiência cultural, ideológica e política de constituição de um movimento marxista. Este movimento seria apresentado como uma nova alternativa diante da inércia dos setores sociais calcados em uma tradição que havia configurado o Peru entre as nações mais pobres do mundo. Aproveitando a crise do positivismo, os intelectuais integrantes do Amauta pretendiam avaliar as condições sociais peruanas para refletirem as medidas que pudessem garantir melhorias e efetivar reformas no país.

O grupo de intelectuais do Amauta pretendia, segundo Aricó (1987, p. 447), reinterpretar a visão do marxismo tradicional a partir das experiências locais. Estes estudos exigiam que os intelectuais assumissem uma postura crítica frente às teorias marxistas mesmo que estivessem inseridos no partido comunista. Dessa maneira, o grupo empreendeu estudos que, a exemplo de *Siete Ensayos de Interpretación de la Realidad Peruana* (1928), de José Carlos Mariátegui, puderam criar um patamar para a comparação do modelo sócio-político do país com outras realidades. Além disso, o Amauta apontou uma orientação contrária a do marxismo oficial, pois sua tendência era movimentar o cenário cultural peruano, antes de tomar medidas ligadas ao plano econômico e dogmático, enquanto estas, eram prioridades do marxismo que se desenvolvia na Rússia que, naquele momento, servia de modelo para outros países. O significado do Amauta na trajetória de Vallejo deve-se ao fato de que ela “defende

---

<sup>46</sup> Em VALLEJO, 1994 p. 141, em texto publicado por *El Comercio*, Lima, 12 de maio de 1929, “César Vallejo en Viaje a Rusia” diz: “Sou obreiro intelectual. Esta condição extra profissional de meu trabalho jornalístico se encontra, por sua própria natureza, livre de interesses criados comigo mesmo e de tudo quanto não seja uma suma liberdade de critério para ver as coisas e dizer sinceramente o que vejo.”

<sup>47</sup> De acordo com José Aricó (1987, p. 452-453), inspirado por um ideal “americanista” o partido aprista lutava contra o imperialismo estadunidense, por uma unidade política do Continente Americano, pela nacionalização da terra e das indústrias, entre outros pontos. Reunia em sua célula tanto o proletariado quanto estratos médios radicalizados cuja intenção comum era reformar as estruturas sociais e políticas do continente. O Amauta foi o grupo onde os intelectuais comunistas resolveram se reunir para desenvolver as idéias da APRA, em forma de revista. Em torno dela, foram desenvolvidos estudos sobre a influência do marxismo nas artes, na cultura e na política peruana.

uma política cultural de encontro entre as vanguardas estéticas e vanguardas políticas”. (ARICÓ, 1987, p.450) Ainda que, o encontro das duas vanguardas, para muitos estudiosos, seja um tema polêmico, e sendo assim, acolhe idéias como as empreendidas por Vallejo em seus escritos metacríticos – muitos deles publicados em edições da Revista Amauta.

Enquanto realizava seus trabalhos jornalísticos, César Vallejo não deixou de escrever literatura. Em 1931 publicou *El Tungsteno*, uma pequena novela em moldes de realismo-social, texto panfletário que apresentava das minas de extração do minério tungstênio no Peru, à exploração de uma classe sobre outra e a capacidade de politização dos subalternos. *El Tungsteno* quando publicada, foi recebida pela crítica como obra menor na produção literária do escritor até então editada. Contudo, as novelas e peças teatrais de Vallejo contaram com o auxílio do partido comunista e foram publicadas. Apenas sua poesia ficou engavetada por falta de recursos para editá-la e publicá-la. Nos poemas, que só foram publicados postumamente, encontra-se a maior discussão sobre o conceito de *Arte Socialista*.<sup>48</sup> Nosso autor recorre, no livro *Poemas en Prosa* (1939), à expressão “mundo da saúde perfeita”<sup>49</sup>. Trata-se da metáfora de um mundo politicamente ideal, diferente do qual viveu. Desde antes da Guerra Civil, o escritor protestava contra a guerra, preocupava-se e falava muito de desemprego, de fome, pobreza e situação de exílio. Seus *Poemas en prosa e Poemas Humanos* são ricos em temas que englobam uma série de assuntos relacionados aos direitos humanos. Alberto Acereda (2004) entende que a orientação ideológica de Vallejo esteve aliada a uma preocupação solidária:

Frente a todos estos datos apoyados en la vida y en la obra de Vallejo, hemos planteado al inicio la idea de que curiosamente su poesía logró traspasar la mera reivindicación propagandística e ideología del marxismo y buscó una defensa de los más alienables derechos del individuo. (ACEREDA, 2004, p. 07).<sup>50</sup>

A opinião de Acereda sobre a prosa socialista escrita por Vallejo (2004, p. 04-05) é pertinente, mas preconceituosa quando retrata o valor artístico do escritor separado de seu engajamento político. Afinal, não se pode considerar que os seus escritos em prosa – textos

---

<sup>48</sup> Texto publicado em versão eletrônica disponível em: ACEREDA, Alberto. “Por un verdadero César Vallejo: entre la poesía solidaria y la ceguera marxista.” *La Ilustración Liberal*. Madrid, n.19-20, jul. 2004. Disponível em: <[http://www.albertoacereda.com/Por\\_un\\_verdadero\\_C\\_sar\\_Vallejo.pdf](http://www.albertoacereda.com/Por_un_verdadero_C_sar_Vallejo.pdf)>. Acessado em: 08 fev. 2009.

<sup>49</sup> Metáfora utilizada por Vallejo no poema “Las ventanas se han estremecido”. In: VÉLEZ, Julio. *César Vallejo: Poemas en Prosa, Poemas Humanos, España, aparta de mí este cáliz*. Madrid: Cátedra, 2000. p. 95-96-97-98. Segundo Vélez, “o mundo da saúde perfeita é metáfora vallejjiana que mais abrange a idéia de utopia e amor universal, possíveis em uma sociedade profundamente revolucionária.”

<sup>50</sup> “Frente a todos estos dados apoyados en la vida e en la obra de Vallejo, temos defendido desde o início que curiosamente sua poesia conseguiu chegar além da simples reivindicação propagandística e ideológica do marxismo e buscou uma defesa dos mais alienáveis direitos do indivíduo.”

jornalísticos, ensaios e romances – sejam classificados como trabalhos menores ou efetivados em uma condição de “cegueira” conforme o pesquisador se refere.

### 2.3 – Encontro com Vladimir Maiakóvski

As viagens feitas por César Vallejo à Rússia já apresentavam a ele uma capital que, diferente da Paris onde fixava residência, abrigava uma nova sociedade caracterizada pela tensão pós-revolucionária, em que um proletariado tentava firmar-se como classe emergente sobre uma burguesia em estado de inconsistência. Para Alejandro Bruzual (2006), em “Los Viajes de César Vallejo a la Unión Soviética: La dialéctica del vaso de agua”<sup>51</sup> a experiência jornalística de nosso autor na Rússia e os textos que resultaram delas, *Rusia em 1931: Reflexiones al pie del Klemelin* (1931) e *Rusia ante el Plan Quinquenal* (1932), significavam o seu esforço em testemunhar por meio de uma visão heterodoxa este encontro com uma nova sociedade em transição. Longe de propósitos partidários, o objetivo principal de Vallejo era confrontar a práxis de uma teoria ideológica com a experimentação cotidiana que o fato revolucionário condicionaria à sociedade russa.<sup>52</sup>

Antes da revolução de 1917, a Rússia concebeu nos anos de 1912 o Futurismo e o Cubo Futurismo<sup>53</sup> como movimentos de vanguarda artística no país. Estes movimentos se

---

<sup>51</sup> BRUZUAL, Alejandro. “Los Viajes de César Vallejo a la Unión Soviética: La dialéctica del vaso de agua.” A *Contracorriente*. Universidad de la Rioja, vol.4, n. 1, 2006. Disponível em: <[http://www.ncsu.edu/project/acontracorriente/fall\\_06/Bruzual.pdf](http://www.ncsu.edu/project/acontracorriente/fall_06/Bruzual.pdf)>. Acesso em: 11 fev. 2009.

<sup>52</sup> ASSUNÇÃO, Ronaldo. “Borradores de um estilo futuro: César Vallejo em Moscou.” IN: *Anuário Brasileiro de Estudos Hispânicos*. España: Embajada de España en Brasil Consejería de Educación, 1995. p. 205-218.

<sup>53</sup> É preciso salientar que o Futurismo deu-se como manifestação de arte de vanguarda na Rússia, e também na Itália, de onde apareceu o primeiro manifesto escrito e publicado pelo poeta Filippo Marinetti (1876-1944), no jornal francês *Le Figaro* em 1909. Conferir em: BERNARDINI, Aurora Fornoni. IN: *O Futurismo Italiano Manifestos*. São Paulo: Perspectiva, 1980. Tanto o Futuro Italiano quanto o Russo propunham um modelo de beleza estética que exaltava os valores da sociedade industrial e chamavam a atenção para efeitos que enaltescessem a velocidade, e os novos instrumentos tecnológicos que passaram a fazer parte da vida moderna nos centros urbanos. A diferença entre os dois está nos contextos históricos em que surgiram. O Futurismo Italiano, de acordo com Bernardini (1980, p.11), “foi o primeiro grande movimento intelectual que serviu de modelo para numerosas escolas artísticas em toda Europa”, mas, passou por uma cristalização política que dialogava com a ideologia fascista. Esta identificação com o fascismo direcionou os manifestos seguintes e as experiências do grupo futurista de Marinetti, à defesa direta da estética de guerra no estado fascista de Benito Mussolini. Por outro lado, os Futuristas Russos viveram um momento de instabilidade política na Rússia pré-revolucionária, e no momento posterior a 1917 os poetas adequar-se-iam às diretrizes do novo estado proletário. A convulsão social exigia o uso de uma linguagem separada dos vínculos herdados do simbolismo. Deveria ser a poesia do comício, da exposição rápida e impactante, didática e propagandista. Mas, os poetas não postulavam uma estética em favor da guerra como aconteceu com os futuristas italianos, mais especificamente com Marinetti. Ver: SCHNAIDERMAN, Boris. “Prefácio da 1ª Edição.” In: *Poesia russa moderna*. Nova Antologia. Traduções de Augusto e Haroldo de Campos. Revisão e Colaboração de Boris Schnaiderman. São Paulo: Brasiliense, 1985. P. 11-21. E também a GEORGETTE, Emília. *Os Futuristas Russos*. Organização e Tradução de Georgette Emília. Campo de Santa Clara: Editora Arcádia, 1973.

harmonizavam, concomitantemente, com a modernização industrial e o espírito pré-revolucionário. A frase clichê do Manifesto Futurista *Uma Bofetada no Gosto do Público* (1912) “Só nós somos o rosto do nosso tempo” (GEORGETTE 1973:05), era a diretriz central que caracterizava os anseios dos futuristas que traziam a sua frente a figura de Vladimir Maiakóvski (1893-1930). Ser o rosto do seu tempo significava romper, de maneira radical, com o simbolismo anterior que vigorou até fins do século XIX, e acionar novas propostas na arte que viessem refletir o vigor do moderno e do futuro. Mesmo assim, seria presunção acreditar que a crítica feita ao simbolismo pelos poetas futuristas atestaria a não contribuição dele à nova arte futura como, por exemplo, aos seus procedimentos estéticos que serviram de alicerces e sustentaram as empreitadas do Círculo Lingüístico de Moscou, e também da Sociedade de Estudos da Linguagem Poética (OPAIQZ), o que culminou no chamado Formalismo Russo.

Maiakóvski era contemporâneo de Vallejo e quando se pensa em termos de projetos de uma lírica moderna, recorda-se uma tradição empreendida pelos franceses em fins do século XIX: Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Verlaine, influenciaram toda uma geração que resultou em um modernismo precoce na América Latina e em consequência, nos movimentos de vanguarda, quando um dos principais recursos característicos dos poetas era romper com as questões referenciais e propor experimentos no campo das articulações linguísticas na lírica. Hugo Friedrich, em *Estrutura da lírica Moderna* (1978), sintetizaria com maior autoridade. Para ele (1978, p.72), a nova poesia moderna:

Transforma objetos e homens em categorias abstratas. Olha de forma impessoal as figuras do espaço e da luz. Sua felicidade intelectual não consegue aplacar uma dissonância assentada bem fundo. Não tem sentido perguntar à lírica moderna onde manifesta dor e onde alegria. Estes conteúdos que sem dúvida existem muitas vezes oscilam, elevando-se ou retrocedendo numa zona onde a alma fica mais longe, mais fria, mas também mais ousada que o homem sensível.

Pode-se dizer que, na dimensão estética, a literatura russa moderna havia sido amparada por uma proposta definitivamente objetiva, cuja matriz a se estudar seria a literariedade sobre a qual, uma *Teoria do Método Formal* (1978), concebida por Boris Eikhenbaum e a concepção de uma *Arte como Procedimento* (1978), de Victor Chklovski fariam valer as intenções de estabelecerem as características próprias do objeto literário. No entanto, de acordo com Victor Emanuel Aguiar e Silva, por volta de 1930, o Formalismo Russo extinguiu-se por questões relacionadas ao policiamento estatal:

Na medida em que o partido comunista ia impondo a sua disciplina na vida cultural russa, estendendo implacavelmente o seu dirigismo a todas as manifestações artísticas, as doutrinas formalistas, consideradas como uma heresia em relação à pura ortodoxia marxista-leninista, fora conhecendo uma sobrevivência cada vez mais difícil, até que os seus defensores foram reduzidos definitivamente ao silêncio ou foram obrigados a reconhecer francamente os seus erros e desvios. (SILVA, 1969, p.515).

Surgiria a partir desse silêncio e recuo do formalismo, e com ele, novos modos de expressões artísticas que em nada lembravam a euforia dos primeiros versos futuristas. Estes novos modos de produção pretendiam fornecer ao estado bolchevique uma resposta positiva de engajamento. Os novos comunistas e futuristas ligados ao partido e comprometidos em demonstrar arte engajada, através de programas e meios utilitários, acabaram transformando texto em panfleto e poesia em artigos políticos rimados.

É necessário salientar a aproximação de César Vallejo para com o estado revolucionário russo é uma consequência da posição de “obrero intelectual” assumida por ele. Frente à militância, o seu ponto de vista nasce em um lugar preferencialmente ideológico que entusiasma o seu senso crítico. Em “Un Reportaje en Rusia VI – Vladimiro Maiakóvski” (1930)<sup>54</sup> Vallejo narra o seu encontro com o poeta russo e tira conclusões sobre o valor estético de um artista. Nosso poeta, seguidor dos ditames do materialismo histórico como metodologia pertinente para analisar o valor estético de uma obra de arte, mostra-se irreduzível quando se trata de atribuir valor a outras metodologias, senão àquela da qual é defensor:

Si partimos del método surrealista, freudiano, bergsoniano, o de cualquiera otro reaccionario no podemos ciertamente, basarnos en un simple diálogo con un artista para fijar la trascendencia de su obra. Según estos diversos métodos espirituales, el artista es un intuitivo. Su obra le sale natural, inconsciente, subconsciente. Si se le pregunta lo que él opina del arte, responderá, seguramente, banalidades y muchas veces todo lo contrario de lo que hace y practica. Mas no sucede lo propio si partimos del materialismo histórico, caro precisamente a Maiakovsky y a sus amigos comunistas. (VALLEJO, 1994, p. 159).<sup>55</sup>

---

<sup>54</sup> Reportagem publicada em Madri pela revista *Bolívar* Nº 7, em 1º de maio de 1930.

<sup>55</sup> “Se partimos do método surrealista, freudiano, bergsoniano, ou de qualquer outro reacionário, não podemos certamente, basearmos em um simples diálogo com um artista para fixar a transcendência de sua obra. Segundo estes diversos métodos espirituais, o artista é um intuitivo. Sua obra lhe sai natural, inconsciente, subconsciente. Se lhe pergunta o que ele opina da arte, responderá, seguramente, banalidades e muitas vezes todo o contrário do que ele faz e pratica. Mas não acontece o mesmo se partirmos do materialismo histórico, caro precisamente a Maiakóvsky e a seus amigos comunistas.”

Desta afirmação, pode-se entender que, para Vallejo, ninguém, além do próprio Maiakóvski, poderia dizer de seus procedimentos e de sua poética. Entretanto, o que decorreria algum tempo depois do encontro dos dois em Moscou – o suicídio de Maiakóvski em 1930, no mesmo ano de publicação do ensaio – influenciou de maneira muito significativa na definitiva edição desse texto. Para Vallejo, o suicídio de Maiakóvski significou alguma forma de traição quanto ao seu engajamento, sua falsa moral revolucionária, uma vida real em total desacordo com a arte que realizava, ou seja, se antes o poeta peruano admirava o seu contemporâneo russo, por outro lado se desaponta com o crime que este comete contra si mesmo:

Sin duda, el suicidio no ha sido más que el milésimo trance de un largo via crucis moral del escritor, *déraciné* de la Historia y embarcado, al propio tiempo, en una sincera y poderosa voluntad de comprender y vivir plenamente las nuevas relaciones sociales. (...) La verdadera vida interior del poeta, aherrojada en fórmulas postizas de un leninismo externo e inorgánico, seguía sufriendo silenciosamente y sintiendo todo lo contrario de lo que decían sus versos. Mientras Maiakovsky continuaba confundiendo en literatura con esa farándula de artistas “revolucionarios”, que aparentaban ser valientes, mayores de edad o nochernegos, la vida del poeta, en abierto desacuerdo con un arte que no la traducía, seguía pugando subterráneamente y debatiéndose en la agonía (...).

Pocos casos de divorcio más rotundo entre la vida y el arte de un escritor como éste de Maiakovsky. ¡Qué literatura más opuesta a la vida del poeta! Los versos de Maiakovsky, su contenido revolucionario resultó, por eso, artificial y falso. Y ni poeta revolucionario ni poeta reaccionario salió de él. Su lucha neutralizó su sensibilidad y su expresión artística, totalmente. Maiakovsky fue, en fin de cuentas, un mero literato, un simple versificador, un retórico hueco. “Es un bufón, dije de él hace algún tiempo.” (Vallejo, 1994, p. 161-162-163).<sup>56</sup>

A crítica feita por Vallejo aos métodos de análises teóricas decorrentes das postulações freudianas, bergsonianas e formalistas podem ser lidas como um modo de afirmar que a sua metodologia criativa e seu processo de criação poética não poderiam ser analisados

---

<sup>56</sup> “Sem dúvida, o suicídio não foi mais que o milésimo transe de uma larga via crucis moral do escritor, arrancado da História e embarcado ao mesmo tempo, em uma sincera e poderosa vontade de compreender e viver plenamente as novas relações sociais. (...) A verdadeira vida interior do poeta submetida a fórmulas postiças de um leninismo externo e inorgânico, seguia sofrendo silenciosamente e sentindo todo o contrário do que diziam os seus versos. Enquanto Maiakóvski continuava confundindo-se em literatura com esse teatro de artistas “revolucionários”, que aparentam ser isto com a mesma facilidade em que aparentariam ser valentes ou mais velhos ou noturnos, a vida do poeta, em aberto desacordo com uma arte que não a traduzia, seguia lutando subterranamente e se debatendo na agonia... Poucos casos de divórcio mais contundente entre a vida e a arte de um escritor como este de Maiakóvski, que literatura mais oposta a vida do poeta! Nos versos de Maiakóvski seu conteúdo revolucionário resultou, por isso, artificial e falso. E nem poeta revolucionário nem poeta reacionário saiu dele. Sua luta interior neutralizou sua sensibilidade e sua expressão artística, totalmente. Maiakóvski foi, no fim das contas, um mero literário, um simples versificador, um retórico vazio. “É um bufão”, disse sobre ele faz algum tempo.”

senão, pelo método materialista histórico. Mesmo que esta crítica estivesse suplementada apenas no plano de alusão política, estava em diálogo com o entusiasmo do poeta com relação à *Arte Socialista*, que para ele representava uma verdadeira expressão de arte moderna.

Se o momento pós-revolucionário russo cobrou de Maiakóvski uma atitude mais severa quanto a seu engajamento, não se pode afirmar que ele tenha se recusado a responder, ainda que o fizesse em sacrifício da própria vida, tal como, dois anos antes havia feito Serguei Iessiênin (1895 -1925). Mesmo assim, tratava-se, para Vallejo, de uma resposta que afirmava por um lado, a contra-revolução, por outro, a não autenticidade de suas criações, o que o tornaria “un bufón” (VALLEJO, 1994, p.163), por não ter conseguido levar adiante suas pretensões artísticas frente às transformações sociais.

César Vallejo termina o seu ensaio expondo as falas do poeta russo, postulações e defesas de uma *Arte Socialista* que segundo sua opinião, Maiakóvski não praticava apesar de sua fama de declamador engajado:

\_\_\_ Guerra a la metafísica – me decía en Moscú. Guerra al subconsciente y a la teoría según la cual el poeta canta como canta un pájaro... Guerra a la poesía apolítica, a la metáfora... El arte debe ser controlada por la razón... Debe siempre servir a la propaganda política y trabajar con ideas preconcebidas y claras, y hasta debe desarrollarse en tesis, como una teoría algebraica. ¿Los temas? La salud colectiva, el trabajo, la justicia, la alegría de vivir a la humanidad... Su poesía, ¿respondía a estos enunciados? De ningún modo. Las declaraciones de Maiakovsky expresan la verdad sobre su poesía, en el sentido en que confirman el hecho de que sus versos responden en realidad, a un arte basado en fórmulas, y no en la sinceridad afectiva del espíritu. (VALLEJO, 1994, p.163)<sup>57</sup>

Move este texto refletir sobre o que seria esta “*sinceridad afectiva del espíritu*” mencionada por Vallejo. Se não bastava pelo engajamento, nem pela forma, por que o escritor menosprezaria a poesia de Maiakóvski? Não se pode crer que houvesse impertinência na colocação de Vallejo, afinal, este cumpria um papel de crítico e questionava, segundo ele, a qualidade da obra poética do escritor russo. Maiakóvski, por sua vez, deixa claro seu posicionamento em relação à crítica literária. Trata-se de “Hino ao Crítico”, de 1925:

---

<sup>57</sup> “\_\_\_Guerra à metafísica – Dizia-me em Moscou. Guerra ao subconsciente e à teoria segundo a qual o poeta canta como canta um pássaro... Guerra à poesia apolítica, à metáfora... A arte deve ser controlada pela razão... Deve sempre servir à propaganda política e trabalhar com idéias pré-concebidas e claras, e até deve desenvolvê-la em teses, como uma teoria algébrica. Os temas? A saúde coletiva, o trabalho, a justiça, a alegria de viver à humanidade... Sua poesia, respondia a estes enunciados? De nenhum modo. As declarações de Maiakóvski expressam a verdade de que seus versos respondem, na realidade, a uma arte baseada em fórmulas, e não na sinceridade afetiva do espírito.”

Da paixão de um cocheiro e de uma lavadeira,  
Tagarela, nasceu um rebento raquítico.  
Filho não é bagulho, não se atira na lixeira.  
A mãe chorou e batizou: crítico.

O pai, recordando sua progenitura,  
Vivia a contestar os maternais direitos.  
Com tais boas maneiras e tal compostura  
Defendia o menino do pendor da sarjeta.

Assim como o vigia cantava a cozinheira,  
A mãe cantava, a lavar calça e calção.  
Dela o garoto herdou o cheiro da sujeira  
E a arte de penetrar fácil e sem sabão.

Quando cresceu, do tamanho de um bastão,  
Sardas na cara como um prato de cogumelos,  
Lançaram-no, como um leve golpe de joelho,  
À rua para tornar-se um cidadão.

Será preciso muito para ele sair da fralda?  
Um pedaço de pano, calças e um embornal.  
Com um nariz grácil como um vintém por lauda  
Ele cheirou o céu afável do jornal.

E em certa propriedade um certo magnata  
Ouviu uma batida suavíssima na aldrava,  
E logo, o crítico, da teta das palavras  
Ordenhou as calças, o pão e uma gravata.

Já vestido e calçado, é fácil fazer pouco  
Dos jogos rebuscados dos jovens que pesquisam,  
E pensar: quanto a estes, ao menos é preciso  
Mordisca-lhes de leve os tornozelos loucos.

Mas se se infiltra na rede jornalística  
Algo sobre a grandeza de Puchkin ou Dante,  
Parece que apodrece ante a nossa vista  
Um enorme lacaio, balofo e bajulante.

Quando, por fim, no jubileu do centenário,  
Acordares em meio ao fumo funerário,  
Verás brilhar na cigareira-souvenir o  
Seu nome em caixa alta, mais alvo do que um lírio.

Escritores há muito. Juntem um milhar.  
E ergamos em Nice um asilo para os críticos.  
Vocês pensam que é mole viver a enxaguar  
A nossa roupa branca nos artigos?  
(MAIAKÓVSKY, 2006, p.77-78).<sup>58</sup>

---

<sup>58</sup> CAMPOS, Haroldo e Augusto, SCHNAIDERMAN, Boris. *Maiakóvsky Poemas*. Traduções de Augusto e Haroldo de Campos e de Boris Schnaiderman. São Paulo: Perspectiva, 2006. p. 77-78.

Neste poema, Maiakóvski refere-se à função de crítico como a de uma lavadeira, “aquele que enxágua a roupa branca dos poetas”. Poetas, que em maior número haveriam de erguer um asilo que suportassem os críticos caracterizados por ele no poema como “filhos indesejados”, “tagarelas” aqueles que pelo oportunismo ou “bajulação” “faz o seu nome em “caixa alta” por meio de um exercício muito próximo ao do “lacaio”. Esse, não parecia ser o caso de César Vallejo, antes de tudo, poeta. Importa elucidar de que forma então, ao tomar Maiakóvski como exemplo para analisar a situação de uma arte entre engajada e formal, César Vallejo refletia sobre o seu próprio estado como poeta de uma época caracterizada por transições que se encontram no campo político e na arte.

Desse ponto de vista, pode-se ver um outro Vallejo, o que não postulava defesa de corrente alguma, não o crítico militante, mas um poeta ousado tal como Maiakóvsky. Assim, veremos como o papel de crítico jornalístico, desempenhado por Vallejo reafirmaria seu projeto de poética vanguardista, e se sua crítica a Maiakóvski pode ser considerada legítima a partir do que ele chama de “sinceridad afectiva del espíritu” considerada por ele ausente na obra do escritor russo.

#### **2.4 – Arte Socialista: Engajamento estético**

Parte-se agora para a reflexão da poesia como expressão da língua, a fim de articulá-la a partir de uma dimensão que revele junto à historicidade seu caráter épico no sentido de demonstrar história por meio da experiência estética literária. Junto às Vanguardas do começo do século XX, a sua função autorreflexiva, por meio de experimento e da capacidade de refletir novas idéias sobre si mesmo e sobre a sociedade.

Recorremos à *Biographia Literária* (1975), de Samuel Taylor Coleridge, em que se pode encontrar a proposta de uma crítica prática, capaz de refletir sobre as correspondências estéticas assumidas na estrutura lírica e defende neste mesmo processo constitutivo do verso, a “potência criadora” (COLERIDGE, 1975, p. 99), termo que lemos como similar ao que nosso autor toma como princípio básico para uma poética autêntica ou a “sinceridad afectiva del espíritu” (VALLEJO, 1994, p.163).

Para Coleridge, seria problemático atribuir à poesia uma regra exterior pelo risco de torná-la uma arte mecânica, fórmula e não criação. Seria, pois, as regras de imaginação próprias ao exercício criativo, recursos que sustentariam a mensagem versificada. Pode-se ilustrar aqui este raciocínio, apoiando-o no de Coleridge:

Por el mismo proceso, y gracias a idéntica potencia creadora, el poeta distinguirá el grado y tipo de agitación producida por el acto mismo de composición poética. También intuitivamente sabrá que diferencias de estilo son inspiradas e inmediatamente justificadas, que mezcla de volición consciente es natural en este estado, y en qué casos las figuras y los colores del lenguaje degeneran en simples criaturas de un fin arbitrario, fríos y técnicos de adorno o mediación. (COLERIDGE, 1975, p. 99).<sup>59</sup>

Assim, presume-se que, para Coleridge, tal como Vallejo afirmava em seu ensaio sobre Maiakóvsky, o poeta é o melhor encarregado para falar, para definir sobre o valor e procedimento estético de sua obra e para refletir sobre ela. Aqui se pode citar, como exemplo de uma experiência do escritor que referenciasse os limites de sua atividade criativa e técnica, *A Filosofia da Composição* (1846), de Edgar Allan Poe, neste sentido, trata-se de um texto-referência quando se pensa em reflexões metatextuais. Mesmo que César Vallejo, além de crônicas feitas sobre assuntos mais específicos, não tenha deixado nenhum texto que, como o de Poe, referenciasse um poema ou obra sua, ao falar sobre o literário distanciando-se de si mesmo e referindo-se a questões extraliterárias, penso que toda a sua reflexão diz respeito a indagar e apresentar as implicações de fazer ou sustentar uma vanguarda artística sem estar separada de um compromisso social. É o caso de um ensaio no qual ele apresenta a situação do escritor russo no pós-revolução de 1917.

No texto “Ejecutoria de un Arte Socialista” (1928),<sup>60</sup> César Vallejo entende que, para escritores revolucionários, praticar uma arte socialista no novo estado soviético nada mais era que fazer residir no texto temas, palavras, e metáforas que coordenassem uma mensagem designada pelo estado. César Vallejo toma Serguei Iessiênin como exemplo de um espírito de arte futura na Rússia. Mas, pela própria condição indefinida de uma nova vida e projeto criativo imerso na encruzilhada histórica, fez com o que todo o seu estado inicial de “potência criadora” culminasse em uma vida de tragédia seguida pela de Maiakóvski. Segundo Vallejo (1994, p. 107-108), os efeitos da revolução sobre o poeta soviético significaram sua castração, pois criar significava antes de tudo concordar com dogmas e programas postulados pelo estado, formas e conteúdos socialistas que em nada se aproximava do que ele considerava *Arte Socialista*:

---

<sup>59</sup> “Pelo mesmo processo, e graças a idéntica potência criadora, o poeta distinguirá o grau e tipo de agitação produzida pelo acento mesmo de composição poética. Também intuitivamente saberá que diferenças de estilo são inspiradas e imediatamente justificadas, que mescla de vocação consciente é natural neste estado, e em que casos as figuras e as cores da linguagem degeneram em simples criaturas de um fim arbitrário, frios e técnicos de adorno ou mediação.”

<sup>60</sup> Texto publicado em 06 de outubro de 1928, por *Variedades* de Lima, Nº 1075.

Porque la estética socialista no debe reducirse a los temas, al sentido político, ni a los recursos metafóricos del poema. No se reduce a introducir palabras a la moda sobre economía, dialéctica o derecho marxista. No se reduce a tejer renovadoras ni requisitorias sociales de fractura u origen comunista. No reduce a adjetivar los hechos y cosas del espíritu y de la naturaleza con epítetos traídos por los cabellos, de la revolución proletaria. La estética socialista debe arrancar únicamente de una sensibilidad 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 sanguíneamente 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 a una piedra, de callar o de llevar a una migaja a la boca de un transeúnte, son orgánicamente socialista, sólo ese puede crear un poema auténticamente socialista. Sólo ese creará un poema socialista en el que no se trate de servir a un interés de partido o a una contingencia política, sino en el que viva una vida personal y cotidianamente socialista. (VALLEJO, 1994, p.108).<sup>61</sup>

O poeta demonstra a sua relação com uma arte social de cunho humanista<sup>62</sup> em que, para a execução do poema, antes de seguir procedimentos ou fórmulas, a escrita nasce de uma necessária vontade social de dirigir-se ao outro. No campo da atividade criativa, como não tratar a obra vallejiana em primeira instância, por via de elementos formais, e direcionar para ela um olhar que busque tão somente uma mensagem de alteridade? Penso que César Vallejo tentou sustentar um discurso em favor de uma poética essencialmente humanista e, ainda assim, sua lírica dá-se por meio de procedimentos operados no campo da linguagem. Existia em sua poética algo de impulso espontâneo, parecido com o que Coleridge explica sobre as condições que ele acredita como sendo legítimas, e considera importante quando se pretende analisar composições métricas, a partir da idéia de processo criativo. Diz:

---

<sup>61</sup> “Porque a estética socialista não deve reduzir-se aos temas, ao sentido político, nem aos recursos metafóricos do poema. Não se reduz a introduzir palavras à moda sobre economia, dialéctica ou direito marxista. Não se reduz a tecer renovadoras nem requisitórias sociais de fratura ou origem comunista. Não reduz a adjetivar os fatos e coisas do espírito e da natureza com epítetos trazidos pelos cabelos da revolução proletária. A estética socialista deve nascer unicamente de uma sensibilidade funda e implicitamente socialista. A estética revolucionária ainda 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 ver uma estrela, de compreender a rotação de um carro, de sentir uma dor, de fazer uma operação aritmética, de amar a uma mulher e de levantar uma pedra, de calar ou de levar uma migalha à boca de um transeunte, é organicamente socialista. Somente este criará um poema socialista o qual não se trata de servir a um interesse de partido ou a uma contingência política, mas em qual viva uma vida pessoal e cotidianamente socialista.”

<sup>62</sup> Nesta pesquisa, utilizo o termo “humanista” restringindo-o a seu significado mais simples não aludindo portanto, a conotações filosóficas. O conceito aqui se relaciona com a as questões de afeição e sentimentalismo presentes no conjunto de poemas que foram intitulados como *Humanos*, produzidos entre 1923 e 1938, e que consideramos muito semelhantes aos poemas que compõem *España, aparta de mí este cáliz*. Ou seja, os temas presentes nestes poemas caracterizados num traço constante de humanidade relativa a sentimentos como compaixão, amor fraterno, cólera, tristeza, solidão, medo.

Primero que como los elementos del metro deben su existencia a un estado de agitación grande, el metro deberá ir acompañado del lenguaje que es natural a ese estado de agitación. Segundo, que como esos elementos son convertidos en formas métricas artificialmente, por un acto voluntario con la intención y con el propósito de definir gozo con emoción, también las huellas de tal volición deberán ser proporcionalmente discernibles a lo largo de la composición métrica. (COLLERIDGE, 1994, p.92)<sup>63</sup>

Para Coleridge, a conciliação dessas duas condições procedimentais na estrutura lírica permite haver convênio entre poeta e leitor, ou, o que se disse sobre direcionar-se ao outro. Neste caso, forma e conteúdo garantem a transmissão de uma mensagem, uma opinião, uma informação, um relato. Entende-se esta mensagem pelo raciocínio formal, pela disposição dos elementos linguísticos e conteúdos temáticos. Assim, o poema chega até o leitor com uma forte carga de agitação pessoal e produz um efeito sonoro, visual e emotivo. Em se tratando de um poema que ambicione “representar” sensações desta agitação pessoal forte, referente a um momento ou fato real, então, só por meio deste tipo de articulação um poeta como Vallejo é capaz de sustentar em seus versos valor estético, e pulsão emotiva legítimas. Vejamos o poema III “Pedro Rojas” do livro *España, aparta de mí este cáliz*:

Solía escribir con su dedo grande en el aire:  
¡Viban (*sic*) los compañeros! <Pedro Rojas>  
de Miranda, de Ebro, padre y hombre,  
padre y más hombre. Pedro y sus dos muertes.  
(VALLEJO In: VÉLEZ, 2000, p.261).<sup>64</sup>

Ainda que, tenha dado título ao poema referenciando o personagem “Pedro Rojas” com nome e sobrenome, o modo pelo qual o eu lírico do poema dispõe os sobrenomes e as funções desempenhadas por Pedro decompõe em várias as suas identidades. Entretanto, é por meio das desconstruções destas identidades que o autor compõe sua personagem, um combatente da Guerra Civil Espanhola, de modo a torná-lo mítico. Ele é um homem, como todos os outros milicianos, mas a finalidade é tirar este homem do anonimato e apresentá-lo como um sujeito detentor de um nome, sobrenome, utopias e pertences, um homem humanizado e reconhecido.

---

<sup>63</sup> “Primeiro que como os elementos da métrica devem sua existência a um estado de agitação grande, a métrica deve ir acompanhada da linguagem que é natural a esse estado de agitação. Segundo, que como estes elementos são convertidos em formas métricas artificialmente, por ato voluntário com a intenção e com o propósito de definir gozo com emoção, também as pegadas de tal vocação deverão ser proporcionalmente discerníveis ao longo da composição métrica.”

<sup>64</sup> “Costumava escrever com seu dedo grande no ar: / Viva os companheiros! < Pedro Rojas >, / de Miranda de Ebro, pai e homem, / marido e homem, ferroviário y homem / pai e mais homem, Pedro e suas duas mortes.”

Sobre esse poema, Júlio Vélez (2000 p.261), já havia explicado que resultava de uma apropriação paradigmática com relação aos dois primeiros versos “Solía escribir con su dedo grande en el aire: / ¡Viban (*sic*) los compañeros! <Pedro Rojas>”. Júlio Vélez nos explica que César Vallejo conhecia a história do miliciano morto em batalha e em cujos bolsos foi encontrado um bilhete no qual estavam escritos os dizeres que ele utiliza para dar início ao seu poema. O bilhete havia sido publicado em diversos jornais que informavam sobre acontecimentos da guerra, de modo que é trazido à linguagem poética como referência a todo o linguajar específico do conflito, onde este miliciano, homem comum, no poema representado por Pedro Rojas, cujos erros ortográficos – “¡Viban los compañeros!” – é capaz de trazer a referencialidade do contexto histórico.

Para Julio Ortega, em “César Vallejo y la Guerra Civil Española” (1939), a apropriação foi feita para simular o efeito de um grafite. Vallejo assim, levou a linguagem cotidiana da guerra – por meio do que lhe era oferecido pelos jornais, cancioneros, testemunhos e fofocas – para seu texto como força representativa de uma crise. Segundo Ortega (2002), “con su conocida sensibilidad para las paradojas del habla, evidentemente Vallejo fue impactado por la convicción del carácter de este lenguaje”.<sup>65</sup> Ou seja, Vallejo se apropria da linguagem popular, mas só consegue tratá-la em seu texto pela subversão, pelo uso contrarreferencial através da convulsão do real, da ficionalização e representação simbólica de um drama histórico que é a morte de um homem na guerra (VALLEJO In: VÉLEZ, 2000, p.261-262-263).

Essa lógica representativa, pela simulação do grafite escrito “con su dedo”, refere-se ao dedo de Pedro Rojas que também é “de Miranda” e “de Ebro”, “padre”, “hombre” “ferroviário” e “marido”. É como se as duas mortes de Pedro apresentassem as muitas outras mortes sofridas pelo personagem nos disfarces de “padre” “hombre” “ferroviário” “marido” ou como Pedro “de Miranda” e “de Ebro”. Mas estas duas mortes são apenas a de “Pedro” e de “Rojas”, o nome e o sobrenome assinados no bilhete e que representam a identidade do miliciano fragmentada em várias.

Papel de viento, lo han matado: ¡Pasa!  
Pluma de carne, lo han matado: ¡Pasa!  
¡Abisa (*sic*) a los compañeros pronto!  
(VALLEJO In: VÉLEZ, 2000, p.261).<sup>66</sup>

---

<sup>65</sup> “Com sua conhecida sensibilidade para os paradoxos da fala, evidentemente Vallejo foi impactado pela convicção do caráter desta linguagem.”

<sup>66</sup> “Papel de vento, mataram-no: Passa! / Pena de carne, mataram-no: Passa! / Avisa aos companheiros logo!”

A disposição da mensagem que contém o poema constitui-se de formas paradoxais: o bilhete ou grafite é escrito em um “papel de vento” por uma “pluma de carne”. O dedo que escreve no ar é uma caneta de carne, o bilhete publicado é um papel de vento levado pelo ar. Como a imagem transparente, as palavras escritas por este “dedo pluma” não se registram, mas somem no próprio ar, “papel de vento”. “¡Abisa (*sic*) a los compañeros pronto!” e “¡Pasa!” duas vezes exclamada imperativamente reforça a mensagem de aviso de baixa. Isto é, avisar no bilhete, é proclamar, saudar e alertar a todos os companheiros milicianos combatentes sobre a sua morte, já que o remetente da declaração é o próprio Pedro. Se “¡Viban (*sic*) los compañeros!” vem trazendo cordialidade, saudação otimista, o que resta para depois é o aviso de sua morte.

Nos versos que se seguem, o drama já anunciado da própria morte ganha na estrutura textual uma disposição representativa análoga aos procedimentos cronológicos com respeito a uma morte. O corpo que se encontra é a morte já consagrada na saudação e no aviso por meio da notícia publicada:

Palo en que han colgado su madero  
lo han matado;  
lo han matado al pie de su dedo grande!  
¡han matado a la vez a Pedro y a Rojas!  
(VALLEJO In: VÉLEZ, 2000, p.261).<sup>67</sup>

O mastro no qual se pendura algo é o “madero”, o “palo” que é um sinal, uma espécie de cruz colocada nas valas comuns durante fuzilamentos não-oficiais durante a guerra. Entretanto, nesse poema, o cadáver é anúncio da própria morte, cujo direito a uma sepultura não lhe é disponível no estado de guerra. E, se o mataram “al pie de su dedo grande” o dedo que escreve o bilhete, bilhete que encontrado em seus bolsos saúda aos companheiros, é o bilhete do anúncio, ou seja, diz o que a morte silencia “¡Viban (*sic*) los compañeros! <Pedro Rojas>”.

Pedro y Rojas são dois, na medida em que o nome designa o homem puro, combatente nomeado; e o sobrenome identifica-o como homem que tem história, prole. Nome e sobrenome como elementos somados e subtraídos na representação da identidade do miliciano e seu drama. De acordo com Antonio Cornejo Polar, a fragmentação das identidades do miliciano nesse poema, pode ser lida tal como, as várias mortes do Inca Atahualpa nas representações andinas transmitidas oralmente e que produziram várias versões do episódio.

---

<sup>67</sup> “Pau em que penduraram sua tábua, / mataram-no; / mataram-no ao pé de seu dedo grande! / Mataram, de uma vez, a Pedro, a Rojas!”

Assim, o “continuar morrendo” que César Vallejo atribui à ação do miliciano morto no poema, como a morte de vários homens em um, torna-se “memória e voz de uma longa resistência” (POLAR, 2000, p. 290).

Essa resistência a que se refere Cornejo Polar é possibilitada pela luta entre a escrita oficial da história e as ressonâncias da oralidade presentes nas escritas do período de colonização do Peru pela Espanha,<sup>68</sup> – entre o idioma espanhol e os idiomas autóctones –. No poema de Vallejo, e também nas versões do episódio de Cajamarca, a escrita do episódio que narra a morte de um possível “representante” dos derrotados – Atahualpa e Pedro Rojas, Império Inca e Republicanos – assinala essa variação de versões do episódio nesse contexto de construção de uma memória que resista à escrita oficial. No poema de Vallejo, estas ressonâncias da oralidade são perceptíveis nos erros ortográficos apresentados pelo eu lírico.

¡Viban (*sic*) los compañeros  
a la cabeza de su aire escrito!  
Viban con esta b de buitre en las entrañas  
de Pedro y de Rojas, del héroe y del mártir!  
(VALLEJO In: VÉLEZ, 2000, p.261-262).<sup>69</sup>

A mensagem de saudação “¡Viban (*sic*) los compañeros!” faz referência ao corpo de Pedro e está circunscrita na morte, no bilhete “a la cabecera de su aire”. O “Viban” (*sic*) da primeira estrofe reaparece e se mescla no terceiro verso da segunda estrofe com “Abisa”, sobretudo porque Vallejo alude a consoante “b.” A “b” de buitre. Buitre ou abutre, a ave carniceira orientada pelo aviso da morte é referenciada pelo “Viban” (*sic*) e por “Abisa” (*sic*) que deveriam estar escritos com “v” o que seria ortograficamente correto, não com “b”. O erro gramatical na escrita do combatente pode ser considerado como demonstração, por exemplo, de sua classe escolar. Pedro, um homem comum, ferroviário, semianalfabeto talvez. A “b” de buitre a que o autor chama atenção no verso, funciona como eixo sintagmático, que reafirma o erro na escrita do combatente como afirmação paradigmática que reforça o impasse existente no trânsito da oralidade para a escrita. Observa-se ainda que a “b” ortograficamente situada em “Viban” (*sic*) e “Abisan” (*sic*) é a “b” com a qual se escreve buitre, apresentação de que a morte será anunciada além do bilhete, também pelas marcas fisiológicas da decomposição do cadáver de Pedro. Não se esquecendo que a morte da personagem é também

<sup>68</sup> Conferir em CORNEJO POLAR, Antonio. “Heterogeneidade e Contradição na Literatura Andina. Três incidentes na contenda entre oralidade e escrita.” In: *O condor voa: literatura latino-americana*. Belo Horizonte: Organização de Mário J. Valdés; Tradução de Ilka Valle de Carvalho. Editora UFMG, 2000. Pg. 287-298.

<sup>69</sup> “Viva os companheiros / à cabeça de seu ar escrito! / Viva com esta b de abutre nas entranhas / de Pedro / y de Rojas, do herói e do mártir!”

o meio pelo qual ele se torna “mártir” e “héroe.” O cadáver de Pedro Rojas registrado, surpreendido, faz vir à tona o seu ingresso enquanto “alma del mundo”. Vestido traz em sua “chaqueta” uma “cuchara”, uma “colher” caracterizada pelo escritor como, para endossar ainda mais o estado de morte de Pedro, também ela é uma “cuchara muerta”. A través da colher, desta colher morta, Vallejo sanciona nos versos seguintes a construção da sua personagem Pedro, um homem comum “entre las criaturas de su carne”. Pedro “solía comer” e “vivir dulcemente” “en representación de todo el mundo”. Mas, esta “cuchara” a que andou dentro do bolso na jaqueta de Pedro, a que morria junto com Pedro, esta colher é uma “cuchara muerta viva”. Morre, ao mesmo tempo sobrevive a Pedro “ella y sus símbolos”:

Registrándole, muerto, sorprendieronle  
en su cuerpo un gran cuerpo,  
para el alma del mundo  
y en una 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 los compañeros pronto!  
¡Viban los compañeros al pie de esta cuchara para  
siempre!  
(VALLEJO In: VÉLEZ, 2000, p. 262).<sup>70</sup>

Vallejo mostra a colher para caracterizar Pedro. Nesse mundo, no qual a “cuchara” andou no bolso da jaqueta de Pedro, a colher exerce função de determinante de vida, do ritual de alimentar-se. Mas, a mesma colher é também determinante de morte. É a colher pertence do cadáver, aos pés dos companheiros de Pedro, no momento em que estes o reconhecem como morto. A “cuchara muerta viva” está morta já que sua vida utilitária depende exclusivamente quando se serve para aquele a quem pertence, no caso, Pedro, no bolso de cuja jaqueta andou, quando ele ainda “solía comer”. Viva, a colher e seus símbolos de vida, de atividade cotidiana, desempenham seu papel como instrumento próprio das civilizações modernas cuja função é auxiliar o homem a alimentar-se. Uma colher morta ou

---

<sup>70</sup> “Registram-lhe, morto, surpreenderam-lhe / em seu corpo um grande corpo, para / a alma do mundo, / e na jaqueta uma colher morta. / Pedro também costumava comer / entre as criaturas de sua carne, limpar, pintar / a mesa e viver docemente / em representação de todo o mundo, / e esta colher andou em sua jaqueta, / desperto o bem quando já dormia, sempre, / colher morta-viva, ela e seus dois símbolos. Avisa aos companheiros logo! Avisa ao pé desta colher para sempre!”

viva não cumpre função alguma se não houver quem a utilize. Uma colher “morta” não executa sua função, da mesma forma em que um miliciano morto não mais contribui por meio de sua vida na luta pela causa que defende. Desta forma, a personificação da colher pode ser entendida como metáfora da “morte vida” do próprio soldado. A colher continua vivo através do bilhete, sua inacrição na história.

Lo han matado, obligándole a morir  
a Pedro, a Rojas, al obrero, al hombre, a aquel  
que nació muy niñín, mirando al cielo,  
y que luego creció se puso rojo  
y luchó con sus células, sus nos, sus todavía,  
sus hambres, sus pedazos.

Lo han matado suavemente  
entre el cabello de su mujer, la Juana Vásquez,  
a la hora del fuego, al año del balazo  
y cuando andaba ya cerca de todo.  
(VALLEJO In: VÉLEZ, 2000, p. 262).<sup>71</sup>

Para Vallejo, construir a personagem Pedro Rojas é destacar que por trás do cadáver, da trágica sina a ele dirigida “obligándole a morir”, Pedro havia sido morto por sua própria vida, ele como todos os homens: “nació muy niñín, mirando al cielo”, foi criança, teve ilusões, cresceu e se destacou como homem e cidadão político, comunista “y creció muy y se puso rojo”, lutou com seu corpo acreditando em seus princípios “y luchó con sus células, sus nos, sus todavía” e também com suas fraquezas e desencantos “sus hambres, sus pedazos”. A voz poética conta que Pedro tinha mulher “Juana Vásquez”, e foi morto de forma cruel, mas “suavemente” entre “el cabello de su mujer” que se preocupava com ele, o marido combatente. Juana pensava nele, enquanto o obrigavam a morrer. Pedro estava muito próximo de seu destino “cerca de todo” já que, o estado de guerra era sempre “la hora del fuego”, “año del balazo”. O autor do poema explora ao máximo a linguagem poética para, a partir dela, elaborar a historicidade trágica da personagem Pedro, até o ponto de subverter a própria morte.

Pedro Rojas así, después de muerto,  
se levantó, besó su catafalco ensangrentado,  
lloró por España  
y volvió a escribir con su dedo en el aire

---

<sup>71</sup> “Mataram-no obrigando-o a morrer / a Pedro, a Rojas, ao obreiro, ao homem aquele / que nasceu tão pequenino, olhando para o céu, / e que logo cresceu, tornou-se comunista / e lutou com suas células, seus nós, seus poréns, suas fomes, deus pedaços. / Mataram-no suavemente / entre o cabelo de sua mulher, a Juana Vásquez, / na hora do fogo, no ano do balaço / e quando andava já próximo de tudo.”

¡Viban los compañeros! <Pedro rojas>  
Su cadáver estaba lleno de mundo.  
(VALLEJO In: VÉLEZ, 2000, p.263).<sup>72</sup>

Nos versos anteriores, Pedro havia sido obrigado a morrer, nesta estrofe ressuscita e se levanta. O eu lírico narra que o cadáver chora pela Espanha. A ressurreição, se assim se pode afirmar é apropriada à atitude que se repete, como no começo do poema e assume uma forma cíclica. Conforme afirmou Cornejo Polar “com a mesma têmpera utópica depreende o significado da vida e da morte” (2000, p. 295) ou seja, vida e morte assumem, no estado de guerra esta forma, cíclica em que morrer é nunca ter fim, ou é alimentar a luta em vez de enfraquecê-la. É a morte anunciada como reafirmação da força de vontade que movia as esperanças de Pedro e de seus companheiros tal como a saudação escrita no ar: “¡Viban los compañeros!” Seu cadáver que estava “lleno de mundo” apresenta-se pela mensagem escrita “con su dedo grande” em alusão ao referente de composição do poema – o bilhete foi encontrado nos bolsos do miliciano morto e posteriormente publicado em jornal. Morre de várias mortes. Cornejo Polar (2000, p. 295) assinala que o eu lírico produz, “com seu final sangrento, um horizonte vital mais amplo, se se prefere, messiânico, em que a morte pode ser vencida”.

Por meio das palavras, do discurso do combatente morto, autor do bilhete, é que este homem, Pedro Rojas estava cheio de mundo, e para o mundo devolve o mesmo discurso proferido por Vallejo ao se apropriar da linguagem do bilhete, e ao apresentar a ressurreição e atualização do que fora escrito através de cada leitura ou releitura que será dirigida ao poema. Além da saudação, anúncio de que morreu como tantos outros, uma manchete, um grafite, uma foto, imagens e escritos efêmeros diante da visão de quem o leu no jornal, durante a guerra, como se tivesse sido escrito mesmo no ar, por um dedo.

A “potência criativa” de César Vallejo está além de códigos de sistemas estabelecidos postulada pela arte proletária e aproxima-se, dessa maneira, de seu conceito de *Arte Socialista*. Por este conceito, o poeta procurou estabelecer uma relação entre intuição e procedimentos cuja satisfação resumir-se-ia em apresentar a sinceridade afetiva de seu espírito inquieto pelos horrores de uma guerra que ele testemunhou como homem e intelectual, e sobre a qual fez valer sua opinião. O poema é uma homenagem ao miliciano e o eu lírico narrador toma partido no poema “Pedro Rojas”, pois o miliciano apresentado como

---

<sup>72</sup> “Pedro Rojas, assim, depois de morto, / se levantou, beijou seu cadafalso ensanguentado, / chorou por Espanha / e voltou a escrever com seu dedo no ar: / Viva os companheiros! < Pedro Rojas >. Seu cadáver estava cheio de mundo.”

mártir é um soldado republicano “rojo” e não um soldado nacionalista. Essa subjetividade intradiscursiva no poema, – o bilhete – traz a saudação política e é relevante para pensarmos que Vallejo articula uma arte esteticamente socialista própria à definição feita por ele sobre *Arte Socialista*, ou, procedimento que “debe arrancar de una sensibilidad honda e tacitamente socialista” (VALLEJO, 1994, p.108).<sup>73</sup>

Esta análise leva a crer que o exercício crítico de Vallejo, naqueles anos em que trabalhou como jornalista, nascia de uma reflexão sobre sua proposta inventiva no campo da arte que mantinha relações explícitas com sua orientação ideológica. Sua poesia se desenvolve numa época de transição em que ele próprio teve que se deparar em terríveis condições de miséria e exploração, de exílio, de guerra, de revolução, de utopia, ilusões, desilusões e com a possibilidade de escrever uma nova história a partir de tentativas revolucionárias. Homenagear o miliciano de seu poema “Pedro Rojas” é louvar a aventura que um homem comum e anônimo, empreendeu arriscando a sua vida pela transformação de sua realidade dentro do contexto histórico que o poema faz referência.

---

<sup>73</sup> “Deve nascer de uma sensibilidad funda e implicitamente socialista.”

### 3. “PEQUEÑO RESPONSO A UN HÉROE DE LA REPÚBLICA”: A ESCRITA COMO ARQUIVO

Este capítulo destina-se a discutir a importância do contexto original no qual foi escrito *España, aparta de mí este cáliz* (1939), de César Vallejo, – a Guerra Civil Espanhola (1936-1939). Também será abordada a questão de porque esta obra é considerada um transgênero performático aliado à sua função arquivística.

Trata-se de perguntas que sempre se repetem em nossa mente e, às vezes, quando não estamos pensando nelas, somos surpreendidos por sugestões de respostas inesperadas. Como escrever a história do outro? De que maneira um produto artístico, pode-se constituir de uma reserva de afeição e imaginação compartilhada tanto por seu criador quanto por um possível espectador, leitor, ouvinte? Principalmente, de que maneira, através dessa experiência promovida pela arte, o criador possibilita aos seus contemporâneos e às futuras gerações a aprendizagem de um saber que coube a ele traduzir? Pensa-se tanto em uma escrita da história pela arte quanto em uma forma de diálogo em que o artista é levado a se colocar como o outro que é o dono da história que ele se propõe a contar.

Dessa forma, analisa-se de que maneira em *España, aparta de mí este cáliz* (1939), é construída uma versão da história da Guerra Civil Espanhola (1936-1939). Por outro lado, serão apontados os procedimentos através dos quais César Vallejo efetiva, em sua escrita, uma tradução e reprodução da história do outro.

#### 3.1 – Projeções da História em *España, aparta de mí este cáliz* “con el frente hacia la espalda”

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

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

Bien puede afinicar todo eso

Pero un mañana sin mañana,  
entre los aros de que enviudemos,  
margen de espejo habrá  
donde traspasaré mi propio frente  
hasta perder el eco  
y quedar con el frente hacia la espalda.  
(VALLEJO, 1993, p.18).<sup>74</sup>

No poema VIII de *Trilce* (1922), César Vallejo metaforiza a passagem do tempo a partir do presente até o futuro, de um hoje para um amanhã. O percurso traçado pelo eu lírico que “traspassará sua própria testa”, desemboca em uma posição que ele próprio – no descontrolo desta passagem – encontra-se junto à perda do poder da projeção da voz “até perder o eco” e junto à imagem torcida do próprio corpo “e ficar com a testa às costas”. Pensa-se que a metáfora sirva para entender a posição assumida pelo homem frente à história, a de querer acreditar no futuro e simultaneamente não se libertar das imagens do passado.

Este mesmo dilema foi apresentado por Walter Benjamin (1996 no *Anjo da História*, 9ª tese, “Sobre o Conceito de História”). O rosto do anjo benjaminiano encontra-se dirigido para o passado. Atordoado em meio à tempestade, a imagem do anjo demonstra essa impossibilidade de redenção. Quando as ruínas são deixadas para trás – “essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu” – (BENJAMIN, 1996, p.226) assustam-no e paralisam suas asas não permitindo que prossiga. A imagem do anjo que Benjamin mostra é similar à metáfora de Vallejo. Os rostos voltados para trás do anjo e do eu lírico – “y quedar con el frente hacia la espalda” – remetem à mesma idéia, e trazem a mesma concepção sobre as relações entre catástrofe e perspectivas de dias melhores. Ainda que haja futuro, os homens não estarão livres da poeira que emerge das ruínas de seu passado histórico.

Não por acaso, na Espanha, o ano de 2008 foi de grandes discussões sobre a Guerra Civil Espanhola. A versão eletrônica do jornal “El País” criou uma sessão chamada “La recuperación de la memoria histórica” voltada para destacar todas as reportagens com ênfase naquele período desde que se tornou polêmica a decisão do juiz Baltasar Garzón,<sup>75</sup>

---

<sup>74</sup> “Amanhã é outro dia, alguma / vez encontraria para o hifalto poder, / entrada eternal. / Amanhã algum dia, seria a barraca chapada / com um par de pericárdios, casal / de carnívoros enciumados. Bem pode fincar-se tudo isto. / Mas um amanhã sem amanhã, / entre os anéis dos quais enviuvamos, / margem de espelho haverá / onde traspasarei minha própria testa / até perder o eco / e ficar com a testa nas costas” (Tradução minha). Em *Trilce* (1994), no primeiro verso deste poema Vallejo junta as dois vocábulos: “es” e “outro” como recurso linguístico.

<sup>75</sup> Ver, por exemplo: YOLDI, José. Garzón reparte la causa del Franquismo. *El País*, Madrid, 19 Nov. 2008. Disponível em:

<[http://www.elpais.com/articulo/espana/Garzon/reparte/causa/franquismo/elpepiesp/20081119elpepinac\\_2/Tes](http://www.elpais.com/articulo/espana/Garzon/reparte/causa/franquismo/elpepiesp/20081119elpepinac_2/Tes)>. Acesso em: 20 Nov.2008. E também: GÓMEZ, Luis e JUNQUERA, Natalia. Juicio a la barbarie. *El País*, Madrid, 14 Set. 2008. Disponível em:

quem ordenou a abertura de uma série de fossas comuns remanescentes da Guerra Civil. Entre estas fossas, estava a que guarda os restos mortais do poeta e dramaturgo espanhol Federico García Lorca.<sup>76</sup> Outras polémicas também surgiram com respeito à investigação de antigos repressores durante a ditadura franquista, e com relação ao governo atual ter decidido conceder nacionalidade aos filhos e netos de exilados durante o regime.<sup>77</sup>

Setenta anos depois do fim da guerra, a poeira ainda emana de suas ruínas. O debate contemporâneo faz com que se tente, a exemplo da metáfora vallejiana, posicionar os olhos em direção ao passado. Afinal, volta-se a falar da Guerra Civil e de seus personagens dentro da perspectiva histórica. O nome de Lorca não surge em referência a sua obra artística, mas pelo tratamento do poeta como sujeito, ator social que foi vítima das circunstâncias históricas.

A Guerra Civil Espanhola (1936-1939) poderia ter sido consequência direta das falhas no processo de formação do Estado Espanhol ao fim do século XV, que entre outras medidas de proteção às tradições, manteve-se no regime monárquico e não aderiu, por exemplo, a um plano econômico que resultasse em seu desenvolvimento industrial. No século XX, a Espanha era ainda um território semifeudal com um grande contingente populacional que residia no interior do país, em áreas rurais. Além disso, as campanhas imperialistas na América e África não rendiam mais o suficiente para a garantia de riqueza para o Estado, uma vez que os territórios coloniais declararam, desde o século XIX, suas independências e a

---

<[http://www.elpais.com/articulo/reportajes/Juicio/barbarie/elpepusocdmg/20080914elpdmngrep\\_1/Tes](http://www.elpais.com/articulo/reportajes/Juicio/barbarie/elpepusocdmg/20080914elpdmngrep_1/Tes)>. Acesso em 28 Set. 2008.

<sup>76</sup> Ver em: JUNQUERA, Natalia. La decisión sólo afecta a la fosa de Lorca, a otra en la Serna y al Valle de los Caídos. *El País*, Madrid, 08 Nov. 2008. Disponível em: <[http://www.elpais.com/articulo/espana/decision/solo/afecta/fosa/Lorca/Serna/Valle/Caidos/elpepiesp/20081108elpinac\\_2/Tes](http://www.elpais.com/articulo/espana/decision/solo/afecta/fosa/Lorca/Serna/Valle/Caidos/elpepiesp/20081108elpinac_2/Tes)>. Acesso em 15 Nov. 2008. Em sua extensa pesquisa sobre a Guerra Civil Espanhola Hugh Thomas (1964, Vol. 1, p. 200-207), explica-nos que nos primeiros anos do levante, grupos de extermínio de direita ligados a Falange ou a outras facções rebeldes estabeleceram certos padrões de justiça que constava em punir, pela morte, os inimigos da Espanha Nacionalista. Até meados de 1938, ocorreram pelo menos 750.000 execuções. No primeiro ano de levante entre os 5.000 mortos de Granada estava o poeta e dramaturgo Federico García Lorca. Segundo Thomas, em 1936 o cunhado de Lorca era o prefeito socialista de Granada. O escritor não fazia parte de nenhuma facção ou partido político, apesar de manter relações com intelectuais de esquerda. Na ocasião de sua morte, Lorca estava em Granada para uma breve visita, no entanto, ocasionalmente, comemorava-se na cidade a vitória de um levante. Ele teria se refugiado na casa de um poeta amigo seu, Luis Rosales, cujo irmão era falangista. Mesmo protegido, teria García Lorca sido retirado do abrigo e fuzilado sem que ninguém testemunhasse. Em torno da situação na qual Lorca foi morto e o lugar onde estaria sepultado, muito se falou no decorrer desses 70 anos, tendo o assunto ganhado várias versões ao longo do tempo e submergido em 2008, por meio da possibilidade de abertura das fossas comuns a fim de talvez esclarecer as devidas circunstâncias de sua morte.

<sup>77</sup> Ver em: El Gobierno concederá la nacionalidad a hijos y nietos de exilados por la Guerra Civil. *El País*, Madrid, 31 Out. 2008. Disponível em: <[http://www.elpais.com/articulo/espana/Gobierno/concedera/nacionalidad/hijos/nietos/exiliados/Guerra/Civil/elpepuesp/20081031elpepunac\\_12/Tes](http://www.elpais.com/articulo/espana/Gobierno/concedera/nacionalidad/hijos/nietos/exiliados/Guerra/Civil/elpepuesp/20081031elpepunac_12/Tes)>. Acesso em 15 Nov. 2008.

Espanha havia perdido a grande mola propulsora de seu parque econômico. No século XX, o país estava pobre e decadente, se comparado a outros do continente europeu.

O conflito começou oficialmente no dia 17 de julho de 1936, mas suas razões foram semeadas quase uma década antes, em 1923, ocasião em que o governo apoiado por Afonso XIII foi derrubado por um golpe militar liderado pelo General Primo de Rivera. Sobre o governo republicano de Rivera, as suas principais medidas deviam-se às reformas na administração. Em sua gestão, deu início a projetos de obras públicas fatalmente interrompidas pela crise procedente da Crise Americana de 1929. Primo de Rivera estava aterrorizado com as pressões da sociedade diante da instabilidade econômica, da falta de estruturas básicas para as cidades, e da ausência de uma política que amparasse os trabalhadores operários ou liberais e os pequenos produtores rurais. Sem o apoio da igreja e do exército, renunciou em 1930. Frente a esses acontecimentos, nascia a Segunda República que teve Manuel Azaña como seu primeiro ministro. Levado ao poder com apoio direto da esquerda liberal, Azaña tentou criar uma democracia moderna na Espanha, no entanto, foi confrontado pela igreja e pelos poderes oligárquicos, teve também que renunciar de seu cargo tendo em vista a impossibilidade de conduzir as reformas idealizadas.

De 1932 até 1936 a República Espanhola, sob o governo de Alejandro Lerroux, foi palco de grandes manifestações do proletariado. Por parte da população de Catalunha, ouviu-se o seu desejo de autonomia cultural e territorial. Escândalos, envolvendo a figura de Lerroux, tornaram-no cada vez menos popular entre os espanhóis, fator decisivo para que, nas eleições de 16 de fevereiro, a Frente Popular, cujas propostas eram continuar com as reformas iniciadas por Azaña, saísse vencedora. No entanto, mesmo com a vitória do partido liberal, o cenário político espanhol já se configurava fragmentado entre direita e esquerda.<sup>78</sup> Neste contexto, aproveitando o clima de instabilidade do governo de Azaña, os três generais

---

<sup>78</sup> Em “Las causas de la Guerra Civil” (2004, p. 23-49), capítulo do livro de *Gallo rojo, Gallo negro: Los intereses en juego en la guerra Civil Española* de Daniel Muchnik, após apresentar os resultados das eleições de fevereiro de 1936, o historiador nos explica o seguinte: “A estas alturas, direitas e esquerdas já haviam decidido quais movimentos centrifugarão as forças até o confronto armado. Em 25 de dezembro de 1935, dois meses antes que a Frente Popular ganhasse as eleições, José Antonio Primo de Rivera havia declarado à Revista “Branco e Preto”: “As esquerdas burguesas voltarão a governar, sustentadas em equilíbrio difícilíssimo entre a tolerância do centro e o descaso das massas subversivas. Se os governantes - Azaña, por exemplo - tivessem o imenso acerto de encontrar uma política nacional que lhes assegure a precária substituição desses precários apoios por outros mais fortes, Espanha gozará de horas fecundas. Se - como é provável - não tem esse acerto, a sorte de Espanha se decidirá entre a revolução marxista e a revolução nacional” (MUCHNIK, 2004, p.47). Por outro lado, Muchnick tem o cuidado de configurar também o mesmo prognóstico a partir da fala de outro personagem histórico: “De sua parte, o marxista Francisco Largo Caballero havia dito: “Se triunfam as direitas, não haverá mais remediação: teremos que ir forçosamente à guerra declarada. Não se iludam as direitas, nem digam que isto são ameaças; são advertências” (MUCHNIK, 2004, p.47-48).

Francisco Franco, José Sanjurjo e Emilio Mola, planejaram um golpe para a derrubada da República.

Em julho do mesmo ano, um episódio culminaria com a declaração oficial da guerra: os assassinatos do Tenente José Castillos e do parlamentar Calvo Sotelo cometidos por milicianos socialistas e o de Indalecio Prieto, por rebeldes do partido nacionalista. Não obstante, esses confrontos ideológicos anteriores a guerra civil tornaram a Espanha um estado tomado pelo terror. Ambos os grupos rivais cometiam crimes contra a ordem, e dessa forma, centenas de igrejas eram incendiadas, jornais eram destruídos. E os assassinatos políticos, estes, inevitavelmente requeriam respostas, o que decompôs a sociedade espanhola fazendo com o que os civis se direcionassem rumo à defesa ou à derrubada da República por meio da tomada de posição junto a um partido, ficando ou ao lado dos Nacionalistas ou dos Republicanos os civis protagonizaram os quatro largos anos de conflitos internos.

Nos anos subsequentes à Guerra Civil da Espanha, os olhos do mundo voltaram-se à outra Guerra. A Segunda Grande Guerra (1940-1941) envolveu um número substancial de nações e representou desde o começo até o fim subjugação e morte para as populações das regiões ocupadas, para os judeus europeus e para os civis de Hiroxima e Nagasaki. No entanto, era como se aquele presente para o mundo não fosse resultado de um passado recente no qual, possíveis vencedores como os pilotos da Legião Condor de Hitler, responsáveis pelo apoio aos nacionalistas espanhóis do General Franco, percorressem outros céus e garantissem a primazia da *Luftwaffe* enquanto majoritária em seu desempenho como força aérea beligerante.

De 1939 a 1975, a Espanha caminhou pela via do isolamento, e nos anos do imediato pós-guerra, ainda que obtivesse o benefício do apoio militar da Alemanha de Adolf Hitler e da Itália fascista de Benito Mussolini, a Espanha de Franco manteve-se quase à margem dos eventos que protagonizaram a Segunda Guerra. Em primeiro lugar, porque a Falange foi, substancialmente, um fenômeno da alma espanhola calcada em defender tradições junto às forças oligárquicas e monárquicas detentoras do poder. Em segundo lugar, porque não havia condições de a Espanha auxiliar o Eixo de maneira efetiva. Era aquele o momento de reconstruir o país devastado pelos quatro anos de destruição fratricida. Como escreveu Vallejo no poema XV de *España, aparta de mí este cáliz*, era tempo da Espanha cuidar de si própria e de todas as suas misérias e esperanças:

¡Cúidate España, de tu propia España!  
¡Cúidate de la hoz sin el martillo!

¡Cuidate del martillo sin la hoz!  
 ¡Cuidate de la víctima a pesar suyo,  
 del verdugo a pesar suyo  
 y del indiferente a pesar suyo!  
 ¡Cuidate del que, antes de que cante el gallo,  
 negárate tres veces,  
 y del que te negó, después, tres veces!  
 ¡Cuidate de las calaveras sin las tibias,  
 y de las tibias sin las calaveras!  
 ¡Cuidate de los nuevos poderosos!  
 ¡Cuidate del que come tus cadáveres,  
 del que devora muertos a tus vivos!  
 ¡Cuidate del leal ciento por ciento!  
 ¡Cuidate del cielo más acá del aire  
 y cuidate del aire más allá del cielo!  
 ¡Cuidate de los que te aman!  
 ¡Cuidate de tus héroes!  
 ¡Cuidate de tus muertos!  
 ¡Cuidate de la República!  
 ¡Cuidate del Futuro!...  
 (VALLEJO In: VÉLEZ, 2000, p. 288-289)<sup>79</sup>

Apesar de César Vallejo ter acompanhado parte dos eventos da Guerra Civil desde Paris e não ter sobrevivido para assistir seu desfecho (morre em abril de 1938), o poeta sintetiza em um poema o drama espanhol. Isso é feito pelas projeções das imagens que apresenta e assinala o destino da Espanha: cuidar do que restou. Emblematicamente, “la hoz sin el martillo” e “el martillo sin la hoz”. O símbolo da ideologia comunista destruído é a marca da corrente ideológica derrotada pelo nacionalismo fascista. O eu poético dispõe em sequência o tripé das três personagens que restam em Espanha: “a vítima” “o carrasco” e “o que te negou três vezes”. Um poema que representa a situação pós-guerra civil.

Sabe-se que durante a Guerra Civil Espanhola, a ideologia e os interesses dos diversos setores foram pouco a pouco fragmentados por interesses particulares. Sobre a organização política, naquele momento pode-se dizer que a Espanha estava dividida entre monarquistas, fascistas, comunistas, socialistas e anarquistas. As Cortes Espanholas, desde os episódios de 1923, eram formadas por homens de diversas origens ideológicas e foi justamente depois do pronunciamento de um de seus integrantes que a Guerra Civil foi oficializada. Gil Robles que era dirigente do Partido Católico Espanhol, CEDA –

<sup>79</sup> “Cuida-te Espanha, de tua própria Espanha! / Cuida-te da foice sem o martelo! / Cuida-te do martelo sem a foice! / Cuida-te da vítima ainda que seja sua, / do carrasco, ainda que seja o seu / e do indiferente ainda que seu. / Cuida-te daquele que, antes que cante o galo negou a ti três vezes, / y daquele que depois te negou três vezes! / Cuida-te das caveiras sem as tibias, e das tibias sem as caveiras. / Cuida-te dos novos poderosos! / Cuida-te daquele que come teus cadáveres, / daquele que devora mortos os teus vivos! / Cuida-te do leal cem por cento! / Cuida-te do céu antes do ar / e cuida-te do ar além do céu! / Cuida-te daqueles que te amam! / Cuida-te de teus heróis! / Cuida-te de teus mortos! / Cuida-te da República! / Cuida-te do Futuro!...”

Confederación Española de Derechas Autónomas – expôs publicamente a situação de calamidade na qual o estado espanhol se encontrava.<sup>80</sup> De acordo com Hugh Thomas (1964, Vol. 1, p. 17), não havia exagero no discurso de Robles. Esse discurso foi decisivo para que os membros do parlamento se dividissem em grupos e se determinassem a fazer frente defendendo cada qual “Espanha” a partir do partido que seguia.

Naturalmente, a Guerra Civil Espanhola tornou-se assunto importante nas páginas dos jornais do mundo. Para Hugh Thomas, era inevitável que isto acontecesse, pois, ele considera que a Guerra Civil Espanhola “foi antes de tudo o resultado da ação de idéias e movimentos europeus na Espanha” (1964, Vol. 1, p.255). Um dos casos mais polêmicos foi o da ajuda do Governo Soviético que se tratava, na verdade, de um acordo comercial e não de uma solidariedade ideológica. De acordo com Muchnik:

La República no comulgaba con las tesis stalinistas, ni mantenía relaciones diplomáticas formales con Moscú, tal como lo demuestra el hecho de que en 29 de agosto de 1936 – y por razones de estrategia republicana – Marcel Rosenberg se acreditó como embajador del Kremlin en España. De manera tal que la Unión Soviética fue la única alternativa de ayuda concreta de los republicanos, por la cual tuvieron que pagar con lingotes de oro de sus reservas. (2004, p.150-151).<sup>81</sup>

No decorrer da Guerra Civil, a intervenção da União Soviética causou forte mal-estar entre os defensores da República em razão de orientações ideológicas uma vez que, grande parte dos milicianos não concordava com a política stalinista. Outro episódio deu-se por meio da corrida armamentista entre o estado soviético e as nações totalitárias, Itália e Alemanha. O aporte bélico que a Rússia concedeu à República Espanhola no início do conflito serviu, por exemplo, durante as ofensivas contra Madrid. Entretanto, imediatamente após as “vitórias” republicanas, Hitler e Mussolini decidiram apoiar as tropas nacionais a fim

---

<sup>80</sup> Em Thomas (1964, Vol. 1, p.17): “Relembrou ele que o governo tivera, desde as eleições de fevereiro, poderes excepcionais, inclusive o de censura à imprensa e de suspensão de todas as garantias constitucionais. No entanto, disse ainda, durante quatro meses 160 igrejas tinham sido inteiramente destruídas por incêndios; 269 homicídios se tinham verificado, em sua maioria crimes políticos; 1.287 assaltos de gravidade variada; 69 núcleos políticos tinham sido violentamente destruídos; 113 greves gerais e 228 outras, parciais, tinham ocorrido; 19 redações de jornais tinham sido empasteladas. “Não nos enganemos”, concluiu Gil Robles, “um país pode viver sob a Monarquia ou sob a República, o Presidencialismo ou o Parlamentarismo, sob o Comunismo ou sob o Fascismo! Mas não pode viver na anarquia. Agora a Espanha está sob a anarquia. Presenciamos o funeral da Democracia!” Gritos violentos estrugiram de todos os pontos da Câmara, alguns de apoio, outros de oposição.”

<sup>81</sup> “A República não comungava com as teses stalinistas, nem mantinha relações diplomáticas formais com Moscou, tal como demonstra o fato de em 29 de agosto de 1936 - e por razões de estratégia republicana - Marcel Rosenberg acreditou ser embaixador do Kremlin na Espanha. De maneira tal que a União Soviética foi a única alternativa concreta dos republicanos, e pela qual tiveram que pagar com lingotes de ouro de suas reservas.”

de desafiar o potencial beligerante soviético e ao mesmo tempo, assegurar a vitória do fascismo.

Muita coisa havia mudado no que se refere às relações entre a Rússia e a Alemanha próximo ao fim da Guerra Civil. Na medida em que o Reich Alemão começava a apresentar-se como uma ameaça real aos países do leste europeu, Stalin e Hitler assinaram em 1939 um acordo de Não-Agressão. Mediante este acordo, Hitler e Stalin prometiam lealdade um ao outro frente à distribuição dos territórios polacos – que estavam nos planos de Hitler invadir, e como de fato aconteceu. Este pacto era para Hitler a garantia de que poderia invadir a Polônia inicialmente, sem que a Inglaterra ou a França intervissem. O acordo de Não-Agressão era muito semelhante ao acordo de Não-Intervenção que os mesmos países haviam assinado em agosto de 1936, antes de decidirem apoiar lados contrários no recente conflito que eclodia, a Guerra Civil Espanhola. Foi dessa forma, que a preocupação com as atitudes de Hitler fez com o que Stalin abandonasse a causa da República, juntamente as Brigadas Internacionais Soviéticas. Fato bastante importante ao que dizia respeito à resistência ante a ofensiva do exército nacionalista.

A Alemanha e a Itália, a partir de suas relações “antagônicas” com a Rússia e com as outras potências europeias também tiveram importância decisiva na Guerra Civil Espanhola. No caso de Mussolini, segundo Hugh Thomas, seus motivos eram puramente estratégicos: “aspirava dominar o Mediterrâneo e achava que essa ambição seria facilitada pelo estabelecimento na Espanha de um governo de Direita inspirado por idéias semifascistas” (THOMAS, Vol. 1, 1964, p.273). Na manhã de 25 de julho de 1936, Mussolini presenteava o três generais, Franco, Sanjurjo e Mola que ainda se encontravam no Marrocos, com onze aviões de transportes. Nesse mesmo 25 de julho, emissários de Franco encontravam-se em Berlim, levavam uma carta endereçada a Hitler e na qual fazia alguns pedidos. Em um primeiro momento, o Ministério do Exterior alemão não permitia qualquer auxílio bélico a Franco. Entretanto, vista a estreita relação que o general espanhol tinha com o Almirante Canaris que era diretor do Serviço de Espionagem Militar e com o próprio partido nazista, obteve respostas positivas. A explicação mais detalhada sobre o auxílio cedido pela Alemanha ao General Franco está em Thomas:

Goering, chefe da Luftwaffe e do plano quinquenal alemão, informou o que acontecera em seguida, durante seu julgamento em Nuremberg, em 1946. “Quando a Guerra Civil irrompeu na Espanha – disse o Marechal do Reich – Franco enviou um pedido de socorro à Alemanha, pedindo apoio, particularmente aéreo. Franco estava estacionado com suas tropas na África... Não podia cruzar o estreito, porque a Armada estava em mãos de

comunistas... o fator decisivo consistia, sobretudo, em transferir-lhe as tropas para a metrópole. O Fuehrer pensava no assunto; apressei-o a dar ajuda sob todas as circunstâncias: em primeiro lugar, para prevenir a expansão comunista; em segundo, para testar minha jovem Luftwaffe acerca de detalhes técnicos. (THOMAS, Vol. 1, 1964, p. 275-276).

Com o pedido de ajuda aceito, Franco contou massivamente com a ajuda da Alemanha de Hitler em seu intento de reconquista do território espanhol e do poder político. Tanto a Alemanha, quanto a Itália e a Rússia aparecem como antagonistas diante da Guerra Civil Espanhola. Mas, no que se refere às outras intervenções estrangeiras pode-se lembrar da omissão de duas potências que se ausentaram ativamente – a não ser pela presença de voluntários, mas estes vinham de todos os lugares – França e Inglaterra.

O governo inglês preocupado com sua nobreza pró-fascista, criou uma lei de Navegação Comercial que automaticamente proibia o envio de armas e munições para o governo Republicano, e durante o ano de 1937 intensificou a fiscalização de emigração ressuscitando a “Lei de Enrolamento Estrangeiro” de 1875, a fim de evitar que voluntários que se dirigiam à Espanha chegassem ao seu destino. Atitudes semelhantes foram tomadas pelo governo da França, que bloqueou a única rota que cruzava os Pirineus e permitia que um trem “clandestino” levasse armas e brigadistas à Espanha. O que importa é que, enquanto ambos os países tomavam essas atitudes, a Itália e a Alemanha seguiam enviando tudo o que podiam para o exército nacionalista por via marítima sem quaisquer objeções.

Pensa-se no poema de César Vallejo sobre a imagem a que assume “la víctima” “el verdugo” e “el que negó tres veces”. Historicamente como foi descrito acima, a Espanha Republicana sofreu traições por todos os lados e muitos foram os seus carrascos. Nos versos sete, oito e nove: “¡Cúdate del que, antes de que cante el gallo, / negárate tres veces, / y del que te negó, después, tres veces!” (VALLEJO In: VÉLEZ, 2000, p. 288) lê-se que a alusão bíblica se refere às atitudes que foram tomadas contra a Espanha em Guerra.

Há quatro variações da passagem bíblica na qual Pedro é avisado sobre a mentira que cometerá contra Cristo<sup>82</sup>. A confirmação do que foi prognosticado por Cristo também se inscreve nos evangelhos,<sup>83</sup> pois, Pedro negaria conhecer Jesus três vezes antes que o galo cantasse duas vezes seguidas. Biblicamente, quando Pedro toma consciência do que fez, arrepende-se e chora. Podemos entender essa negação no poema pelas atitudes que os países

---

<sup>82</sup> A primeira passagem está em Mateus no capítulo 26 versículos 31 a 35; em Marcos no capítulo 14, versículo 27 a 31; em Lucas capítulo 22 versículos 31 a 34 e em João no capítulo 13, versículos 36 a 30.

<sup>83</sup> A passagem em que Pedro nega a Jesus em versões variadas está em: Mateus capítulo 26, versículos 26 a 75; em Marcos capítulo 14, versículos 66 a 72; em Lucas capítulo 22, versículos 54 a 62; João capítulo 18, versículos 15 a 18 e 25 a 27.

mencionados tomaram diante da situação de Espanha. Todos movidos por interesses particulares viam a Guerra Civil Espanhola como oportunidade para testar armas, apresentar cada um seu poderio bélico, lucrar de alguma forma, como no caso indireto da França e da Inglaterra que temiam o avanço do comunismo e por isso rejeitaram a República criando oportunidades para que o fascismo vencesse.

Ainda no poema de César Vallejo, a vítima aparece como “caveira sem a sua tibia”, ou, “a tibia sem sua caveira”. A vítima está fragmentada, tal como o símbolo ideológico, a vítima é uma cabeça sem os pés, ou, a parte que sustenta o restante do corpo sem uma cabeça. A “foice sem o martelo”, ou, “o martelo sem a foice” é a derrota lida simbolicamente pela destruição da utopia republicana. Há também o carrasco que pode ser associado aos “nuevos poderosos”, os traidores, aqueles que se alimentam da morte de pessoas. Esse poema foi escrito por Vallejo em 1937. Ainda havia nele as características dos primeiros poemas que fazem parte de *España, aparta de mí este cáliz* (1939), nos quais o poeta empreende uma pulsão de entusiasmo para com a defesa da República. Mesmo assim, o poeta pressente a derrota e pede a Espanha que cuide da República: “¡Cuídate de la República! ¡Cuídate del Futuro!...” (VALLEJO In: VÉLEZ, 2000, p. 289).

### **3.2 – História, Ficção e Literatura em *España, aparta de mí este cáliz***

Com exemplos calcados no mundo grego clássico, Luiz Costa Lima (2006), empreende em *História, Ficção, Literatura*, uma reflexão comparativo-contrastiva entre a poesia e a história, tratando-as como estatutos distintos e procurando estabelecer, por meio do ficcional, possíveis derivações entre as expressões poéticas, e os relatos historiográficos da antiguidade. Para contextualizar seu pensamento, Costa Lima confronta textos poéticos como a *Ilíada* e a *Odisséia* de Homero junto aos relatos historiográficos de Tucídides. Para ele, se o trabalho de Tucídides é importante para que tenhamos informações sobre a história grega, os textos de Homero são importantes porque sem eles, não teria para nós, existido a realidade histórica que foi a Grécia. Movimento semelhante a este de Costa Lima será feito aqui para realizar esta reflexão sobre a escrita da história da Guerra Civil Espanhola (1936-1939), a partir de *España, aparta de mí este cáliz* (1939) Tratando o discurso ficcional na poesia enquanto datável e pertencente a um lugar e um povo.

Segundo Costa Lima, de um lado a poesia atualiza o princípio do ficcional, e do outro, a escrita da história tende a se comprometer com a verdade. No entanto, o que parece

problemático para o autor reside na construção dos discursos. No discurso dos poetas, supõe-se que a liberdade por apresentar matizes imaginativo não os permite estabelecer vínculos com o que de fato aconteceu, diferente do discurso dos historiadores, cujo compromisso é averiguar os fatos e descrevê-los como de fato ocorreram.

Paul Ricœur, em *A memória, a história, o esquecimento* (2007), nos lança a seguinte pergunta: “que diferença separa a história e a ficção, se ambas narram?” (RICŒUR, 2007, p.253). O autor segue seu raciocínio estabelecendo uma relação entre a narrativa histórica junto ao que denomina como “aporia da verdade” (RICŒUR, 2007, P.23). A “aporia da verdade”, na História, encontra-se nas tentativas dos historiadores em construir uma narrativa da história a partir de pontos de vistas diferentes. Por ela, se concebem várias versões complementares ou mesmo opostas, acerca de algum evento histórico narrado por diversas vezes e por historiadores diferentes. No entanto, para Ricœur, haveria uma possibilidade desta “aporia da verdade” ser conjurada “se pudessemos acrescentar umas às outras as versões sobre uma determinada história, mesmo que isso implicasse submeter as narrativas propostas às correções apropriadas” (2007, p. 254).

A partir desses raciocínios, pensa-se que, na impossibilidade da narrativa histórica captar por inteiro as especificidades de um acontecimento, a narrativa ficcional aproxima-se também de uma escrita da história pelo viés estético. Os acontecimentos narrados em *España, aparta de mí este cáliz* (1939), pela forma com que estão dispostos na narrativa lírica, trazem a sua “aporia da verdade” que para Ricœur, poderia ser entendida como uma pulsão que se faz compreendida no trabalho da narração. Se para ele aparece como um questionamento: “dir-se-á que é a vida, que presumivelmente tem a forma de uma história, que confere a força da verdade à narrativa enquanto tal?” (RICŒUR, 2007, p. 254), em *España, aparta de mí este cáliz* (1939) a narrativa da história da Guerra Civil Espanhola nasce dentro de uma história de vida, a do poeta César Vallejo, cuja autoria dos poemas pode ser considerada como o principal responsável pela projeção desta “aporia da verdade”.

Em *Historia, Ficção, Literatura* (2006), a análise que Luiz Costa Lima realiza sobre *Os Sertões* (1902), de Euclides da Cunha,<sup>84</sup> aproxima-se de nosso objetivo para com a obra de César Vallejo. Ainda que a intenção não seja aproximar *España, aparta de mí este cáliz* (1939), de *Os Sertões* (1902), mas entender a confluência que existe entre história,

---

<sup>84</sup> “*Os Sertões: História e Romance*”, faz parte da “Seção C: A Literatura” que compreende o livro *História Ficção, Literatura* (2006), de Luiz Costa Lima. Consideramos um capítulo de grande importância, pois é quando a reflexão de Costa Lima chega a um exemplo prático em que os três assuntos contemplados ao longo de seu livro podem ser reverenciados a partir da análise da obra de Euclides da Cunha. Costa Lima faz referências a recepção por parte da crítica em torno da discussão sobre a confluência que há na obra entre história, ficção e literatura nesta obra.

ficção e literatura em ambas as obras literárias. *Os Sertões* (1902) foi considerado por Costa Lima como uma obra “simultaneamente de história e literária (para não dizer ficcional!)” (LIMA, 2006, p. 385). No entanto, a afirmação de Costa Lima chega-nos após duas observações diferentes que ele faz. A primeira delas relaciona-se com posição de Roland Barthes, para quem a escrita da história estaria desqualificada como narração frente à narrativa literária, e a segunda posição, contrária à de Barthes, a de Paul Ricoeur. Sabe-se que para Ricoeur o que importa é de que forma se faz representado o passado, pois ambas narrativas – ficcional e histórica – trazem informações que, apesar de pertinentes, não denotam a complexidade dos acontecimentos. É importante, pois, fazer uso da fala de Costa Lima que preferencialmente alude a Ricoeur para concluir seus apontamentos sobre *Os Sertões*. Diz:

(...) por mais forte que seja a determinação do ficcional, por mais que saibamos que não é o uso de recursos literários que favorece ou prejudica uma obra como historiográfica, ainda assim, não conseguimos separar totalmente as escritas da história e da ficção. E isso porque, optando por dizer a verdade do que foi, a história não se desvencilha radicalmente do que poderia ter sido. (LIMA, 2006, p.385).<sup>85</sup>

Em nosso caso, o contrário da citação acima é que nos ajuda a compreender de que forma em *España, aparta de mí este cáliz*, (1939), o poeta optando por fabular não se desvencilha também de apresentar o que aconteceu. Ao encontrar-se em uma instância movediça junto à História, Vallejo não apresenta em seu poemário, a Guerra Civil Espanhola de uma perspectiva da narrativa histórica? Dessa forma, como o ficcional poderia garantir-lhe a liberdade de assumir um diálogo contrastivo com discursos que pertencem às histórias da Guerra Civil Espanhola? Pode ser feita conclusão semelhante à que Luiz Costa Lima faz sobre *Os Sertões*, que *España, aparta de mí este cáliz* (1939) é uma obra simultaneamente literária e histórica? Vejamos a este respeito, como Julio Ortega em seu texto *César Vallejo y la Guerra Civil Española* (2002), apresenta-nos o livro de que se propõe falar:

Pero de lo que se trata frente a este libro complejo es de explorar el sentido que tiene el lenguaje poético en tanto forma de la historicidad. Esto es, cómo en una situación radical de crisis, porque no se puede imaginar una situación de crisis más radical que una guerra civil, el lenguaje poético se configura en

---

<sup>85</sup> Logo em seguida a esta passagem, Costa Lima aponta as operantes utilizadas por Ricoeur com respeito à construção da narrativa histórica. Como fazemos uso do Livro *A memória, a história, o esquecimento*, igualmente citado por Costa Lima em *Historia, Ficção, Literatura*, no momento oportuno apresentaremos estas operantes junto à análise de *España, aparta de mí este cáliz*.

el único instrumento que puede representar la radicalidad disruptiva de la experiencia. (ORTEGA, 2002, p. 01).<sup>86</sup>

Na concepção de Ortega, a linguagem utilizada em *España, aparta de mí este cáliz*, tenta dar conta da situação histórica a que César Vallejo se propõe representar, no entanto, subvertendo a linguagem como é de seu estilo, às vezes, o poeta torna problemática essa representação. Para cumprir sua tarefa analítica, Ortega aproxima o discurso linguístico de *España, aparta de mí este cáliz* (1939), das poesias populares presentes na guerra. Faz, por exemplo, referências às vezes em que Vallejo esteve na Espanha durante a Guerra e pôde acompanhá-la de forma mais próxima através de jornais madrilenhos.<sup>87</sup> Durante todo seu texto, Ortega fará aproximações entre o poemário de Vallejo e cancioneros, ou inferências das notícias que foram acompanhadas por ele através de jornais.

Inspirados pela pesquisa de Ortega, analisa-se a apresentação da história em *España, aparta de mí este cáliz* (1939). O seu texto é objetivo quanto à análise efetivada em torno das apropriações de textos extraliterários incorporados por Vallejo, mas é preciso esclarecer que não se trata de uma metodologia instantânea utilizada pelo poeta. Própria a construção de um discurso narrativo da história por meio do ficcional, pensa-se que seria redutivo apenas explicitar as projeções efetivadas por Vallejo sem antes apresentar como necessária o que Ricœur denomina de “coerência narrativa da história narrada” (RICŒUR, 2007, p.255) e como o responsável pela narração, Vallejo, empreende este domínio.

De acordo com Ricœur (2006), são três as implicações que giram em torno do conceito de “coerência narrativa”. A primeira delas refere-se à narrativa do acontecimento, a segunda às personagens envolvidas na intriga (que é o processo pelo qual o acontecimento se evolui), e a terceira delas – inspirada segundo Ricœur na *Poética* de Aristóteles – diz respeito à avaliação moral das personagens. É importante a terceira implicação para nós, uma vez que, por esta avaliação é que, às vezes, se entende o que há de subjetivo nas operações narrativas do acontecimento. Embora pareça razoável imaginar como este conceito funciona, Ricœur nos

---

<sup>86</sup> “Mas o que se trata com relação a este livro complexo é explorar o sentido que assume a linguagem como forma de historicidade. Isto é, como em uma situação radical de crise, porque não se pode imaginar uma situação mais radical que uma guerra civil, a linguagem poética se configura como único instrumento que pode representar a radicalidade destrutiva da experiência.”

<sup>87</sup> Ortega (2002: p. 04), nos explica o seguinte: “Investigando sobre as distintas contextualidades deste livro, e ainda comprovando que não há arquivo suficiente sobre tema tão conflitivo, encontrei-me na Hemeroteca Municipal de Madri. Vallejo esteve duas vezes na Guerra Civil. A primeira, durante um mês no frente de Madri em 1936, e em outra ocasião no Congresso de Escritores pela Defesa da Cultura, em Valência, Barcelona e Madri. Como todos os escritores progressistas da época, esteve absolutamente comprometido com a República, apesar de sua desconfiança inicial de 1931 com relação ao signo político desta. Se pode supor, razoavelmente, que Vallejo pelo menos chegou a ler alguns destes jornais, editados em Madri. De qualquer modo, o notável é que se pode verificar graças a esta coleção, que tudo o que está no livro de Vallejo está também nos jornais de Guerra.”

chama a atenção quanto a este momento interpretativo da narração à luz da “coerência narrativa”:

(...) procura-se em vão uma ligação direta entre a forma narrativa e os acontecimentos tais como se produziram de fato; a ligação só pode ser indireta através de explicação e aquém desta, através da fase documental, que remete, por sua vez, ao testemunho e ao crédito dado à palavra alheia. (RICŒUR, 2007, p.256).

Atentos à fala de Ricœur, analisemos um poema de *España, aparta de mí este cáliz* e vejamos como, metodologicamente, podemos identificar algo relativo à “coerência narrativa” apontando inclusive as três implicações que justificam o conceito. A escrita de Vallejo, nos poemas, segue cronologicamente os eventos do conflito. No poema VII, o eu lírico faz um balanço da situação da Guerra frente à tomada de Gijón pelas tropas nacionais em 19 de outubro de 1937:

Varios días el aire, compañeros,  
muchos días el viento cambia de aire,  
el terreno, de filo,  
de nivel el fusil republicano,  
Varios días España está española.

Varios días el mal  
moviliza sus órbitas, se abstiene,  
paraliza sus ojos escuchándolos.  
Varios días orando con sudor desnudo,  
los milicianos cuélganse del hombre.  
Varios días, el mundo, camaradas,  
el mundo está español hasta la muerte.

Varios días ha muerto aquí el disparo  
y ha muerto el cuerpo en su papel de espíritu  
y el alma es ya nuestra alma, compañeros.  
Varios días, el cielo,  
éste, el de día, el de la pata enorme.

Varios días Gijón;  
muchos días, Gijón;  
mucho tiempo Gijón;  
mucha tierra Gijón;  
mucho hombre Gijón;  
y mucho dios, Gijón,  
muchísimas Españas ¡ay! Gijón.

Camaradas,  
Varios días el viento, cambia del aire.

*5 Noviembre 1937*

(VALLEJO In: VÉLEZ, 2000, p. 271-72).<sup>88</sup>

Para Ricœur, (2007, p. 255), “o acontecimento é o que ao acontecer faz a ação avançar: é uma variante da intriga”. Ainda existem, para ele, os acontecimentos de longa duração, “na medida da abrangência, do alcance, da história narrada: O Renascimento, a Reforma, a Revolução Francesa são acontecimentos desse tipo de tempo em relação a uma trama multissecular” (RICŒUR, 2007, p.255). No que se refere à Guerra Civil Espanhola, a consideramos como um tema geral do poemário de César Vallejo. Ela é um acontecimento de longa duração diante dos demais eventos que se configuram no interior da obra. Estes são acontecimentos “menores”, e oferecem evolução à chamada “intriga”. No poema acima, poderíamos supor a tomada de Gijón<sup>89</sup> como um acontecimento que desencadeia as ações narradas, ainda que neste poema, as ações estão no campo do discurso retórico que faz emergir as impressões que o poeta tem acerca do conflito. É importante considerar que Vallejo não viveu para ver de fato a queda da República e a derrota dos republicanos. Fato importante porque, em alguns poemas, o pressentimento desta derrota é muito evidente e a queda de mais uma cidade é impulso para Vallejo registrar sua preocupação quanto ao futuro da República, preocupação dividida com seus “compañeros” “camaradas” a quem se dirige pessoalmente.

---

<sup>88</sup> “Vários dias o ar, companheiros, / muitos dias o vento muda de ar, / o terreno de linha / de nível o fuzil republicano. / Vários dias Espanha está espanhola. / Vários dias o mal / mobiliza suas órbitas, se abstém, / paralisa seus olhos escutando-os. / Vários dias rezando com suor e nu / os milicianos desligam-se do homem. / Vários dias, o mundo, camaradas, / o mundo está espanhol até a morte. / Vários dias morreu aqui o disparo / e morreu o corpo em seu papel de espírito / e a alma é já nossa alma, companheiros. / Vários dias, o céu, / este, o do dia, o da mão enorme. / Vários dias Gijón; / muitos dias Gijón; / Muito tempo Gijón; / muita terra Gijón; / muito homem Gijón; / e muito deus, Gijón, / muitíssimas Espanhas ai! Gijón. / Camaradas, / vários dias o vento muda de ar. / 5 Novembro 1937.”

<sup>89</sup> No contexto das campanhas de Astúrias, comandada por Aranda e Solchaga contra Gijón teve início no dia 1º de setembro de 1937. Localizada no norte da Espanha, Gijón contava com a proteção das montanhas de León que segundo Thomas, “forneciam continuamente excelentes posições defensivas” (1964, Vol. 2, p. 194) o que atrasaria de certa forma a vitória dos nacionalistas, no entanto, o que não foi capaz de evitá-la. Hugh Thomas narra como aconteceu: “De súbito, em uma semana, as Astúrias foram finalmente perdidas e recuperadas. A 15 de outubro, Aranda e Solchaga efetuaram uma junção na cidade montanhosa de Infiesto. O pânico espalhou-se entre os asturianos. Escaparam em grande número antes de serem cercados. Suas munições estavam praticamente esgotadas, e as seis semanas de combate haviam desgastado, de certa forma, o moral das tropas. A partir daí, em contraste com as primeiras semanas da campanha, a resistência foi fraca. O avanço continuou tão depressa quanto possível para os nacionalistas. Foi nesta ocasião que os alemães da Legião Condor puseram em experiência a idéia do “bombardeio tapete”. Gallend e seus amigos voaram em formação cerrada, muito baixo, pelos vales acima, aproximando-se do inimigo pela retaguarda. Todas as bombas foram então lançadas simultaneamente sobre as trincheiras asturianas. A 20 de outubro, Aranda só estava a 40 quilômetros de Gijón. Os dirigentes republicanos, conduzidos por Belarmino Tomás, imediatamente fugiram para a França por mar. Vinte e dois batalhões republicanos renderam-se. Na noite de 21 de outubro, as forças de Aranda e Solchaga entraram em Gijón. Embora toda a frente setentrional tivesse então desaparecido, 18.000 homens mantiveram-se em guerrilhas nas montanhas de Leon até março, impedindo assim novas ofensivas dos exércitos nacionalistas. Oficialmente, informou-se que os 209 pessoas foram fuziladas em janeiro de 1938, e até o fim da Guerra, as Astúrias foram severamente patrulhadas.” (THOMAS, Vol. 2, 1964, p.195).

Pensa-se na segunda implicação da “coerência narrativa” relativa à presença de personagens. Aqui também se pode pensar que, como no caso do acontecimento de longa duração, existam personagens que assumem uma globalidade. Nesse caso, diante da Guerra Civil Espanhola, como personagens que a protagonizam, tem-se não apenas o povo Espanhol, mas toda a humanidade. Esses personagens surgem acompanhados posteriormente por personagens que integralizam uma coletividade menor: o povo espanhol, os republicanos, os milicianos voluntários – alguns deles ficcionais ou não, identificados em alguns poemas – além da personificação do estado e também da morte tornando-os alegóricos.

No poema VII, encontra-se um eu lírico preocupado com os rumos que o conflito toma, assim como, “um vento que muda de ar” ou, um “mal que paralisa seus olhos escutando-os”. Protagoniza uma Espanha, tomada pouco a pouco pelo exército nacionalista que a torna ainda mais Espanha “Espanha está espanhola”. E conta também com os milicianos, que partiam de todos os lugares do mundo rumo à Espanha para muitas vezes morrerem lutando por algo maior em um país que não o seu, assumindo uma nacionalidade que não a sua “o mundo está espanhol até a morte”. Gijón é uma personagem importante. A cidade tomada pelo fascismo, acontecimento que desencadeia na ação, é o prenúncio da derrota republicana. Por isto, é personagem em *España, aparta de mí este cáliz* (1939) esse estado em crise, quando os julgamentos sobre os atos cometidos por aqueles que participam do conflito, poderia sugerir nada mais que o pesar e o lamento do próprio povo espanhol sobre o destino da guerra; por Gijón, cidade espanhola, ser vítima de si mesma, das “muitíssimas Espanhas”: “muitíssimas Espanhas, ai, Gijón!”

Um outro poema em que a projeção de um acontecimento remete a complexidade narrativa historiográfica da Guerra Civil é “Himno a los Voluntarios de la República”. Em se tratando de um “hino” que é um canto de louvor ou homenagem, o poema traz consigo inferências de cancioneros que pertenciam às brigadas internacionais,<sup>90</sup> e que celebravam a luta comum republicana, ou não, já que esses cancioneros eram também características das milícias rebeldes nacionalistas. Por isso, o “hino” de Vallejo possui forte inferência de acontecimentos reais, – a presença de voluntários estrangeiros na Guerra Civil.

Em seu estudo sobre a Guerra Civil Espanhola, Daniel Muchnik (2004), entre outros assuntos que aborda para demonstrar os interesses que moveram o evento, o autor discute a importância da interferência internacional na Guerra. De acordo com Muchnik um

---

<sup>90</sup> Ver “Cancionero” (2004, p. 233-248), anexo que faz parte do livro de Daniel Muchnik *Gallo rojo, Gallo negro: Los intereses en juego en la guerra Civil Española*. Encontram-se ali transcritos vários cancioneros republicanos, anarquistas, e nacionalistas.

total de 40.000 voluntários de 52 países diversos que se aliaram como milicianos, e inúmeros outros que se rebelaram junto ao bando nacionalista. Referenciando ao primeiro grupo de combatentes, Vallejo empreende a proposta de celebrá-los pela forma lírica:

Voluntario de España, miliciano  
de huesos fidedignos, cuando marcha a morir tu corazón,  
cuando marcha a matar con su agonía  
mundial, no sé donde ponerme; corro, escribo, aplaudo,  
lloro, atisbo, destrozo, apagan, digo,  
a mi pecho que acabe, al bien que venga,  
y quiero desgraciarme;  
(VALLEJO In: VÉLEZ, 2000, p.247).<sup>91</sup>

Para nós, o escritor entende a luta do miliciano como sacrificial, de modo que “marchar a morir” é o mesmo que caminhar rumo ao encontro com a morte. O canto de louvor é também um mau presságio em que este herói épico, o voluntário, “mata a sua agonia” morrendo em batalha. A fatalidade envolvida na empreitada miliciana era de fato uma constante diante de uma guerra onde as distinções de ambos os rivais, por si, apresentavam qual deles seria o vencedor e qual se tornaria herói pela atitude sacrificial. Vejamos, como no discurso histórico, Muchnik, (2004, p.143) caracteriza os voluntários:

Eran socialistas en su mayoría, o militantes do PC de sus respectivos países. Un halo de romanticismo tiñó la gesta de esos brigadistas que con escasa experiencia en el uso de armas y nula instrucción táctica se enfrentaron a los rebeldes, soldados profesionales acompañados de tropas regulares enviadas por Mussolini y grupos de elite aportados por el gobierno nazi.<sup>92</sup>

Percebe-se a partir da aproximação dos dois discursos que, retomando a Paul Ricœur, não existem grandes diferenças entre a narração historiográfica e a ficcional, se ambas narram sobre um mesmo assunto. Também Luiz Costa Lima, em relação às épicas que utiliza para exemplificar e comparar junto aos discursos da história em *Historia, Ficção, Literatura* (2006, p. 245-246), tende a conceber uma *fictio* a partir de suas dimensões miméticas, ainda que, considere que *mímeses* e *fictio*, aparentemente, não se sobrepõem. Pelo fato de Costa Lima trabalhar em seu livro com textos que pertencem à antiguidade clássica, por um momento poder-se-ia estar cometendo um equívoco, pois *España, aparta de mí este*

---

<sup>91</sup> “Voluntário de Espanha, miliciano / de ossos fidedignos, quando marcha a morrer teu coração, / quando marcha a matar com sua agonia / mundial, / não sei onde me colocar; corro, escrevo, aplaudo, / choro, vigio, destroço, apagam, digo / ao meu peito que acabe / ao meu coração que venha / e quero me desgraçar.”

<sup>92</sup> “Eram socialistas em sua maioria, ou militantes do PC de seus respectivos países. Uma aura de romantismo contaminava as atitudes destes brigadistas que com escassa experiência no uso de armas e nula instrução táctica enfrentaram aos rebeldes, soldados profissionais acompanhados de tropas regulares enviadas por Mussolini y grupos de elites enviados pelo governo nazista.”

*cáliz* (1993), é um texto que também representa um momento de vanguarda, um momento de experimentações que transgridem as normas de representatividade. Porém, Costa Lima responde como tratar esta *fictio mimética* em textos mais contemporâneos, como os das vanguardas. Segundo o autor: “É certo que a maior facilidade de descobrir o quadro da mímeses a que corresponde uma obra contemporânea é com frequência o resultado de um mero efeito especular” (2006, p. 243).

Com respeito à obra de Vallejo, em especial ao poema que se lê, este efeito especular não poderia ser avaliado de forma plausível porque o poeta empreende em seu texto uma linguagem que oscila o tempo todo entre o representacional e o anti-representacional.<sup>93</sup> – Isso não impede a compreensão da mensagem e das imagens projetadas, inteligíveis, da mesma forma em que o discurso histórico de Muchnik. Assim, podemos e ao mesmo tempo não, identificar os efeitos referenciais dispostos a modo de uma “coerência narrativa” quando, a inscrição da história se faz no poema ao mesmo tempo em que a nega. Sendo assim não é possível separar na proposta discursiva de Vallejo em *España, aparta de mí este cáliz* (1939), o real em detrimento do ficcional. Se por um lado, observa-se no poema a descrição quase cinematográfica dos milicianos identificados cada qual de acordo com sua nacionalidade e predicados específicos:

Voluntario italiano, entre cuyos animales de batalla  
un león abisinio va cojeando!  
Voluntario soviético, marchando a la cabeza de  
tu pecho universal!  
Voluntarios del sur, del norte, del oriente  
y tu, el occidental, cerrando el canto fúnebre del alba!  
Soldado conocido, cuyo nombre desfila en el  
Sonido de un abrazo!  
(VALLEJO In: VÉLEZ, 2000, p. 252).<sup>94</sup>

---

<sup>93</sup> Em “Elementos para a reconsideração da mímeses”, sub-capítulo do livro *Mímeses: Desafio ao Pensamento* (2000), de Luiz Costa Lima, o pesquisador faz algumas considerações com respeito à re-elaboração do conceito de mímeses ao longo da história filosófica e literária tendo vista que a automização da arte num momento mais recente atribuíra direito a si mesma de explorar lugares vazios e não insistir por recuperar uma matéria prima objetiva. Entretanto, não desprezando ainda a sua relação com natureza, ele conclui que: “Rua de mão dupla, a *mímeses* não só tira do mundo, mas lhe entrega algo que ele não tinha. Que substancialmente continuará não tendo mas que, nem por isso, deixará de incorporar. Ao fazer doutra maneira, ela reconhece a existência do que dela não depende; ao mesmo tempo, provoca o conhecimento de que, sem ela, não seria possível de se obter.” (LIMA, 2000, p. 328). Ora, Vallejo, como articulador da língua espanhola que foi, e pelas experiências anti-miméticas que operou em obras anteriores a *España, aparta de mí, este Cáliz*, neste livro, a partir da referencialidade direta ao evento histórico – a Guerra Civil Espanhola – rompe parcialmente com seu projeto de subversão da materialidade, trabalhando com uma forma de representação muito próxima a noção de mímeses apresentada por Costa Lima, espécie de mímeses de produção, que por ser capaz de reconhecer sua não dependência em relação ao real, torna-se necessária no processo de compreensão do mundo através da arte.

<sup>94</sup> “Voluntário italiano, entre cujos animais de batalha / um leão absínio vai se arrastando. / Voluntário soviético, marchando desde a cabeça / até seu peito universal! / Voluntários do sul, do norte, do oriente / e tu, o ocidental, fechando o canto fúnebre da aurora! / Soldado conhecido, cujo nome desfila no / som de um abraço!”

Por outro lado, temos um voluntário proletário cuja identidade se decompõe como um ser metamórfico em meio à dilaceração de um tempo-espaço que não pode ser entendido como um todo:

Proletario que mueres de universo, ¡en que 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!  
Liberador ceñido de grilletes,  
sin cuyo esfuerzo hasta hoy continuaría sin asas la extensión,  
vagarían acéfalos los clavos,  
antiguo, lento, colorado el día,  
nuestros amados cascos insepultos!  
Campesino caído con verde follaje por el hombre,  
con la inflexión social de tu meñique,  
con tu buey que se queda, con tu física,  
también con tu palo  
y tu palabra atada a un palo  
y tu cielo arrendado  
y con tu arcilla inserta en tu cansancio  
y la que estaba en tu uña, caminando!  
(VALLEJO In: VÉLEZ, 2000, p.250).<sup>95</sup>

São homens cujas atitudes denotam transformações e inferências em um mundo particular, como que anterior a qualquer organização. Cujas partes do corpo são independentes. A sua luta principal é fazer com que esta “meñique”, esta pequenez extenda-se com poder de vôo. Ainda que seja “liberador”, “los grilletes” são marcas de aprisionamento. O proletário tomado por certa universalidade de um amor presente na utopia ideológica “tu gana de amar, aunque sea a traición a tu enemigo” nada pode contra a fatalidade, pois toda sua vontade e grandeza acabará junto “a sua miséria e sua voragem”.

Da mesma forma, tem-se o camponês morto, caído. Ele deixa tudo o que conseguiu em vida e parecia lhe pertencer “teu boi”, “tua física”, “tua palavra”, “céu” e um “terreno” que era “arrendado”. O campesino deixa ao mundo até mesmo “tua argila”, a sujeira que levava em sua unha. A presença de elementos “reais” são recursos que Vallejo utiliza

---

<sup>95</sup> “Proletário que morre de universo, em que frenética harmonia / acabará tua grandeza, tua miséria, tua voragem impelente / tua violência metódica, teu caos teórico e prático, tua vontade / dantesca, espanholíssima de amar, ainda que seja pela traição, a teu inimigo! / Libertador cercado por grades, / sem cujo esforço até hoje continuaria sem asas a extensão / vagariam acéfalos os cravos / antigo, lento, avermelhado, o dia, / nossos amados cascos insepultos! / Campesino caído com verde folhagem pelo homem, / com a inflexão social de tua pequenez / teu boi que fica com tua física / também com tua palavra amarrada a um pau / e teu céu arrendado / e com tua argila incerta em teu cansaço / y a que estava em tua unha caminhando.”

para construir este personagem mítico dentro do poema, mas transcende a imagem do voluntário. O procedimento ao mesmo tempo aproxima-se da representação mimética e cria linhas de fuga antirrepresentacionais. Assim, consideramos que em *España, aparta de mí este cáliz* (1939) Vallejo constrói uma narrativa na poesia na medida em que descreve fatos que se relacionam com a Guerra Civil Espanhola.

### 3.3 – Edificar a Utopía: – “*Un libro retoña de su cadáver muerto*”

Observe-se como Nicolás Casullo (2004), inicia seu texto sobre “Subjetividad” em *Pensar entre épocas. Memoria, sujetos, e crítica intelectual*. Escreve:

“El tiempo interior escapa sin registros. Verídico en su haber sido vivido, alucinado cuando la memoria lo tantea, siempre un poco más allá de los dispositivos y las fronteras de la tarea historiográfica cuando buscan definirlo” (CASULLO, 2004, p.09).<sup>96</sup>

*España, aparta de mí este cáliz* (1939) é arte e também um arquivo historiográfico que, essencialmente, comporta um material muito complexo para que analisemos sem que haja a devida delimitação do que podemos chamar de testemunho frente à estrutura lírica. Sobre a Epistemologia Historiográfica, em *A memória, a história, o esquecimento* (2007), Ricœur enfatiza na primeira parte a que ele denomina “Fase Documental: a Memória Arquivada” as relações que há entre o testemunho e o arquivo. Em primeiro lugar, os distingue considerando que o testemunho está para a oralidade, como o arquivo para a escrita. Esta diferenciação leva Ricœur a indagar-se em relação à passagem do testemunho, basicamente ligado a tradição oral, para o arquivo escrito. No caso de Paul Ricœur, os exemplos expostos referem-se aos sobreviventes dos campos de concentração no pós Segunda Grande Guerra e, portanto, difere-se de nosso caso porque são testemunhos de sobreviventes cujas marcas do trauma vivido inferem uma série de implicações quanto à projeção de seus discursos.

À diferença do testemunho lírico e ficcional de César Vallejo, os relatos aos quais se refere Ricœur tornam-se legítimos documentos para a pesquisa histórica enquanto *España, aparta de mí este cáliz* (1939), pode-se dizer que complementa o que está na ordem das

---

<sup>96</sup> “O tempo interior escapa sem registros. Verídico em seu ter vivido, alucinado quando a memória o calcula, sempre um pouco além de dispositivos e das fronteiras da tarefa historiográfica quando se busca defini-lo.”

subjetividades historiográficas, ainda que ficcional, arquivo que traz informações não menos importantes por estarem em uma área da imaginação. Márcio Seligman-Silva (2003), sobre essa diferença entre os testemunhos narrados por sobreviventes de catástrofes e testemunhos ficcionais considera que, se o leitor pode atribuir credibilidade a um testemunho narrado por um sobrevivente legítimo mesmo sabendo que sua narração não corresponde completamente à verdade, da mesma forma, “um texto totalmente ficcional de testemunho, mas que é apresentado como autêntico, mobiliza os leitores como se não se tratasse de um texto apócrifo” (SELIGMAN-SILVA, 2003, p.380). Embora se saiba que César Vallejo esteve lá e presenciou eventos relacionados à Guerra Civil Espanhola, foi pelo caminho da ficção que o escritor escolheu dar seu testemunho.

Vale destacar mais uma vez a primeira estrofe de “Himno a los Voluntarios de la República”. Observa-se que a posição que o eu lírico ocupa na escrita é de alguém que observa os eventos, a caminhada do voluntário miliciano até a morte, e não sabe então o que fazer ou que atitude tomar diante do que chama de “agonía mundial.”

Voluntario de España, miliciano  
de huesos fidedignos, cuando marcha a morir tu corazón,  
cuando marcha a matar con su agonía  
mundial, no sé donde ponerme; corro, escribo, aplaudo,  
lloro, atisbo, destrozo, apagan, digo,  
a mi pecho que acabe, al bien que venga,  
y quiero desgraciarme;  
(VALLEJO In: VÉLEZ, 2000, p.247).<sup>97</sup>

As referências à primeira pessoa do singular atribuem possíveis atitudes “correr” “escrever”, “aplaudir”, “chorar”, “vigiar”, “destroçar”, que poderiam ser tomadas em meio a euforia do eu lírico testemunha de uma batalha. Entre “correr” e “chorar”, este eu lírico também arquiva informações, pela escrita: “escribo”. O verbo na primeira pessoa associa-se como autorreferência à escrita de seu testemunho. Vallejo encerra a estrofe – se assim se pode afirmar – com expressão de desespero “querer se desgraçar” frente ao seu papel de “vigilante” e “escritor” desempenhado por um eu poético testemunha.

Já no poema “Invierno en la Batalla de Teruel” é na última estrofe do poema que Vallejo volta a referenciar a si mesmo. Poema que foi escrito próximo aos dias em que Teruel estava sendo tomada pelas tropas franquistas, nele Vallejo narra a resistência dos soldados

---

<sup>97</sup> “Voluntário de Espanha, miliciano / de ossos fidedignos, quando marcha a morrer teu coração, / quando marcha a matar com sua agonía / mundial, / não sei onde me colocar; corro, escrevo, aplaudo, / choro, vigio, destroço, apagam, digo / ao meu peito que acabe / ao meu coração que venha / e quero me desgraçar”.

republicanos contra a tomada da cidade, prejudicados por um inverno rigoroso.<sup>98</sup> Conta-se que um valente soldado Juan Marcos, caminhou na neve até morrer. A este soldado o eu lírico do poema faz referência:<sup>99</sup> ¿Quién va bajo la nieve? ¿Están matando? No. / Precisamente, / va la vida coleando, con su segunda sogá” (VÉLEZ, 2000, p.278)<sup>100</sup>.

No poema, o eu poético também caminha na neve, e reconhece o soldado que pode ser uma projeção da personagem real Juan Marcos. O encontro dos dois é comovente na medida em que caminham juntos atentos a perceber os horrores da guerra quando, pelo caminho, o soldado encontra partes do seu cadáver. “Tú lo hueles, compañero, perfectamente, / al pisar / por distracción tu brazo entre cadáveres” (VÉLEZ, 2000, p.279).<sup>101</sup> É neste momento em que o eu lírico se projeta como aquele que está junto do personagem real caminhando na neve:

Vamos pues, compañero;  
nos espera tu sombra aperebida,  
nos espera tu sombra acuartelada,  
mediodía capitán, noche soldado raso...  
Por eso, al referirme a esta agonía,  
aléjome de mí gritando fuerte:  
¡Abajo mi cadáver!... Y sollozo.  
(VALLEJO In: VÉLEZ, 2000, p.279)<sup>102</sup>

O eu lírico afasta-se de si mesmo e vive a experiência da morte pela observação do cadáver de Juan Marcos, que também é o seu cadáver. Ocorre um instante de identificação entre o escritor e o soldado. Ao que parece, o combatente, que por um momento é também o eu lírico (Vallejo), continua a caminhar “¡abajo mi cadáver!” recusando a ação de morrer apresentada. A estrofe final também sugere que ambos “soldados” continuam a caminhar pelo entusiasmo do primeiro, que é eu lírico, aquele que ao “referir-se a esta agonia” (agonia de Juan Marcos caminhando na neve) permite-se prosseguir, ainda que morto.

Considera-se o poemário de César Vallejo importante junto às pesquisas historiográficas da Guerra Civil Espanhola. Sem que se saiba que o soldado do poema

---

<sup>98</sup> A batalha de Teruel, segundo Hugh Thomas, (1964, p. 223-236), teve início o dia 15 de dezembro de 38 e foi até o dia 24 de fevereiro de 1938 entre ofensivas republicanas e nacionalistas, ambos os exércitos sofreram muito com o inverno que apresentou naquele ano temperaturas baixíssimas chegando a dezoito graus abaixo de zero. Os republicanos que inicialmente começaram os combates logo tornaram prisioneiros dos nacionalistas quando em fevereiro iniciaram uma grande ofensiva. Ao fim da batalha, 14.000 republicanos tornaram-se prisioneiros e pelo menos 10.000 foram mortos.

<sup>99</sup> Em VÉLEZ (2000, p. 279) como explicação em nota ao pé de página.

<sup>100</sup> “Quem vai sob neve? Estão matando? Não. / Precisamente, / vai a vida rebolando, com a sua segunda forca.”

<sup>101</sup> “Tu sentes o cheiro, companheiro, perfeitamente, / ao pisar / por distração teu braço entre cadáveres.”

<sup>102</sup> “Vamos, pois, companheiro; / nos espera pronta a tua sombra, / nos espera segura a tua sombra, / meio dia capitão, a noite soldado raso... / por isso ao referir-me a esta agonia, / distancio-me de mim gritando forte: / Abaixo meu cadáver!... E soluço.”

“Invierno en la Batalla de Teruel” trata-se mesmo de Juan Marcos, sabe-se que houve um Juan Marcos, e vários outros na história da Guerra Civil Espanhola considerados heróis por terem resistido até a morte lutando em defesa da República. Ao mesmo tempo em que César Vallejo narra ficcionalmente as histórias desses soldados colocando-se ao lado deles, articula versões poéticas sobre os acontecimentos e os arquiva desde o ponto de vista da escrita da história extraoficial. Sobre as diferenças entre este tipo de arquivo e testemunho, Ricœur destaca:

(...) como toda escrita, um documento de arquivo está aberto a quem quer que saiba ler; ele não tem, portanto, um destinatário designado, diferentemente do testemunho oral, dirigido a um interlocutor preciso; além disso, o documento que dorme nos arquivos é não somente mudo, mas órfão; os testemunhos que encerra desligaram-se dos autores que os “puseram no mundo”; estão submetidos aos cuidados de quem tem competência para interrogá-los e assim defendê-los, prestar-lhes socorro e assistência. (RICŒUR, 2007, p.179).

As considerações desse autor são decisivas neste caso, mesmo que *España, aparta de mí este cáliz* (1939) não seja um documento e sim arte, trata-se de um arquivo cujos traços testemunhais lhes garantem relação estreita com o “real”. No entanto, como arquivo, *España, aparta de mí este cáliz* (1939) por ser arte não se encerra ou se desliga de seu criador. Mesmo que saibamos que este interrogatório que é feito à obra – e se faz neste momento – caiba ao seu analista, o arquivo pulsa por si mesmo. De nenhuma maneira dorme ou torna-se inútil face ao presente ou ao futuro. Para Ricœur, no arquivo escrito, o que o historiador encontra não é nada mais que rastro, não obstante, este rastro condiciona hipóteses sobre a história porque se trata de “um rastro do passado no presente” (RICŒUR, 2007, p.180), funciona como um operador indireto cuja narração está para o questionamento e não para a simples adequação à construção da história, ou seja, relaciona-se à busca pela “aporia da verdade” a que se propõe construir através desses rastros.

Vejamos *España, aparta de mí este cáliz* (1939), em sua qualidade arquivística. Foi escrito durante um momento de crise, apresenta uma assinatura pessoal de seu criador, um artista comprometido e preocupado com as questões políticas pelas quais a Espanha passava. Em cada poema existe uma história, imagens e emoções irrepresentáveis só passíveis de significação e projeção mediante talento e envolvimento profundo com a causa. Conforme afirma Seligman-Silva (2003, p.376), pode-se entender que pelo testemunho ficcional Vallejo tenta “dar uma forma ao real”, atribuindo referencialidade a si mesmo a ao evento histórico que se propunha narrar. Trata-se de um tempo interior que, apesar de escapar ao registro como

se referiu Casullo (2004, p. 09), deixa projeções assimiláveis aos sentimentos e à comunicação, por isso, seria restringir a obra tratá-la como simples arquivo disposto a adormecer. Deve conferir-lhe, portanto, status de um testemunho que oferece ao leitor credibilidade, quanto ao compromisso com a história, por parte de quem está registrando que é César Vallejo.

Diante disto, crê-se ter encontrado um conceito pertinente para considerar *España, aparta de mí este cáliz* como arquivo. No entanto, como *arquivo performático*. Ou melhor, dizendo nas palavras de Graciela Ravetti (2003), um *transarquivo*. Caberia a este arquivo performático chamar uma assinatura autoral:

A assinatura *performance* seria o que diferencia essas práticas – performáticas – das demais; a consignação entrega-se a quem se responsabiliza por essa performance: como executante, como observador, como testemunha, como teórico, como crítico ou cumprindo mais de uma dessas funções. O consignante compromete seu corpo ou sua mirada (que é também seu corpo) e projeta-se naquilo que executa. (RAVETTI, 2003, p. 38).

Esse arquivo não está passível de se desligar daqueles que os puseram ao mundo, como dizia Ricoeur, pois, o que lhe confere vida e agitação deve-se, justamente, a projeção do que diz, por que diz e por quem o disse. Além disso, porque traz, conforme explica Ravetti, toda uma configuração coletiva, proporcionando a projeção de uma história ampla a partir de uma atitude micro, que parte de si. Adormecer implica não provocar, não fazer emergir quaisquer sensações por parte de quem com este arquivo estabelece uma relação de troca. O *transarquivo*, pelo contrário, vem provocar uma experiência de alteridade.

Diana Taylor (2002), também faz considerações sobre a condição particular de um arquivo, que corpora um saber que excede o vivo, quando se constitui da materialidade daquilo que nele permanece registrado. Com relação ao repertório, Taylor explica que, ele excede o arquivo porque se relaciona à memória viva do corpo. Taylor chega a uma tese final e desembaraça o que pode ser entendido como uma relação antagonista entre arquivo e repertório, pois, ambos são marcados pela performance. Diz:

A performance constitui-se, paradoxalmente, tanto pelo desaparecimento como pelo reaparecimento. Novamente, seria simplório pensar a performance como sendo de alguma forma corporificada e liberadora em oposição a um arquivo não-performático e hegemônico. O arquivo, assim como o repertório, está repleto de performances verbais – algumas que desaparecem outras que evocam, outras que inventam seu próprio objeto de inquirição. (TAYLOR, 2003, p.26)

Considera-se que, na proposta poética de Vallejo em *España, aparta de mí este cáliz* (1939), o modo com que a inscrição da história faz-se neste arquivo, – *transarquivo* – é demonstrada pela performance verbal, que “evoca” e “inventa” ações e movimentos que se relacionam com o evento descrito – a Guerra Civil Espanhola. César Vallejo encena – por vias deste “evocar” e “inventar” – uma memória social e coletiva ficcionalizada, cujo traço arquivado infere uma projeção comunicativa, tal como se fosse um testemunho “real”. Além dos procedimentos operados pelo poeta, as subjetividades pessoais são importantes, e se deve a elas parte de um saber que nos chega por meio da leitura.

O procedimento escritural de *España, aparta de mí este cáliz* (1939), utilizado por César Vallejo penso que traz características de um texto apto à encenação. A significação dos sentidos explorados nos poemas desenha uma cena que, idealizada no campo ficcional, faz-se projetada como que a re-encenar um momento que de fato, o poeta poderia ter assistido:

Miré el cadáver, su raudo orden visible  
y el desorden lentísimo de su alma;  
le vi sobrevivir; hubo en su boca  
la edad entrecortada de dos bocas.  
Le gritaron su número: pedazos,  
Le gritaron su amor: ¡más le valiera!  
Le gritaron su bala: ¡también muerta!  
Y su orden digestivo sosteníase  
y el desorden de su alma, atrás en balde.  
Le dejaron y oyeron, y entonces que el cadáver  
casi vivió en secreto, en un instante;  
mas le auscultaron mentalmente, ¡y fechas!  
3 septiembre 1937.  
(VALLEJO, In: VÉLEZ, 2000, p. 280).<sup>103</sup>

Neste poema, o *XI* de *España, aparta de mí este cáliz* (1939) Vallejo aponta, através da escrita, movimentos referentes ao cotidiano da guerra em uma narrativa onde o eu lírico posiciona-se junto a um cadáver, e sobre ele, atribui movimentos. Ouve-se a voz do próprio eu lírico e vozes de outros personagens que também estão juntos do soldado morto. Por fim, ouve-se o cadáver, que morto parece falar através de outras bocas que dele acabam tirando a oportunidade de “viver um instante”, pois, o enterram mentalmente datando assim os dias de seu nascimento e morte “datas”.

---

<sup>103</sup> “Olhei o cadáver, sua violenta ordem visível / e a desordem lentíssima de sua alma; / o vi sobreviver; / houve em sua boca / a idade entrecortada de duas bocas. / Gritaram-lhe seu número: pedaços, / Gritaram-lhe seu amor: mais lhe valesse! / Gritaram-lhe sua bala: também morta! / E sua ordem digestiva sustentava-se / e a desordem de sua alma atrás, em vão. / Deixaram-lhe e o ouviram, e sendo assim o cadáver / quase viveu em segredo, em um instante; / mas o escutaram mentalmente, e datas! 3 de setembro, 1937.”

Para finalizar este capítulo, no primeiro sub-tema chamou-se atenção aos prognósticos que Vallejo inferiu na escrita do Poema VII de *España, aparta de mí este cáliz* (1939), entre outros. Não havia este pressentimento quanto ao destino da República na carta que César Vallejo escreveu a Juan Larrea no dia 22 de janeiro de 1937. Pelo contrário, as impressões de Vallejo eram otimistas. Leia-se o trecho:

De España traje una gran afirmación de fe y esperanza en el triunfo del pueblo. Una fuerza formidable en los hombres y en la atmósfera. Desde luego, nadie admite ni siquiera en mientes, la posibilidad de una derrota. Desde ese punto de vista revolucionario los pasos se que se han dado son aún más halagadores. (VALLEJO, 2000, p.197).<sup>104</sup>

Neste momento o principal objetivo é reverenciar este sentimento “desde un punto de vista revolucionario” projetado como vimos no poema “Himno a los Voluntarios de la República”, e consequentemente, a canalização deste entusiasmo para uma retórica que denota as condições de um fracasso permitindo-o ainda assim, edificar o que havia de utopia pela metaforização da escrita como se fosse corpo, resto e ruína em seu poema “Pequeño Responso a Héroe de la República”:

Un libro quedó al borde de su cintura muerta,  
un libro retoñaba de su cadáver muerto.  
Se llevaron al héroe,  
y corpórea y aciaga entro su boca en nuestro aliento;  
sudamos todos, el ombligo a cuestras;  
caminantes las lunas nos seguían;  
también sudaba de tristeza el muerto.

Y un libro en la batalla de Toledo,  
un libro, atrás un libro, arriba un libro, retoñaba del  
cadáver.

Poesía del pómulo morado, entre el decirlo  
y el callarlo,  
poesía en la carta moral que acompañara  
a su corazón.  
Quedóse el libro y nada más, que no hay  
insectos en la tumba,  
y quedó al borde de su manga el aire remojándose,  
y haciéndose gaseoso, infinito.

Todos sudamos, el ombligo a cuestras,  
también sudaba de tristeza el muerto

---

<sup>104</sup> “Trago da Espanha uma grande afirmação de fé e esperança no triunfo do povo. Uma força formidável nos homens e na atmosfera. Desde agora, ninguém admite sequer em pensamentos, a possibilidade de uma derrota. Desse ponto de vista revolucionário os passos que foram dados são ainda mais satisfatórios.”

y un libro, yo lo vi sentidamente,  
un libro, atrás un libro, arriba un libro  
retoñó del cadáver exabrupto.  
(10 septiembre 1937)  
(VALLEJO, In: VÉLEZ, 2000, p.276-77).<sup>105</sup>

Sobre este poema, uma leitura interessante está em “La hermenéutica vallejiana y el hablar materno” (1988), de Julio Ortega. O estudioso chama atenção para a concepção de livro em “Pequeño Responso a un Héroe de la República”. Ela pode ser entendida como um paradigma plural da República em armas, porque “una verdadera arqueología del discurso podría establecerse, para demostrar que en esta discursividad del poema se levanta como una página él mismo que retoña del cuerpo discursivo español” (ORTEGA, 1988, p. 619).<sup>106</sup> A conversão da morte em livro que se faz de forma volátil “fazendo-se gasoso, infinito”, segundo minha leitura, demonstra a reconstrução de um ideal que se converte em mundo pela forma de livro-ar, ou livro-corpo. Trata-se de um testemunho onde não há sobrevivente, mas um livro, que resulta da experiência exteriorizada pela linguagem, mas pela tentativa de escrita destas memórias. Se no poema o livro-corpo é a testemunha, para a história é *España, aparta de mí este cáliz* (1939) o testemunho de César Vallejo.

A crença de escritor na execução e defesa de um projeto político como foi a Segunda República Espanhola, é um dos elementos que compõe seu livro. Nesta mesma escrita, os sinais de fé se dispersavam dia após dia, com a queda de mais uma cidade, com a morte de mais um homem, cujo gozo futuro é ver-se transfigurado em um livro consumido pelo ar. De toda forma, não se abstrai em si mesmo o auto-sacrifício. A ressurreição transforma o corpo em mundo. Livro-corpo que volta a habitar entre os iguais (outros soldados) diante da história não regressiva e sim, sempre atenta a aproximar o que dela resta, daqueles que para ela olham.

Volta-se para o lugar de onde se partiu. Entende-se que, os debates recentes que acontecem na Espanha surgem como sinal de que o tempo não submerge frente à história. Não importa o que haja, porque sempre haverá alguém que tapaná os ouvidos e os olhos frente

---

<sup>105</sup> “Um livro ficou do lado de sua cintura morta, / um livro brotava de seu cadáver morto. / e corpórea e ácida entrou sua boca em nosso hálito; / suávamos todos / o umbigo nas costas; / caminantes as luas nos seguiam; / também suave de tristeza o morto. / Um livro brotava de seu cadáver morto. / Y um livro na batalha de Toledo, / um livro, / atrás um livro / acima um livro / brotava do cadáver. / Poesia do pomo vermelho / entre o dizer / e o calar / poesia na carta moral que acompanhara seu coração / Ficou o livro e nada mais / pois não há insetos na tumba / e ficou do lado de sua manga o ar embebecido / fazendo-se gasoso, infinito. / Todos suávamos, o umbigo nas costas, / também suave de tristeza o morto / e um livro / eu o vi sentidamente, / um livro, acima um livro / brotava do cadáver grosseiramente. (7 de setembro de 1937).”

<sup>106</sup> “Uma verdadeira arqueologia do discurso poderia ser estabelecida para demonstrar que nesta discursividade do poema se levanta como uma página o livro mesmo que rebenta do corpo discursivo espanhol.”

a ferida escancarada da injustiça; ou, outros que legitimados distribuirão as vendas e os fones. No entanto, a história não se permite a paralisia, e dessa maneira, seu constante movimento trará sempre de volta livros e cadáveres que se julgavam esquecidos pela humanidade.

#### 4. PERFORMANCE E MORTE: *ESPAÑA, APARTA DE MÍ ESTE CÁLIZ (1939), DE CÉSAR VALLEJO*

Todos se han muerto.

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

Murió el cura Santiago, a quién 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 dormía las gallinas de mi barrio, mucho antes de que el sol se fuese.

Murió mi eternidad y estoy velándola.  
(VALLEJO In: VÉLEZ, 2000, p.90-91-92).<sup>107</sup>

---

<sup>107</sup> “Todos estão mortos. / Morreu dona Antônia, a rouca, que fazia pão barato no burgo. / Morreu o padre Santiago, quem gostava 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.”

O poema “Violencia de las horas” compõe *Poemas en Prosa* (1939), de César Vallejo, e torna-se ponto de partida para se pensar em uma imagem de morte perene ao tempo. No poema, ela aparece indissociável do sujeito lírico que a presentifica na evocação – através da memória – de uma série de personagens que lhe são conhecidos e por isto, nomeadas uma por uma. Entre elas estão pessoas idosas, mulheres, jovens, familiares, até o cão “Rayo” não escapa à nomeação e a importância reconhecida na lembrança. É pela experiência do outro, quem morre, que o sujeito lírico vela uma eternidade que acredita sua. Por não conceber a morte como fim e sabendo que morrerá, transmite naturalidade nas representações feitas sobre cada personagem de sua prosa poética. Nela, estão inseridas pessoas comuns que deixaram marcas por onde passaram. Isso significa que possuindo a consciência de que vai morrer o eu poético enfrenta a cada dia sua própria morte, pequenas mortes cotidianas, na morte do outro.

Ideia semelhante a essa concepção de morte foi apresentada por Pablo Neruda (1993) no canto II de *Canto General*. Trata-se dos poemas que compõem *Alturas de Macchu Picchu*. As descrições feitas pelo eu poético durante seu trajeto de subida e contemplação da antiga cidade-fortaleza inca, apontam as belezas naturais e recompõem a atmosfera do lugar como se ainda estivesse habitado pelas pessoas que lá viveram. Durante a travessia, o objetivo é remanejar o vazio de Macchu Picchu e restituir igualmente o vazio de sua existência marcada pela busca por respostas que explicassem o sentido da vida:

Cuántas veces en las calles de invierno de una ciudad o en  
un autobús o un barco en el crepúsculo o en la soledad  
más espesa, la de la noche de fiesta, bajo el sonido  
de sombras y campanas, en la misma gruta del placer humano,  
me quise detener a buscar la eterna veta insondable  
que antes toqué en la piedra o en el relámpago que el beso  
desprendía.  
(NERUDA, 1993, p. 332).<sup>108</sup>

Para encontrar e decifrar esse sentido, subir os labirintos de Macchu Picchu é importante para o eu poético. As respostas descobertas são semelhantes às encontradas na idéia de morte que Vallejo apresenta no poema “Violencia de las horas”. É no trajeto que a presença-ausência dos habitantes de Macchu Picchu é celebrada por lembranças e memórias que impregnam a vida de quem por ali passa:

---

<sup>108</sup> “Quantas vezes nas ruas de inverno de uma cidade ou em / um ônibus ou em um barco no crepúsculo ou na solidão / mais espessa, a da noite de festa, sob o som / de sombras e sinos na mesma gruta do prazer humano, / eu quis me deter a procurar a eterna seta indecifrável / que antes toquei na pedra ou no relâmpago que o beijo desprendia.”

El ser como el maíz se desgranaba en el inacabable  
granero de los hechos perdidos, de los acontecimientos  
miserables, del uno al siete, al ocho,  
y no una muerte, sino muchas muertes llegaba a cada uno:  
cada día una muerte pequeña, polvo, gusano, lámpara  
que se apaga en el lodo del suburbio, una pequeña muerte  
de alas gruesas  
entraba en cada hombre como una corta lanza  
y era el hombre asediado del pan o del cuchillo,  
el ganadero: el hijo de los puertos, o el capitán oscuro del  
arado,  
o el roedor de las calles espesas:  
todos desfallecieron esperando su muerte, su corta muerte diaria:  
y su quebranto aciago de cada día era  
como una copa negra que bebían temblando.  
(NERUDA, 1993, p. 332).<sup>109</sup>

O tema da morte na poesia de Vallejo<sup>110</sup> foi analisado por alguns de seus mais importantes estudiosos, desde *Los Heraldos Negros* (1918) até os seus poemas póstumos. Ele é compreendido em sua relação com a idéia de negatividade ocupando, pois, o lugar do vazio ou, reafirmando a luta existencial que as pessoas enfrentam enquanto vivem sem a consciência de que morrem dia após dia. Esta interpretação é similar à que está presente nas estrofes do poema *Alturas de Macchu Picchu* de Neruda. Trata-se da morte cotidiana, mínima e ao mesmo tempo cíclica.

Neste capítulo, essa consideração feita em torno da morte será analisada em *España, aparta de mí este cáliz* (1939) onde as imagens de perecimento humano serão exploradas a partir do conceito “lembança-imagem” de Paul Ricœur. Por meio deste conceito, veremos que as imagens de morte apresentadas por César Vallejo ressignificam a experiência da morte individual, da pequena morte cotidiana, como se fosse a morte de uma coletividade. Dessa forma, o capítulo pretende identificar no corpus de estudo, traços mnemônicos através dos registros e recuperação de movimentos durante um determinado contexto histórico, de forma que engloba várias vozes discursivas presente nos poemas que fazem da obra um transgênero performático.

---

<sup>109</sup> “O ser como o milho se desfaz no inacabável / celeiro dos fatos perdidos, dos acontecimentos / miseráveis, do um ao sete, ao oito, / e não uma morte, mas muitas mortes chegavam a cada um: / cada dia uma morte pequena, pó, verme, lâmpada / que se apaga no lodo do subúrbio, uma pequena morte/ das asas grossas / entrava em cada homem asediado pelo pão e pela faca, / o pastor: o filho dos portos / ou o capitão escuro do / arado, / o roedor das ruas espessas: / todos desfaleceram esperando sua morte, sua curta morte / diária: / e seu quebranto azedo de cada dia era / como um copo negro que bebiam tremendo.” (Tradução minha).

<sup>110</sup> Ver: FERRARI. Américo. “La existencia y la muerte”. In: FERRARI. Américo. *El universo Poético de César Vallejo*. Caracas Venezuela: Monte Ávila, 1972.

#### 4. 1 – Lembrança e imagem: A morte de um Soldado

Em Paul Ricœur (2007), encontram-se as postulações que distinguem imaginação de memória. Ele explica que na imaginação é possível enxergar um “irreal”, uma imagem fabulada, pois, a realidade se encontra em suspenso. Por outro lado, na memória existe um “real” anterior à imagem. Contudo, o autor aponta ser um traço comum tanto na imaginação quanto na memória, “a presença do ausente” (RICŒUR, 2007, p.61), e afirma ser possível estabelecer uma linha que as una, isto é, no caso de operações historiográficas do passado, que tornem identificáveis estas conexões entre memória e imaginação. Trata-se da “lembrança-imagem” (RICŒUR, 2007, p.61).

A partir do raciocínio de Ricœur, entende-se que, o sujeito a fim de narrar um determinado episódio passado, conjuga imaginação e memória e expõe a partir da construção de uma imagem sua, tanto o que deteve enquanto “real” quanto o que está anterior a este “real”. Primeiramente, pensa-se em alguns poemas de *España, aparta de mí este cáliz* (1939) nos quais as imagens de morte em combate são narradas liricamente e presentifica o momento de tombo de um soldado como se fosse uma “lembrança-imagem” do acontecimento. Para que se possa compreender a expressão que Paul Ricœur utiliza para denominar as tentativas de representações do passado pela história, traremos à nossa reflexão um outro tipo de “lembrança-imagem” – a imagem fotográfica.

Nos anos da Guerra Civil Espanhola (1936-1939), como se explicou no primeiro capítulo, muitos artistas se envolveram com a causa, e entre eles estava o fotógrafo húngaro Robert Capa, que apresentou ao mundo uma imagem “real” captada durante a Guerra Civil Espanhola. Trata-se da foto “O Soldado Tombando”. Feita no front de Córdoba em 1936, esta fotografia<sup>111</sup> além de ter dado fama internacional a Capa, tornou-se referência obrigatória nos livros de história que abordam o assunto.<sup>112</sup> Na imagem, o miliciano tomba para trás com os braços abertos para os lados, deixando seu fuzil cair e parece estar ferido de morte:

---

<sup>111</sup> As duas fotografias que serão utilizadas foram encontradas em: CAPA, Robert. 1936. 1 foto. “Robert Capa (1913-1954) y sus mejores fotos en la línea del frente.” *Grupo de Historia. José Berrueto*. <[www.jberrueto.cjb.net](http://www.jberrueto.cjb.net)> Disponível em: <<http://members.fortunecity.es/jberrueto3/fotos5.htm>> Acesso em 15 abr. 2009.

<sup>112</sup> Ver, por exemplo, a edição de THOMAS. Hugh. *A Guerra Civil Espanhola*. Volume 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964. Entre as páginas 32-33 deste volume, Thomas traz a fotografia de Capa como ilustração.



FIGURA I – Soldado Tombando de Robert Capa

Em contraponto, o poema “Cortejo tras la toma de Bilbao”, de César Vallejo, traz a seguinte descrição sobre a notícia da morte de um soldado:

Herido y muerto, hermano,  
criatura veraz, republicana, están andando en tu  
trono,  
desde que tu espinazo cayó famosamente;  
están andando, pálido, en tu edad flaca y anual,  
laboriosamente absorta ante los vientos.

Guerrero en ambos dolores,  
siéntate a oír, acuéstate al pie de tu palo súbito,  
inmediato de tu trono;  
voltea;  
están las nuevas sábanas, extrañas;  
están andando, hermano, están andando.

Han dicho: “¡Cómo! ¡Dónde!...” expresándose  
en trozos de paloma,  
y los niños suben sin llorar a tu polvo.  
Ernesto Zúñiga, duerme con la mano puesta,  
con el concepto puesto,  
en descanso tu paz, en paz tu guerra.

Herido mortalmente de vida, camarada,  
camarada jinete,  
camarada caballo entre hombre y fiera,  
tus huesecillos de alto y melancólico dibujo  
forman pompa española,  
laureada de finísimos andrajos!

Siéntate, pues, Ernesto  
oye que están andando, aquí, en tu trono,  
desde que tu tobillo tiene canas.  
¿Qué trono?  
¡Tú zapato derecho! ¡Tu zapato!

*(13 de septiembre 1937)*

(VALLEJO In: VÉLEZ, 2000, p. 269-270)<sup>113</sup>

As duas imagens, a poética e a fotográfica, equivalem-se quanto à sugestão deixada sobre o ato de morrer, através da apresentação pictórica do drama vivido pelos soldados que são feridos e mortos em combate. Podem ser os dois exemplos “lembranças-imagens” que re-encenam e atualizam um ato passado. Ainda que, a fotografia de Capa seja uma “lembrança-imagem” de apresentação do “real”, tal como, o “tenha sido do passado lembrado” (RICŒUR, 2007, p. 64), enquanto, que a “lembrança-imagem” ficcional do poema de Vallejo, situa-se fora da apresentação, não passando diretamente pelo que Ricœur chama de “lembrança pura” (RICŒUR, 2007, p. 67). A “lembrança pura” seria aquela que antecipa a transposição de um estado de potência do recordar, para a “lembrança-imagem” posteriormente apresentada. Nesse caso, a última é possível a partir da fabulação de uma “lembrança pura” que não pertence exatamente àquele que a projeta enquanto “lembrança-imagem”.

Supõe-se nesta leitura que a foto feita por Capa em 1936, possivelmente chegou ao conhecimento de Vallejo, que escreveu o poema em 1937. Pode-se deduzir que o soldado da foto de Capa é aquele que no poema de Vallejo cai ferido de morte. O eu lírico anuncia, narra as ações desencadeadas na morte de Ernesto Zúñiga, a personagem fictícia do poema, que lutava na guerra e cuja morte noticiada causa curiosidade. O querer saber “como” e “onde”, no primeiro verso da terceira estrofe, são expressões interrogativas de supostas outras personagens que esperam saber notícias da guerra e de seus soldados, são participantes da história e dela querem informações precisas.

---

<sup>113</sup> “Ferido e morto, irmão / criatura verdadeira, republicana, estão andando em teu trono, / desde que tua espinha caiu famosamente; / estão andando, pálido, em tua idade fraca e anual, / trabalhosamente imerso no vento. / Guerreiro em ambas dores / Sente-se a ouvir, deite-se ao pé de teu súbito e imediato trono / vire / estão os novos lençóis estranhos; estão andando irmão, estão andando. / Disseram: Como? Onde? expressando-se / em pedaços de pomba, / e as crianças sobem sem chorar teu pó. Ernesto Zúñiga, dorme com a mão posta / com o conceito posto / em descanso tua paz, em paz tua guerra. / Ferido mortalmente de vida, camarada, / camarada cavaleiro, / camarada cavalo entre homem e fera / teus pequenos ossos de alto e melancólica figura / formam pompa espanhola, / laureada de finíssimos farrapos! / Sente-se, pois, Ernesto, ouça que estão andando, aqui, / em teu trono, / desde que teu tornozelo tem amarras. / Que trono? / Teu sapato direito! Teu sapato!”

Importa dizer que a fotografia de Capa traz a identificação “verdadeira” do miliciano momento antes de ser atingido em combate. Ele havia sido fotografado junto a outros de seus companheiros. O soldado chamava-se Federico Borrel, fazia parte da Milícia de Alcoy e não se sabe, de fato, se o seu tombo foi mortal. Mesmo assim, Federico imortalizado na foto de Capa, converteu-se em imagem de coragem e sacrifício diante da empreitada de militar e lutar na Guerra Civil Espanhola.

A tentativa de confrontar duas “lembranças-imagens” das memórias da Guerra Civil Espanhola faz-se conduzida pelo tema da morte e nos dois exemplos, para chegar ao fato conclusivo – a morte do soldado – passa-se pela anterior narração de outras lembranças nas quais o soldado figura-se como aquele cuja trajetória de vida deve ser reconhecida. A fotografia de Capa, supomos que tenha sido vista por César Vallejo, e por isto assume função de uma “lembrança pura”. Posteriormente, esta lembrança foi posta em imagem através da ficcionalização da trama e do enredo que traz Ernesto Zúñiga como seu protagonista. O soldado fictício de Vallejo pode ser o mesmo soldado “real” cujo drama é apresentado na fotografia. Ambos são milicianos republicanos e sua individualidade, marcada pelos nomes próprios, identifica-os frente a uma legião de outros combatentes e reforça o papel de mártires na história. Abaixo, outra fotografia de Capa apresenta o soldado fotografado ainda vivo. Federico é o primeiro, da direita para a esquerda:



FIGURA II – Federico Borrel e seus companheiros de Robert Capa

Na fotografia de Capa, Federico aparece como soldado que exhibe orgulhoso o seu fuzil. É um miliciano que pode ser descrito da mesma maneira como o eu lírico de “Cortejo tras la toma de Bilbao” descreve o seu personagem na quarta estrofe do poema. Na figura, o soldado, que também é um “cavaleiro”, forma uma bela aparição. Mesmo mal vestidos “forman pompa española / laureada de finísimos andrajos” (VALLEJO In: VÉLEZ, 2000, p. 270). Pela descrição do eu lírico, sabe-se que não se trata de apenas um soldado. Conforme apresenta a fotografia de Capa, muitos milicianos, cavaleiros vestidos de farrapos, desempenharam a mesma função que as “personagens” de César Vallejo.

As “lembranças-imagens” da morte de um soldado – seja ele Ernesto Zúñiga, Federico Borrel ou, um anônimo – trazem uma série de implicações, por isso não é possível resumir o confronto entre as duas imagens apresentadas afirmando que a diferença se manifesta nas fotografias de Capa por estas serem “reais”. Seguindo as teorias de Ricœur (2007, p.63) posso dizer que as duas podem presentificar a memória passada consagrada no instante em que se efetiva a sua preservação, no entanto, sempre estarão presentificando a imagem do ausente.

Este processo de elaboração e busca de recordações ausentes pode ser lido pela teoria de “comportamento restaurado” de Richard Schechner (1985). Schechner entende que há em comum entre as manifestações performáticas e o evento original um protótipo característico que diz respeito à decodificação de movimentos que se relacionam e se repetem como se fossem “organized sequences of events, scripted actions, known texts, scored movements” (SCHECHNER, 1985, p. 35-36).<sup>114</sup> Pela encenação do ritual, pela repetição de gestos, é que acontece a restauração desse comportamento esquecido, que em nossa leitura entendemos como imagem do ausente que se presentifica quando apresentada, narrada ou posta em cena. Essa imagem refaz o roteiro e torna familiar um texto ou uma história já conhecida, mas distanciada.

Em nosso caso, como recorte do passado, as “lembranças-puras” inspiram uma narrativa que decodifica os movimentos, ações e gestos nelas contidos. Essas “lembranças-imagens” servem para reforçar a importância que os soldados milicianos tiveram na guerra e homenageá-los a partir da consagração de um soldado como representante de todo o grupo republicano, em especial, daqueles que morreram em combate. Voltando à teoria, para Schechner (1985) o funcionamento do “comportamento restaurado” trata-se de uma sequência de comportamentos que “can be rearranged or reconstructed; they are independent of the

---

<sup>114</sup> “sequências organizadas dos eventos, roteiro de ações, textos conhecidos e movimentos codificados.”

casual systems (social, psychological, technological) that brought them into existence” (SCHECHNER, 1985, p. 35).<sup>115</sup> A performance, quando inserida num contexto cultural e histórico, é capaz de reelaborar e refazer uma determinada prática que pertence ao passado e pode, também, superar a dinâmica temporal e cronológica e cogitar a possibilidade de realização no futuro.

Sendo assim, as tentativas de apreensão do ato – ser atingido, cair e morrer – na fotografia e no poema, é a apreensão, por vias de re-encenar, de um enredo de vida e morte. Estas “lembranças-imagens” conseguem afetar quem vê a foto, ou, quem lê o poema. O que se mantém enquanto “lembrança-imagem” do evento que os dois tentam demonstrar desfaz-se na medida em que o olhar delas se distancia e reforça a marca da ausência desta ação apreendida como “restauração do comportamento.”

Penso que o poeta tenta forjar, pela fantasia, uma experiência que nos causa afecção, e por ser descrita como uma recordação aproxima-se de uma intersubjetividade, consequência de ele ter se apropriado de outras “lembranças-imagens”. Além da foto da Capa, podem ser citados textos encontrados nos jornais, onde ficam as notícias sobre a guerra que chegavam já envolvidas pela marca da “lembrança-pura” traduzidas por alguém que viu, fotografou ou foi às frentes de batalha.

Dessa forma, em *España, aparta de mí este cáliz* (1939) construiu-se uma narrativa lírica que engloba um número vasto de versões extra-oficiais da história da Guerra Civil Espanhola. Essas experiências chegavam ao conhecimento de César Vallejo quem as tornou passíveis de “presentificações intuitivas” (RICŒUR, 2007, p. 63). Fabuladas por sua imaginação, são semelhantes ao trabalho de demonstração do “real” que é realizado no testemunho de ficção, e no qual, segundo Márcio Seligman-Silva: “o que conta é a capacidade de criar imagens, comparações e sobretudo de evocar o que não pode ser diretamente apresentado e muito menos representado” (2003, p. 384). No entanto, a escrita do poema e de toda obra *España, aparta de mí este cáliz* (1939), faz-se pela aproximação com o “real” a partir da perspectiva histórica. O martírio vivido pelo soldado no poema de César Vallejo adquire força apresentativa semelhante a que tem uma imagem fotográfica; além disso, pela forma com que se faz demonstrada em poesia torna-se homenagem e transformação alegórica de um homem comum em um herói de guerra.

---

<sup>115</sup> “podem ser rearranjadas ou reconstruídas, são independentes dos sistemas e causas (sociais, psicológicas, tecnológicas ) que as produziram ou, que as fizeram existir.”

#### 4.2 – “*Mata y escribe:*” autor como gesto e leitor como atualização

Uma subjetividade produz-se onde o ser vivo, ao encontrar a linguagem e pondo-se nela em jogo sem reservas, exhibe em um gesto a própria irreduzibilidade a ela.

(AGAMBEN, 2007, p. 63)

Para Vallejo, escrever *España, aparta de mí este cáliz* (1939), como já foi dito, foi denunciar em uma obra de arte, o que acontecia na Espanha, e ao mesmo tempo, fazer uma homenagem aos combatentes e à Segunda República Espanhola. É compreensível imaginar que, frente a uma situação onde é preciso que se clame por justiça para denunciar o que não está bem, o ser humano busca forças dentro de si, e às vezes nos outros. É necessário colocar-se no lugar do escritor que se inquieta e pensar no momento de escritura de cada poema, na tradução deste sentir subjetivo que se faz poesia.

Diante da tarefa de responder à pergunta que nomeia seu livro *O que é um autor?* (1992), Michel Foucault entende que a tarefa de escrever está associada ao pensamento de duas formas: pela escrita de movimentos interiores e pelo treino ou simulação de uma situação real. Dessa forma, escrevendo sobre si próprio, de acordo com Foucault, a escrita desempenha uma função “etopoiética” como “operador da transformação da verdade em ethos” (FOUCAULT, 1992, p.134). Entende-se aqui a “verdade” como o movimento interior do processo de escrita – tem a ver com a subjetividade – e “ethos” como sendo o resultado que a verdade quando exprimida alcança frente aos leitores – afecção.

O poeta faz projeções de verdades como uma espécie de ética, à que Foucault se refere. Em *España, aparta de mí este cáliz* (1939), a ética apresentada, no gesto de denunciar e registrar que a guerra é uma máquina devedora de ruínas, de morte, sofrimentos e injustiças. O exemplo está descrito na primeira estrofe de “Himno a los voluntários de la República” o escritor é aquele que como o eu lírico, diante da tensão provocada pela batalha “corre, aplaude, escreve ou chora” (VALLEJO In: VÉLEZ, 2000, p. 247).

Giorgio Agamben (2007), em “O autor como gesto” capítulo de seu livro *Profanações*, retoma essas considerações de Foucault sobre que papel cumpre o sujeito que escreve dentro e fora do espaço literário, inserido num lugar onde, entre língua e sujeito, está o gesto. Através desse gesto, “a função-autor aparece como processo de subjetivação mediante o qual um indivíduo é identificado e constituído como autor de um certo corpus de texto” (2007, p. 57) cuja vida jogada na obra é passível de investigação. Agamben reitera que essa necessidade de investigação sobre a biografia do sujeito que escreve como indivíduo,

passa a ser entendida como um *regesto*, isto é, uma investigação documental e histórica, que assume neste sentido papel de um rastro, que apresente os sinais da ausência e também da presença deste sujeito em sua obra. Estes rastros ou sinais de ausência e presença autoral são visíveis a partir da vida do sujeito, que está aquém da obra e jogada nela pelo gesto da escrita. Agamben (2007, p.61) diz que: “o autor marca o ponto em que uma vida foi jogada na obra”, e é por isso que ele continua na obra “não realizado e não dito”, sendo que, somente o leitor seguindo esses rastros poderá ou não identificar sua presença e sua ausência. Para exemplificar essa legibilidade e também ilegibilidade autoral em uma obra, Agamben traz a baila um único verso do poema “Redoble Fúnebre a los Escombros de Durango”, de *España, aparta de mí este cáliz* (1939). O questionamento de Agamben é, se o significado do verso “Padre Polvo que subes de España” (VALLEJO In: VÉLEZ, 2000, p. 283),<sup>116</sup> pode ser construído sem que se pense no sujeito Vallejo e imaginando que, só depois de o poeta ter escrito o verso é que este passou a significar e a tornar-se real. Segundo Agamben, o lugar do gesto em que se encontram pensamento e sentimento não está no sujeito. O lugar não está também no gesto se, separado da leitura ou da escrita. Este lugar afinal:

(...) está no gesto no qual autor e leitor se põem em jogo no texto e, ao mesmo tempo, infinitamente fogem disso. O autor não é mais que a testemunha, o fiador da própria falta na obra em que foi jogado; e o leitor não pode deixar de soletrar o testemunho, não pode por sua vez, deixar de transformar-se em fiador do próprio inexato ato de jogar de não ser suficiente. Assim como na filosofia de Averbóis, o pensamento é único e separado dos indivíduos que, a cada vez se unem a ele através das suas imaginações e dos seus fantasmas, também autor e leitor estão em relação com a obra sob a condição de continuarem inexpressos. No entanto, o texto não tem outra luz a não ser aquela – opaca – que irradia do testemunho dessa ausência. (AGAMBEN 2007, p 62-63):

No caso de *España, aparta de mí este cáliz* (1939), o testemunho ausente no texto, está ao mesmo tempo presente em seus sinais e rastros, pois, quando soletrado, o leitor atualiza a relação que há com o mundo extraliterário e com as ações que nele se encerram. A citação acima é importante frente ao que se considera um escritor *performer*, aquele que enfatiza esses traços de ausência e presença como se a escrita fosse um ato corpóreo marcador de sua identidade e suas subjetivações no texto. O escritor *performer* irradia o testemunho de sua ausência, mas funciona como chave para a re-encenação de um determinado evento, nesse sentido, efetivado graças à participação de um leitor.

---

<sup>116</sup> “Pai pó, tu que sobes da Espanha.”

A partir de agora, a Teoria da Recepção, concebida por Wolfgang Iser, Hans Robert Jauss e por outros estudiosos da Universidade de Konstanz, na Alemanha, torna-se aliada no processo de leitura quando, autor e leitor se põem em jogo. Para Iser (1983, p.375), o conceito de comunicação permite que o texto seja concebido como um processo pelo qual o leitor interatua através da estrutura textual. A obra, desse modo, não estaria reduzida nem à subjetividade autoral, nem à pura textualidade que aguarda um leitor, mas no encontro entre os dois no texto.

Penso que a performance na escrita torna-se movimento no jogo e no encontro das vidas que nela estão lançadas. Por meio da interação que acontece na leitura, ocorre a presentificação do gesto do sujeito quem escreveu e daquele quem lê. Tal como Agamben conclui seu ensaio “O autor como gesto”, a teoria da recepção permite que se considere a presença e ausência autoral desde que, com a participação do leitor ocorra a atualização do gesto, ou do presente/ausente contidos na obra que passa a ser entendida como uma estrutura de performance, da palavra que atua. As ações próprias ou compartilhadas narradas na performance escrita podem ser experimentadas e revividas durante o ato de leitura. Elas permitem o estabelecimento de comunicações “ainda que sejam somente instantes comunicativos” (RAVETTI, 2002, p. 62), mas estes instantes mesmo efêmeros, durante o processo de sua atualização produzem e sugerem significados, recuperam movimento, afetam e provocam sentimentos, encenam uma memória individual ou coletiva.

No caso dos poemas escritos por Vallejo, são ações de morte presentificadas, fotografias que não se gastam com o tempo e reprisam a mesma cena para um número inesgotável de olhos. Em muitos destes poemas, emerge sob nossa leitura, a presença e a ausência de uma vida jogada na obra passível de ser resgatada. Seja a vida do poeta César Vallejo, seja a minha vida. Enquanto leitora do poema VIII de *España, aparta de mí este cáliz* (1939), a tentativa neste momento é resgatar a vida de Ramón Collar e a de Antonio Coll personagens de um jogo entre o real e a ficção.

De acordo com Julio Véllez (2000, p.273), o personagem real sobre o qual César Vallejo se inspira para criar Ramón Collar chamava-se Antonio Coll, que se converteu em símbolo de resistência republicana após ter se dinamitado como se fosse uma granada humana durante um ataque a tanques do exército nacionalista. No poema, a primeira estrofe é o início de uma carta, escrita do lar de Ramón Collar e a ele endereçada:

Aquí,  
Ramón Collar,

prosigue tu familia sog a sog a,  
se sucede,  
en tanto que visitas, tú, allá, a las siete espaldas en  
Madrid,  
en el frente de Madrid.  
(VALLEJO In: VÉLEZ, 2000, p. 273)<sup>117</sup>

Na segunda estrofe, ocorre o deslocamento discursivo. Se antes o eu lírico dirige-se ao interlocutor, que é o seu personagem na estrofe acima, na seguinte observe-se nos primeiros versos, como o eu lírico se aproxima e se distancia de uma só vez do leitor para apresentar seu personagem, e do interlocutor do poema, Ramón Collar, prosseguindo a escrita da carta:

¡Ramón Collar, yuntero  
y soldado hasta yerno de su suegro,  
marido, hijo limítrofe del viejo Hijo del Hombre!  
Ramón de pena, tú, Collar Valiente  
Paladín de Madrid y por cojones; Ramonete,  
aquí  
los tuyos piensan mucho en tu peinado!

¡Ansiosos de llorar, cuando la lágrima!  
¡Y cuando los tambores, andan; hablan  
delante de tu buey, cuando la tierra!  
(VALLEJO In: VÉLEZ, 2000, p. 273-274)<sup>118</sup>

Ramón Collar no poema é um vaqueiro, marido, genro e filho adjacente do “viejo Hijo del Hombre”. Tudo indica que seria uma ironia para falar de um soldado que como Jesus Cristo, “o velho filho de Deus”, encontra-se sentenciado, e por isto é valente (deixa o seu lar para ir à frente de Madri onde morrerá). Ramón Collar é o cavalheiro cuja família se preocupa e pensa muito nele de forma humana, física – o eu lírico aponta elementos que demonstram isso – a família de Coll pensa “en tu peinado”.

Algumas informações sobre Antonio Coll, o personagem real no qual Vallejo se inspira para criar Ramón Collar, foram encontradas junto a uma foto sua<sup>119</sup> exposta no site da *Sociedad Benéfica de Historiadores Aficionados y Creadores de la España*. Esta Associação

<sup>117</sup> “Aquí / Ramón Collar, prossegue tua família dia a dia / acontece / enquanto visitas, tu, lá às setes costas em / Madri / na frente de Madri.”

<sup>118</sup> “Ramón Collar, vaqueiro / e soldado até genro de seu sogro, / marido, filho limítrofe do velho Filho do Homem! / Ramón sentenciado, tu, Collar valente, / cavaleiro de Madri e pela força Ramonete, / aqui / os teus pensam muito em seu penteado! / Ansiosos, ágeis para chorar, quando a lágrima! / E quando os tambores, andam; falam / diante de teu boi, quando a terra!”

<sup>119</sup> “6. Galería de Grandes y Pequeños Héroes de Guerra Civil Española. Galería de Personajes Republicanos de la Guerra Civil Española. Memoria Republicana.” In: *Sociedad Benéfica de Historiadores Aficionados y Creadores de la España*. Disponível em:

< <http://www.sbhac.net/Republica/Personajes/Heroes/Heroes.htm> >, acesso em 20 de maio de 2009.

se dedica a catalogar informações e homenagear os “heróis” republicanos que lutaram durante a Guerra Civil Espanhola. É pertinente trazer ao texto a fotografia de Coll como ilustração para que se possa pensar, na figura humana de carne e osso, evocada na construção do personagem Ramón Collar, sobre o qual o eu lírico constrói uma aura “crística” vinculada à auto-sentença de morte, considerando que se trata de um dinamiteiro.



FIGURA III – Antonio Coll

Sobre o ataque suicida cometido por Antonio Coll, era esta sentença que, segundo minha leitura, relaciona-se com o personagem Ramón Collar caracterizado como “cristo”. A sua morte é entregue como sacrifício de si, em nome da causa republicana, uma causa que representa uma coletividade. Mesmo assim, no poema, a atitude de Coll, o personagem “real” e a de Collar, o personagem fictício, é narrada a partir de seu lugar de origem, de seu contexto particular, de sua micro-história pessoal:

¡Ramón! ¡Collar! A ti! ¡Si eres herido,  
no seas malo en sucumbir; refrénate!  
Aquí,  
tu cruel capacidad está en cajitas;  
aquí,  
tu pantalón oscuro, andando el tiempo,  
sabe ya andar solísimo, acabarse;  
aquí,  
Ramón, tu suegro el viejo,  
te pierde a cada encuentro con tu hija!

Te diré que han comido aquí tu carne,

sin saberlo,  
tu pecho, sin saberlo,  
tu pie;  
pero cavilan todos en tus pasos coronados de polvo!

Han rezado a Dios,  
aquí;  
se han sentado en tu cama, hablando a voces  
entre tu soledad y tus cositas;  
no sé quién ha tomado su arado, no sé quién  
fue a ti, ni quien volvió de tu caballo!

Aquí, Ramón Collar, en fin, tu amigo!  
Salud, hombre de Dios, mata y escribe.  
(VALLEJO In: VÉLEZ, 2000, p. 274-275)<sup>120</sup>

O sujeito lírico pede ao dinamiteiro “Refrénate” como uma ordem, um pedido “Pare de morrer! Não morra caso seja ferido”. A espera pela volta de Ramón Collar pode ser lida como uma espécie de velório, de funeral onde seus pertences e seus familiares são tomados pela ausência. A calça de Collar caminha sozinha, o tempo passa e o pai de sua esposa perde o genro a cada encontro com a filha. A ausência de Collar é visível e impregna todos os lugares por onde ele passou o campo, a casa, o arado.

O eu lírico sabe que Ramón Collar está morto e dirá para os familiares do combatente que a carne, o peito, o pé de Collar foram devorados, isto porque ele está morto. Seus membros foram esfacelados pela ação do explodir, do ser deglutido pelo fogo e pelo pó, alimento que requeria a engrenagem bélica da qual Ramón fazia parte. O dinamiteiro volta ao mesmo pó que coroa seus pés, enquanto os seus familiares rezam por ele. O lugar de enunciação do eu lírico, o “aqui”, que, supomos o lar de Ramón Collar, fica na casa dele, na lembrança da sua solidão, de suas coisinhas, do arado abandonado e do cavalo que retorna com outro cavaleiro.

Na cultura andina, dentre os mitos descritos sobre os costumes religiosos dos habitantes de Huarochirí, província do Peru pré-colombiano, um deles conta sobre os mortos que cinco dias após terem morrido retornam às suas casas e são recebidos com festas e comemorações. A celebração era para os mortos que regressam ao lar e se tornam eternos

---

<sup>120</sup> “Ramón! Collar! A ti! Si é ferido, / não seja mal em sucumbir; detenha-se! / Aqui, / tua cruel capacidade está em caixinhas; / aqui, / tua calça escura, andando o tempo, / sabe já andar sozinha, acabar-se; / aqui, / Ramón, teu sogro, o velho, / te perde a cada encontro com sua filha! / Te direi que comeram aqui a tua carne, / sem saber / teu peito, sem saber, / teu pé; / no entanto se pedem todos em teus passos coroados de pó! / Rezaram a Deus, / aqui; / sentaram-se em tua cama, / falando com vozes / entre tua solidão e tuas coisinhas; / não sei quem tomou teu arado, não sei quem / foi a ti, nem quem voltou em teu cavalo! / Aqui, Ramón Collar, em fim teu amigo! / Saúde homem de Deus, mata e escreve!”

junto às famílias.<sup>121</sup> A idéia da espera por Ramón Collar escrita no poema nos remete à espera por um morto que não retorna ao seu lar. No caso dos homens de Huarochirí durante a morte, suas almas passeavam pelos vales e só depois de cinco dias eles retornavam às suas casas. No poema, Ramón Collar morre em Madri e isso produz na família a esperança de que regresse, ainda que o saibam morto.

Impressiona a última estrofe do poema em que o eu lírico posiciona-se mais uma vez neste lugar demonstrativo, “aqui”, que também é o lugar em que se posiciona o leitor que soletra o gesto: “Aquí, Ramon Collar, en fin tu amigo!” Gesto aquém da literatura, de apoio à Collar e solidariedade à sua luta. No segundo verso o brinde é feito à coragem do dinamiteiro: “Salud hombre de Dios” e o eu lírico conjuga duas intenções em uma só: “mata y escribe”. Ramón Collar é inspirado em Antonio Coll, cuja inscrição na história da Guerra Civil Espanhola aconteceu via um fato real – matar-se para destruir um tanque nacionalista. Mas, “mata y escribe” ainda configura no poema o dualismo do sujeito que escreve uma sentença de morte para seu personagem, de forma que o brinde final é feito para este interlocutor personagem Ramón Collar, e segundo minha leitura, para si mesmo, para o gesto de “escrever e matar” do sujeito César Vallejo. Lembra-se que para o escritor o verbo era considerado como arma de denúncia. No poema, o eu lírico brinda a sua ausência, a morte encenada na ação do personagem que mata e se mata pela República. Gesto encenado pelo próprio sujeito que se mata na obra, como aquele que a escreve.

#### 4.3 – “*Masa*”: Os atos de fala e os sujeitos de atribuição da lembrança

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.  
(RICŒUR, 2007, p. 139).

Para enfatizar mais essa relação entre leitura e produção de sentido, ou, os dispositivos referenciais que o texto pode apresentar, propõe-se refletir sobre a importância dos atos de fala na estrutura de um texto considerado performático, além de apontar a travessia que a “memória dita” realiza, no discurso lingüístico, referente aos sujeitos que no

---

<sup>121</sup> Ver: Como, em la antigüedad, se decía que los hombres volvían al quinto día después de haber muerto. De estas cosas hemos de escribir” In: *Dioses y Hombres de Huarochirí*. Tradução e Prólogo de José Maria Arguedas. México: Siglo XXI, 1996. p. 119-120.

fato mnemônico estão inseridos. No primeiro momento, é preciso debruçar diretamente sobre as teorias dos atos de fala de John Langshaw Austin desenvolvidas em seu livro *Quando Dizer é Fazer. Palavras e Ação* (1990). Importantes para a história dos estudos em filosofia da linguagem, as teorias dos atos de fala de Austin reconsideraram a relação entre a ação comunicativa e os propósitos desta comunicação quando ela ultrapassa a função do dizer. O apontamento mais relevante e de interesse para este trabalho, está na separação que Austin faz entre o chamado ato performativo – a linguagem que executa, no momento de sua expressão, uma ação – e o ato constativo – que se trata simplesmente da linguagem em sua função narrativo-comunicativa. Contudo Austin percebe não ser possível que, no ato performativo, o autor esteja necessariamente realizando uma ação. Sendo assim, na XI Conferência: “Declarações, performativos e força ilocucionária” (1990), o estudioso avalia que, além de ações como as que ele utiliza sendo exemplos de performativos – casar, batizar, apostar – caberiam as declarações ilocucionárias, pois elas também podem indicar um aviso, um protesto, uma promessa ou um desígnio. Ao presumir que diante de uma declaração tem-se um proferimento linguístico, Austin explica: “as declarações ‘têm efeito’ do mesmo modo que o tem o ato de batizar um navio. Se declarei algo, isso me compromete a outras declarações: outras declarações minhas posteriores estarão ou não de acordo com isso” (1990, p. 115). Dessa forma, declarar é também realizar um ato performativo. É como se uma sentença pudesse, pela declaração, ser executada em termos discursivos. Até onde Austin considera as declarações ilocucionárias um ato performativo? É necessário pensar essas considerações e observar o poema “Masa” de César Vallejo. Porém, é preciso chamar atenção para que, estas teorias dos atos de fala foram pensadas por Austin referenciando tão só à fala cotidiana, não à matéria poética da qual se ocupa nossa pesquisa. Caberá refletir sobre os atos de fala de Austin em termos de aproximações e suposições em torno de “Masa”, e fazendo alusões a outras pesquisas mais recentes.

Nesse sentido, a pesquisadora Ana Bernstein (2004), fez importantes apontamentos traçando um percurso entre os atos de fala, a representação teatral e as teorias da performance. Entre estes apontamentos realizados por Bernstein, está o de tratar as elocuições performativas como uma citação atualizada pela repetição do ato, referente à teoria de Richard Schechner de comportamento restaurado (BERNSTEIN, 2004, p.62). Para o tema em discussão em torno de *España, aparta de mí este cáliz* (1939), a consideração mais importante é a de Della Pollock que acusa a conjunção entre a teoria de Austin com a teoria da escrita performativa. Segundo Bernstein, para Pollock, “a escrita performativa é nervosa (no sentido de que atravessa gêneros, teorias e esferas da prática), metonímica (é sempre

parcial e incompleta), evocativa (torna presente o ausente), subjetiva e citatória” (BERNSTEIN, 2004, p. 66). Todas as considerações de Pollock são pertinentes frente à proposta de análise do poema “Massa”, pois:

1. É um poema que narra e encena ações como se fosse um texto dramático, e desta forma ultrapassa o gênero poético onde se situa, trazendo ainda as marcas autobiográficas – a vida – daquele que escreve jogada na obra.
2. É metonímico na medida em que se trata de um recorte feito dentro do tema geral – Guerra Civil Espanhola – enfatizando um episódio restrito que é a morte de um combatente republicano.
3. É evocativo, pois re-encena ações consideradas “imagens-lembranças” cuja característica é a marca da presença e ausência, por ser uma imagem de memória e imaginação.
4. É subjetivo e citatório uma vez que parte da fabulação autoral com colagens de textos que inspiram e dialogam com o poema, neste caso, com o evangelho de São João e também por trazer ecos de outras versões extraoficiais concedidas pela oralidade.

Pode-se afirmar que o texto performático é feito para atuar, encenar ações. As características atribuídas por Pollack a esse tipo de texto podem ser lidas, congregadas às teorias dos atos de fala de Austin, pois, mesmo que se trate de um texto poético, como no poema de Vallejo, as declarações performativas ajudam a fazer com o que esse texto atue pela mediação do leitor que é o responsável pela repetição e “restauração de um comportamento” (SCHECHNER, 1985), no poema XII de *España, aparta de mí este cáliz* (1939).

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.

Se le acercaron dos y repitiéronle:  
“¡No nos dejes! ¡Valor! Vuelve a la vida!”  
Pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo.

Acudieron a él veinte, cien, mil, quinientos mil,  
clamando: “¡Tanto amor y no poder nada contra la  
muerte!”  
Pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo.

Le rodearon millones de individuos,  
con un ruego común: “¡Quédate hermano!”  
Pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo.

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

(10 noviembre 1937)  
(VALLEJO In: VÉLEZ, 2000, p. 281-282)<sup>122</sup>

No poema, “Masa” há ao longo das quatro estrofes um refrão comum. Trata-se do pedido feito ao combatente morto da primeira estrofe. O eu lírico contemplativo assiste e narra o episódio em questão. Na medida em que assiste e narra, posiciona-se junto aos personagens que clamam a vida do soldado morto e exclama uma lamúria, “Ay” é a queixa diante da negação do combatente em não ressuscitar.

Cada vez que o combatente morre no poema, percebe-se a relação dialógica entre emissor e interlocutor reproduzida através dos atos de fala. Eles se repetem e configuram um novo significado quando o leitor reforça a intenção desse pedido. Por outro lado, nos versos em que o emissor – eu lírico – declara a lamentação sobre o contínuo estado de morte do combatente, também o interlocutor com ele a reproduz. Este pedido é reiterado ao longo do poema e pode ser considerado como uma declaração ilocucionária e também performativa. Observe-se os versos: o terceiro da primeira estrofe “No mueras; te amo tanto” (VALLEJO In: VÉLEZ, 2000, p. 281), o segundo da segunda estrofe “¡No nos dejes! ¡Valor! Vuelve a la vida!” (VALLEJO In: VÉLEZ, 2000, p. 281), e o segundo verso da quarta estrofe “¡Quédate hermano!” (VALLEJO In: VÉLEZ, 2000, p. 282). As três declarações rememoram o pedido feito a Lazaro por Cristo em alusão ao episódio bíblico do milagre da ressurreição.

No evangelho de João (capítulo 11 versículos 1 ao 46), Cristo vai ao encontro do amigo morto e vendo-o sepultado, faz o pedido para que se levante e ande. Lázaro ouve de Cristo o pedido e lhe obedece. Lázaro sai do lugar onde havia sido sepultado caminhando vivo e curado. No poema “Masa”, homens comuns fazem pedidos semelhantes ao que a Lázaro foi feito por Cristo, mas, os personagens do poema, mesmo sentindo amor e compaixão pelo combatente, são incapazes de ressuscitá-lo com uma declaração, um ato de fala que pede e ordena tal como foi o de Cristo.

---

<sup>122</sup> “Ao fim da batalha, / e morto o combatente, veio até ele um homem / e lhe disse “Não morra; te amo tanto!” / Mas o cadáver ai! seguiu morrendo. / Aproximaram-se dele dois e repetiram para ele: / “Não nos deixe! Coragem! Volte à vida!” / Mas o cadáver ai! seguiu morrendo. / Acudiram a ele vinte, cem, quinhentos mil, / clamando: “Tanto amor y não poder nada contra a morte!” / Mas o cadáver ai! seguiu morrendo. / Rodearam-lhe milhões de indivíduos, / com um rogo comum: “Fique irmão!” / Mas o cadáver ai! seguiu morrendo. / Então todos os homens da terra / rodearam-lhe; e os viu o cadáver triste, emocionado; / incorporou-se lentamente, / abraçou ao primeiro homem; pôs-se a andar. 10 de novembro, 1937.”

Tematicamente, o poema “Masa” vem propor uma resistência à morte física e à derrota republicana frente ao fascismo. Vallejo constrói uma paráfrase em torno do episódio bíblico da Ressurreição de Lázaro, traz à baila os ânimos que a coletividade representa diante da morte. No poema, o combatente morto é o “Lázaro” do evangelho, mas só ressuscita pelo amor de toda a coletividade quando essa se aproxima dele e cujo amor, afinal, é expresso no encontro em silêncio. O eu lírico narra a construção de um ideal de amor capaz de mover a humanidade inteira. “Todos os homens da terra” rodearam o cadáver e só esta união pareceu ser forte o suficiente para derrotar a morte. Note-se quando unida, esta coletividade não precisou pedir e ordenar ao combatente para que ele voltasse a viver. O cadáver percebe todos ao seu redor, emociona-se e por isto, incorpora-se, levanta-se, abraça o primeiro homem que encontra e segue caminhando. Em “Masa”, diferente dos dois poemas anteriores, não há identificação do combatente, muito menos dos personagens que aparecem no texto. No poema, a metáfora “todos os homens da terra” indica sujeito e comunidade como formadores de um todo cósmico. O soldado, embora estivesse lutando na Guerra Civil Espanhola, e isto já é uma identificação, levanta-se e se abraça ao primeiro homem igualmente anônimo.

César Vallejo projeta uma imagem de memória que parte dele – do sujeito lírico – e também destes “eus” os personagens do poema que ajudam o combatente ressuscitar. Penso ser este um bom exemplo capaz de demonstrar o que Paul Ricœur (2007), diz sobre a fase declarativa do recordar, na qual a memória ingressa na região da linguagem, a chamada de “memória dita” (2007, p. 138). Segundo Ricœur está na “memória dita” o lugar onde os discursos mnemônicos pertencentes a um indivíduo e à coletividade podem estar entrecruzados.

Nesse caso, ainda que os autores do gesto de busca e descrição da lembrança – imagem e recordação – estejam isolados no contexto, são eles quem fazem o recorte ou a evocação de uma lembrança particular e deste modo, “posta na via da oralidade, a rememoração também é posta na via da narrativa, cuja estrutura pública é patente” (RICŒUR, 2007, p.139). Assim, a lembrança passa pelas categorias do individual, na esfera do si em relação àquele que busca ou recorda algo. No poema “Masa”, trata-se do eu lírico que está recordando uma imagem de morte.

Discursivamente, a memória consegue ultrapassar essas duas categorias e chega até um outro que é o “próximo”. Passivo ou ativo, o “próximo” é aquele que conta e ouve as narrativas. Com o autor da lembrança e com os seus personagens, o “próximo” compartilha as experiências da memória individual e coletiva, e de alguma forma é também um personagem desta memória considerando que ele faz parte de uma coletividade global.

No poema “Masa”, a situação da experiência individual adquire uma conotação universal quando atravessa o eu autoral – aquele que recorda – o coletivo, – os donos da recordação –, e também aos “próximos” que dela compartilham. Nessa “imagem-lembrança” as circunstâncias recordadas, não só as da identificação e alusão à morte do combatente na Guerra Civil Espanhola são circunstâncias onde o sentido de realidade é vivido por um indivíduo que está à mercê da compaixão humana. Esta alusão ocorre no poema “Masa” por apresentar uma relação paradoxal, mas dependente, entre o indivíduo que está morrendo e o resto da humanidade.

A humanidade como cristo coletivo é quem possui essa força transformadora da morte em vida, não o cristo encarnado que pode sozinho ressuscitar um homem. No poema, este amor cristão é insuficiente porque é individual. O amor de um homem só é pouco para ressuscitar um outro, só o amor de todos possui este poder. O gregarismo, a universalidade deste amor é que emociona o cadáver e o faz levantar. A morte que está nos poemas de Vallejo personifica um sentido coletivo em seu sentido mais amplo. O eu lírico do VIII homenageia o dinamiteiro com a certeza de que sua morte salve a humanidade, não só os republicanos espanhóis. O eu lírico de “Masa” observa, narra e sofre a morte do combatente, na esperança de que a humanidade – “todos os homens da terra” –, e não só os republicanos espanhóis, tentem salvá-lo da morte.

#### 4.4 – “Ahí pasa la muerte”: A linguagem e a morte

No contexto daquilo que se comunica ao leitor, as ações performatizadas pelo escritor em *España, aparta de mí este cáliz* (1939), será posto em evidência o tema da morte analisado em outros poemas da mesma obra. A morte, nos poemas aqui contemplados, não é referenciada como algo que se finda na ação de morrer e aparece metamorfoseada pela linguagem.

No poema “Imagen española de la muerte”, a morte está personificada. Característica inata ao ser humano, e que por ser tão comum no estado da guerra, a escrita do poema mantém estreita relação com a morte. Ela se torna autônoma, como um soldado, como o ar, como estado permanente que ocupa tempo e espaço:

Ahí pasa! Llamadla! Es su costado!  
Ahí pasa la muerte por Irún;

sus pasos de acordeón, su palabrota,  
su metro que te dije,  
su gramo de aquel peso que he callado... si son ellos!  
(VALLEJO In: VÉLEZ, 2000, p.266)<sup>123</sup>.

Esta “morte” presente no poema “Imagen española de la muerte”, movimentase conforme se aproxima o exército inimigo, caminha e ocupa as cidades espanholas. Ela se aproxima com “pasos de acordeón”, uma música propagada pelo vento, tocada em um instrumento portátil anuncia sua chegada. É a morte um palavrão, cuja presença desconcerta quem a sente ou a vê pomposa, vestida e falando igual a ser humano. Se morrer é ação natural, pesa para quem a experimenta ou sobrevive a ela. “Si son ellos!” O eu lírico avisa a chegada do exército rival a Irún, cidade que a partir de 17 de agosto de 1937 começou a ser bombardeada pela marinha do exército nacionalista. No dia 26 foi a vez de San Sebastián sofrer bombardeios. Em consequência desses bombardeios, e a resistência republicana debilitada, as duas cidades sofreram assaltos por terra e ofensivas por parte do exército nacionalista.

Pela localização próxima à França, Irún permitiu que seus civis fugissem atravessando a Ponte Internacional na estrada de Hendaya. De acordo com a narrativa de Hugh Thomas (1964) sobre a batalha de Irún, a maioria dos habitantes da cidade foi obrigada a fugir “a pé, em cadeiras de rodas, em automóveis, carruagens, a cavalo, com animais domésticos e animais agrícolas, com crianças, peças de mobiliários ou quadros (...)” (THOMAS, 1964, p. 302), e buscar asilo na França. As fotografias<sup>124</sup> que se apresentam abaixo são “lembranças-imagens” dessa fuga e de outras fugas ocasionadas pela chegada da guerra e da morte. Esse movimento de fuga representa o medo da ameaça que a guerra causou nos civis de Irún caçados pela morte que por ali passou.

---

<sup>123</sup> “Aí passa! Chamai-a! É o seu perfil! / Aí passa a morte por Irún; / seus passos de acordeão, / sua maldição / seu metro que te disse, / sua grama daquele peso que calou... se são eles!”

<sup>124</sup> As quatro fotografias foram encontradas em: “7. El Exílio Republicano - Norte. Imágenes de la Guerra Civil Española. Memoria Republicana.” In: *Sociedad Benéfica de Historiadores Aficionados y Creadores de la España*. Disponível em:

< <http://www.sbhac.net/Republica/Imágenes/El Exílio.htm>>, acesso em 20 de maio de 2009. Apenas a primeira e a segunda fotografias tratam-se de civis de Irún fugindo para a França, de acordo com o as legendas que as acompanham na página do site. Sendo que as outras duas fotografias que se seguem se tratam de refugiados catalães.

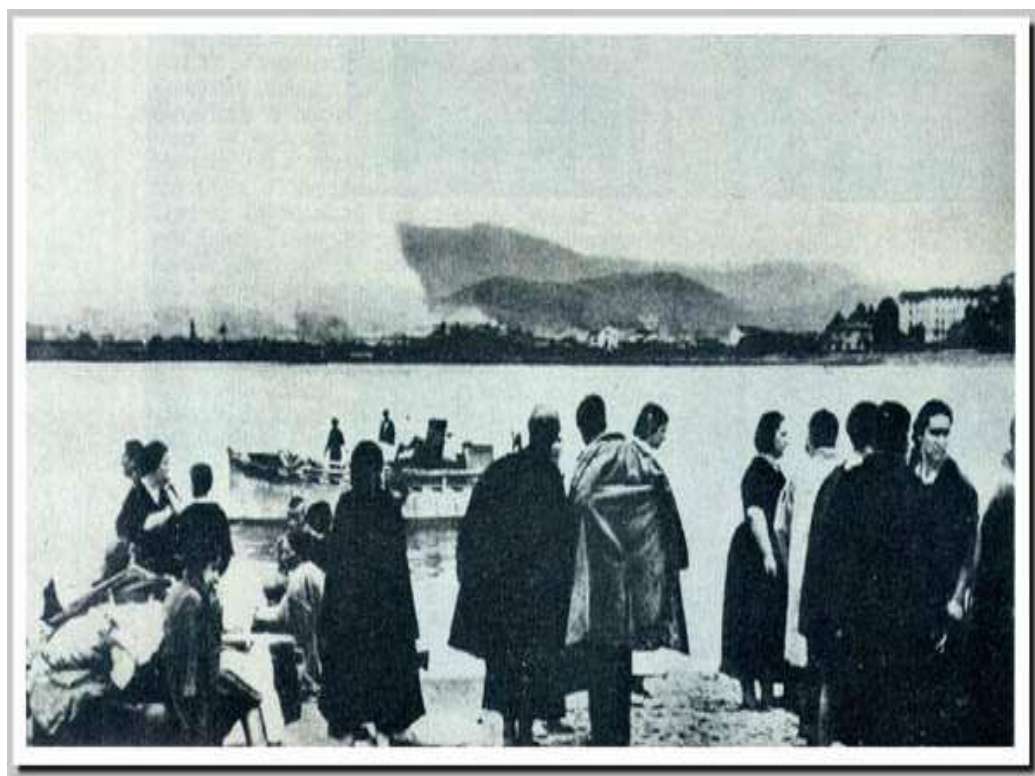


FIGURA IV – Civis fogem de Irún – Origem Desconhecida



FIGURA V – Abandonando Irún – Origem desconhecida



FIGURA VI – Refugiados Catalães ‘O pai e a filha da família García’  
Origem: Jornal El País.

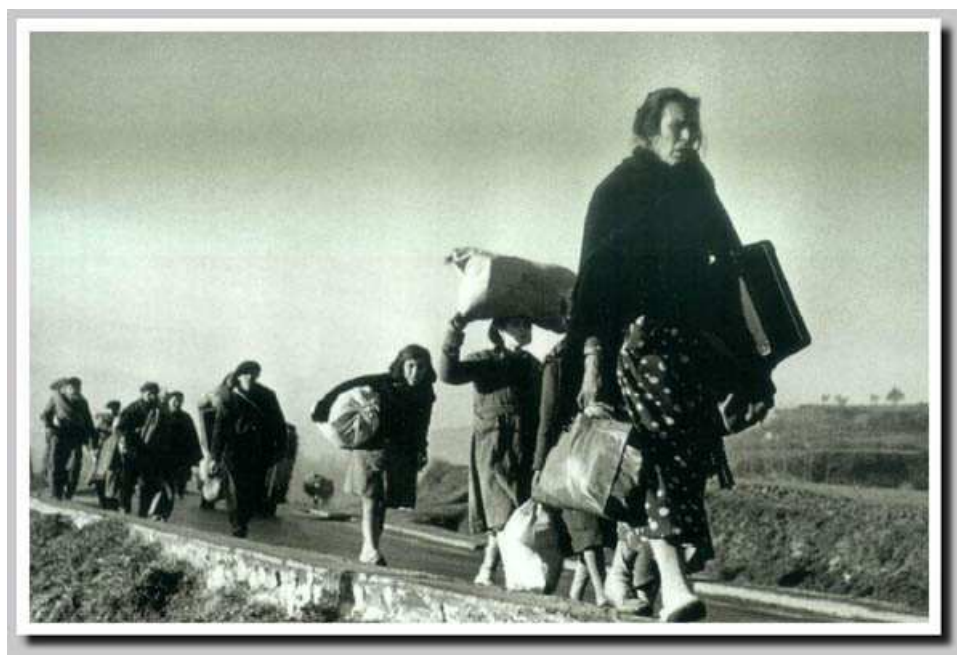


FIGURA VII – Mãe e filhas fogem da Catalunha ocupada pelos nacionalistas  
Origem: Desconhecida

A narrativa que Thomas faz do episódio dialoga com o poema “Imagen española de la muerte” na medida em que enfatiza o movimento dos barcos, das tropas e da circulação de pessoas em Irún por causa da batalha. A fuga da população civil é um traço importante

para que se pense também no movimento que as palavras que compõem o poema sugerem. No poema em questão, a “morte” procura vítimas, é ela um animal, um ser predador que assusta as pessoas e as faz fugir. Na cidade de Irún, as supostas vítimas da morte fugiram dela quando ela estava para chegar. A morte no poema cumpre função de um alter ego da guerra e dos bombardeios. Nas fotografias apresentadas, que dialogam com o poema e com a narrativa histórica de Thomas, observa-se os passos em trânsito das pessoas que foram fotografadas naquele instante de fuga: são passos que querem deixar a morte para trás ela e “su costado” como escreve César Vallejo.

Giorgio Agamben em *A linguagem e a morte: Um seminário sobre o lugar da negatividade* (2006) discute o tema da morte aproximando-se das potências da fala e da morte como próprias e imanentes ao ser humano. Pois o homem concebido como mortal porque está para a morte, logo, é um ser de existência finita, e a fala é o que substancialmente o diferencia dos outros animais. É importante falar da segunda e da terceira jornadas de seus seminários, quando o objetivo de Agamben é apresentar o problema da indicação – pronomes *aí* e *isto* – no contexto das dimensões simbólicas que os pronomes podem alcançar por estarem relacionados às funções de lógica e transcendência. Neste caso, a intenção é relacionar a análise que Agamben faz sobre o *mostrar* e *dizer* amparando o discurso de Vallejo em “Imagen española de la muerte”.

Para este autor, antes de indicar objetos reais, os pronomes indicam em primeira instância que a linguagem tem lugar e é por isso que eles se permitem referir tanto ao mundo dos significados quanto ao evento anterior a que constitui o ato da linguagem, lugar onde de fato ocorre o processo de significação. Segundo o autor:

A transcendência do ser e do mundo que a lógica medieval colhia no significado dos *transcendentia* e que Heidegger identifica como estrutura fundamental do ser-no-mundo é a transcendência do evento da linguagem relativamente àquilo que neste evento é dito e significado; e os outros shifters que indicam em todo ato de fala, a sua pura instância, constituem (como Kant havia perfeitamente captado ao atribuir ao Eu o estatuto de transcendentalidade) a estrutura lingüística originária da transcendência. (AGAMBEN, 2006, p.44).

A “morte” que identificamos como algo móvel no poema é por várias vezes substituída ou referenciada via presença de pronomes. O que para as categorias aristotélicas desqualifica a substância de um nome, para Agamben é o que por desqualificá-lo torna-o *puro ser*. No poema “Imagen Española de la Muerte” “Ahi” é onde se encontra a morte. “Ahí” é pronome demonstrativo, e mostrar é dizer, é indicar a presença da morte enquanto nome, e

sua relação factual de morte enquanto evento premeditado. “Ahí”, “la”, “su” são pronomes que demonstram a presença da “morte” *puro ser* no poema, indicada como *o que é*, como ser em essência, ou, por ser nome e significação. Desse modo, ao inferir indicações de “morte” como nome, Vallejo encontra um modo de tratá-la como *puro ser* que delimita instâncias espaciais temporais e por isso é personificada agindo como o que aproxima seu significado, “morte” “morrer” de sua causa “guerra”.

Diferente ao que Agamben propõe e aquém da linguagem, é o evento histórico a que o poema faz referência direta. A categoria de *ser*, é resultado de um processo de performatização da “morte” como evento em processo “que la muerte es un ser sido a fuerza” (VALLEJO, In: VÉLEZ, 2000, p.267)<sup>125</sup> e como negatividade que se afirma na experiência “no es un ser muerte violenta / sino apenas lacónico suceso” (2000, p.267)<sup>126</sup>. Sua apresentação dá-se pelo próprio signo que a faz negativa uma vez que “a linguagem significante é verdadeiramente a “vida do espírito” que “porta” a morte e “se mantém” nela; e, por isso – uma vez que é, pois, morada (*verwilt*) na negatividade –, compete a ela o “poder mágico” que “converte o negativo em ser” (AGAMBEN, 2006, p.67), ou seja, a linguagem pode aproximar-se e se afastar do significado que o contexto oferece, pois a sua negatividade é marca da existência de significado.

Com respeito a sua personificação, a morte caminha, grita, vê, ouve, fala e sente. Geralmente, essas são ações exercidas diante de quem a experiencia – aquele que morre. Os bombardeios sobre as cidades são imagens de uma morte que “cai entre as plantas”. A morte é o bombardeio, é o golpe, é a violência que, independente de um autor – algoz – cumpre sua função. É a morte no estado de guerra imparcial e inevitável “ferindo os maiores interesses” de quem precisa estar vivo para lutar e vencer.

!Gritó! Gritó! !Gritó su grito nato sensorial!  
Gritara de vergüenza, de ver como ha caído entre las plantas,  
de ver cómo se aleja las bestias,  
de oír cómo decimos: ¡Es la muerte!  
¡de herir nuestros más grandes intereses!  
(Porque elabora su hígado la gota que te dije, camarada;  
porque se come el alma del vecino).  
(VALLEJO, In: VÉLEZ, 2000, p.267)<sup>127</sup>.

---

<sup>125</sup> “que a morte é um ser sido a força.”

<sup>126</sup> “não é um ser morte violenta / mas um lacónico suceso.”

<sup>127</sup> “Gritou! Gritou! Gritou! Seu grito nato sensorial! / Gritasse de vergonha, de ver como caiu entre as plantas, / de ver como se vão as bestas / de ouvir como é que dizemos: É a morte! / de ferir nossos maiores interesses! / (Porque elabora seu fígado a gota que te disse, camarada; / porque come a alma do vizinho).”

Em outros poemas do livro, também se identifica o tema da morte e podem ser atribuídas a ela características expressivas de fluxo, de vitalidade, de linhas de fuga. A função, segundo minha leitura, é preencher o ideal revolucionário a que Vallejo empreende em sua escrita – sobre o qual já se falou no segundo capítulo. Esse ideal revolucionário, no campo da linguagem, está próximo ao que Mikhail Bakhtin (1986) faz referência em *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. É algo cuja “significação constitui a expressão da relação do signo, como realidade isolada, com uma outra realidade, por ela substituível, representável, simbolizável” (BAKHTIN, 1986, p. 51).

Toma-se a “morte” condicionada pelo fator revolucionário como uma constante da realidade bélica amparada nos poemas de *España, aparta de mí este cáliz* (1939). Essa condição de referente torna-se especular na medida em que a “morte” é capaz de ser substituída, representada e simbolizada por outras ações ou sentidos que o próprio texto denota referência. Em “Imagen española de la muerte”, a morte é um ser que caminha feito um homem. No poema “II Hombre de Extremadura”, a morte possui uma relação paradoxal com a vida, as duas fazem parte de um ciclo onde vida é resultado da morte: “Extremeño, ¡oh no ser aún ese hombre / por el que te mató la vida y te parió la muerte” (VALLEJO In: VÉLEZ, 2000, p. 256)<sup>128</sup> e, “Extremeño acodado, representando el alma en su retiro, / acodado a mirar / el haber de una vida en una muerte!” (2000, p.256).<sup>129</sup>

Em “Himno a los Voluntarios de la República” a morte é sacrifício: “Voluntario de España, miliciano / de huesos fidedignos, cuando marcha a morir tu corazón, / cuando marcha a matar con su agonía” (VALLEJO In: VÉLEZ, 2000, p.247)<sup>130</sup>. Ou, morte junto à guerra, como luta pela sobrevivência e defesa de causa, o caminho que se escolhe é o “cadáver de um caminho” no qual o voluntário se abraça ao fim do verso porque matar e morrer são a mesma coisa quando se está na guerra, a diferença está na consciência que o voluntário possui ou não sobre a causa que os levam a matar “fazer pela liberdade de todo” ou, a morrer como e pelos “camaradas caídos”:

Voluntarios  
por la vida, por los buenos, matad  
a la muerte, matad a los malos!  
Hacedlos por la libertad de todos,  
del explotado y del explotador,

---

<sup>128</sup> “Estremeño, oh não ser ainda esse homem / pelo que te matou a vida e te pariu a morte.”

<sup>129</sup> Estremeño tombado, representado a alma em seu retiro, / tombado a olhar / o haber de uma vida em uma morte.”

<sup>130</sup> “Voluntário de Espanha, miliciano / de ossos fidedignos, quando marcha a morrer teu coração, / quando marcha a matar com sua agonía.”

por la paz inodora – la sospecho  
cuando duermo al pie de mi frente  
y más cuando circulo dando voces –  
y hacedlo, voy diciendo,  
por el analfabeto a quien escribo,  
por el genio descalzo y su cordero,  
por los camaradas caídos,  
sus cenizas abrazadas al cadáver de un camino!  
(VALLEJO In: VÉLEZ, 2000, p. 253)<sup>131</sup>

Também os personagens Pedro Rojas, do poema *Pedro Rojas*, Ernesto Zúñiga herói de “Cortejo trás la toma de Bilbao” e Ramón Collar, cujas histórias é contada no poema VIII, são pela condição de como morreram – soldados milicianos da guerra civil, ou dinamiteiro – considerados mártires pela forma como estão descritos nos poemas. Em “Pequeño Responso a un héroe de la República” e “Masa” a morte é ponto de partida para a ressurreição por meio do que advém dela, seja um livro: “un libro atrás un libro, arriba un libro / retoñó del cadáver exabrupto” (VALLEJO, In: VÉLEZ, 2000, p. 276)<sup>132</sup>, seja por meio da ressurreição alegórica: “Entonces todos los hombres de la tierra / le rodearon; les vio el cadáver triste emocionado; / incorporóse lentamente, / abrazó al primer hombre; echóse a andar...” (2000, p.282)<sup>133</sup>. No poema “Redoble Fúnebre a los escombros de Durango” entre as tantas metáforas que “polvo” pode representar, a da própria morte, “Padre polvo que subes de España, / Dios te salve, libere e corone, / padre polvo que asciendes del alma” (VALLEJO in VÉLEZ, 2000, p.283)<sup>134</sup>, via a qual os ser vivos tornam-se “pó”.

Tentei nesse capítulo estabelecer por meio da performance na escrita, condições necessárias para ler “o real” na ficção nos poemas estudados. Isso, pelas projeções de morte, da guerra, de acontecimentos que estão além do que aparece fabulado e cuja intenção é chegar até ao leitor como palimpsesto. Um palimpsesto que requer a atenção para transmitir acontecimentos que pertenceram ao passado histórico coletivo do povo espanhol, da comunidade global, e principalmente, da memória individual do escritor.

---

<sup>131</sup> “Voluntários / pela vida, pelos bons, matai / à morte matai aos malvados! / Fazei-o pela liberdade de todos, / do explorado e do explorador, / pela paz inodora – suspeito / quando durmo ao pé de minha cabeça / e mais quando circulo dando vozes – / e fazei-o, vou dizendo, / pelo analfabeto a quem escrevo, / pelo gênio descalço e seu cordeiro / pelos camaradas caídos, / suas cinzas abraçadas ao cadáver de um caminho.”

<sup>132</sup> “um livro, atrás um livro, acima um livro / brotava do cadáver grosseiramente.”

<sup>133</sup> “Então todos os homens da terra / rodearam-lhe; e os viu o cadáver triste, emocionado; / incorporou-se lentamente, / abraçou ao primeiro homem; pôs-se a andar.”

<sup>134</sup> “Pai pó, tu que sobes da Espanha, / Deus te salve, libere e coroe, / pai pó tu que levantas da alma.”

## 5. CONCLUSÃO: Voltar ao Peru?

Curiosamente, de acordo com Georgette de Vallejo (1979), após ter escrito os quinze poemas que compõem *España, aparta de mí este cáliz* (1939) o último exercício literário do esposo foi o drama *La piedra Cansada* (1937). Nele, César Vallejo, numa viagem ao passado, destaca os bastidores da construção da fortaleza de Sajsawama durante o Império Inca. A personagem Tolpor, que trabalhava como pedreiro, lidera o Exército do Sol e se torna imperador rompendo com a hierarquia dinástica, mas sua saga é marcada por uma grande fatalidade, impedindo-o de seguir sendo o governador do império. Ainda, em *La piedra Cansada*, o escritor põe em cena o cotidiano e comportamento da comunidade autóctone frente aos prognósticos nas vésperas da chegada dos espanhóis à América.

No segundo capítulo desta pesquisa, quando falávamos das condições de posicionamento e do papel de intelectual desempenhado por César Vallejo, demos ênfase à comparação que o escritor fazia, entre o sofrimento do povo espanhol com o do povo peruano. Em seguida falamos da influência que a experiência da revolução soviética exerceu sobre seu pensamento artístico e também político. Mas, percebemos que dessas experiências cosmopolitas vividas por Vallejo na França, Rússia e Espanha, persiste ainda uma preocupação quanto ao seu lugar de origem. Lembremos que as notas conclusivas de José Carlos Mariátegui (1975), sobre literatura peruana de seu tempo, diz repetido ao seu caráter cosmopolita assumido pelos escritores peruanos, que como Vallejo, estavam exilados. No sub-tema XIX “Balanço Provisório” Mariátegui conclui:

Hoje a ruptura é substancial. O “indigenismo”, como já vimos, está extirpando, aos poucos, pelas raízes, o “colonialismo”. E este impulso não procede exclusivamente da Serra. Valdelomar, Falcón, crioulos, litorâneos, contam-se – não discutamos a habilidade das suas tentativas – entre os que primeiro dirigiram o olhar para a raça. Chegam-nos, de fora, ao mesmo tempo, diversas influências internacionais. Nossa literatura entrou em seu período de cosmopolitismo. Em Lima, este cosmopolitismo se traduz na imitação, entre outras coisas, de não poucos corrosivos decadentismos ocidentais e na adoção de anárquicas modas do fim do século. Mas, sob este fluxo precário, um novo sentimento, uma nova revelação se anunciam. Pelos caminhos universais, ecumênicos, que tanto nos censuram, vamos nos aproximando, cada vez mais de nós mesmos. (MARIÁTEGUI, 1975, p. 257).

O cosmopolitismo a que Mariátegui faz referência diz respeito tanto à influência estética de literaturas estrangeiras na literatura dita “nacional” “peruana”, quanto pelas

relações internacionais de escritores peruanos como foi o caso de César Vallejo. Quando Vallejo deixa o Peru em 1923, fugindo da perseguição política, sabia que haveria o encontro consigo mesmo longe de suas raízes e de sua terra. Acredito que pensando sobre os problemas peruanos, o escritor identifica-se com a luta do povo espanhol e com a ousadia dos russos. Encontrou-se em meio a decepções, misérias, guerras e tentou abraçar a história como se ela fosse única, espanhola, russa ao mesmo tempo, peruana. “Pelos caminhos universais” Vallejo viajou e conheceu lugares novos, sentiu-se frágil e mais uma vez órfão diante de incertezas e da morte como única saída para a liberdade. Escreveu e falou sobre política, arte, revolução. E na dúvida de sempre sobre que acento, que tema perfeito, sobre que angústia falar ao falar do homem, percebeu o Índio “antes e depois dele” como afirmou em seu poema “Telúrica y Magnética” escrito em 1931:

¡Lluvia a base del mediodía  
bajo el techo de tejas donde muerde  
la infatigable altura  
y la tórtola corta en tres su trino!  
¡Rotación de tardes modernas  
y finas madrugadas arqueológicas!  
¡Indio después del hombre y antes de él!  
¡Lo entiendo todo en dos flautas  
y me doy a entender en una quena!  
¡Y lo demás, me las pelan...!  
(VALLEJO, In: VÉLEZ, 2000, p. 126).<sup>135</sup>

Das obras literárias escritas no exílio, grande parte trazem temas que envolvem a realidade peruana do ponto de vista indigenista,<sup>136</sup> essencialmente, seus dramas e suas prosas. Identificadas pelos críticos como planfetárias, estas narrativas e peças teatrais na verdade, reafirmam a projeção discursiva do escritor que escrevia sempre a partir de um lugar enunciativo intelectual, mestiço, terceiro mundista e cujo objetivo era denunciar as injustiças que ocorriam no Peru. Além de *La Piedra Cansada*, escrita em 1937, as principais obras que

---

<sup>135</sup> “Chuva por volta do meio-dia / embaixo do teto de telhas onde morde / a incessante altura / e a pomba fragmenta em três o seu canto! / Rotação de tardes modernas / e finas madrugadas arqueológicas / índio depois do homem e antes dele. / Tudo entendo em duas flautas / e me faço entender em uma quena! / E o resto que as arraquem de mim!”

<sup>136</sup> Aqui, nos referimos ao conceito indigenismo revisado por Cornejo Polar (2000), quem mostrou a necessidade de informar sobre uma nova maneira de pensar o indigenismo, (diferente das discussões levantadas durante a década de 1920 e 30 por José Carlos Mariátegui e Luis Alberto Sanchez, entre outros) considerando-o como marcador das literaturas sujeitas a um duplo estatuto sociocultural, as quais denominou “literaturas heterogêneas” (2000, p. 162), caracterizadas pelo impasse linguístico no qual duelam as marcas pré-coloniais na oralidade, e a colonial como língua oficial na escrita. Neste conflito, duas culturas e sociedades convivem, uma sobrevivendo à outra. No caso do Peru, a pré-colonial tenta sobreviver à língua oficial. Espanhol, quéchua e aimara como idiomas falados no país servem, segundo afirmou Diana Taylor, “mais para diferenciar grupos e silenciar vozes do que para promover a comunicação” (TAYLOR, 2002, p. 16).

amparam essa realidade peruana são: o projeto narrativo *Hacia el reino de los Sciris*, escrita durante os anos de 1924 e 1928, ambientada durante o reinado de Túpac Yupanqui e seu príncipe Huayna Cápac, durante a tentativa dos dois de ampliar as fronteiras do império inca e consolidar sua grandeza; a prosa *El Tungsteno* de 1931 sobre o qual mencionamos no primeiro capítulo; o conto infantil *Paco Yunque* onde o escritor relata e denuncia a luta de classes a partir do choque ocasionado pela convivência na escola entre crianças de classes sociais diferentes; o drama *Presidentes de América* escrito em 1934 e que traz como tema a farsa da democracia burguesa no Peru e sua submissão às políticas transnacionais responsáveis, na época, pelo controle da economia e da política local. Apresenta, de forma realista, o choque pós-colonial vivido pelo Peru. De fato, o drama foi escrito em consonância com uma série de artigos que o escritor produziu e que foram publicados na *Revista Germinal* em 1933 sob o título de “¿Qué pasa en Perú?” e vários dos poemas que compõem seus *Poemas en prosa e Poemas Humanos*.

No entanto, não podemos afirmar que outras publicações do escritor, como as reportagens, *Rusia en 1931* (1931), *Rusia ante el segundo plan quinquenal* (1932), os livros de ensaios, *Contra el secreto profesional* (1923-1929), *El Arte y la Revolución* (1929-1931), e outras narrativas como *El niño del carrizo*, *Viaje alrededor del porvenir*, *Los dos soras* y *El Vencedor* (1935 y 1936), escritas durante o exílio, por não terem ligação direta com a realidade peruana não possam revelar, de certa forma, reflexões que sejam interessantes para pensar este lugar enunciativo que assume Vallejo. Muito pelo contrário, mesmo ao referir-se a outros assuntos, esses escritos são considerados por mim como parâmetros comparativos utilizados pelo escritor, a fim de refletir, em termos políticos, a realidade peruana com ênfase na problemática indígena.

Algo parecido aconteceu no modo com o qual foram produzidos os poemas que compõem *España, aparta de mí este cáliz* e que tentamos abordar neste estudo. *España aparta de mí este cáliz* (1939) é arquivo de uma memória que, entre as fissuras de outras memórias fragmentadas descritas subjetivamente, traz ecos e estilhaços da Guerra Civil Espanhola como história.

## 6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACEREDA, Alberto. “Por un verdadero César Vallejo: entre la poesía solidaria y la ceguera marxista.” *La Ilustración Liberal*. Madrid, n. 19-20, jul. 2004. Disponível em: <[http://www.libertaddifital.com/ilustración\\_liberal/articulo.php.512](http://www.libertaddifital.com/ilustración_liberal/articulo.php.512)>. Acessado em: 08 fev. 2009.

ACHUGAR, Hugo. *O planeta sem boca: Escritos efêmeros sobre arte, cultura e literatura*. Tradução de Lyslei Nascimento. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Tradução de Silvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

AGAMBEN, Giorgio. *A linguagem e a morte: Um seminário sobre o lugar da negatividade*. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

AMÉRICAS, Casa de las. Latinoamericanos contra el fascismo. Cuba, n.162. Ano XXVII. Mayo - Junio, 1987.

ANTELO, Raúl. *Maria con Marcel. Duchamp en los Trópicos*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2006.

ARICÓ, José. “O marxismo latino-americano nos anos da Terceira Internacional.” In: HOBBSAWM, Eric J. *História do Marxismo VIII – O Marxismo na Época da Terceira Internacional: O Novo Capitalismo, O Imperialismo, O Terceiro Mundo*. Tradução de Carlos Nelson Coutinho, Luiz Sérgio N. Henriques e Amélia Rosa Coutinho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

AUSTIN, John. Langshaw. *Quando dizer é fazer; Palavras e Ação*. Tradução de Danilo Marcondes de Souza Filho. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.

ASSUNÇÃO, Ronaldo. *Arte e Experiência Urbana em César Vallejo – Paris Moscou – 1923-1938*. Campo Grande, MS: Editora da UFMS, 2000.

ASSUNÇÃO, Ronaldo. “Borradores de um estilo futuro: César Vallejo em Moscou.” IN: *Anuário Brasileiro de Estudos Hispânicos*. Espanha: Embajada de España en Brasil Consejería de Educación, 1995. p. 205-218.

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. Tradução de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira; com a colaboração de Lucia Teixeira Wisnik e Carlos Henrique D. Chagas Cruz. São Paulo: Huicitec

BARTHES, Roland. *Inéditos: Política*. Vol.4. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BARTHES, Roland. *O Efeito de Real*. In: *O Rumor da Língua*. Tradução de Antonio Gonçalves. Lisboa: Edições 70, 1984.

- BARTHES, Roland. *Novos ensaios Críticos seguidos de o Grau Zero da Escrita*. Tradução de Eloysa de Lima Dantas. Ane Arnichand e Alvaro Lorencini. São Paulo: Editora Cultrix, 1974.
- BAZÁN, Armando. *César Vallejo: dolor y poesía*. Buenos Aires: Ediciones Mundo América, 1958. Págs. 69-73.
- BENJAMIN, Walter. *Documentos de cultura. Documentos de barbárie*. (Escritos escolhidos). 10. ed. Tradução de Celeste H. M. Ribeiro de Souza *et al.* São Paulo: Cultrix, 1995.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Vol. I. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BERGSON, Henri. *Matéria e memória*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins, 1999.
- BERNSTEIN, Ana. “Atos da fala, representação teatral e teorias da performance.” In: Folhetim. Teatro do pequeno gesto. São Paulo: Nº 20, jul-dez, 2004.
- BÍBLIA SAGRADA, A. *Antigo e o Novo Testamento*. Tradução de João Ferreira de Almeida. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 2004.
- BLINKHORN, Martin. *A Guerra Civil Espanhola*. Tradução de Sergio Bath. São Paulo: Ática, 1994.
- BOLAÑO, Roberto. *Monsieur Pain*. Anagrama, Narrativas Hispânicas. Versão eletrônica. Disponível em: <<http://www.scribd.com/doc/6962169/Monsieur-Pain-Roberto-Bolano>>. Acesso em 10 fev. 2009.
- BRECHT, Bertolt. “Os Fusis da Senhora Carrar.” Tradução de Antonio Bolhões. In: Teatro de Bertolt Brecht. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.
- BRUZUAL, Alejandro. “Los Viajes de César Vallejo a la Unión Soviética: La dialéctica del vaso de agua.” *A Contracorriente. Universidad de la Rioja*, vol.4, n. 1, 2006. Disponível em: <[http://www.ncsu.edu/project/accontracorriente/fall\\_06/Bruzual.pdf](http://www.ncsu.edu/project/accontracorriente/fall_06/Bruzual.pdf)>. Acesso em: 11 fev. 2009.
- CARNEIRO, Maria Luiza Tucci; SOUZA, Imara Izepe de. *República Espanhola: Um modelo a ser evitado*. São Paulo: Arquivo do Estado; Imprensa Oficial, (Inventário DEOPS). 2001.
- CAMPOS, Haroldo e Augusto, SCHNAIDERMAN, Boris. *Maiakóvski Poemas*. Traduções de Augusto e Haroldo de Campos e de Boris Schnaiderman. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- CASULLO, Nicolás. *Pensar entre épocas. Memoria, sujetos, e crítica intelectual*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2004.
- CHIPP, Herchel B. *Teorias da arte moderna*. Tradução de Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- COHEN, Renato. *Work in Progress na cena contemporânea*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- COHEN, *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

COLERIDGE, Samuel Taylor. *Biographia literária*. Edición E. Hegewics. Tradução Mercedes Azua. Barcelona: Labor, 1975.

COMPAGNON, Antoine. *Os Cinco Paradoxos da Modernidade*. Tradução de Cleonice P. B. Mourão, Consuelo F. Santiago e Eunice D. Galery. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

CORNEJO POLAR, Antonio. *O condor voa: literatura latino-americana*. Belo Horizonte: Organização de Mário J. Valdés; Tradução de Ilka Valle de Carvalho. Editora UFMG, 2000.

DELEUZE, Gilles. *Clínica e Crítica*. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Feliz. *O que é filosofia*. Tradução de Bento Prado Jr. E Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Editora 34, 1992.

FARIÑA, Soledad. “Vallejo y España.” *Revista Cyber Humanitatis*. Nº 30. Universidad de Chile: 2004. Disponível em: [http://www.cyberhumanitatis.uchile.cl/CDA/texto\\_simple2/0,1255,SCID%253D12344%2526ISID%253D494,00.html](http://www.cyberhumanitatis.uchile.cl/CDA/texto_simple2/0,1255,SCID%253D12344%2526ISID%253D494,00.html). Acesso em: 15 mai. 2008.

FAÚNDEZ, Edson. “España, aparta de mí este cáliz: el cuerpo diagramático y el poder del libro cuerpo.” *Cuadernos de Cilha. Revista del Centro Interdisciplinario de Literatura Hispanoamericana*. Año 6, nº 6, p.147-183. Disponível em: <http://bdigital.uncu.edu.ar/bdigital/fichas.php?idobjeto=497>. Acesso em: 20 mai, 2008.

FERRARI, Américo. *El universo Poético de César Vallejo*. Caracas Venezuela: Monte Ávila, 1972.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da Lírica Moderna*. Tradução do texto: Marise M. Curione. Tradução das poesia: Dora F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Tradução António Fernando Cascais e Edmundo Cordeiro Lisboa: Edições 70. 1992.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar Escrever Esquecer*. São Paulo: Editora 34. 2006.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

GEORGETTE, Emília. *Os Futuristas Russos*. Organização e Tradução de Georgette Emília. Capó de Santa Clara: Editora Arcádia, 1973.

GILMAN, Claudia. *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003.

GÓMEZ, Graciela Ravetti. “España, aparta de mí este cáliz, de César Vallejo.” IN: *Anuário Brasileiro de Estudos Hispánicos*. Espanha: Embajada de España en Brasil Consejería de Educación, 1995. p.193-204.

HUAROCHIRÍ, Dioses y Hombres de. Tradução e Prólogo de José Maria Arguedas. México: Siglo XXI, 1996. p. 119-120.

ISER, Wolfgang. “Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional.” In: LIMA, Luiz Costa. *Teoria da literatura em suas fontes*. 2. ed. rev. e aum. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983. v. 2, p. 384-416.

ISER, Wolfgang. “Problemas da Teoria da Teoria Atual.” In: LIMA, Luiz Costa (org.). *Teoria da Literatura em suas Fontes*. 2 ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983, v.2, p.359-383.

JACKSON. Gabriel. *A República Espanhola e a Guerra Civil – 1931-1939*. Luis Ardisson Pereira. Lisboa: Europa-América, 1973.

LARREA, Juan. *César Vallejo o Hispanoamérica en la cruz de su razón*. Córdoba: universidad Nacional de Córdoba, 1957.

LIMA, Luiz Costa. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

LIMA, Luiz Costa. *Mímeses: Desafio ao Pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

LIMA, Luiz Costa. *Sociedade e Discurso Ficcional*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

MAIAKÓVSKI, Vladimir. *A Poética de Vladimir Maiakóvski*. Tradução de Boris Schnaiderman. São Paulo: Perspectiva, 1971.

MARIÁTEGUI, José Carlos. “Perú. La Revista Amauta.” In: *Breve Antología de la Poesía Latinoamericana de Vanguardia. (1920-1930). Poemas e Manifestos*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana. 1996. p. 41-42-43.

MARIÁTEGUI, José Carlos. *7 Ensaio de interpretação da realidade peruana*. Tradução de Salvador Obiol de Freitas e Caetano Lagrasta. Prefácio de Floretsan Fernandes. São Paulo Alfa-Mega, 1975.

MARTINEZ DE PISÓN. Ignácio. *Enterrar os mortos*. História de amizade, silêncios e mentiras na Guerra Civil Espanhola. Tradução de Silvia de Souza Costa. Rio de Janeiro, Record, 2001.

MATHEWNS, Hebert Lionel. *Metade da Espanha morreu: Uma reavaliação da Guerra Civil Espanhola*. Tradução de Fernando de Castro Ferro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

MOREIRAS, Alberto. *A exaustão da diferença. A política dos estudos culturais latino-americanos*. Tradução de Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

MUCHNIK, Daniel. *Gallo rojo, Gallo negro. Los intereses en juego en la Guerra Civil Española*. 1ª ed. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2004.

NERUDA, Pablo. *Confesso que vivi*. Memórias. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Difel, 1979.

NERUDA, Pablo. *Obras*. Volume I. Buenos Aires: Editorial Losada, 5ª Edição agosto, 1993.

ORTEGA, Julio. “César Vallejo y la guerra civil española.” *Instituto de Estudios Vallejanos*. Brigham Young Universt, 2002. Disponível em: [http://spanport.byu.edu/instituto\\_vallejiano/articulohtml/dovcuments/cesar\\_vallejo\\_3pdf](http://spanport.byu.edu/instituto_vallejiano/articulohtml/dovcuments/cesar_vallejo_3pdf) . Acessado em: 30 abr. 2008.

ORTEGA, Julio. “La Hermenéutica Vallejiana y El Hablar Materno.” In: FERRARI, Américo. (org.). *César Vallejo Obra Poética. Edición Crítica*. España: Colección Archivos, 1988. p. 607-620.

PAZ, Octávio. *Signos em Rotação*. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1996.

PEDROSA, Mário. *Política das artes - Textos escolhidos I*. São Paulo: Edusp, 1995.

QUEIROZ, Maria José de. *César Vallejo: Ser e existência*. Coimbra: Editora Atlântida, 1971.

RAVETTI, Graciela. “Notações espaciais como forma de inteligibilidade cultural. Graciliano Ramos, José Maria Arguedes, Juan Jose Saer.” IN: ALEXANDRE, Marcos Antônio, BARROS, Maria Fúria Jacob Dias de, BASTIANETTO, Patrizia Collina, CAMBRAIA, César Nardelli (Org.). *Caligrama, revista de estudos românticos*. Belo Horizonte: impressa por Sografe Editora e Gráfica, vol. 10. Dezembro, 2005.p 183-207.

RAVETTI, Graciela. “Narrativas Performativas.” In: RAVETTI, Graciela, ARBEX, Márcia (Org.). *Performance, exílio, fronteiras. Errancias Territoriais e textuais*. Tradução de Melissa Boechat e Karla Cipreste. Belo Horizonte: Departamento de letras românticas, POSLIT/FALE/UFMG, 2002. p.45-68.

RAVETTI, Graciela. “Performances Escritas: O Diáfono e o opaco da experiência.” In; HIDELBRANDO, Antônio, NACIMENTO, Lislely, ROJO, SARA, (Org.). *O corpo em performance, texto e palavra*. Tradução de Melissa Gonçalves Boechat e Karla Fernandes Cipreste. Belo Horizonte: Núcleo de estudos em letras e artes performáticas / FALE/UFMG, 2003. p. 29-61.

RICŒUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução: Alain François [et al.]. – Campinas, SP. Editora da UNICAMP, 2007.

ROJAS, Percy Galindo. “La interacción dialógica del discurso en España, aparta de mí este cáliz.” *Universidad nacional Mayor de San Marcos (Perú)*. Disponível em: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero23/vallejo.html>. Acessado em 11 de mai. 2008.

SAID, Edward. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. Tradução: Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SAID, Edward. *Representaciones del intelectual*. Tradução de Isidoro Arias. Buenos Aires – Barcelona: Paidós, 1996

SANCHEZ, Luis Alberto. *Escafandra Lupa y Atalaya*. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, 1977.

SARLO, Beatriz. *Tempo Passado cultura da memória e Guinada Subjetiva*. Tradução de Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SCHECHNER, Richard. *Magnitudinni della performance*. Roma Bulzoni, 1999.

SCHECHNER, Richard. *Between theater and anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania, 1985.

SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas Latino-Americanas*. Polêmicas, Manifestos e Textos Críticos. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Iluminarias: Fapesp, 1995.

SCHWARTZ, Jorge. *Vanguarda e Cosmopolitismo na Década de 20*. Oliverio Gironde e Oswald de Andrade. São Paulo. Editora Perspectiva, 1983.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: 34, 2005.

SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). *História, Memória, Literatura: O Testemunho na Era das Catástrofes*. Campinas, SP: UNICAMP, 2003.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. *Teoria da Literatura*. Coimbra: Almedina, 1969.

SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. Tradução de Rubens Figueredo. São Paulo, Companhia das Letras, 2003.

TAYLOR, Diana. "El espetáculo de la memória: trauma, performance política." Hemispheric Institute. Disponível em: <http://hemi.nyu.edu/archive/text/hijos2.html>. Acesso em: 22 de agosto, 2008.

TAYLOR, Diana. "Encenando a memória cultural social: Yuyachkani." In: ARBEX, Márcia e RAVETTI, Graciela. *Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais*. Tradução de Leda Martins. Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas, Faculdade de Letras/UFMG: Poslit, 2002.

THOMAS. Hugh. *A Guerra Civil Espanhola*. Tradução de James Amado e Hélio Polvora. Volume 1. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

THOMAS. Hugh. *A Guerra Civil Espanhola*. Tradução de James Amado e Hélio Polvora. Volume 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

VALLEJO, César. *Escritos en Prosa*. Buenos Aires: Losada, 1994.

VALLEJO, César. *Trilce*. Buenos Aires: Losada, 1993.

VALLEJO, César. *Colacho Hermanos ou Los presidentes de América*. Edición de 1979 – PUCP Por: Enrique Ballon Aguirre. Versão Eletrônica. Disponível em:

<<http://www.scribd.com/doc/13669045/Cesar-Vallejo-Colacho-Hermanos?autodown=doc>>.  
Acesso em 06 de jul. 2009.

VALLEJO, César. *La Piedra Cansada*. Edición de 1979 – PUCP Por: Enrique Ballon Aguirre. Versão Eletrônica. Disponível em: <<http://www.scribd.com/doc/13707961/Cesar-Vallejo-La-Piedra-Cansada>>. Acesso em 06 de jul. 2009.

VALLEJO, César. *El Arte y la Revolución. Libro de Pensamientos*. Prólogo de Ricardo González Vigil. Lima: Editora Perú S.A., Julio de 1992. Edición popular distribuida gratuitamente por el diario "La Tercera" de Lima. Versão Eletrônica. Disponível em: <<http://www.scribd.com/doc/15789118/Cesar-Vallejo-El-Arte-y-La-Revolucion>>. Acesso em 14 de jul.2009.

VALLEJO, César. *Rússia en 1931. Reflexiones al pie del Kremlin*. Lima: Editora PERÚ NUEVO, 1959. Carátula de Luis Herrera Versão Eletrônica. Disponível em: <<http://www.scribd.com/doc/15838771/Cesar-Vallejo-Rusia-en-1931>>. Acesso em 14 de jul. 2009.

VALLEJO, César. *César Vallejo Cuento y Novelas*. Versão Eletrônica. Disponível em: <<http://www.scribd.com/doc/13483431/Cesar-Vallejo-Novelas-y-Cuentos>> . Acesso em 10 de jul. 2009.

VECCHI, Roberto; ROJO, Sara; VECCHI, Roberto. Dialogando à margem da representação. In: ROJO, Sara; VECCHI, Roberto.(Org.). *Transliterando o Real: Diálogos sobre as representações culturais entre pesquisadores de Belo Horizonte e Bologna*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2004.

VÉLEZ. Julio. *César Vallejo: Poemas en Prosa, Poemas Humanos, España, aparta de mí este cáliz*. Madrid: Cátedra, 2000.