

# VANGUARDA REVOLUCIONÁRIA E *INDIGENISMO* DESDE O PONTO DE VISTA COSMOPOLITA DE CÉSAR VALLEJO

Carla Damêane Pereira de SOUZA  
(Universidade Federal de Minas Gerais)

**RESUMO:** Esta pesquisa foi feita com intenção de dinamizar a interpretação do tema *Indigenismo* em algumas obras de César Vallejo (1892-1938), desde o seu ponto de vista cosmopolita enfatizando a estreita relação que o unia ao seu contemporâneo José Carlos Mariátegui (1894-1930). Frente às chamadas *Vanguardas* do século XX, apontar a proposta do *Amauta* no Peru como um movimento comprometido em unir as ideologias políticas e estéticas que eventualmente estão incorporadas na poética de Vallejo durante os anos em que viveu em Paris.

**PALAVRAS-CHAVE:** Poesia; Vanguarda; Identidade Cultural; Política;

**RESUMEN:** Este trabajo viene dinamizar la interpretación del tema *Indigenismo* en algunas obras de César Vallejo (1892-1938) desde su punto de vista cosmopolita enfatizando la estrecha relación que lo unía a su contemporáneo José Carlos Mariátegui (1894-1930). Frente las llamadas Vanguardias del siglo XX. Apuntar las propuestas del *Amauta* en el Perú como un movimiento comprometido en unir las ideologías políticas y estéticas que eventualmente están incorporadas el la poética de Vallejo en los años en qué vivió en Paris.

**PALABRAS-CLAVE:** Poesía; Vanguardia; Identidad Cultural, Política;

## 1 INTRODUÇÃO

A *Vanguarda* em seu sentido amplo sempre foi compreendida pelos estudiosos como um movimento que aponta as imprecisões

do modernismo. Tendo o modernismo estreita relação com o presente, a *Vanguarda* desempenharia a função de supor uma consciência histórica sobre o futuro e daí, sua condição revolucionária, pois propunha medidas práticas para um tempo posterior a emergência do momentâneo. A extensa crítica desenvolvida por Antoine Compagnon (1996), em *Os Cinco Paradoxos da Modernidade* cumpriu o papel de focalizar os aspectos que constituíram o processo de modernização em meados do século XIX até as vanguardas dos séculos XX apresentando suas contradições quanto à superstição de um *novo*, ou em relação à religião do futuro junto à mania teórica, o apelo à cultura de massa e a paixão da negação frente ao que o pesquisador considera como decadência da tradição artística ocidental.

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 quando se referia 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 porque 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 ainda que, em relação à história da poesia francesa estas características não oferecessem grandes implicações, segundo Compagnon.

Na década de 20, quando surgem os grandes manifestos e teorias artísticas construtivistas, o termo *Vanguarda* tomaria ainda mais o espaço nas discussões entre os artistas. Havia movimentos de *Vanguarda* na União Soviética, na América Latina e em quase toda Europa. A sinergia que envolvia estes artistas era resultado de transformações claras no âmbito político e social. Ao mesmo tempo em que se vivia um pós-guerra, vivia-se também o auge das inovações tecnológicas e científicas e as contradições do sistema capitalista junto às decepções causadas pela revolução industrial. Os operários de todo o mundo uniam-se descontentes, inspirados pelo Manifesto Comunista de Marx e Engels e ansiavam mudar a realidade pela via revolucionária a exemplo dos russos na Revolução de 1917.

Neste imbróglio, os artistas encontravam-se diante do caminho binário que as *Vanguardas* assumiam: havia as que seguiam sua forma política e também as comprometidas com os interesses estéticos. As primeiras naturalmente utilizavam a arte como instrumento capaz de exprimir uma mensagem ao mundo com intenção de mudá-lo ou, pelo menos emitir propostas de mudanças a partir de questionamentos quanto à ordem vigente. As outras se comprometiam em emitir mensagens para mudar a própria arte questionando-a sem necessariamente considerar suas relações com as questões extra-literárias.

Sabe-se que a discussão em torno da escolha entre uma ou outra vanguarda, isto é, a política ou a estética, é bastante extensa e ao que se refere aos artistas ao longo da história literária moderna. Tratar-se-ia de uma discussão que até os dias atuais sugere temas e muitos nomes. No entanto, a pequena introdução visa apenas clarear a idéia que envolve o termo *Vanguarda* frente ao qual este texto

pretende analisar junto ao tema do *Indigenismo* presente em obras de César Vallejo, no momento em que o poeta vivia em Paris.

## 2 SOMBREROS DE PLUMA

A crítica feita por Antoine Compagnon ao modernismo em *Os Cinco Paradoxos da Modernidade* (1996), refere-se necessariamente a experiência européia, contudo, e como já foi dito acima, este processo de digamos maturidade da literatura assumida no século XX e que por muitos estudiosos é reconhecido como um período de decadência, no presente texto será tratado a partir da experiência hispano-americana daí, tratá-la neste caso como um período de descobertas, de maturidade. Não a trataremos como um período de decadência, pois se entende que na América Hispânica esta maturidade surge em resposta ao que acontecia na Europa, e desde as considerações de Compagnon se ele considera o Modernismo Francês como consequência de uma crise de criação artística, para a América Hispânica o modernismo é pelo contrário, consequência da ascendência criativa de seus artistas.

O modernismo hispano-americano constituiu-se como uma reação contra as correntes originárias do antigo romantismo espanhol. Fortemente influenciados pelo simbolismo e parnasianismo, teve em Rubén Darío todas as características que garantiam uma sensibilidade autêntica acentuada pelas excentricidades dos temas e pelas técnicas de refinamento verbal que inovavam os ritmos e as imagens em sua poesia. Em Darío havia o novo e o conveniente. Novo porque buscou dialogar com o modernismo francês que trazia a frente os nomes de Baudelaire, Hugo, Verlaine, Rimbaud. Este diálogo acontecia quando o poeta arrancava de sua língua materna,

<sup>1</sup> Em “Dialogando à margem da representação” para os autores Vecci e Rojo, (2004, p. 09-10), a 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

o espanhol herdado dos colonizadores, sonoridade e beleza nos versos que escrevia à moda do simbolismo francês. Conveniente foi Darío porque soube manter a intenção deste diálogo sem deixar de colorir seus versos e ritmá-los com o que havia de comum em seu lugar enunciativo<sup>1</sup>, ainda que a sua relação com a literatura francesa por muitos é entendida de modo equívoco, como espécie de presunção aristocrática. De qualquer modo, foi com Darío que a liberdade por utilizar uma intenção hispano-americana na poesia fez-se sentida com maior impulso, de forma que no começo do século XX, o mundo veio a conhecer as mais diferenciadas propostas de manifestos que mesmo diferentes em estética e ideologia, traziam não só uma novidade como em Darío, mas uma novidade que muito estava distante do passado literário e mesmo do presente caracterizado pela busca do acento perfeito.

Para não falar de todos os movimentos vanguardistas hispano-americanos poder-se-ia citar *El Creacionismo* de Vicente Huidobro no Chile, cuja proposta apresentada no manifesto *Nom serviam* (1914), dar-se-ia na negação da mimesis aristotélica e na livre criação e associação de idéias como se o artista fosse o criador de sua própria natureza, o verso. Outros movimentos também tiveram grande importância, o surrealismo de Pablo Neruda igualmente no Chile, e os manifestos produzidos pelos argentinos do grupo *Martin Fierro*. Entre estes grupos de intelectuais artistas da América Espanhola, surge no Peru um movimento também de caráter vanguardista, era o grupo que girava em torno da Revista *Amauta* que levava a frente à figura de José Carlos Mariátegui.

Considerada uma das principais revistas do continente Latino Americano, *Amauta* representou a junção pertinente entre as reflexões dos intelectuais peruanos em relação aos seus problemas sociais e também estéticos. A primeira edição da revista *Amauta*

as características que fazem com o que o sujeito enunciativo 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.

publicada em 1926, acontecia no momento conveniente, de acordo com Mariátegui na apresentação do primeiro exemplar:

En el Perú se siente desde hace algún tiempo una corriente, cada vez más vigorosa y definida como de renovación. A los factores de esta renovación se les llama vanguardistas, socialistas, revolucionarios, etc. La historia no los ha bautizado definitivamente todavía. Existen entre ellos algunas discrepancias formales, algunas diferencias psicológicas. Pero por encima de lo que los diferencia, todos estos espíritus ponen lo que los aproxima y mancomuna: su voluntad de crear un Perú nuevo dentro del mundo nuevo. La inteligencia, la coordinación de los más volitivos de estos elementos, progresan gradualmente. El movimiento – intelectual y espiritual – adquiere poco a poco organicidad. Con la aparición de “Amauta” entra en una fase de definición (AMAUTA, set. 1926, p. 1).

É importante perceber que o que foi falado anteriormente sobre a crítica de Antoine Compagnon com relação às vanguardas européias faz-se presente no manifesto escrito por Mariátegui. A idéia de uma renovação intelectual em um primeiro momento é decisiva para que os responsáveis pela construção deste novo Peru “os vanguardistas, socialistas e revolucionários” empreendessem de forma mais clara o que se pensava sobre a criação e a interpretação da arte, sobre a cultura e a política peruana uma vez que *Amauta* era resultado de reflexões que significavam “a possibilidade de se constituir um marxismo latino-americano” de acordo com José Aricó (1987). Para Aricó, *Amauta* foi defensora de uma política de encontro entre as vanguardas políticas e estéticas. Sendo assim, cabe avaliar o resultado disso diante dos estudos de Carlos Mariátegui que, com apenas dois anos de circulação da Revista *Amauta* publicaria *Siete Ensayos de Interpretación de la Realidad Peruana* (1928), desde onde se pode perceber que o escritor não deixou de falar e apontar problemas referentes à literatura propondo-se a discutir política e problemas sociais de seu país.

Estes apontamentos sobre literatura encontram-se no capítulo “El Proceso de la Literatura” incluídos em seus *Siete Ensayos*

de *Interpretación de la Realidad Peruana*. Nele, Mariátegui (1996) expressa primeiramente não se interessar por desenvolver uma pequena história da literatura peruana face às condenações de sua história tão específica. O fenômeno literário e sua manifestação no Peru é tratada por Mariátegui desde seus princípios pelos quais um historicismo dialético é decisivo nas alusões feitas em torno da literatura a partir da conquista do território peruano passando pela experiência colonial, constituição da nação, lutas pela independência até o momento atual de exposição dos sete ensaios e principalmente, não se esquecendo de mencionar a época pré-colombina.

Entre nomes que protagonizam esta história muito particular da literatura peruana encontram-se os de escritores como González Prada, Mariano Melgar, José Santos Chocano, José María Eguren, Alberto Hidalgo, Alberto Guillén, Abelardo Gamarra, Magda Portal, Alcides Spelucín. Entre estes nomes, César Vallejo ocupa um lugar importante no capítulo. Em palavras de Mariátegui, em Vallejo “se encuentra, por primera vez en nuestra literatura, sentimiento indígena virginalmente expresado” (MARIÁTEGUI, 1996). Desde o tema proposto neste trabalho, é importante anotar que no subtítulo dedicado a César Vallejo, Mariátegui refere-se tão somente as duas primeiras obras de seu conterrâneo, *Los Heraldos Negros*, primeiro livro de Vallejo publicado em 1918, e *Trilce* publicado em 1922, um ano antes de partir à Paris.

Os apontamentos que Mariátegui faz sobre as primeiras obras de Vallejo sinalizam o tema do indigenismo como principal em sua poética, ainda que tenha posicionado Vallejo (1994) também diante dos movimentos de vanguardas europeus referindo-se a ele como um criador que conseguiu mesclar elementos provenientes do simbolismo considerado “mejor que ningún otro estilo a la interpretación del espíritu indígena” (MARIÁTEGUI, 1996), e

<sup>2</sup> Ver, por exemplo, FRANCO, Jean. “La temática: de los heraldos negros a los poemas póstumos.” In: FERRARI, Américo. (org.). César Vallejo Obra Poética. Edición Crítica. España: Colección Archivos, 1988. p. 575-605. Em sua importante

ainda, elementos do expressionismo, do dadaísmo e do surrealismo. A opinião de Mariátegui a respeito da poética Vallejana, além disso, se aproxima da opinião de outros estudiosos<sup>2</sup> que apesar de considerarem a importância dos temas em sua poética, priorizem sempre o valor a que Vallejo atribuía à linguagem. É importante destacar a seguinte passagem onde Mariátegui prioriza este aspecto linguístico:

Hay en Vallejo un americanismo genuino y esencial; no un americanismo descriptivo o localista. Vallejo no recurre al folclore. La palabra quechua, el giro vernáculo no se injertan artificialmente en su lenguaje; son en él producto espontáneo, célula propia, elemento orgánico. Se podría decir que Vallejo elige sus vocablos. Su autoctonismo no es deliberado. Vallejo no se hunde en la tradición, no se interna en la historia, para extraer de su oscuro sustratum perdidas emociones. Su poesía y su lenguaje emanan de su carne y su ánima. Su mensaje está en él. El sentimiento indígena obra en su arte quizá sin que él lo sepa ni lo quiera. (MARIÁTEGUI, 1996).

O importante nesta fala deve-se ao fato de que anos mais tarde a opinião de Vallejo sobre criação seria contrária ao que escreveu Mariátegui. Durante os anos em que milita para o partido comunista peruano Vallejo faz viagens a Rússia e escreve ensaios em torno dos quais busca teorizar algo a que ele chama de *Arte Socialista* que aliada ao materialismo histórico faz do criador consciente sobre seu fazer podendo ele próprio falar sobre sua arte. É necessário salientar que a aproximação do escritor para com o estado revolucionário russo era consequência da posição de “obrero intelectual” assumida pelo poeta. E, frente à militância, o seu ponto

---

pesquisa sobre la poética de César Vallejo, Franco a inicia dizendo que “Es imposible estudiar la temática de la poesía de Vallejo sin tomar en consideración el lenguaje poético. El lenguaje constituye el núcleo de todos los temas, puesto que la crisis del pensamiento metafísico pone en cuestión no solamente el sentido sino la concatenación de las palabras, la sintaxis, la coherencia y sobre todo la posibilidad de la enunciación” (FRANCO, 1988, p. 575).

de vista nasce em um lugar preferencialmente ideológico de modo que influencia o seu senso crítico. Em *Un Reportaje en Rusia VI – Vladimiro Maiakovsky*<sup>3</sup>, César Vallejo narra o seu encontro com o poeta russo e faz conclusões sobre como definir o valor estético de um artista. Para Vallejo, que seguia os ditames do materialismo histórico, o caminho investigativo, a metodologia escolhida pode ajudar a um crítico a definir este valor. Mas ele próprio quando se coloca no lugar de crítico mostra-se irredutível quando se trata de atribuir valor a outras metodologias então em voga, que não àquela da qual é defensor.

Si partimos del método superrealista, freudiano, bergsoniano, o de cualquiera otro reaccionario no podemos ciertamente, basarnos en un simple dialogo 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).

Desta afirmação podemos inferir que para Vallejo (1994), conforme já foi mencionado, ninguém além do próprio escritor poderia dizer de seus procedimentos, de sua poética e sendo assim, há um impasse com relação à fala de Mariátegui, pois, este sentimento indígena que obra na arte de Vallejo (1994) faz-se de maneira consciente, como ele mesmo defendia. Ainda que as considerações de Vallejo sejam feitas face a sua militância e simpatia quanto ao estado soviético revolucionário nos anos 30, de nenhuma forma é possível separar o engajamento político de César Vallejo (1994) de suas preferências a ideais que foram construídos no seio de sua terra natal. Muitos de seus textos amparam a questão sócio-

---

<sup>3</sup> Reportagem publicada em Madrid, pela revista Bolívar n. 7, em 1 de mai. 1930.

política, algumas com forte apelo panfletário, por exemplo, textos como *Célula Parisina del partido socialista del Perú* (1928), seguido de *Tesis sobre la Acción por desarrollar en el Perú* (1928), em que planos de ação e detalhes sobre a formação da célula do partido comunista peruano foram publicados com objetivo de demonstrar as formas de organização idealizadas por um intelectual que se encontrava exilado no entanto, que se permitia pensar em propostas de ações revolucionárias para seu país de origem.

Um caso interessante que se pode contar sobre sua consciência artística e sua expressividade local mesmo durante o tempo em que vivia em Paris, deve-se ao fato informalmente narrado por seu contemporâneo Armando Bazán (1958), em seu livro *César Vallejo: dolor y poesía*. Bazán nos conta que em 1924, menos de um ano após chegar a Paris, Vallejo já frequentava assiduamente o famoso café “La Rotonde”. Situado no centro de Montparnasse, o café era o ponto de encontro de parte da intelectualidade francesa compreendendo todos os artistas parisienses inclusive os estrangeiros que ali viviam ou passavam para fazer uma visita curiosa. Em uma destas tardes apareceu em La Retonde o escritor e então grande professor espanhol Miguel de Unamuno. Em várias ocasiões teria Vallejo avistado a Unamuno de longe ali mesmo no café, sem fazer qualquer caso até que um dia um jornalista teria dito a ele que Unamuno gostaria de conhecê-lo. O resto da história que relate o próprio Bazán:

Cierto día, Fernando Ibáñez, un periodista español, amigo de ambos, quiere que el poeta se acerque a saludar al maestro, pues lo que ha oído citar a veces pensamientos de *La agonía del cristianismo*. Pero el sudamericano sabe también que aquel españolísimo rector, al leer por primera vez *Prosas Profanas* escribió con visible desdén: “A este Rubén Darío se le ven las plumas de indio debajo del sombrero”. Por ello contesta a la invitación de su amigo: “Respeto al maestro en todo lo que representa para España y en todo lo que merece su sabiduría... Pero, si desdénaba a Rubén porque le veía la pluma india debajo del sombrero, ya es fácil deducir lo que sentiría por mí, que llevo sombrero entero de plumas...” En cambio, otro día, sabiendo

que el poeta chileno Vicente Huidobro quería conocerlo, acudíó a la mesilla de éste y se estrecharon en un abrazo [...]. (BAZAN, 1958, p. 69-73).

A atitude de Vallejo narrada por Bazán é resultado não só de uma posição assumida, o seu lugar de intelectual latino-americano em defesa de Rubén Darío. Ela é, sobretudo, consequência dos propósitos que se encontravam em jogo diante de compromissos assumidos pelo intelectual que no então ano de 1924 não havia atingido sua plenitude em termos ideológicos, nem mesmo Mariátegui havia ainda publicado seus textos mais relevantes. O “sombreiro de plumas” de Vallejo fê-lo defender Darío com sua discreta “plumagem” que lhe saía de seu sombrero percebida por Unamuno. A relação pós-colonial neste caso não tem tanta importância apesar da posição arrogante de Unamuno quanto ao ensaio escrito sobre Darío, e na orgulhosa posição de Vallejo. O que chama atenção é que o sentimento indígena é soberano sobre qualquer atitude que viesse a tomar Vallejo, neste caso não aceitar o convite de Unamuno.

### 3 COMUNISMO INCAICO E NOSTALGIA

Os apontamentos efetivados por Mariátegui sobre César Vallejo em *Siete Ensayos de Interpretación de la Realidad Peruana* enfatizam ainda a questão da nostalgia. Nostalgia vista por Mariátegui como a atitude mais frequente a que Vallejo relaciona o tema do indigenismo. Nostalgia que não é retrospectiva. Para Mariátegui, trata-se de “uma protesta sentimental o una protesta metafísica. Nostalgia de exílio; nostalgia de ausência” (MARIÁTEGUI, 1996). Nostalgia de um tempo passado evocado no presente na interpretação de valores que pertenciam ao império anterior à colonização espanhola. Os exemplos apresentados por Mariátegui através dos poemas como “Idilio Muerto”, “Ausente” e

“Verano” de *Heraldos Negros* (1918), e os poemas de número XXXIV e XXVIII de *Trilce* (1922), demonstram bem as alusões feitas a um passado a que apesar de não ter feito parte dele Vallejo o traz de volta por meio de seus versos como momento e circunstância idealizada.

A nostalgia de que falamos, é presente também nos escritos políticos de Mariátegui que por tantos estudiosos é considerado “romântico” visto que a maneira de ele lidar com o tema do indigenismo remetem ao mesmo sintoma a que padecia Vallejo com relação ao seu passado inca. Entretanto, mesmo o conceito de “romantismo” aqui deve ser apresentado diferente do romantismo individualista do século XVIII que, trazia pela subjetividade os traços de um intimismo contrário também à revolução industrial e aparente progresso urbano. Trata-se de um romantismo que se relaciona à revolução social. De modo que o anterior intimismo individual do movimento romântico do XVIII, no XX adquire conotações coletivas e idealizações representadas nos campo da ideologia revolucionária. No caso do indigenismo, a volta ao passado trata-se em Mariátegui de interpretar as teorias marxistas adequando-as à realidade peruana, conseguindo analisar assim, o problema indígena desde uma perspectiva de classe. A interpretação de Mariátegui devia-se segundo José Aricó, a

Transformação revolucionária que no mundo indígena aparecia como o prolongamento de um passado de grandeza, sintetizada na idéia de socialismo, podia transformar-se no mito capaz de dar vida a um grande movimento popular. (ARICÓ, 1987, p.458).

O mito de que fala Aricó, seria o *Comunismo Incaico* a que Mariátegui faz referência em *Siete Ensayos de Interpretación de la Realidad Peruana* no capítulo destinado a discutir sobre “El problema de la Tierra”. Mariátegui nos explica que originalmente os incas eram uma raça de agricultores, camponeses dedicados à agricultura e contempladores da *Mama Pacha* a Mãe Terra de todos e por todos cultivada. Mariátegui define este sistema mais especificamente:

Al comunismo incaico - que no puede ser negado ni disminuido por haberse desenvuelto bajo el régimen autocrático de los inkas -, se le designa por esto como comunismo agrario. Los caracteres fundamentales de la economía incaica - según César Ugarte, que define en general los rasgos de nuestro proceso con suma ponderación-, eran los siguientes: “Propiedad colectiva de la tierra cultivable por el “ayllu” o conjunto de familias emparentadas, aunque dividida en lotes individuales intransferibles; propiedad colectiva de las aguas, tierras de pasto y bosques por la marca o tribu, o sea la federación de ayllus establecidos alrededor de una misma aldea; cooperación común en el trabajo; apropiación individual de las cosechas y frutos”. (MARIÁTEGUI, 1996).

Este passado inca representava para Mariátegui a derrota do colonialismo e a possibilidade de retomar os direitos do índio como classe que, durante a colonização esteve subalterna aos espanhóis de forma que a sua relação com a terra havia mudado pela transição do que era o comunismo incaico, mas se transformou rapidamente em propriedade privada. E se por um lado Mariátegui (1996) preocupou-se em destacar o problema indígena em suas teorias políticas, na literatura Vallejo (1994) conforme havia feito em suas duas primeiras obras, faria coisa semelhante através de uma possível projeção deste passado inca no poema “Telúrica e Magnética” de 1931 e que de acordo com Jean Franco (1988), y Julio Vélez (2000), empreende tematicamente as projeções da “estética do trabalho”, através da conceitualização diante a vitória do homem sobre a natureza, ao que Julio Vélez (2000) denominou como “meditação agrícola”. Entretanto, o que mais chama atenção neste poema dá-se nas condições em que ele é escrito disposto a descrever a exemplo das alusões feitas por Mariátegui (1996) sobre linguagem e nostalgia como o que configura o tema indígena representando o que foi para ele o comunismo incaico.

¡Mecánica sincera y peruanísima  
la del cerro colorado!

¡Suelo teórico y práctico!  
 ¡Surcos inteligente; ejemplo: el monolito y su cortejo!  
 ¡Papales, cebadales, alfalfares, cosa buena!  
 ¡Cultivos que integra una sombrosa jerarquía de útiles  
 y que integran con viento los mujidos,  
 las aguas con su sorda antigüedad!

¡Cuaternários maíces, de opuestos natalícios,  
 los oigo por los pies cómo se alejan,  
 los huelo retornar cuando la tierra  
 tropieza con la técnica del cielo!  
 ¡Molécula exabrupto! ¡Átomo terso!

¡Oh campos humanos!  
 ¡Solar y nutricia ausencia de la mar,  
 y sentimiento oceánico de todo!  
 ¡Oh climas encontrados dentro del oro, listos!  
 ¡Oh campo intelectual de cordillera,  
 con religión, con campos, con patitos!  
 ¡Paquidermos en prosa cuando pasan  
 y en versos cuando páranse!  
 ¡Roedores que miran con sentimiento judicial en torno”  
 ¡Oh patrióticos asnos de mi vida!  
 ¡Vicuña, descendiente nacional y graciosa de mi mono!  
 ¡Oh luz que dista apenas un espejo de la sombra,  
 que es vida con el punto y, con la línea, polvo  
 y que por eso acato, subiendo por la idea a mi osamenta!

¡Siega en época del dilatado molle,  
 del farol que colgaron de la sien  
 y del que descolgaron de la barreta espléndida!  
 ¡Ángeles de corral,  
 aves por un descuido de la cresta!  
 ¡Cuya o cuy para comerlos fritos  
 Con el bravo rocote de los temples!  
 (¿Cóndores? ¡Me friegan los cóndores!)  
 ¡Leños cristianos en gracia  
 al tronco felix y al tallo competente!  
 ¡Familia de los líquenes,  
 especies en formación basáltica que yo respeto  
 desde este modestísimo papell

¡Cuatro operaciones, os sustraigo  
 para salvar al robe y hundirlo en buena ley!  
 ¡Cuestas en infraganti!  
 ¡Auquénidos llorosos, almas mías!  
 Sierra de mi Perú, Perú del mundo,  
 y Perú al pie del orbe; yo me adhiero!  
 ¡Estrellas matutinas si os aroma  
 quemando hojas de coca en este cráneo,  
 y cenitales, si destapo,  
 de un solo sombrero, mis diez templos!  
 ¡Brazo de siembra, bájate, y a piel!

¡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 éll  
 ¡Lo entiendo todo en dos flautas  
 y me doy a entender en una quenal  
 ¡Y lo demás, me las pelan...!  
 (VÉLEZ, 2000, p.124-126).

As impressões sobre a terra neste texto constroem uma imagem física paisagística de um espaço agrícola cuja história é antiga. As relações que existem entre solo, animais, água, é efeito de uma cosmogonia e de uma comunicação perfeita com a natureza. Os campos podem ser tanto de “cuaternarios maíces” como de “humanos”. Onde os pés do eu lírico pisam “los oigo por los pies cuando se alejan” (segundo verso da segunda estrofe), é o mesmo campo de plantação tomado por este “sentimento oceánico”, infinito ainda que longe do litoral. Vallejo fala de animais como a vicuña e o cuy específicos de sua terra, mas se refere aos animais considerados comuns e conhecidos por todos como são os cavalos, de acordo com a sua classificação científica “paquidermos”. As associações que são feitas a estes animais exercem função de nacionaliza-los



como animais específicos de seu lugar de origem, às vezes o faz com ironia como no caso dos “patrióticos asnos de mi vida”.

Mesmo referenciando a natureza local o “campo intelectual de cordillera”, é o seu Peru, Peru que se encontra “al pie del orbe” e é o lugar onde o poeta “se adhiere” o lugar ao qual pertence. A última estrofe do poema talvez sintetize o poema inteiro quando renuncia aos saberes aos que os homens como ele possui, diante deste “índio después del hombre y antes de él”. O poeta define-se diante daquilo que dele está mais próximo, ainda que entenda tudo em duas flautas, entende a si mesmo frente à “Voz Quéchua” a quena que é a flauta artesanalmente feita pelos indígenas peruanos, até hoje - de bambus com cinco orifícios utilizadas em cerimônias para acompanhar canto e dança.

Naturalmente esta aproximação ao universo agrícola andino, confere as considerações feitas por Mariátegui, ainda que implicações do tema nos poemas que compõem os poemas póstumos de César Vallejo (1994) contemplam tantos outros assuntos onde poderíamos associar à representação de um ideal indígena diante a experiência do poeta em um grande centro urbano e intelectual que era Paris, se comparada a realidade pobre e subdesenvolvida que Vallejo (1994) conheceu no Peru que demonstra tanto amar.

Em 1931 publicou *El Tungsteno* e *Paco Yunque*. *El Tungsteno*, pequena novela em moldes de realismo-social apresentava as minas de extração do minério tungstênio no Peru onde a presença da população indígena era apresentada como classe explorada. Em *Paco Yunque*, Vallejo apresentou a realidade escolar peruana onde as crianças são educadas já no contexto da luta de classes por meio da relação entre Paco Yunque, um menino índio e o filho de um industrial inglês, Dorian Grieve, para quem a mãe de Yunque trabalha. A prosa de César Vallejo (1994) foi recebida pela crítica

<sup>4</sup> Texto publicado em versão eletrônica disponível em: <[http://www.libertaddifital.com/ilustración\\_liberal/articulo.php.512](http://www.libertaddifital.com/ilustración_liberal/articulo.php.512)>. Acessado em: 11 jan. 2009.

como algo menor na produção literária do autor até então editada. Em seu texto *Por un verdadero César Vallejo: entre la poesía solidaria y la ceguera marxista*<sup>4</sup> Alberto Acereda (2004), atesta sobre a forte influência ideológica na poesia de Vallejo que alguns de seus estudiosos defendem e diz que “Frente a todos estos datos apoyados en la vida y en la obra de Vallejo, hemos planteado al inicio que 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.”

A fala de Acereda (2004) com respeito à transcendência da obra vallejana e sobre a sua prosa socialista condiz com o que nosso texto tem como objetivo elucidar, mas, por outro lado não entendemos a experiência na escrita “propagandística e ideológica” como se refere Acereda (2004), como algo menor ou efetivado em uma condição de “cegueira” e sim como o lugar onde Vallejo (1994) pôde também refletir o seu procedimento uma vez que, o que há de inspiração em sua poética cresce na possibilidade de articular os ânimos de um espírito inquieto e desconte com a realidade que assolava o seu país. A questão indígena em sua história de representação na literatura nunca havia ganhado a notoriedade precisa para que quem a lesse percebesse que aquele realismo era de fato muito próximo ao que se considera como “real”. Se na lírica, o envolvimento de Vallejo com a questão indígena é sugerida por

---

<sup>5</sup> Un hombre pasa con un pan al hombro  
 ¿Voy a escribir, después, sobre mi doble?  
 Otro se sienta, ráscase, extrae un piojo de su axila, mátalalo  
 ¿Con qué valor hablar del psicoanálisis?  
 Otro ha entrado en mi pecho con un palo en la mano  
 ¿Hablar luego de Sócrates al médico?  
 Un cojo pasa dando el brazo a un niño  
 ¿Voy, después, a leer a André Bretón?  
 Otro tiembla de frío, tose, escupe sangre  
 ¿Cabrá aludir jamás al Yo profundo?  
 Otro busca en el fango huesos, cáscaras

uma linguagem mais sutil, em sua prosa Vallejo empreende uma postura crítica e objetiva.

Fazendo valer nosso raciocínio pode-se suscitar “Un hombre pasa con un pan al hombro<sup>5</sup>” poema no qual Vallejo ironicamente pergunta-se sobre como falar de coisas boas, ou de assuntos científicos ou conceituais como filosofia, literatura, física, arte e economia diante de tantos acontecimentos e situações inexplicáveis pelo seu grau de aspereza e realismo como a miséria, fome, o exílio, a desonestidade, a morte. Argumento que serve como respostas aos descontentes com a prosa de um Vallejo (1994) atento as desigualdades e corajoso o suficiente para expressá-lo por meio de criação, arte, literatura em sua forma mais sensível e verdadeira.

Enquanto estudiosos como Luis A. Sanches afirmam que na literatura latino-americana do século XX, “el indigenismo es, a la vez que trasunto de incitaciones nativas, eco de influencias exóticas, entre ellas de la propaganda marxista” (SANCHES, 1960, p.117), pensa-se no percurso percorrido por este texto a fim de emitir que o tema do indigenismo foi responsável pelas interpretações de Mariátegui (1996) sobre uma teoria marxista desenvolvida por

---

¿Cómo escribir, después, del infinito?  
 Un albañil, cae de un techo, muere y ya no almuerza  
 ¿Innovar, luego, el tropo, la metáfora?  
 Un comerciante roba un gramo en le peso a un cliente  
 ¿Hablar, después, de cuarta dimensión?  
 Un banquero falsea su balance  
 ¿Con qué cara llorar en el teatro?  
 Un paria duerme con el pie a la espalda  
 ¿Hablar, después, a nadie de Picasso?  
 Alguien va a un entierro sollozando  
 ¿Cómo luego ingresar a la Academia?  
 Alguien limpia un fusil en su cocina  
 ¿Con qué valor hablar del más allá?  
 Alguien pasa contando con sus dedos  
 ¿Cómo hablar del no-yó sin dar un grito?  
 (VÉLEZ, 2000, p.217-218)

européus. A comunidade incaica primitiva representou a possibilidade prática de um sistema idealizado posterior a sua existência. Pode-se dizer que pelo contrario, o marxismo moderno alimenta-se de certa propaganda “indigenista”. Segundo Michael Löwy (1999), em seu ensaio “Marxismo e romantismo em Mariátegui” Rosa Luxemburgo anterior a Mariátegui já havia definido o regime socioeconômico dos incas como “comunista”:

Em seu livro *Introdução à crítica da economia política* - publicado em 1925 na Alemanha e que muito provavelmente Mariátegui não conhecia -, ela afirma que o Império Inca é constituído de duas formações sociais comunistas, das quais uma é representada por uma sociedade agrária explorada por outra. Celebrando as “instituições comunistas democráticas da *marca* peruana”, ela se regozija com a “admirável resistência do povo indígena e das instituições comunistas agrárias no Peru que se mantiveram até o século XIX”. Mariátegui não dizia outra coisa, a não ser que ele acreditava na capacidade de sobrevivência das comunidades até o século XX. (Löwy, 1999).

Ou seja, seria reduzir a capacidade crítica de Vallejo afirmar que o tema do indigenismo em sua lírica e prosa teria relação com propaganda ideológica quando se pensa em ideologia a partir de um lugar onde as interpretações locais transformam doutrinas ou teorias em idéias possíveis de serem assimiladas ao benefício de quem necessita. A revolução não é nostalgia tal como a poética de Vallejo (1994) não se finda em pedantismo ideológico. O grupo *Amanta* desejava unir as forças da criação artística que valorava a alma inca como “mito fundador” de um lugar junto à possibilidade de anexar à política programas de restauração da cultura e do povo que se subordinou ao seu destino histórico. Revolução como tentativa de escrever uma nova história onde todos pudessem ter voz e direitos. A população indígena enquanto classe e parte da cultura nacional peruana.

Para a conclusão do texto   necessário rever mais uma vez as notas de Mariátegui quanto   literatura peruana de seu tempo. No sub-tema XIX "Balance Provis rio" Mariátegui conclui:

Hoy la ruptura es sustancial. El "indigenismo", como hemos visto, está extirpando, poco a poco, desde sus raíces, al "colonialismo". Y este impulso no procede exclusivamente de la sierra. Valdelomar, Falcón, criollos, costeños, se cuentan -no discutamos el acierto de sus tentativas-, entre los que primero han vuelto sus ojos a la raza. Nos vienen, de fuera, al mismo tiempo, variadas influencias internacionales. Nuestra literatura ha entrado en su período de cosmopolitismo. En Lima, este cosmopolitismo se traduce, en la imitación entre otras cosas de no pocos corrosivos decadentismos occidentales y en la adopción de anárquicas modas finiseculares. Pero, bajo este flujo precario, un nuevo sentimiento, una nueva revelación se anuncian. Por los caminos universales, ecum nicos, que tanto se nos reprocha, nos vamos acercando cada vez más a nosotros mismos. (MARIÁTEGUI,1996).

Quando Vallejo deixa o Peru em 1923, fugindo da persegui o política sabia que o encontro consigo mesmo longe de suas ra zes e de sua terra: " Mec nica sincera y peruan sima/ la del cerro colorado!" seria inevit vel. Encontrou-se em meio a decep es, misérias, guerras. 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, revolu o. E na d vida de sempre sobre que acento, que tema perfeito, sobre que  ngstia falar ao falar do homem, percebeu o  ndio "antes e depois dele". "Compreendeu todo em duas flautas e se encontrou em uma quena".

## REFERÊNCIAS

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/ilustraci n\\_liberal/articulo.php.512](http://www.libertaddifital.com/ilustraci n_liberal/articulo.php.512)>. Acessado em: 11 jan. 2009. AMAUTA, ano I, n.  1, Lima, set. 1926.

ARIC , 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*. Tradu o de Carlos Nelson Coutinho, Luiz Sérgio N. Henriques e Am lia Rosa Coutinho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

BAZÁN, Armando. *César Vallejo: dolor y poesía*. Buenos Aires: Ediciones Mundo América, 1958. p. 69-73.

COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

FRANCO, Jean. "La temática: de los heraldos negros a los poemas póstumos." In: FERRARI, Américo. (org). *César Vallejo Obra Poética*. Edición Crítica. Espa a: Colección Archivos, 1988. p. 575-605

L WY, Michael. Marxismo e romantismo em Mariátegui. Revista de Teoria e Debate. Funda o Perseu Abramo. n. 41, mai/jun/jul de 1999. Disponível em: <<http://www.pfa.org.br/portalmoules/news/articles.php>>. Acessado em: 09 jan. 2009.

MARIÁTEGUI, José Carlos. Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana. Lima Perú: Amauta. 1996. Disponível em: <<http://www.yachay.com.pe/especiales/7ensayos/>>. Acessado em: 12 jan. 2009.

ROJO, Sara; VECCHI, Roberto. Dialogando   margem da representa o. In: ROJO Sara; VECCHI, Roberto; (Org). *Transliterando o real: diálogos sobre as representa es culturais entre pesquisadores de Belo Horizonte e Bologna*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2004.

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

VÉLEZ. Julio. César Vallejo: poemas en prosa, poemas humanos, España, aparta de m  este c liz. Madrid: Cátedra, 2000. p. 124-126.