

CÉSAR VALLEJO: TRADUÇÃO E POLÍTICA

Amálio PINHEIRO*

Nada melhor, parece-me, para homenagear um autor como o peruano César Vallejo¹, passados cinquenta anos da sua morte, do que, dentro de outro país e de outra língua, a experiência da tradução. Tradução em que os elementos lingüísticos, históricos e políticos de uma nação são postos em diálogo com os elementos de outra, fazendo nascer aos olhos do leitor atento uma textura móvel de aproximações e diferenças. E nada melhor também, mobilizando culturas na ponta do lápis e da língua, do que tentar revelar Vallejo entre o português-brasileiro e o castelhano-peruano, para trazer um pouco à tona a independência nos modos de produzir linguagens, que o poeta de Santiago de Chuco radicalizou, e que serve de lição política para organizar as independências do homem e do mundo e para redescobrir dialogicamente a América Latina.

Quero dizer com isso que a poesia vallejana trabalha certos escombros da história, transmissíveis de idioma a idioma, que se alojam nos bastidores da linguagem: por exemplo, aquilo que não conseguimos falar, mas incomoda em qualquer parte do corpo e da garganta; aquilo que não nos deixam dizer, mas perdura, como sinais gráficos da espécie. Por isso sua poesia contunde antes mesmo de uma tomada de posição mental. Seus poemas têm algo, ao mesmo tempo, de avesso, enviesado e íngreme, junto a não sei o quê que se equilibra à beira do verso como do abismo. Assim na última estrofe de T.I: “Y la península párase / por la espalda, abozalcada, impertérrita / en la línea mortal del equilibrio”. [“E a península empina-se / pelas costas, acabresteadada, impertérrita]

* É professor do Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica da PUC-SP.

1. César Vallejo (13.03.1892, Peru - 15.04.1938, Paris) foi contemporâneo de Gironde, Huidobro e Oswald. Na Europa conviveu com todos os “ismos” vanguardistas. Seu livro *Trilce* (1922) é considerado uma antecipação em termos de rupturas e integração renovadora das técnicas modernas, de muitas práticas poéticas da América Latina. Participou também da Guerra Civil Espanhola, na direção da qual reacomodou, sem concessões à facilidade, sua sintaxe abrupta e suas montagens vocabulares.

numa linha mortal do equilíbrio.”² O equilíbrio circense das linhas no oceano e dos atos orgânicos vão para a linha do verso.

Enumeremos em seguida algumas dificuldades que são amostras do salto mortal de César Vallejo e dessa liberdade sem libertinagem confessada ao amigo e crítico Antenor Orrego.³ É necessário advertir que tais dificuldades se dão simultaneamente em cada poema, tendo de ser respeitadas pelo tradutor.

- A atenção deve atuar concomitantemente nas faces semântica e tátil da palavra, propondo ao leitor uma percepção dos signos através da cabeça e do corpo. O poeta lutava assim ao mesmo tempo contra os traumas da razão eurocêntrica impostos à linguagem como herança cultural e contra os excessos e a falta de rigor de construções poéticas sem organicidade, nascidos de uma sensibilidade massiva e festiva. Se tivéssemos que explicar através da comparação literária, diríamos que, *grosso modo*, Vallejo acumula, no seu painel interamericano, os malabarismos do ideário de Stéphane Mallarmé, em expansão e tensão nos silêncios da página branca, e a ginástica corporal e dolorosa de Antonin Artaud.
- A criação de um verdadeiro laboratório de linguagens é já uma experiência interna e microscópica de mestiçagem tradutória dentro de cada poema e uma instigação à prática de uma terceira tradução. Desse modo, cada palavra, até mesmo sílaba ou letra, sai de si mesma e propõe a presença dialógica, polifônica, de um outro texto, de outra fala, de outra história. Vallejo, assim, impossibilita qualquer leitura a partir de fronteiras idiomáticas rígidas (que todo poder elabora para imobilizar o centro das decisões) e inventa uma possível América que ponha em movimento uma garganta apta a burilar códigos múltiplos. Como um mestre em colagens cubistas, Vallejo parece às vezes montar seus poemas com um vasto material de linguagens em estado de resíduo ou refugo, que é depois cinzelado poeticamente. Pensem em trechos como este de T. XXXVI, em que Vallejo poetiza o toco de braço, não a Vênus de Milo:

2. VALLEJO, César. *Obra Poética Completa*. Caracas, Ayacucho, 1979.

3. VALLEJO, César. Fragmentos de uma carta a Antenor Orrego. In: *Epistolário General*. Valenciz, Espanha, Pre-textos, 1982, p. 16.

“¿Por ahí estás Venus de Milo?
 Tú manqueas apenas pululando
 entrañada en los brazos plenarios
 de la existencia,
 de esta existencia que todavía
 perenne imperfección.
 Venus de Milo, cuyo cercenado, increado
 brazo revuélvese y trata de encodarse
 a través de verdeantes guijarros gagos,
 ortivos nautilus, aunes que gatean
 recién, visperas inmortales.
 Laceadora de iminencias, laceadora
 del paréntesis.”

“[Estás por aí, Vênus de Milo?
 Tu manquejas quase pululando
 entranhada nos braços plenários
 dessa existência,
 desta existência que aiindiza
 perene imperfeição.
 Vênus de Milo, cujo cerceado, incriado
 braço retorçe-se e tenta cotucar-se
 através de verdejantes cascalhos gagos,
 ortivos náuticos, enquanto que engatinham
 recém, vésperas imortais.
 Enlaçadora de iminências, enlaçadora
 do parêntese.”]⁴

Repare-se como o neologismo verbal “aiindiza” (“todavía”) concretiza essa vontade de deter o fluxo da linearidade, nem que seja para manter um estado de “iminência” nesse *bit* digital duplicado, nessa picadela da letra *i*.

- A capacidade de conjugar a relação entre seus próprios textos com a invenção dentro de cada poema. Isto é: cada poema é inovador de *per se* sem deixar de apontar para a história dos outros textos. O leitor, portanto, pode ter sempre um olho posto na técnica de construção presente e outro no processo de toda a obra. A densidade deste autor aumenta conforme abrimos o seu leque de interferências semânticas,

4. Todas as traduções aqui reproduzidas constam em: PINHEIRO, Amálio. *César Vallejo a Dedo*. São Paulo, Pau-Brasil, 1988. Os poemas originais encontram-se em: VALLEJO, César. *Obra Poética Completa*. Canazas, Ayacucho, 1979.

diminuindo assim certo grau de imediatismo gratuito facilmente memorizável através do langor lírico (que Vallejo se encarrega de travar tornando a leitura íngreme). A mestiçagem idiomática se une à mestiçagem de técnicas, criando um território em que o regional e o universal se remetem e se permutam. Evitam-se assim tanto o nacionalismo estreito quanto a adesão a técnicas não mediadas pela invenção estética. Cada poema pode conter uma reorganização de seus elementos, nos níveis semântico, gráfico e sonoro, para a qual o cérebro rotineiro (doméstico ou modernóide) deve recodificar-se. “Sua técnica está em contínua reelaboração”⁵, disse Mariátegui. Isso faz com que o andinismo e a modernidade de Vallejo sempre apareçam inclusive e especialmente ali mesmo onde não são mencionados, como eletricidade, não-antagônicos, e como modos de operar o poema. Mesmo os termos mais típicos devem ser reinventados tradutoriamente, pois o que está em jogo é a energia e, conforme Vallejo, “contágio elocutivo”. Exemplifiquemos com T. XX, em que o poeta, usando a linguagem infantil, exercita a quebra debochada do verso final até o seu último limite significativo, contra o derramamento meloso da fala, forçando a produção de uma sílaba sibilante, solitária, no branco engasgado da página:

“La niña en tanto pónese el índice
 en la lengua que empieza a deletrear
 los enredos de enredos de los enredos,
 y unta el otro zapato, a escondidas,
 con un poquito de saliba y tierra,
 pero con un poquito,
 no má-
 .s.”

“[A guria entanto põe seu índice
 na língua que começa a soletrar
 os enredos de enredos dos enredos,
 e unta o outro sapato, de esconde-esconde,
 com um pouquinho de saliva e terra,
 mas com um pouquinho,
 s-
 .ó.”]

5. Citado pelo próprio Vallejo, em *Contra el Secreto Profesional*. Lima, Mosca Azul, 1973, p. 79. O poeta aí pratica uma série de anotações em forma de apontamentos marginais do cotidiano, gênero anticlássico que chamou de *Carnet*.

- A invenção de um jogo numérico que propõe nova montagem dialética do mundo. O neologismo *trilce* (do segundo livro do poeta) parece quase sugerir uma espécie de “trialética”, ou seja, aproximadamente um estado de conflito que o número 3, possibilidade sempre adiada, nunca chega a resolver. Exemplifiquemos de novo com T. XXXVI, onde a paródia bíblica convive com a paródia do discurso filosófico ocidental:

“Rehusad, y vosotros, a posar las plantas
 en la seguridad dupla de la Armonía.
 Rehusad la simetría a buen seguro.
 Intervenid en el conflicto
 de puntas que se disputan
 en la más torionda de las justas
 el salto por el ojo de la aguja!”

[“Recusai, e convosco, o posar as solas
 naquela dupla segurança da Harmonia.
 Recusai a simetria que assugura.
 Intervinde no conflito
 de pontas que se disputam
 na mais saliente dentre as justas
 o salto pelo olho de uma agulha!”]

- Seu discurso político nunca deixou de revelar que está entranhado no discurso poético, que é a qualidade da invenção, obviamente acomodada à oportunidades da época, que dão “politicidade” ao poético e poeticidade ao político. Por isso, no poema III de *España, Aparta de mí este Calíz*, o desnudamento de uma fissura que não se pode preencher, na confusão vocal entre *b* e *v*, vale como uma guerra contra o bolor fascista que cobre as articulações mínimas da linguagem: “Solía escribir con su dedo grande en el aire: / viban los compañeros! Pedro Rojas”. Recupera-se no português do Brasil, com a confusão articulatória entre *l* e *u*: “Sabia escrever com seu dedo grande no ar: / Sauve os companheiros! Pedro Rojas”. Ou então: “Viban los compañeros / a la cabecera de su aire escrito! / Viban con esta b del buitre en las entrañas / de Pedro / y de Rojas, del héroe y del mártir!” [“Sauve os companheiros / à cabeceira do seu ar escrito! / Salve com este *u* de abutre nas entranhas / de Pedro / e de Rojas, do herói e do mártir!”] O erro gramatical passa a ser um grafito bélico, hiperbólico, contra os servos da fala oficial. Vallejo desnuda um parentesco molecular entre o farisaísmo das leituras e o fascismo na política. Veja-se também, no

poema “Traspié entre Dos Estrellas” (cujo título é um *outdoor* estelar paródico e numérico), como a denúncia da pobreza e da orfandade mais diretas e agudas nunca abandona o diálogo inventivo dentro e fora do texto: “Amadas sean las orejas sánchez, / amadas las personas que se sientam, / amado el desconocido y su señora, / el prójimo con mangas, cuello y ojos!” [“Amadas sejam as orelhas sánches, / amadas as pessoas que sentam, / amado o desconhecido e sua senhora, / o próximo com suas mangas, gola e olhos!”] Este contra-sermão bíblico traz a solidão para as regiões do singular e do corporal e reforça os versos com saliências gráficas e sonoras (que os radicalizam poeticamente frente à decoreba do discurso religioso).

Passemos agora a um laboratório de leituras. Peça que a atenção não se fixe apenas no parentesco dicionarizado, de fácil substituição – mas principalmente na reorganização do sistema de percepções, que exige a tradução de todos os elementos do verso vallejiano. Exemplo: o título do poema *Traspié entre Dos Estrellas* jamais poderia ser transposto para “tropeção”, ou “escorregão”, “entre duas estrelas”; perder-se-iam entre outras coisas, o jogo sonoro, o jogo numérico e a proximidade paródica e algo chaplinesca entre palavras de significado distante como “*pié*” e “*estrella*”⁶.

Logo de cara, o primeiro poema do livro, *Los Heraldos Negros*, mostra um aspecto fundamental que se iria acirrar a cada passo: o enxugamento dos assuntos a todo transe, para que reste o esboço básico do humano: o soco no peito de uma interrogação solitária que começa a aproximar a palavra da ossatura, e que coloca os elementos do modernismo hispânico a seu serviço, despidos já de bizantinismo e ornamentalidade. Mallarmé interrogava o espaço interestelar. Vallejo as articulações ósseas.⁷ Duas espécies de vazio e silêncio gráficos, tanto na página como no cosmo:

“Hay golpes en la vida, tan fuertes... Yo no sé!
Golpes como del odio de Dios; como si ante ellos,

6. O crítico italiano Roberto Paoli levou tal análise às últimas conseqüências em: *Hacia una definición Materialista de Poemas humanos*. In: *Mapas Anatómicos de César Vallejo*. Firenze, Casa Editrice D’Anna, 1931, pp. 51-82.
7. Discuto essa questão e a comparação Vallejo/Mallarmé/Artaud em: PINHEIRO, Análio. *César Vallejo: o Abalo Corpográfico*. São Paulo, Pau-Brasil, 1983.

la resaca de todo lo sufrido
se empozara en el alma... Yo no sé!”

“Son pocos; pero son... Abren zanjas oscuras
en el rostro más fiero y en el lomo más fuerte.
Serán talvez los potros de bárbaros atilas;
o los heraldos negros que nos manda la Muerte.”

Repare-se como a tradução quer respeitar as microcadências da fala poética, por exemplo, no terceiro verso da segunda estrofe:

“Há golpes nesta vida, tão fortes... Eu não sei!
Golpes como do ódio de Deus; como se, ante eles,
a ressaca de tudo já sofrido
se empoçasse na alma... Eu não sei!”

“São poucos; porém são... Abrem valas escuras
no rosto mais feroz e no dorso mais forte.
Serão talvez uns desses bárbaros potros hunos;
ou os arautos negros que nos manda a Morte.”

O último poema do mesmo livro, *Espergesia*, demonstra muito bem a tendência do poeta em praticar uma estética em que os versos mais construídos não deixassem, com sua sonoridade estridente e seu léxico eruptivo, de agredir a língua pastosa e açucarada de todos os dias. É interessante já notar aqui, disfarçada, essa intenção subterrânea em Vallejo: a educação do ouvido com função política. A arrumação da forma com vistas à ação. A fala sobre o poema é uma fala sobre práxis a que o poema induz:

“Todos saben que vivo,
que mastico... Y no saben
por qué en mi verso chirrían,
oscuro sinsabor de féretro,
luyidos vientos
desenroscados de la Esfinge
preguntona del Desierto.”

A tradução inclui, no quarto verso, um erro operativo, agravando a recuperação dos espaços significantes marginais que se arrastam por baixo dos acontecimentos manifestos: “*luyidos*” é recodificado em “rumbudos”:

“Todos sabem que vivo,
que mastigo... E não sabem
por que em meu verso guincham,
escuro ressasbio de féretro,
rumbudos ventos
desenroscados da Esfinge
inquisidora do Deserto.”

Trilce (cujo título é já um convite à experimentação auditiva, à inovação semântica e à atenção gráfica), o poeta levou às últimas conseqüências seus mecanismos de rigorosa rebeldia. Vallejo significa uma incitação, em termos de densidade caleidoscópica, para quem queira fazer poesia depois dele. Raramente poemas conseguiram acumular número tão grande de rupturas comprimidas em pequeno espaço, em múltiplos níveis de leitura, dentro de um equilíbrio orgânico, pondo em ação e reação, em feixes inter-relacionados, a invenção poético-lingüística, a revisão da história e do sujeito, a atuação política. Algumas vezes isto ocorre, como no poema V, através dos percalços do diálogo amoroso, numa partitura musical que esvoaça e não se completa.

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

A tradução pode chegar mesmo a incluir uma nova palavra (“treliças”), pedida pelo ambiente em que o número três e o vôo sonoro das consoantes *l* e *r* se complementam:

“Grupo dicotiledóneo. Aberturam
dele treliças, petréis, propensões de trindade,
finais que começam, ohs de ais a-
creditara-se aveloriados de heterogeneidade.
Grupo dos dois cotiledóneos!”

Aliás, o comprometimento político invade a esfera do relacionamento amoroso, da qual, em Vallejo, qualquer resquício e conquista cortesã é expurgado. O ato amoroso pode então confundir-se, visual, fonética e auditivamente, com certas consoantes do idioma (*v* e *b* em castelhano do Peru;

v e f em português do Brasil). A dança da língua é uma dança dos corpos, como no poema IX de *Trilce*:

“Vusco volvvver de golpe el golpe.
Sus dos hojas anchas, su válvula
que se abre en succulenta recepción
de multiplicando a multiplicador,
su condición excelente para el placer,
todo avía verdad.”

[“Vusco devolfffer de golpe o golpe.
Suas duas folhas largas, sua válvula
que se abre em succulenta recepção
de multiplicando a multiplicador,
sua condição excelente para o prazer,
tudo avia verdade.”]

Os jogos conceptuais aprendidos e digeridos a partir de Góngora e Quevedo servem para Vallejo levar ao extremo a assimetria das contradições, seja o 1 e o 2, seja entre o corpo e a cabeça. Tal irresolução reflete-se na própria feitura do poema, que estilhaça os opostos pela leitura ao avesso, num plano para cá do idioma. Repare-se como a tradução, em T. XIII, se esforça para manter as sibilantes que reforçam a oposição dos conceitos e as diferenças de significado:

“Pienso en tu sexo.
Simplificado el corazón, pienso en tu sexo,
ante el higar maduro del día.
Palpo el botón de dicha, está en sazón.
Y muere un sentimiento antiguo
degenerado en seso.
(...)
Oh, escándalo de miel de los crepúsculos.
Oh estruendo mudo.

Odumodneurtse!”

[“Penso em teu sexo.
Simplificado o coração, penso em teu sexo,
ante a hilharga madura do dia.

Palpo o broto de febre, está em sezão.
E morre um sentimento antigo
degenerado em senso.
(...)
Oh, escândalo de mel destes crepúsculos.
Oh estrondo mudo.

Odumodnortse!"]

No livro *Poemas Humanos* (estando Vallejo desde 1923 em Paris) o poeta começa a tarefa de readaptar as técnicas moderníssimas levadas a cabo em *Trilce*, segundo as atribuições da história geral e individual. Assim, o retorno aos versos clássicos combina-se a esquemas sonoros e obsessões do livro anterior; no poema "Piedra Negra sobre una Piedra Blanca", a fala coloquial engrena-se à riqueza auditiva. Este é um exemplo da impressão contundente de cada momento, que passa a impressão gráfica (na picada paroxítone de cada fim de verso), e que faz o poeta inverter as posições corporais e temporais. Ele se dizia sempre perseguido por datas com espinhos. E Julio Ortega disse que Vallejo estava à busca, pela linguagem, de uma nova "razão física do que é vivo"⁸, a qual a história do mundo ocidental havia desprezado:

"Me moriré en París con aguacero,
un día del cual tengo ya el recuerdo,
Me moriré en París - y no me corro -
talvez un juaves, como es hoy, de otoño.

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

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

8. ORTEGA, Julio. *César Vallejo*. Madrid, Taurus, 1974, p. 10.

também com uma sogá; son testigos
los días jueves y los huesos húmeros,
la soledad, la lluvia, los caminos..."

["Morrerei em Paris com aguaceiro
num dia do qual trago aqui a lembrança.
Morrerei em Paris - e eu não corro -
talvez na quinta, como hoje, de outono.

Será quinta, pois hoje, quinta, que proso
estes versos, os húmeros tenhos postos
num malote e, jamais me vi, quanto hoje,
desde que venho vindo, tanto a sós.

Morreu César Vallejo, lhe batiam
todos sem que lhes fizesse nada;
pegavam duro com um pau e duro

também com um açoite; testemunham
as quintas-feiras e esses ossos húmeros,
a solidão, a chuva, os caminhos..."]

Daí que seja necessário enfrentar, como um animal nas margens do idioma, a sucessividade implacável da língua, que cria um mundo de fronteiras intransponíveis de palavra a palavra, de coisa a coisa. Veja-se, no poema "Intensidad y Altura", a palavra *toz* escrita propositalmente com *z*, corporificando o ato de mascar, como um antropóide, os vocábulos, para aumentar-lhes a significação, letra sobre letra ("toz" = voz + tos). Tal deglutição foi recuperada na aglutinação coloquial do último terceto: "Vambora!"

"Quiero escribir, pero me sale espuma,
quiero decir muchísimo y me atollo;
no hay cifra hablada que no sea suma,
no hay pirámide escrita, sin cogollo.

Quiero escribir, pero me siento puma;
quiero laurearme, pero me encebollo.
No hay toz hablada, que no llegue a bruma,
no hay dios, ni hijo de dios, sin desarrollo.

Vámonos, pues, por eso, a comer yerba,
carne de llante, fruta de gemido,
nuestra alma melancólica en conserva.

Vámonos! Vámonos! Estoy herido;
Vámonos a beber lo ya bebido,
vámonos, cuervo, a fecundar tu cuerva.”

[“Quero escrever, porém me sai espuma,
quero falar muitíssimo e me entalo;
não há cifra dita que não dê mais uma,
não há pirâmide escrita, sem seu talo.

Quero escrever, porém me sinto puma;
quero laurear-me, mas me cinjo de alho.
Não há voz tossida, que não chegue a bruma,
Não há deus nem filho seu, sem desdobra-lo.

Vamos embora, por isso, comer erva,
carne de pranto, fruta de gemido,
nossa alma melancólica em conserva.

Vamo embora! Vambora! Estou ferido;
Vamos, então, beber o já bebido,
vamos já, corvo, fecundar tua corva.”]

A necessidade de revirar os conceitos pelo avesso e de remontar explosivamente as dicotomias da vida e da linguagem é levada aos versos escritos durante a Guerra Civil Espanhola, do livro póstumo *España, Aparta de mí este Cáliz*. É interessante o exemplo do poema IV, em que Vallejo esgrime com a revolta mundial e espanhola a partir da força da falta, que espanholiza e universaliza todos os mendigos. Estes seriam como a encarnação concreta da orfandade absoluta de todos. Chama-se a atenção para o crescimento das significações no *granfinale* do poema, onde se cruzam as noções do ricochete armado e gráfico e do tilintar sarcástico de um brinde em andrajos (que têm de ser reinventados na língua de chegada):

“Los mendigos pelean por España,
mendigando en París, en Roma, en Praga
y refrendando así, con mano gótica, rogante,

los pies de los Apóstoles, en Londres, en New York,
en Méjico.

Los pordioseros luchan suplicando infernalmente
a Dios por Santander,
la lid en que ya nadie es derrotado.
Al sufrimento antiguo
danse, encarnízanse en llorar plomo social
al pie del individuo,
y atacan a gemidos, los mendigos,
matando con tan solo ser mendigos.

Ruegos de infantería,
en que el arma ruega del metal para arriba,
y ruega la ira, más acá de la pólvora iracunda.
Tácitos escuadrones que disparan,
con cadencia mortal, su mansudumbre,
desde un umbral, desde sí mismos, ¡ ay! desde sí mismos.
Potenciales guerreros
sin calcetines al calzar el trueno,
satánicos, numéricos,
arrastrando sus títulos de fuerza,
migaja al cinto,
fusil doble calibre: sangre y sangre.
¡El poeta saluda al sufrimento armado!

[“Os mendigos combatem pela Espanha,
mendigando em Paris, em Roma, em Praga,
referendando assim, com a mão gótica, rogante,
os pés de seus Apóstolos, em Londres, em New York, México.
Os maltrapilhos lutam suplicando infernalmente
a Deus por Santander,
a lide onde ninguém dai derrotado.
Ao sofrimento antigo
dão-se, encarniçam-se em chorar chumbo social
ao pé do indivíduo,
e atacam a gemidos, mendicantes,
matando com só tanto ser mendigos.

Rogos de infantaria,
em que a arma roga do metal para cima,

e roga a raiva, mais para cá da pólvora raivuda.
 Tácitos regimentos que disparam,
 com cadência mortal, sua mansuetude,
 lá de um umbral, cá de si mesmo, aí! cá de si mesmos.
 Potenciais guerreiros
 calçando sem calçados o trovão,
 satânicos, numéricos,
 arrastando seus títulos de força,
 migalha ao cinto,
 fuzil duplo calibre: sangra e sangra.
 O poeta brinda ao sofrimento armado!"]

O jogo de sentenças duplas, qual dísticos em forma de cartazes de advertência, sofre nova montagem de inversões políticas nos versos do poema XIV do mesmo livro. Dentro ainda da guerra, o poeta peruano, fazendo conviver pares de contrários, parodiando frases feitas da história, previne e pressagia o perigo de as revoluções falirem por causa de uma desatenção fatal: o esquecimento crônico de uma materialidade signíca e cultural dada como naturalmente perdurável e de importância secundária. Esse material vinha já indicado naqueles outros versos: “Me viene, hay días, una gana ubérrima, política. / de querer, de besar al cariño en sus dos rostros...” (“Me vem, há dias, uma sanha ubérrima, política, / de querer, de beijar o carinho em seus dois rostos...”). Também é indicado quando Vallejo diz, ao reconhecer a abertura significante das linguagens e a diversidade dos territórios onde se dá a ação⁹:

“Solo un hombre sanguíneamente socialista, aquel uya conducta pública y privada, cuya manera de ver una estrella, de comprender la rotación de un carro, de sentir un dolor, de hacer una operación aritmética, de amar a una mujer y de levantar una piedra, de callar o de llevar una migaja a la boca de un transeúnte, son orgánicamente socialistas, solo ése puede crear un poema autenticamente socialista (...) El poeta socialista no ha de ser tal solamente en el momento de escribir un poema, sino en todos sus actos grandes y pequeños, internos y visibles, conscientes y subconscientes y hasta cuando duerme y cuando se equivoca o se traiciona.”

9. VALLEJO, César. Ejacutoriz del arte socialista. In: *Variiedades*. Lima, 1075, jun./out., 1928.

Vallejo aponta aí para o fato de que a necessária adesão à modernidade técnica (só evitada por aqueles que pretendem manter o poder pela regressão dos esquemas perceptivos) não pode deixar de concatenar-se à reformulação erótica e relacional do humano, que se concretiza em todos, *todos* os modos de linguagem, e não apenas naqueles da conveniência profissional ou partidária do momento:

“¡Cuidate, España, de tu propia España!
¡Cuidate de la hoz sin el martillo,
cuidate del martillo sin la hoz!
¡Cuidate de la víctima apesar suyo,
del verdugo apesar suyo
y del indiferente apesar suyo!
¡Cuidate del que, antes de que cante el gallo,
negárate tress 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!...”

A tradução se esforça sempre para compensar a força dos artigos e preposições, essas moléculas de leitura do castelhano:

[“Cuidado, Espanha, com tua própria Espanha!
Cuidado com a foice sem martelo,
cuidado com o martelo sem a foice!
Cuidado com a vítima apesar dela,
com o carrasco apesar dele
e com o indiferente apesar dele!
Cuidado com quem, antes de que cante o galo,
te negasse três vezes,
e com quem te negou, depois, três vezes!

Cuidado com aquelas caveiras sem tibiás,
 e também com as tibiás sem caveiras!
 Cuidado com os novos poderosos!
 Cuidado com quem come teus cadáveres,
 com que devora mortos os teus vivos!
 Cuidado com o fiel cento por cento!
 Cuidado com o céu mais para quem do ar
 e cuidado com o ar mais para além do céu!
 Cuidado com os que te amam!
 Cuidado com teus heróis!
 Cuidado com teus mortos!
 Cuidado com a República!
 Cuidado com o futuro!.. ”]

BIBLIOGRAFIA

1. ORTEGA, Julio. *César Vallejo*. Madrid, Taurus, 1974. p. 10
2. PAOLI, Roberto. Hacia una definición materialista de Poemas Humanos. In: *Mapas Anatómicos de César Vallejo*. Firenze, Casa Editrice D’Anna, 1931. pp. 51-82.
3. PINHEIRO, Amálio. *César Vallejo: o abalo topográfico*. São Paulo, Pau-Brasil, 1983.
4. _____. *César Vallejo a dedo*. São Paulo, Pau-Brasil, 1988.
5. VALLEJO, César. Fragmentos de uma carta a Antenor Orrego. In *Epistolário General*. Valencia, Espanha, Pre-textos. 1982. p. 16.
6. _____. Ejacutoria del Arte Socialista. *Variiedades*. Lima, 1975, jun./out. 1928.
7. _____. *Contra el Secreto Profesional*. Lima, Mosca Azul, 1973. p. 79.
8. _____. *Obra Poética Completa*. Caracas, Aycucho, 1979.