

César Vallejo e a Semana de Arte Moderna de São Paulo¹

Danilo Mataveli
Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)
Brasil
matavelidanilo@gmail.com

Resumen:

En este trabajo, presento algunas de las circunstancias que rodearon la Semana de Arte Moderna de São Paulo y la publicación de *Trilce*, de César Vallejo. Ambos acontecimientos tuvieron lugar en 1922 y son considerados por la crítica como un marco en la introducción de las tendencias vanguardistas en la poesía latinoamericana. El objetivo es trazar algunas aproximaciones y distancias entre la obra del grupo paulista y la de Vallejo, estableciendo un diálogo sobre sus principios ético-estéticos-políticos y sus condiciones de producción. Espero hacer visible un diálogo que de hecho existió, a pesar del desconocimiento mutuo entre sus interlocutores.

Palabras clave: vanguardias - poesía brasileña - César Vallejo - *Trilce* - 1922.

César Vallejo and the São Paulo Modern Art Week

Abstract:

In this paper, I present some of the circumstances surrounding the São Paulo Modern Art Week and the publication of César Vallejo's *Trilce*. Both events took place in 1922 and are considered by critics as a milestone in the introduction of avant-garde tendencies in Latin American poetry. The objective is to trace some approximations and distances between the work of the Paulist group and that of Vallejo, establishing a dialogue on their ethical-aesthetic-political principles and their conditions of production. I hope to make visible a dialogue that in fact existed, despite the mutual ignorance between their interlocutors.

Key words: Vanguards - Brazilian poetry - César Vallejo - *Trilce* - 1922.

Fecha de recepción: 18/ 11/ 2021

Fecha de aceptación: 28/ 11/ 2021

¹ Agradeço aos professores Eduardo Coelho (UFRJ), Eduardo Jardim e Luciana di Leone (UFRJ) pela disponibilidade e contribuição durante a pesquisa e escrita deste trabalho.



Portadores da nova luz

Quando tratamos de fatos literários na história recente, talvez nenhuma data seja tão significativa para o observador brasileiro quanto o ano de 1922, quando ocorre, em São Paulo, a Semana de Arte Moderna, evento responsável pela abertura de um importante e decisivo paradigma artístico no país — a introdução das tendências vanguardistas vigentes na Europa nas primeiras décadas do século XX.

No Brasil, o período é marcado sobretudo por uma querela retórica encenada na imprensa, em revistas literárias, exposições e outros eventos públicos. De um lado, os adeptos das vanguardas eram acusados de serem “futuristas” por uma parcela mais conservadora da crítica e da classe artística. Os entusiastas das “novas” estéticas, por sua vez, acusavam seus detratores de “passadistas”. Para além das discussões em torno da propriedade destas nomenclaturas ou da elasticidade com que eram empregadas, chama atenção o fato de elas destacarem incisivamente um aspecto temporal, um corte preciso entre passado e futuro, entre velho e novo, ou, ainda, entre um universo ultrapassado e um universo de novidades e experimentos à espera de seus desbravadores.

Na época, ideias assim poderiam levar à comparação entre o espírito dos organizadores e participantes da Semana de Arte Moderna de São Paulo e os bandeirantes do período colonial — indivíduos que exploravam os “interiores desconhecidos” do Brasil em busca de minérios valiosos. É o caso de Mário de Andrade (1893-1945), que, “bandeirantemente”, recusava o rótulo de “futurista” para se distanciar das associações fáceis e previsíveis ao vanguardismo italiano, bem como aos rumos politicamente questionáveis que ele tomava (Gonçalves 2012: 20).

Apesar das referências à história do Brasil e das tentativas de criação de um estilo genuinamente brasileiro em diversas áreas, a começar pela linguagem, o fato de que os radares do grupo de São Paulo estavam voltados para a Europa era incontornável. A presença de um bom número de artistas europeus na programação da Semana era expressiva. Oswald de Andrade (1890-1954), um dos principais expoentes do *modernismo* brasileiro — nomenclatura pela qual ficaram conhecidas no país as tendências de vanguarda — já havia passado pela Alemanha, Bélgica, Espanha, França, Inglaterra e Itália. Anita Malfatti (1889-1964) havia morado e estudado pintura em Berlim — com mestres europeus. Heitor-Villa Lobos (1887-1959), um ano após sua participação na Semana, também embarcaria para o velho continente. Além disso, a *intelligentsia* paulistana via na Semana de Arte Moderna mais do que um acontecimento cultural para a cidade de São Paulo. Ela era tomada como uma comprovação de protagonismo entre as capitais brasileiras. Para essa parcela da sociedade paulistana, o evento colocava a cidade ao lado daquilo que havia de mais moderno na arte mundial — nesse caso na arte europeia. Oswald de Andrade não deixou de dar a sua colaboração para essa grandiosa empreitada de exaltação do progresso estético paulistano:

Num dos artigos da série para o *Jornal do Comércio*, por exemplo, Oswald insistia na tecla da vocação transformadora da cidade: “Como Roma primitiva, criada nos cadinhos



aventureiros, com o sangue despótico de todos os sem-pátria”, a capital do café, “cosmopolita e vibrante”, prestava-se, em sua opinião, “como poucas cidades da América”, a acompanhar a renovação que se anunciava nas letras, nas artes e na música. A Pauliceia — exultava o poeta — merecia “a glória de abrigar os portadores da nova luz” do século XX, que exigia “uma maneira nova de expressão estética”. (Gonçalves 2012: 32).

Ainda que compreensível dentro de um quadro ideológico ufanista, o reivindicado pioneirismo estético dos paulistanos na América — tão difundido nas opiniões de Oswald e dos demais “rapazes modernistas”, como os chamava Mário de Andrade (Gonçalves 2012: 20) — não considerava concretamente as movimentações artísticas e políticas de países vizinhos que apontavam para essa mesma direção. Desde meados dos anos 1910 os países latino-americanos passavam por transformações consideráveis no que diz respeito à sua produção poética. No Chile, por exemplo, Vicente Huidobro (1893-1948) já havia publicado boa parte de sua extensa bibliografia. Entre os seis trabalhos publicados em seu país natal, estão o livro de crônicas *Pasando y pasando* (1914) e o longo poema *Adán* (1916), que já expressavam de forma contundente as tendências vanguardistas a serem radicalizadas pelo poeta a partir de 1917 com seu *Horizon carré* (1917), escrito em francês e publicado em Paris, onde o poeta fixaria residência após uma breve estadia em Buenos Aires. *Pauliceia desvairada* (1922), de Mário de Andrade, considerado o livro síntese das manifestações ensaiadas na Semana de Arte Moderna, ficaria pronto apenas no final daquele ano de realização das exposições e palestras organizadas pelo grupo de São Paulo, provavelmente no mês de novembro.²

O argumento do pioneirismo e do protagonismo paulistano pode considerar que até 1922 tudo o que fora produzido na América não passava de uma espécie de transição do passado para o futuro, ao passo que a Semana de Arte Moderna e a publicação de *Pauliceia desvairada* seriam uma demonstração definitiva e incontestável das mudanças anunciadas com o passar dos anos. Contudo, críticos como Sérgio Milliet (1898-1966), um dos contemporâneos da Semana, observaram o caráter “de transição” das produções expostas no Teatro Municipal e o distanciamento entre a radicalidade presente no discurso dos organizadores do evento e a sua manifestação concreta nos trabalhos apresentados.

Com base nas observações de Milliet, Marcus Augusto Gonçalves pontua o aspecto contraditório dos agentes da Semana, acentuando um descolamento entre uma prática e seu discurso. O mais interessante destas observações é o fato de elas lançarem um ponto de interrogação sobre a precisão ou a definição do corte temporal entre uma arte do passado e uma arte do futuro tal como fora propagandeado pelos movimentos históricos de vanguarda em boa parte de suas manifestações.

² Durante a elaboração deste trabalho, recorri ao professor Eduardo Coelho, da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, a fim de saber a data exata da publicação de *Pauliceia desvairada*. Consultando Eduardo Jardim, biógrafo de Mário de Andrade, o professor Eduardo Coelho foi informado que, em novembro de 1922, Mário de Andrade enviou um exemplar do livro para o poeta Manuel Bandeira, seu amigo próximo. Esse gesto pode ser um indício de que novembro de 1922 tenha sido o mês em que o livro ficou pronto.



Era flagrante a defasagem entre o que se mostrava e o que se dizia no inflamado discurso “futurista” dos principais propagandistas e teóricos do grupo. Quase tudo que se levava ao Municipal naquela celebração de arte moderna eram experimentações que, ora mais, ora menos, se apoiavam em estilos do final do século XIX, como o *art nouveau*, o simbolismo ou o impressionismo. (Gonçalves 2012: 41).

Se, para alguns, a Semana de Arte Moderna de São Paulo marcava, no Brasil, uma época de transição ou uma passagem definitiva entre o passado e o futuro, entre a América e a Europa, no Peru, os ventos também eram de mudança; mas, nesse país, outro acontecimento literário seria tomado pelos críticos — que levaram um bom tempo para isso — como um marco histórico na transformação das práticas poéticas rumo às vanguardas na América Latina. Esse fato seria a publicação de *Trilce* por César Vallejo (1892-1938), em outubro de 1922. Considerando este fato, é fácil afirmar que São Paulo não era a única cidade da América destinada a abrigar “os portadores da nova luz” profetizados por Oswald de Andrade, diferentemente do que ele fez parecer em seu discurso no *Jornal do Comércio*.

De São Paulo a Lima

As pretensões de Vallejo com a publicação de *Trilce* não eram exatamente as mesmas dos organizadores da Semana de Arte Moderna de São Paulo. As circunstâncias em que o acontecimento se deu também foram bastante distintas. Em mais de um aspecto, apenas a coincidência de datas e a proposta de uma nova sensibilidade poética poderia ligar os dois ocorridos. Diferentemente da realização da Semana, a publicação de *Trilce* veio silenciosa, sem grandes alardes ou prenúncios da imprensa e da *intelligentsia* local. Se a comparamos ao lançamento de *Pauliceia desvairada*, por exemplo, temos, de saída, dois poetas em momentos bem distintos de seus trabalhos.

À época, Mário de Andrade podia ser considerado um personagem influente no meio literário paulistano e financeiramente assentado, como era a maioria dos organizadores do evento. “Quase todos pertenciam a famílias ricas ou influentes [...]. Eram pessoas vinculadas aos extratos mais afortunados e cultos da grande cidade emergente do Brasil naquele momento” (Gonçalves 2012: 31). Some-se a isso a acessibilidade aos canais de publicação e aos veículos de imprensa e o que se tem é uma atmosfera minimamente favorável para um autor interessado na propagação de seus ideais.

César Vallejo, por outro lado, no período que antecede e perpassa a publicação de *Trilce*, enfrentava sérias dificuldades financeiras e acabara de sair de uma prisão na cidade de Trujillo — o poeta passaria 112 dias detido sem julgamento, acusado de planejar e participar de um episódio de tumulto e depredação direcionado à casa de um comerciante local. Ainda assim, Vallejo se deslocou para Lima e custeou a edição e publicação de seu livro, confeccionado-o nos Talleres de la Penitenciaría de



Lima. “A primeira tiragem é reduzida a 200 exemplares, que Vallejo recolhia pouco a pouco da gráfica, conforme fazia os pagamentos referentes aos exemplares” (Prieto 2016: 24).

Em São Paulo, os “rapazes modernistas” estavam, por assim dizer, em seu habitat natural. Eram bem integrados naquela parte endinheirada da sociedade cuja riqueza material abria caminho para uma busca pelo enriquecimento do espírito. “‘Éramos os playboys intelectuais de 1922’, resumiria Guilherme de Almeida [1890-1969], em 62, ao *Suplemento Literário* de *O Estado de S. Paulo*” (Gonçalves 2012: 31).

Vallejo jamais poderia dizer o mesmo. Ao longo da vida, seus estudos universitários foram constantemente interrompidos pela necessidade de dedicação a trabalhos esporádicos como forma de sobrevivência. Em Lima, “apesar de alguns bons contatos, ele não consegue ser aceito nos meios literários e acadêmicos, que eram extremamente fechados e preconceituosos na capital peruana. Vallejo era considerado por muitos como um *cholo de provincia*” (Prieto 2016: 33).

Para Vallejo, confrontar-se com a sua realidade e a de seu país era o mesmo que constatar a oposição entre o inaceitável, o absurdo, e o grande esforço necessário para continuar seu percurso, apesar de suas condições materiais e de produção. Tal constatação tem força de registro e desabafo no poema “XIV”, de *Trilce*:

XIV

[...]

Absurdo.

Demencia.

Pero he venido de Trujillo a Lima.

Pero gano un sueldo de cinco soles.³

(Vallejo, 1968: 132).

As condições materiais e de produção em que Vallejo se encontrava contribuíram para que a repercussão de *Trilce*, em seu lançamento, fosse pequena ou quase nula; contudo, o acontecimento dividiu opiniões e, à exceção de alguns poucos entusiastas, o sentimento diante do livro foi de incompreensão. Cerca de um mês após o início da circulação do livro, Luis Alberto Sánchez (1900-1994), personagem destacado no espaço literário peruano e futuro vice-presidente da República do Peru, resumiu tal sentimento em um comentário publicado na revista *Mundial*. Na ocasião, Sánchez descreve Vallejo como “[...] un poeta con cuyo libro lucho en vano, pues cada línea me desorienta más, cada página aumenta mi asombro.” Diante deste assombro, Sánchez faz uma pergunta capital: “¿Por qué ha escrito *Trilce*, Vallejo?”⁴ (Sánchez, 1922, s/p).

³ “[...] Absurdo./ Demência./ Mas vim de Trujillo a Lima./ Mas ganho um salário de cinco *soles*.”

⁴ “[...] um poeta com cujo livro luto em vão, pois cada linha me desorienta mais, cada página aumenta meu assombro. Por que você escreveu *Trilce*, Vallejo?”



A mesma desorientação se manifesta nas palavras do poeta simbolista José María Eguren (1874-1941), com quem Vallejo nutriu uma relação paradoxal, baseada em uma admiração mútua e numa completa oposição de princípios. Tal oposição se expressava, por exemplo, no fato de Eguren não compreender a linguagem coloquial empregada nos poemas de Vallejo, contrapondo-se ao que julgava ser uma produção absolutamente “vulgar” e “antipoética”:

Vallejo es un hombre de gran sensibilidad [...], pero no traduce esa sensibilidad de manera poética. Cuando yo leo versos suyos en los que dice "poto de chicha" o algo por el estilo, me desconcierto. Eso no es poesía. Es difícil imaginar nada menos poético. ¡"Poto de chicha"!, ¡"poto de chicha"! Suena vulgar e inclusive es antipoético. Si no siempre dice cosas como "poto de chicha", por ahí van las otras. La verdad es que no entiendo a Vallejo. (Eguren apud Pietro: 43, grifo meu).⁵

Declarações como estas mostram que *Trilce*, na época de sua publicação, teve uma repercussão tímida, mas contundente. Desorientação e desconcerto; incompreensão diante das motivações ou dos procedimentos utilizados pelo poeta. Efeitos dessa ordem seriam imediatamente abraçados e valorizados por *modernistas* de São Paulo como Mário de Andrade, caso tivessem tido a oportunidade de compartilhar com Vallejo algumas palavras e pensamentos a respeito do futuro da poesia latino-americana. Embora esse diálogo não tenha ocorrido, é possível imaginá-lo ou torná-lo visível, já que, apesar das distâncias e da ignorância mútua, em alguns planos — que podemos considerar práticos, políticos, estéticos e até mesmo espirituais — ele de fato existiu.

Beco sem saída

Assim como Mário e Oswald, Vallejo também estava interessado em uma transformação poética que passava necessariamente por uma reformulação da linguagem literária. Os comentários de Eguren e os poemas de *Trilce* não deixam dúvidas sobre a introdução do chamado elemento vulgar na linguagem poética. Mas Vallejo foi mais radical nesse aspecto. Sua gramática, por vezes, é tensionada até o ponto em que a estrutura sintática e vocabular entra em colapso, desdobrando-se em formas irreconhecíveis, notavelmente responsáveis pelo sentimento de assombro e desconcerto provocado em seus leitores mais letrados. A palavra *trilce*, que dá nome ao livro, mais do que um exemplo, é uma porta de entrada para uma paisagem onde a linguagem tem a capacidade de ser — para o leitor peruano — a mais familiar e, ao mesmo tempo, a mais perturbadoramente incompreensível. Se nos perguntamos o que essa curiosa

⁵ Vallejo é um homem de grande sensibilidade [...], mas não traduz essa sensibilidade de maneira poética. Quando leio versos seus nos quais diz “pote de *chicha*” ou algo nesse estilo, me desconcerto. Isso não é poesia. É difícil imaginar algo menos poético. “Pote de *chicha*!”, “pote de *chicha*”! Soa vulgar e inclusive é antipoético. Pode ser que nem sempre diga coisas como “pote de *chicha*”, mas as outras coisas não são muito diferentes. A verdade é que não entendo Vallejo.”



palavra significa, descobrimos que há tantos mitos de origem para ela quanto os há para a palavra *dada*. Todos interessantísimos, mas inconclusos, como um crime que não deixa rastros. É por isso que o poeta e crítico peruano Americo Ferrari (1968: 14) descreve *Trilce* como “[...] una vía de investigación pero también un callejón sin salida”.⁶ Sua análise observa de maneira muito perspicaz os experimentos linguísticos de Vallejo e como eles transmitem uma atmosfera de tensão, de ruptura e sobretudo de imersão em um universo contrário à lógica formal e às explicações fáceis.

El poeta ya no describe nada, sino que se limita a inscribir sensaciones febriles, recuerdos alucinados, impulsos psíquicos elementales, sueños, dentro de formas poéticas libres de toda sujeción, de toda intención de halagar el “buen gusto” del lector. No son de ninguna manera consideraciones técnicas las que determinan este trabajo de destrucción y reconstrucción de la escritura poética. Este lenguaje tan a menudo dislocado, erizado de anacolutos y disonancias constituye lógicamente la expresión del universo interior del poeta, de su visión del mundo en la época en que escribe *Trilce*: este mundo es el mundo de lo absurdo.⁷ (Ferrari 1968: 15).

A observação de Ferrari obviamente ancora-se na teoria romântica de Friedrich Schiller (1759-1805), elaborada em seu tratado *Sobre a poesia ingênua e sentimental* (1795). Ela acentua a projeção do sujeito lírico no mundo exterior por meio das técnicas de produção e da reflexão poética. Contudo, ao que pese em sua análise uma espécie de lugar-comum da poesia moderna, anotados também por Hugo Friedrich (1904-1978) em seu clássico *Estrutura da lírica moderna* (1956), ficam registradas características incontornáveis do trabalho de Vallejo que estão para além de *Trilce*, mas que encontram neste livro uma preponderância singular e bastante concentrada. A atmosfera na qual os poemas de *Trilce* se movimentam é, de fato, um produto da negatividade com que Vallejo analisa as dinâmicas sociais e cotidianas. Em diversos aspectos, ela é o oposto da atmosfera festiva, alegre e positiva com que os *modernistas* de São Paulo arquitetaram suas manifestações em torno da Semana de Arte Moderna. “Mário gostava de citar a ‘mocidade alegre’ e Oswald, alguns anos depois, em 1928, sentenciaria no ‘Manifesto Antropófago’: ‘A alegria é a prova dos nove’ (Gonçalves 2012: 21). Esses princípios aparecem de forma acentuada na poesia Pau-Brasil de Oswald de Andrade. Mais tarde, eles serviriam de motivação para a ludicidade e o desbunde de estéticas como a Tropicália e a “poesia marginal” dos anos 1970 — muito influentes ainda na poesia brasileira contemporânea. Em *Trilce*, tudo se dá em um tom diferente. A afirmação de uma nova ordem poética está em suas práticas e procedimentos, mas não em seu

⁶ “uma rota de investigação, mas também um beco sem saída.”

⁷ “O poeta já não descreve nada, limitando-se a inscrever sensações febris, recordações alucinadas, impulsos psíquicos elementares, sonhos, dentro de formas poéticas livres de toda sujeição, de toda intenção de afagar o ‘bom gosto’ do leitor. Não são de nenhuma maneira considerações técnicas este trabalho de construção e reconstrução da escritura poética. Esta linguagem, tão amiúde deslocada, erizada por anacolutos e dissonâncias, constitui logicamente a expressão do universo interior do poeta, de sua visão do mundo na época em que escreve *Trilce*: este é o mundo do absurdo.”



discurso. Ela não é anunciada nem enunciada; ela é executava. Não encontramos nos poemas de Vallejo proposições ou formulações de programas estético-políticos, prática efusivamente instituída na poética de Oswald e de outros *modernistas* brasileiros.

Mais do que afirmações e certezas, os poemas de *Trilce* levantam perguntas, contraposições; expõem de forma recorrente um erotismo nervoso e um lirismo existencialista. Há pouco espaço para o lúdico e para a alegria neste livro cujas páginas estão repletas de cenas de medo, solidão, pobreza, desejo e clausura. Também existe humor em *Trilce*, assim como nos romances, contos e parábolas de Franz Kafka (1883-1924). Contudo, *Trilce* é um filme de suspense. A poesia Pau-Brasil, de Oswald de Andrade, *Pauliceia desvairada* e *Macunaíma* (1928), de Mário de Andrade, são filmes de aventura. As diferenças no modo de encarar o presente social e de experimentar a sensibilidade poética definem o percurso desses trabalhos. Pode-se dizer que são diferenças circunstanciais, baseadas em interpretações diversas dos cenários locais; mas, ainda assim, elas não deixam de participar da compreensão do exercício literário levada adiante por esses poetas.

Canção de liberdade

Entre aproximações e distanciamentos, tanto Vallejo quanto os *modernistas* brasileiros experimentaram o princípio da *liberdade* criativa reivindicado pelas vanguardas. Na tentativa de se desvencilhar das amarras dos estilos literários, a noção de liberdade tornou-se para eles uma espécie de ponto de partida para a fuga dos antigos sistemas de criação, suas regras, restrições e pressupostos estéticos. No final do "Prefácio interessantíssimo" de *Pauliceia desvairada*, Mário de Andrade resume a esse princípio fundamental todas as concepções *modernistas* nas quais se baseiam a sua nova poética. Primeiro, ele o faz atacando a institucionalização das escolas literárias: "E não quero escolas. Em arte: escola =/ imbecilidade de muitos para vaidade dum só" (Andrade 1987: 77); depois, enunciando a própria noção de liberdade: "Poderia ter citado Gorch Fock: "Evitava o/ Prefácio Interessantíssimo: "Toda canção de liberdade vem do cárcere"" (Andrade 1987: 77). É precisamente este o ponto lembrado por José Carlos Mariátegui (1894-1930) em seu ensaio "Proceso de la literatura" (1928), em uma seção dedicada a Vallejo, quando transcreve as palavras do poeta em uma carta ao seu amigo Antenor Ortega (1892-1960), após a publicação de *Trilce*:

El libro ha nacido en el mayor vacío. Soy responsable de él. Asumo toda la responsabilidad de su estética. Hoy, y más que nunca quizás, siento gravitar sobre mí una hasta ahora desconocida obligación sacratísima, de hombre y de artista: ¡la de ser libre! Si no he de ser hoy libre, no lo seré jamás.⁸ (Vallejo apud Mariátegui 2007: 266).

⁸ "O livro nasceu no maior vazio. Sou responsável por ele. Assumo toda a responsabilidade por sua estética. Hoje, e talvez mais do que nunca, sinto girar sobre mim uma até agora desconhecida obrigação sacratíssima, de ser homem e artista: a de ser livre! Se não hei de ser livre hoje, não o serei jamais!"



Seguindo o raciocínio de Mário de Andrade, pode-se dizer que estas palavras de Vallejo também evitariam o “Prefácio interessantíssimo” de *Pauliceia desvairada*. No sentido inverso, a citação de Gorch Fock caberia perfeitamente na carta de Vallejo enviada a Ortego. Contudo, Vallejo não poderia querer apenas a liberdade de sua estética, de suas ideias, de sua escrita. Sua obrigação de ser livre, ele diz, não era apenas por ser artista, mas por ser *homem e artista* — por ser, antes de tudo, humano. Com a publicação de *Trilce*, pouco tempo depois de deixar a prisão, César Vallejo pleiteava não só a sua liberdade estética, mas também a sua liberdade política e corpórea. No poema “XVIII” do livro, a experiência do poeta na prisão está intimamente ligada a uma experiência do corpo; no poema “LVIII”, ela se mescla às memórias familiares, de modo que já não é possível distinguir com certeza os tempos de cárcere dos tempos de liberdade nem a vida adulta pode ser separada da infância.

LVIII

En la celda, en lo sólido, también
se acurrucan los rincones.

[...]

El compañero de prisión comía el trigo
de las lomas, con mi propia cuchara,
cuando, a la mesa de mis padres, niño,
me quedaba dormido masticando.⁹
(Vallejo, 1968: 180).

Estas sobreposições são procedimentos frequentes nos poemas de Vallejo. Do ponto de vista técnico, elas dão a medida da sua tentativa de expressar uma sensação de simultaneidade. Por outro lado, elas colocam em cena a confusão, o desgaste mental de um sujeito que caminha para um lado e para outro ao mesmo tempo, em busca de uma passagem, uma fuga. O tema do aprisionamento, em Vallejo, leva em conta paredes físicas, mas também paredes simbólicas. O aprisionamento do tempo tem um protagonismo incontornável em seus escritos, sobretudo em seus poemas póstumos. Na opinião de Ferrari (1968: 16), “en los poemas de *Trilce* la cárcel adquiere valor de símbolo; la celda, los muros, son la expresión concreta del callejón sin salida que, sobre todo en esa época, representa la existencia para Vallejo.”¹⁰

⁹ “Na cela, no sólido, também/ se aconchegam os rincões.// [...]// O companheiro de prisão comia o trigo/ das colinas, com minha própria colher,/ quando, na mesa de meus pais, menino,/ eu pegava no sono mastigando”.

¹⁰ “Nos poemas de *Trilce* o cárcere adquire valor de símbolo; a cela, os muros, são a expressão concreta do beco sem saída que, sobretudo nessa época, representa a existência para Vallejo.”



A “canção de liberdade” entoada pelos *modernistas* brasileiros — sua reivindicação por uma estética livre da rigidez do passado, sua busca por experimentações e redescobrimentos — pode ser vista em toda a sua dimensão política e humana nos poemas de *Trilce*. Por meio de pesquisas e levantamentos quase etnográficos, os brasileiros também quiseram se libertar do de um passado escrito pela colonização. Na pintura, na música, na poesia e na prosa, a temática indigenista retornava, agora em roupagem distinta, menos europeizada e contrária àquela que lhe fora dada pelo romantismo de José de Alencar (1829-1877). Em seu turno, César Vallejo também teve um importante papel nessa empreitada libertadora. A afirmação de sua descendência mestiça, sua opção pela escrita em um espanhol peruano, a adesão à simbologia e ao folclore local reforçam o seu ativismo anticolonialista e politizam a sua prática poética. Bella Josef (1971: 225) destaca este movimento quando diz que, em Vallejo, “o mestiço retoma o velho tronco secular, a raiz de seus ancestrais, o mestiço clama contra o infortúnio de seus irmãos reduzidos à condição servil pelo conquistador.”

Em seus princípios ético-estético-políticos, o diálogo entre César Vallejo e os organizadores da Semana de Arte Moderna de São Paulo é imprescindível para uma observação preocupada com a reorientação do processo histórico da poesia latino-americana nas primeiras décadas do século XX. Trata-se de um diálogo cuja importância nos remete a um senso de comunidade ou coletividade que desfaz as fronteiras políticas e questiona certos fundamentos etnocêntricos. Em linhas gerais, pode-se dizer que Vallejo, mesmo à distância e à sua maneira, contribuiu para a Semana de Arte Moderna de 1922 e o que ela projetou para as gerações futuras: a liberdade poética e a responsabilidade diante das leituras feitas sobre um momento e um espaço históricos. Responsabilidade de inscrever nas leituras da América Latina um canto de liberdade que seja um contracanto, uma leitura ao revés. Responsabilidade de construir saídas para um aprisionamento que não cessa de se impor a cada época e lugar na forma de um quadro ideológico dominante. Responsabilidade de ser livre *hoje*, convertendo o *direito* de liberdade em um *dever* de liberdade.

Bibliografia

Andrade, Mário de (1987). *Poesias completas*, Belo Horizonte - Itatiaia - São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo.

Gonçalves, Augusto Marques (2012). *A semana que não terminou*, São Paulo, Companhia das Letras.

Josef, Bella (1971). *História da literatura hispano-americana*, Petrópolis, Vozes.

Mariátegui, Jose Carlos (2007). *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*, Caracas, Fundación Biblioteca Ayacucho.



Prieto, Ana Cláudia Rocker Trierweiler (2016). *Tradução comentada de Trilce, de César Vallejo*, Florianópolis, Universidade Federal de Santa Catarina. Disponível em <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/194084?show=full>. Acesso em: 10/11/2021.

Sánchez, Luis Alberto (1922). *Mundial: revista semanal ilustrada*, v. 3, n. 129, [s/p].

Vallejo, César (1968). *Obra poética completa*, [S. l.], [S. e.]. Disponível em <https://www.lectulandia.co/book/obra-poetica-completa/>. Acesso em: 10/11/2021.

