

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
LITERATURA BRASILEIRA E TEORIA LITERÁRIA

Ronaldo Assunção

BORRADORES DE UM ESTILO FUTURO:
CÉSAR VALLEJO FRENTE A PARIS E MOSCOU

Dissertação de Mestrado apresentada
ao Curso de Pós-Graduação em Letras
Literatura Brasileira e Teoria Literária
da Universidade Federal de Santa
Catarina, para a obtenção do Grau de
Mestre em Teoria Literária.

Orientador: Prof. Dr. Raúl Antelo

Florianópolis, julho de 1995

Paris e
"Borradores de um estilo futuro:
César Vallejo frente a Moscou".

RONALDO ASSUNÇÃO

Esta dissertação foi julgada adequada para a obtenção do título

MESTRE EM LETRAS

Área de concentração em Teoria Literária, e aprovada na sua forma final pelo Curso de Pós-Graduação em Letras - Literatura Brasileira e Teoria Literária da Universidade Federal de Santa Catarina.

Raúl Antelo

Prof. Dr. Raúl Antelo
ORIENTADOR

Ana Luiza Andrade

Profa. Dra. Ana Luiza Andrade
COORDENADORA DO CURSO

BANCA EXAMINADORA:

Raúl Antelo

Prof. Dr. Raúl Antelo
PRESIDENTE

Francisco José Lopez Alfonso
Prof. Dr. Francisco José Lopez Alfonso

Ana Luiza Andrade

Profa. Dra. Ana Luiza Andrade

Prof. Dr. Alckmar Luiz dos Santos
SUPLENTE

El poeta emite sus enunciaciones (...) insinuando en el corazón humano, de manera oscura e inextricable, pero viviente e infalible, el futuro vital del ser humano y sus infinitas posibilidades.

C. Vallejo, El arte y la revolución

¡Y si después de tantas palabras,
no sobrevive la palabra!
¡Si después de las alas de los pájaros,
no sobrevive el pájaro parado!
¡Más valdría, en verdad,
que se lo coman todo y acabemos!

C. Vallejo, Poemas humanos

AGRADECIMENTOS

A Raúl Antelo, que me mostrou a diversidade de caminhos;

A Celso Carminati, mais que amigo, um irmão;

Aos colegas da Universidade Federal de Santa Catarina,
particularmente Alai Garcia Diniz;

Aos colegas da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul,
particularmente Genésio Fernandes, Maria Emília, Daniel
Santee e Ido Luis Michels.

À Sandra, Sabrina e Mayara, co-autoras
desse trabalho. À minha mãe, Valéria, e
à memória de meu pai, Válder Anastácio
de Assunção.

RESUMO

O presente trabalho analisa a trajetória poética e política de César Vallejo situando-a em um período determinado (1923-1932). A análise busca configurar os desdobramentos dessa prática a partir de sua experiência em Paris e Moscou, e que se articula, inevitavelmente, com as mudanças históricas-culturais do contexto europeu do período.

A partir dos estudos levados a efeito, constatei que a relação de Vallejo com a metrópole moderna, particularmente Paris e Moscou, detona uma poética da modernidade, onde a cidade se coloca não apenas como cenário de práticas culturais, mas se inter-relaciona com o artista, desencadeando um processo de mútua transformação que se materializa na prática discursiva do mesmo.

Lanço mão, no processo de análise, da dinâmica intertextual de Vallejo (poemas, teatro, epistolário e principalmente textos que foram, ao longo dos estudos da crítica, relegados a segundo plano: crônicas, artigos e relatos), que permite encontrar, aqui e ali, dados esclarecedores de seu pensamento nesse período. Busco analisar esses textos de acordo com as práticas de uma antropologia urbana que, a partir dos trabalhos especificamente urbanísticos e arquitetônicos, concebe a cidade como plexo de práticas culturais, não apenas seu cenário (o aspecto fisionômico da cidade) mas como instância da subjetividade cindida da modernidade.

ABSTRACT

In this dissertation I analyse the poetic and political trajectory of César Vallejo placing it in a pre-determined period of time (1923-1932). In the analysis I configure the unravelling of his practice starting from his Parisian and Moscovian experience, within which cultural and historical transformations take place in the European scenario.

From my readings I find that Vallejo's relationship to the modern metropolis, particularly with Paris and Moscow, help produce a poetry of modern times, where the city is the background for cultural activities which interact with the artist himself beginning a process of self transformation which may be observed in his own discourse.

In order to arrive at these conclusions I make use of Vallejo's production (poems, plays, letters and, mainly, writings which were, after critical appreciation, set aside: essays, articles and reports), which enables us to find, occasionally, helpful clues as to his way of thinking during the period. I analyse these texts within an urban anthropological aspect which, based on the specific urbanistic and architectural writings, conceives the city not only as stage for cultural activities but as subject of modern times.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO: CIDADE E MODERNIDADE.....	1
NOTAS.....	7
CAPÍTULO I: A IDÉIA DE CIDADE NO PENSAMENTO MODERNO	
1. A cidade como manifestação discursiva do artista moderno.....	8
2. A idéia de cidade no decorrer da história.....	12
NOTAS.....	23
CAPÍTULO II: CÉSAR VALLEJO AINDA NO PERU	
1. Vallejo e sua condição de imigrante.....	28
NOTAS.....	39
CAPÍTULO III: VALLEJO EM PARIS	
1. Paris, a capital cultural do mundo.....	45
2. A relação de Vallejo com Paris.....	53
3. Do desencanto da capital cultural do mundo à descoberta da capital da revolução socialista.....	62
NOTAS.....	71

CAPÍTULO IV: VALLEJO EM MOSCOU

1. As primeiras viagens: 1928 e 1929..... 80
2. A relação de Vallejo com Moscou..... 88
3. O homem e a técnica na sociedade socialista futura..... 96

NOTAS.....105

CAPÍTULO V: MOSCOU CONTRA MOSCOU: O ESPETÁCULO DA REVOLUÇÃO

EM CENA

1. Moscou 1928-1932: o surgimento de uma nova cidade.....111
2. Le Corbusier em Moscou: a mística de uma nova arquitetura.....117
3. Walter Benjamin em Moscou: a utopia repousa nas ruas.....121
4. Moscou na mira dos latino-americanos.....136

NOTAS.....142

CAPÍTULO VI: ARTE E POLÍTICA: A VOLTA DE VALLEJO A MOSCOU 1931

1. O compromisso com a alternativa histórica coletivista.....150
2. Arte e política no pensamento vallejiano.....161
3. Arte bolchevique.....163
4. Arte socialista.....169
5. Vallejo e o teatro revolucionário.....180

NOTAS.....187

CONCLUSÃO.....199

BIBLIOGRAFIA.....203

II. CÉSAR VALLEJO AINDA NO PERU

Quiero ser libre, aún a truke de todos los sacrificios. Por ser libre me siento en ocasiones rodeado de espantoso ridiculo con el aire de un niño que se lleva la cuchara por las narices.

C. Vallejo, carta a Antenor Orrego,
datada de 1922

1. Vallejo e sua condição de imigrante

Após haver esboçado, no capítulo anterior, algumas noções básicas sobre as representações do urbano no pensamento moderno ocidental e que estarão explícita ou implicitamente presentes nos estudos que se seguirão, gostaria de me remeter, no presente capítulo, ao objeto de análise propriamente dito, ou seja, a trajetória poética e intelectual de César Vallejo centrada, principalmente, na metade dos anos 20 ao início dos anos 30 desse século.

Gostaria de ressaltar, no entanto, alguns aspectos deter-

INTRODUÇÃO

CIDADE E MODERNIDADE

O texto é o relato das formas de ver a cidade; não enquanto mera descrição física, mas como cidade simbólica, que cruza lugar e metáfora, produzindo uma cartografia dinâmica, tensão entre racionalidade geométrica e emaranhado de existências humanas.

Renato Cordeiro Gomes, Todas as cidades, a cidade

A questão da cidade moderna surge como uma das chaves de leitura para se entender a problemática em torno da modernidade, i. é., em torno do homem presente frente ao seu contexto presente que, na cidade moderna, se dá enquanto manifestação espiritual de uma época, de um instante, de uma passagem. Esse instante traduz, em última análise, o momento de crise do homem moderno, que perdeu a ilusão de um futuro redentor calcado em um Logos racionalista-

científico, que concebe a história no seu aspecto factual, linear e totalizante. Contra as verdades fossilizadas que herdou da tradição das luzes, o espírito do homem moderno ronda na noite, nas ruas, nos becos, na sombra incerta e espectral, cuja pujança só encontra base segura na ambigüidade e na multiplicidade de configurações novas que o esperam em cada esquina.

É desse cenário ambíguo, fragmentado e indefinido que o artista moderno retira novas configurações estéticas que, na dinâmica do movimento citadino, absolve, mistura, remodela e constrói o seu discurso ficcional. A cidade surge como o cenário por excelência da modernidade, caracterizando-se não somente enquanto discurso da mesma, mas também sobre a mesma; nela o homem desenvolve uma nova vivência pessoal, única, que se manifesta como pré-condição subjetiva do ser moderno. "O traço fundamental do homem moderno - lembra Renato Cordeiro Gomes -, se define em termos de um eu fragmentado"; marcado, justamente, por um eu que é ruptura e descontinuidade, um fazer de novo constante. Assim, o artista moderno busca expressar a própria ambigüidade do cenário urbano, principalmente em torno de eixos tão complexos como a questão da máquina e da "massa". Como assinala Eugene Lunn, "os modernistas encontram um valor estético no confronto com a experiência urbana, que se materializa, por exemplo, a partir de ângulos aparentemente contraditórios (a cidade como libertação da tradição e da rotina, mas também como o lugar de isolamento interpessoal e a experiência fragmentada, como se observa nos solitários poemas urbanos de

Baudelaire)." ¹

Não é mero acaso, portanto, que nas grandes metrópoles surjam os movimentos de vanguarda. A cidade aglutina as mais variadas tendências artísticas; articula com os seus artistas, nativos e estrangeiros, novas funções, novos modelos culturais, estéticos e políticos. A cidade coloca-se, assim, como um texto discursivo e aberto, a ser lido e transformado, que se oferece a tentativa de "ler o ilegível. Apreender, portanto, seus sentidos múltiplos e em colapso, sentidos inseguros, é indicativo da nostalgia daquela legibilidade do laberinto urbano que os textos representam. Ler a escrita da cidade e a cidade como escrita é buscar o legível num jogo aberto e sem solução." ² Talvez o elemento de verdade que o cenário urbano moderno nos coloca seja justamente mostrar a ilegibilidade do ilegível; a impossibilidade de totalizar, de dizer; enfim, de trilhar caminhos que não estão em nenhum mapa e que podem levar o caminhante a se perder; é, em última análise, aceitar que somos incompletos, frágeis e que não sabemos tudo.

O trabalho que desenvolvo a seguir é justamente a tentativa de lançar-me nas malhas de um discurso poético, o de César Vallejo, lido a partir de sua experiência na cidade moderna. Essa aventura se centra em um período determinado (1923-1932) e num espaço desdobrado, Paris e Moscou. Busco mostrar que a experiência de Vallejo configura uma poética da modernidade, donde questões como subjetividade, historicidade, técnica e massa se manifestam

de forma tensa, mediatizadas pelo discurso crítico e poético do mesmo.

Partiremos, portanto, da análise de recortes textuais vallejianos previamente selecionados, que serão lidos à luz dos estudos de uma antropologia urbana e arquitetônica que permite conceber a cidade como plexo de práticas culturais que se configuram a partir de um contexto fragmentado e cindido da modernidade. Lançarei mão desses estudos de acordo com os enfoques e necessidades que forem surgindo ao longo da análise.

Para tanto, no capítulo I, farei um esboço panorâmico das representações do urbano no pensamento moderno ocidental, como introdução indispensável aos capítulos que se seguirão.

No capítulo II, encontramos Vallejo ainda no Peru. Buscarei mostrar os efeitos de choque que a sua poesia desencadeará no contexto literário peruano, demarcando, dessa forma, um processo de ruptura com o mesmo, e que o levará ao auto-exílio em seu próprio país.

O capítulo III se detém na experiência parisiense. Mostro as possíveis divergências e convergências entre o poeta e a capital cultural do mundo. É a partir de, e contra Paris, que Vallejo articula uma outra tradição, que o levará a trilhar um caminho alternativo possível: a experiência do socialismo num outro cenário urbano, Moscou, a capital periférica e emergente da Rússia

(capítulo IV). Nesse capítulo investigo a relação do "flâneur" latino-americano com a capital do socialismo e como esta se coloca como uma oficina de experimentação fluída, dinâmica, que permite ensaiar novas configurações poéticas e políticas para o poeta.

Moscou será também objeto de análise no capítulo V. Rastrearei as pegadas de outros viajantes que também passeiam por Moscú, Le Corbusier, Walter Benjamin, Osório Cesar e Emilio Frugoni, que, como (e com) Vallejo mobilizam senhas, códigos e ritmos comuns. O papel da arquitetura moderna moscovita será um dos fios condutores como método de leitura. Por um lado, vislumbramos o olhar atento do arquiteto construtivista, do outro, o do filósofo-artista, que retira das ruínas, das passagens e do espetáculo da cidade da (e em) revolução, os elementos propulsores de seu discurso inquietante e refinado.

Por fim, no capítulo VI, retorno a Vallejo que volta a Moscú pela terceira vez. Nesse capítulo investigo especificamente os textos críticos do poeta em torno da arte e da política. Uma das questões recorrentes em Vallejo, e que analiso de um modo mais intenso nesse capítulo, é a problemática do socialismo, tendo, agora, uma experiência concreta e palpável de leitura que se centra em torno dos problemas e avanços obtidos pelo socialismo após a revolução de outubro na Rússia. Essa leitura se manifesta, como tentarei mostrar, de forma intensa na sua prática artística e política nesse período.

Espero poder esboçar e aprofundar, com esse trabalho, pontos obscuros que não foram suficientemente analisados pela crítica sobre Vallejo e sua obra que, como disse algum crítico, continua a nos assombrar, felizmente.

NOTAS

1. LUNN, Eugene. Marxismo y modernismo. Un estudio histórico de Lukacs, Benjamin y Adorno. (Trad. esp.). México. Fondo de Cultura Económica. 1986. pp.49-50.
2. GOMES, Renato Cordeiro. Todas as cidades, a cidade. Literatura e experiência urbana. Prefácio de Eneida Maria de Souza. Rio de Janeiro. Rocco. 1994. p.16.

I. A IDÉIA DE CIDADE NO PENSAMENTO MODERNO

A cidade se converteu em uma fatalidade para o homem, muito além do bem e do mal.

Carl Schorske, "A idéia de cidade no pensamento europeu"

1. A cidade como manifestação discursiva do artista moderno

A necessidade de se entender o fenômeno da cultura urbana moderna e, mais especificamente, das leituras que um artista desenvolve em suas obras coloca-se, no presente trabalho, como tarefa crucial, na medida em que a linha condutora que adoto para o estudo do pensamento e prática poética de César Vallejo se pauta a partir da experiência citadina do mesmo na Europa, experiência que se situa da metade dos anos 20 ao início dos anos 30.

Como veremos, Vallejo convive no meio urbano de forma intensa, particularmente em Paris e Moscou¹, e creio ser possível

depreender dessa experiência elementos novos para se entender a complexidade da atividade política e poética do poeta latino-americano nesse período.

Nesse sentido, se a cidade coloca-se como um viés possível de leitura, nada mais correto que começar por entender algumas noções básicas em torno de uma antropologia urbana e do papel dessa no contexto da modernidade, não apenas como cenário de uma organização social, mas como manifestação discursiva de novas configurações estéticas; como plexo de práticas culturais cambiantes, ou, como indica Richard Morse, como "arenas culturais", que manifestam de forma latente seu caráter de mudança na era moderna. A idéia de "arena cultural", ou teatro de práticas culturais, ressaltado por Morse, encontra um sentido profundo na leitura que tentarei fazer de Vallejo. Como escreve este, "las ciudades se transforman así en teatros; nuestros informantes, en actores. Estos últimos no son simples reporteros u observadores críticos, sino participantes comprometidos con cada fuente o recurso intelectuales y físicos a su disposición, para interpretar no la condición meramente urbana, sino la humana."² Ou seja, a relação do artista com a cidade se dá enquanto membro ativo dessa comunidade, como alguém que se identifica e se confunde com ela. Na experiência de Vallejo, veremos como este se identifica profundamente com o cenário citadino parisiense e moscovita, ainda que seja, no caso do primeiro, uma relação marcada muito mais enquanto negação da cultura estabelecida que pura e simples identificação com esta; relação oposta estabe-

lece com Moscou, onde mobiliza sinais que prefiguram um entusiasmo utópico na tentativa de se poder configurar uma nova poética num contexto revolucionário.

O cenário urbano surge, assim, ante os olhos do artista moderno, como um texto enigmático, fragmentado e cindido do mundo moderno, estado que é, em última análise, sinal de sua própria condição humana. Como assinala Raúl Antelo, "o espaço urbano simboliza, precisamente, o processo de produção de sentido, a mútua pressuposição entre práticas e leituras que funda o discurso."³ Discurso, diga-se de passagem, que se manifesta enquanto construção de configurações poéticas novas, ou seja, a cidade coloca-se como construção estética, quando não se oferece como o próprio objeto estético para o artista moderno.

No entanto, a relação do artista com a cidade só é possível enquanto experiência crítica, dialética com a mesma, possibilitando, nessa relação tensa entre o sujeito e o objeto, a configuração de imagens poéticas, que são, precisamente, imagens do futuro, de uma vivência de futuro, de um lugar ideal de convivência.

Nesse sentido, assinala Maria Corti⁴ que a idéia de cidade se caracteriza como um "lugar mental" e simbólico, o que induz a concluir que a idéia de cidade surge como uma construção cultural, imaginária e ficcional, onde se evidencia uma relação de tensão entre a memória histórica cidadina dos seus habitantes e o seu

presente vivido, frágil, dividido. É nessa tensão que se articulam as forças propulsoras do futuro, da utopia. A memória é o que ainda permite ao leitor a busca de um sentido explícito e palpável da cidade moderna, caótica, que foge constantemente de seu horizonte perceptivo. A memória busca a fixação de imagens, num processo de preenchimento, redundante. "A relação homóloga entre cidade e a memória - lemos em Todas as cidades, a cidade - faz-se portanto pela redundância, pelo repetível, marca de Experiência, onde há repetição do que mais profundamente se esquece. Vivemos entre a impossibilidade de repetir o passado e a compulsão à repetição."⁵ A cidade utópica se configura, então, na crise, no embate, na tentativa de configurar um lugar ideal, filtrado pelo fluxo do passado, salvo pela memória, que busca salvar-se no presente. "La città - escreve Corti - e uno spazio geografico chiuso che può trasformarsi in costruzione spaziale della coscienza, in luogo mentale, locus deputatus del conflitto tra Dio e il demônio, fra il bene e il male. Così ogni spostamento del punto di vista etico-sociale di un gruppo, di un status, comporta il mutamento di giudizio su questa costruzione spaziale della coscienza che è la città."⁶ É completa indicando que a idéia de cidade pode se dar de duas formas: "uno é constituido da città che possiedono una storia, quindi una struttura diacronica di codici e una memoria collettiva; rispondono cioè a un complesso meccanismo semiótico, punto di partenza per la simbolizzazione. L'altro tipo è constituido da città senza storia, o perché appena create o perché utopiche; l'utopia, che può essere razionalistica o no, colma il

vuoto semiotico e a sua volta consente la nascita del luogo mentale." ⁷ Entre a cidade real, concreta, ilegível e a cidade mental, imaginária, "invisível", se debate o homem moderno sem saber, ao certo, aonde vai chegar.

2. A idéia de cidade no decorrer da história

A idéia de cidade coloca-se como fator determinante para as transformações sociais e se impõe, ao longo da história ocidental, como um problema para pensadores e artistas. É, por assim dizer, um mal irremediável, esteja ela num contexto feudal, capitalista ou comunista. Assim, as mudanças de idéias e valores que ocorrem na sociedade estão, direta ou indiretamente, cruzadas pela cidade, assim como esta por aquela. Para se entender o fenômeno urbano, é necessário conhecer a natureza do homem, da sociedade e da cultura.

O pensador norte-americano, Carl Schorske, no seu ensaio "A idéia de cidade no pensamento europeu: de Voltaire a Spengler", ⁸ desenvolve o processo de construção da idéia de cidade do Iluminismo até o modernismo evidenciando, com grande lucidez, os principais pontos de ruptura no processo de desenvolvimento da mesma. Segundo Schorske, a idéia de cidade começa a ser formada a partir do século XVIII, em torno do pensamento dos herdeiros da

Ilustração, particularmente Voltaire, Adam Smith e Fichte.

Para Voltaire, que tinha como cenário de leitura a cidade de Londres e não Paris, a cidade era o cenário por excelência da virtude, pois propunha e propiciava o desenvolvimento da liberdade, do comércio e da arte. Londres, assim, coloca-se como o espaço do progresso não só industrial, como também do prazer, do desfrute e de um gosto artístico refinado. A existência de uma classe miserável crescente, que surgia na mesma proporção do progresso, era tomada não como um perigo iminente, mas como força propulsora desse mesmo progresso, na medida em que os pobres, ao aspirarem a alcançar as mesmas condições materiais e culturais dos ricos, aprimorariam seus potenciais inatos mudando seu próprio estado. A luta pela emancipação social, por um aprimoramento do "gosto" (elegância aristocrática) e com o desenvolvimento industrial (estimulado pela razão), faria nascer e aperfeiçoar as "artes civilizadas".

Na Alemanha, entretanto, os intelectuais só começaram a se interessar pela questão da cidade no início do século XIX. Johann Gottlieb Fichte foi um desses intelectuais. Havia na Alemanha um movimento de oposição ao poder arbitrário de príncipes e burgueses urbanos que não viam na cidade um meio de desenvolvimento e progresso. Em consequência, reivindicava o ideal comunitário da cidade estado grega. Fichte se opõe a essa alternativa e propõe, em contrapartida, um elemento novo, que é a idéia de "moral comunitária", resgatada por este no passado medieval alemão. Se-

gundo o filósofo, nos burgos medievais prevalecia um certo espírito comunitário que se materializava em torno de determinados valores ou virtudes, como a lealdade, a retidão, a honra e a simplicidade. Essas virtudes permaneceram, ao longo do tempo, sem serem afetadas ou alteradas pela cultura aristocrática ou monárquica ilustradas. Assim, acrescentando esses novos elementos à idéia de cidade como agente civilizatório e do progresso industrial, a cidade se colocaria como modelo ideal de desenvolvimento para o homem. Essa idéia nova de cidade inaugura uma nova ética comunitária, que posteriormente se consolidará em torno do individualismo e da prepotência da cultura burguesa no século XX. O individualismo e o egoísmo burguês preparam, assim, as bases para a gestação de uma segunda idéia de cidade, a cidade como "vício".

Essa leitura se pauta pela idéia de que o progresso e o conseqüente enriquecimento de determinados grupos e corporações são a causa principal da decadência humana. Surge, então, uma espécie de "horror" e revolta contra o racionalismo mecanicista e desumano, que leva alguns artistas a desenvolver a prática do culto pela natureza. Com o avanço do desenvolvimento industrial, no século XIX, a idéia de cidade como vício se fortalece. O progresso industrial e social, que se pensava ser resultante da relação entre ricos e pobres, cidade e campo, começa a ruir. A verdade é que se o processo de industrialização trouxe o progresso para as cidades, também é verdade que trouxe na sua esteira o aumento dos índices de migração, a miséria, a sujeira, o crime social.

Esse novo contexto social divide os intelectuais na tarefa de decifrá-la e na busca de soluções. Surge um grupo de intelectuais (que Schorske chama de "arcaizantes"), que são os que defendem a idéia do rechaço, ou seja, negam o mundo em que vivem, abandonando a cidade, mas buscam, em compensação, um passado comunitário, edênico, que se opõe ao presente destruidor, caótico e competitivo. Entre esses intelectuais, encontram-se os escritores russos Dostoievski e Tolstoi, ambos a idealizar o campo e reivindicar uma sociedade organizada em pequenas cidades. - Como assinala Schorske, "suas visões do futuro incluíam, com maior ou menor grau, uma volta ao passado pré-urbano."⁹ Junto a eles, outro grupo de intelectuais, chamados "futuristas", colocam-se, de modo geral, como os reformadores sociais ou socialistas. Esses intelectuais, entre eles Marx e Engels, não negam a cidade moderna, mas querem curar suas feridas sociais. Nesse sentido, seguem a tradição dos herdeiros da Ilustração, mas se afastam desses pela complexidade de suas idéias frente ao novo cenário citadino. Tanto Marx, ao se opor ao capitalismo, quanto Engels, ao se opor à cidade, foram ambos dialéticos. Como assinala Schorske, "Marx rechaçou o capitalismo a partir de uma perspectiva ética, pela exploração do operário e o afirmou a partir de um ponto de vista histórico, pelo processo de socialização dos meios de produção que desencadeia. Do mesmo modo, Engels denunciou a cidade industrial como o cenário da opressão, ainda que a afirmasse historicamente como o teatro por excelência da libertação proletária."¹⁰ No entanto, nem Marx, nem Engels conseguiram definir ou propor um modelo de cidade socialista. Esse

será, por sinal, um dos debates mais complexos a ser defrontado por arquitetos, urbanistas e artistas russos no processo de construção das cidades socialistas, no final dos anos 20 e início dos 30 na Rússia. Um debate que envolveu artistas não só russos, mas também de outros países, entre eles Le Corbusier, como veremos mais tarde. A propósito, Le Corbusier, que poderia se inscrever na tendência dos "futuristas", defendeu sempre a idéia de cidade como meio por excelência de convivência e desenvolvimento humano. No debate que manteve com os urbanistas russos no início dos anos 30, afirmou que "os homens de todos os países e todos os climas esperam viver em coletividade. A coletividade favorece a produção industrial e intelectual. A inteligência não se desenvolve fora de agrupações humanas: é o fruto da concentração. A dispersão obstaculiza o desenvolvimento espiritual e debilita os reflexos da disciplina material e intelectual."¹¹

A terceira idéia de cidade, resgatada por Schorske, e que, no presente trabalho, coloca-se como a idéia que norteará meus estudos, é a de cidade que se coloca como fatalidade para o homem, além do bem e do mal, e que se situa historicamente na metade do século XIX. Esse novo modo de ver começa na França, com Baudelaire e com os impressionistas no campo da arte, influenciados por Nietzsche no campo da filosofia. Agora, todo julgamento social, moral, político e cultural dar-se-á a partir de uma experiência profundamente pessoal, subjetiva, abandonando de vez a base hegemônica da razão.

Esses intelectuais e artistas viam a cidade em toda a sua complexidade, paradoxos e ambigüidades sem se aterem a um julgamento de valor. Assim, tudo o que ela propõe, seus horrores, suas glórias, belezas e objeções, é concebido como práticas culturais que se dão enquanto experiência da vida moderna. Não buscavam determinar conceitos de "bem" e de "mal", que são características por excelência do cenário urbano, mas o de apreender e traduzir esse novo plexo cultural da cidade moderna. O novo contexto se manifesta de forma fragmentada, descontínua, transitória, impossibilitando qualquer prognóstico de futuro; o futuro é hoje.

Com Baudelaire, o habitante da cidade começa a ser visto por meio de outras perspectivas. O próprio poeta se deixa levar pela multidão impaciente, que ora o aterroriza ora o fascina. Como lembra Schorske, o poeta moderno "fez precisamente isso. Perdeu sua identidade, tal como a perde o habitante da grande cidade, ganhando ao mesmo tempo todo um mundo de experiências mais amplas."¹² Essa nova idéia de cidade leva, inevitavelmente, ao abandono dos ideais de integração, de progresso histórico enquanto programa pré-determinado e que deve ser seguido. Os artistas da "subjetividade" aboliram a idéia de volta a um passado redentor, assim como a conquista de um futuro heróico e paradisíaco. Ao se negarem a seguir os ideais de progresso, de participação em um todo social integrado, esses artistas se colocam à margem da história centralizadora e totalizadora; são dissidentes e inconformados

e buscam mostrar o verdadeiro rosto do homem moderno. Nessa direção é exemplar a observação que faz Herbert Marcuse ao classificar a função da arte e da literatura em dois grupos, ou duas dimensões fundamentais: a que é composta pelos textos que se colocam como representações do espírito racional burguês e, um outro grupo, que se opõe frontalmente ao primeiro, composto pelos artistas que se negam a representar os valores e práticas da ordem estabelecida. Essa outra dimensão, segundo Marcuse, não busca representar "os heróis religiosos, espirituais, morais (que com frequência sustentam a ordem estabelecida), mas ser representada pelos caracteres perturbadores como o artista, a prostituta, a adúltera, o grande criminoso, o proscrito, o guerrero, o poeta rebelde, o demônio, o louco - por aqueles que não ganham a vida, ou pelo menos não a fazem de um modo ordenado e normal."¹³ A arte moderna vai buscar, desse modo, o belo na degradação, nos espaços descentrados, no anti-herói que se esconde na multidão; enfim, no movimento constante e desordenado da massa miserável com que ele, de alguma forma, se identifica e se confunde.

A idéia de cidade como fatalidade para o homem moderno encontra eco em outro leitor da cidade moderna, Walter Benjamin. O filósofo alemão, leitor de Baudelaire, busca neste as chaves para se entender os problemas da modernidade, e se coloca não apenas como leitor da cidade, mas como partícipe da mesma.¹⁴ Como lembra Beatriz Sarlo, o flâneur "es un mirón hundido en la escena urbana de la que, al mismo tiempo, forma parte (...). El circuito del pa-

seante anónimo sólo es posible en la gran ciudad que, más que un concepto demográfico o urbanístico, es una categoría ideológica y un mundo de valores."¹⁵ Nesse mesmo sentido assinala Renato Cordeiro Gomes, lembrando que "ler a cidade consiste não em reproduzir o visível, mas torná-la visível, através dos mecanismos da linguagem."¹⁶

Segundo Benjamin, nos seus clássicos estudos sobre a Paris do século XIX, "o moderno se prova como sua catástrofe. O herói não está previsto nele; o moderno não tem utilização alguma para esse tipo. Amarra-o seguro e para sempre no porto; entrega-o a um eterno não fazer nada."¹⁷ Benjamin problematiza a idéia de modernidade a partir da idéia da cidade como fatalidade para o homem. O artista moderno vê, assim, na cidade, nas ruas e "na riqueza inesgotável de suas variações, entre calçamentos cinzentos e entre o transfundo cinza do despotismo"¹⁸, o cenário por excelência em que a vida se agita e se dá em toda a sua multiplicidade, em um tempo indeterminado, sujeito a ganhos e perdas. Como os artistas da "subjetividade", Benjamin desvenda um modelo de historicidade que se opõe tanto ao modelo de progresso social dos artistas e pensadores utópicos da esquerda, quanto ao modernismo redentor da direita, propondo, em contrapartida, uma estética da ansiedade, do desejo, da perda e da negação. Uma escritura crítica que se alimenta da própria crise captada em seu valor dialético e não como sinal de mero acidente de trajetória. A cidade moderna, assim como a arte, não indica nem propõe caminhos; ou, como escreve Vallejo,

ela descobre caminhos, nunca metas. O percurso do artista e do filósofo-artista, termina na esquina, não sabe e nem lhe interessa saber o que vem pela frente; é, por assim dizer, uma experiência deslizando, trágica, de ruínas em que ele é levado muito mais pelo desejo, que pelo conhecimento. A história, e a tradição, colocam-se como seu ponto de partida e o presente vivido, como o seu ponto de chegada. Talvez essa seja a única certeza que lhes resta. Essa é a sua dialética, cambiante, fragmentada e paradoxalmente carregada de futuro; o futuro incerto que se dá na passagem do hoje, para usar a definição de Michel Foucault, é possível ver emergir no pensamento contemporâneo uma nova maneira de se colocar o problema da modernidade, "não mais numa relação longitudinal aos antigos, mas no que se poderia denominar uma relação 'sagital' à própria atualidade. O discurso deve levar em conta sua própria atualidade para encontrar, por um lado, nela própria seu próprio lugar e, por outro, para desvendar o sentido, enfim, para especificar o modo de ação que é capaz de exercer no interior dessa atualidade."¹⁹

Essa noção, ou melhor, essa relação pessoal com o mundo, é crucial para se entender o pensamento e a poética de Vallejo, pois como os artistas da subjetividade, o poeta articula uma relação marcadamente pessoal e tensa com o mundo. Uma relação que encontra e constrói sentidos somente a partir de uma concepção dialética com o contexto cambiante, caótico e em crise. De fato, Vallejo assinala que "bajo su forma racional, la dialéctica, a los ojos de

la burguesía y de sus profesores, no es más que escándalo y horror, porque al lado de la 'comprensión positiva' de lo que existe, ella engloba, a la vez la 'comprensión de la negación' y de la ruina necesaria del estado de cosas existente. La dialéctica concibe cada forma en el flujo del movimiento, es decir, en su aspecto transitorio. Ella no se inclina ante nada y es, por esencia, crítica y revolucionaria."²⁰ Veremos también, ao longo desse trabalho, que Vallejo concebe e constrói a sua poética a partir dessa premissa de crise dialética entre o sujeito moderno e o objeto a ser lido, como condição necessária para que ambos se deixem tocar e se transformar.

Nessa perspectiva aberta por Schorske insere-se também a noção de cidade do pensador italiano Giulio Carlo Argan. Para ele, a cidade pré-moderna era vista como um lugar fechado em si mesmo, como se fosse o útero da mãe. A cidade moderna coloca-se no sentido oposto, em vez de ser o espaço do lugar seguro e da proteção, coloca-se como o espaço por excelência da insegurança, do perigo, da luta pela sobrevivência em um mundo marcado pelo medo, pela angústia e o desespero.²¹ Segundo Argan, tudo o que se encontra no cenário urbano moderno configura-se como signos (e num sentido amplo como arquitetura), como objetos de significação, sejam eles das boas ou das más formações, das contradições que se desenvolvem no seio da comunidade. Esse é o caso, por exemplo, "das montanhas de lixo edilício que a especulação incontrolada acumulou nas cidades e das quais diz com demasiada frequência que não são arquite-

tura, ainda que sejam, e representativa de uma triste realidade social e política." ²²

Partindo dessas noções básicas em torno da cidade moderna, tentarei mostrar, nos capítulos que seguem, a importância da mesma na trajetória intelectual e artística de César Vallejo a partir da experiência desdobrada em duas importantes cidades do mundo moderno, Paris, a capital cultural do mundo, e Moscou, a capital periférica da revolução socialista.

NOTAS

1. Vallejo também viveu em Madri, no período de um ano, em 1931. Em carta a Juan Larrea, escrita em 29 de janeiro de 1932 (um pouco antes de voltar a Paris), o poeta declara: "Madrid es insoportable para vivir aqui. De paso, pasa y hasta es encantador. Pero para hacer algo y para vivir, no se vive ni se hace nada." Em: VALLEJO, César. Epistolario general. Prólogo e cronología de José Manuel Castañón. Valencia. Pré-Textos. 1982. p.243. Ainda que tenha sido um ano de intensa atividade intelectual para Vallejo, a experiência vivida em Madri não será objeto de estudo nesse trabalho, surgindo apenas de forma indireta em alguns pontos específicos.
2. MORSE, Richard. "Ciudades periféricas como arenas culturales (Rusia, Austria, América Latina)". Em: Cultura urbana latinoamericana. Buenos Aires. Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales. 1985. p.39. Esse livro traz outros ensaios sobre a cultura urbana na América Latina de autores destacados, como Angel Rama, Julio Ortega, Jeffrey D. Needell, Gilberto Velho, etc.

É importante ressaltar que os estudos em torno da cultura urbana são fecundos nos trabalhos dos intelectuais latino-americanos, entre eles citaria o texto clássico de Gilberto Velho, A

utopia urbana, Rio de Janeiro. Zahar. 1973; de RAMA, Angel. La ciudad letrada. Montevideu. Fundación A. Rama. 1984; de ROMERO, José Luis. Latinoamérica: las ciudades y las ideas. México. Siglo XXI. 1976; de CÂNDIDO, Antônio. O discurso e a cidade. São Paulo. Duas Cidades. 1993; os ensaios de José Henrique Hardoy, Richard Morse, José Murilo de Carvalho e outros reunidos no livro Nuevas perspectivas en los estudios sobre história urbana latinoamericana. Buenos Aires. IIED. 1989.

Beatriz Sarlo, discute a questão da modernização e modernidade a partir da leitura que faz de Buenos Aires enquanto cenário do que definiu como sendo uma "modernidade periférica". Entre seus escritos sobre a questão, além do já clássico Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930. Buenos Aires. Nueva Visión. 1988, citaria o ensaio, "Modernidad y mezcla cultural. El caso de Buenos Aires". Em: BELLUZZO, Ana Maria de Moraes (org.). Modernidade: vanguardas artisticas na América Latina. São Paulo. Memorial/UNESP. 1990; e "Arlt: Cidade Real, Cidade Imaginária, Cidade Reformada". Em: Literatura e história na América Latina. Orgs. Ligia Chiappini e Flávio Wolf Aguiar. São Paulo. EDUSP. 1993.

A Revista da USP, nº 5. São Paulo, mar-abr-mai. 1990, dedicou um número especial à questão da cidade. Entre os textos apresentados assinalaria o de Lucrecia D Aléssio Ferrara, "As máscaras da cidade". Cito também recente edição da Revista Tempo Brasileiro, nº 116. Rio de Janeiro, jan.-fev.-mar. 1994,

com textos de Félix Guattari, Jean Baudrillard, Barbara Freitag, etc., e recente livro de PECHMAN, Robert Moses (Org.). Olhares sobre a cidade. Rio de Janeiro. Ed. da UFRJ. 1994.

3. ANTELO, Raúl. "A matéria dura: terra roxa". Em: Revista da Biblioteca Mário de Andrade. nº 52. São Paulo. 1994. p.67.
4. CORTI, Maria. "La città come luogo mentale". Em: Strumenti Critici. 71 a. 8, jan. 1993, fascículo I. p.1.
5. GOMES, Renato Cordeiro. Todas as cidades, a cidade. Literatura e experiência urbana. Prefácio de Eneida Maria de Souza. Rio de Janeiro. Rocco. 1994. p.44.
6. "La città come luogo mentale", cit., p.6.
7. Ibid., p.16.
8. SCHORSKE, Carl. "La idea de ciudad en el pensamiento europeo: de Voltaire a Spengler". Trad. de Segunda Epigonalli. Em: Punto de vista. nº 30, a. 10. Buenos Aires, jul.-out. 1987. (separata).

Remeto o leitor também para o livro de Schorske, Viena fin-de-siecle. Política e Cultura. Trad. de Denise Bottmann. São Paulo. Companhia das Letras. 1988. Ver também o livro clássico de MUNFORD, Lewis. A cidade na história: suas origens, transformações e perspectivas. Trad. Neli R. da Silva. São Paulo. Mar-

tins Fontes. 1982; e WILLIAMS, Raymond. O campo e a cidade: na história e na literatura. Trad. de Paulo H. Britto. São Paulo. Companhia das Letras. 1990; CALVINO, Italo. As cidades invisíveis. Trad. Diogo Mainardi. São Paulo. Companhia das Letras. 1990; RONCAYOLO, Marcel. La ciudad. Barcelona. Paidós. 1988; e BERMAN, Marshall. Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade. São Paulo. Companhia das Letras. 1987.

9. Ibid., p.X.

10. Ibid., p.XII.

11. "Carta de Le Corbusier a Moise Ginzburg". Em: CECCARELLI, Paolo. La construcción de la ciudad soviética. Barcelona. Editorial Gustavo Gili. S/d. p.81.

12. "La idea de ciudad en el pensamiento europeo...", cit., p.XV.

13. MARCUSE, Herbert. El hombre unidimensional. Ensayo sobre la ideología de la sociedad industrial avanzada. Trad. de Juan Garcia Ponce. México. Joaquín Mortiz. 1969. pp.79-80.

14. Veremos mais tarde, no cap. V-3, como a cidade se coloca para Benjamin como força propulsora de seu pensamento. Isso fica claro na experiência pessoal que irá articular no curto período em que esteve em Moscou.

15. SARLO, Beatriz. Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930. Buenos Aires. Nueva Visión. 1988. p.16.

16. Todas as cidades, a cidade, cit., p.34.
17. BENJAMIN, Walter. Iluminaciones II. Trad. de Jesús Aguirre. Madri. Taurus. 1972. p.115. Na esteira de Benjamin, Willi Bolle aprofunda em Fisiognomia da metrópole moderna: representação da história em Walter Benjamin. São Paulo. EDUSP. 1994, a leitura da cidade moderna pelo prisma das "passagens" do filósofo alemão e os desdobramentos da modernidade enquanto experiência crítica em torno do fenómeno da metrópole moderna.
18. Ibid., p.52.
19. FOUCAULT, Michel. " Qué es la Ilustración?". Em: Saber y verdad. Edição, tradução e prólogo de Julia Varela e Fernando Alvarez-Uría. Madri. La Piqueta. 1991. p.200.
20. VALLEJO, César. El arte y la revolución. Lima. Mosca Azul. 1970. p.13.
21. ARGAN, Carlo Giulio. Historia del arte como historia de la ciudad. Trad. de Beatriz Podestá. Barcelona. Laia. 1984. p.203.
22. Ibid., p.231.

minantes dessa trajetória centrados ainda no período em que se encontra no Peru, donde é possível encontrar pontos relevantes que serão recorrentes na experiência européia.

César Abraham Vallejo¹ surge, no cenário da literatura latino-americana, como um problema literário que se mantém, apesar de todos os estudos da crítica daqui e fora da América Latina, inesgotável; uma poética que não encontra comparação na literatura peruana e permanece, para usar uma expressão de Roland Barthes, citada por Enrique Ballón Aguirre, "eternamente no campo de não importa qual linguagem crítica."² Essa resistência à crítica advém, em grande parte, pelo caráter marcadamente pessoal da poética vallejiana, que o afasta desta ou daquela corrente ou escola estética. Sua poesia é, como lembrou Antenor Orrego, única, de apropriação da linguagem como processo de construção, mas que pensa, sente e ama universalmente.

Los heraldos negros, seu primeiro livro, surge em 1918. Esse livro reúne alguns poemas que se caracterizam pela tensão entre a tradição modernista³ e a irrupção do novo como consequência da ruptura com essa direção. O elemento latente é a busca de um estilo próprio, que se afasta, deliberadamente, dos caminhos já traçados. É, por assim dizer, uma atitude rebelde, não de rebeldia inconsequente, mas com um objetivo determinado, sem ser, por isso, um procedimento egoísta e fechado, mas sim um procedimento experimental e aberto. Como assinalou um dos primeiros leitores e admi-

radores da poesia vallejiana, José Carlos Mariátegui, Vallejo "rompe con la tradición cortesana de una literatura de bufones y lacayos"⁴. Mariátegui está, evidentemente, não só ressaltando o valor da poesia de Vallejo, como dirigindo sua crítica ao gosto artístico da tradição aristocrática modernista que predominava ainda no início do século.

Em 1922, surge seu segundo livro de poemas, Trilce, que alcança definitivamente seu mais alto grau de elaboração poética. O efeito que teve esta obra na sociedade peruana foi imediato, caracterizado pelo repúdio, incompreensão e hostilidade. Clemente Palma, um dos críticos com certa influência na época, qualifica Los heraldos negros, como uma "auténtica leche de burra"⁵, e, em outra ocasião, chega a ameaçar o poeta (que não conhecia e nem sabia como se chamava, pois os primeiros poemas de Vallejo foram publicados em jornais e assinados com as iniciais C.A.V.), dizendo que se a sua identidade fosse conhecida, a população "le echaría lazo y lo amarraría en calidad de dormiente en la línea de ferrocarril."⁶ Com Trilce, a hostilidade se faz ainda maior. Luis Alberto Sánchez, refere-se à obra como "incomprensible y estrambótica," comparando o poeta com um "brujo".⁷ Por seu turno, Clemente Palma volta a atacar, afirmando que o livro é "suspeito", insinuando que o poeta deve ser intimado para um interrogatório pela polícia.

Porém, se a receptividade de Trilce provoca por um lado

revolta, por outro, recebe boa acolhida por parte de um seletivo grupo de artistas e intelectuais. Entre eles Antenor Orrego, Haya de la Torre, Alcides Spelucín (que formaram, junto com Vallejo, a boémia intelectual de Trujillo); mas também foi bem acolhido por José Maria Eguren, Abraham Valdelomar (Conde de Lemos), Manuel González Prada e José Carlos Mariátegui.

O reduzido círculo de leitores da poesia vallejiana reflete o mal estar que provocou e a complexidade do procedimento poético do mesmo. Visto pela crítica mais lúcida como o mais importante poeta jovem do Peru, Vallejo encontrou em Antenor Orrego o seu mais ilustre leitor,⁸ seguido de José Carlos Mariátegui que, em 1928, escreve um importante ensaio, "El proceso de la literatura", referindo-se à obra de Vallejo e incluído no seu já clássico livro, Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana. Para Mariátegui, no Peru não faltavam poetas novos, mas sim, "poesia nueva", e Vallejo era o representante mais fecundo dessa poesia nova. De fato, a poética vallejiana marca uma nova etapa na história da literatura peruana e, de modo mais amplo, na América Latina. Sua escritura é única, cava na língua seu próprio ninho, seu próprio buraco, onde se manifestam aqui e ali as marcas de uma tradição esquecida ou malograda; de uma língua subterrânea, desterritorializada. Esse processo de deslocamento o leva à solidão, ao exílio, à melancolia. Condição que se manifesta não só enquanto artista, mas também enquanto homem que se sente estrangeiro na sua terra. É um imigrante em seu próprio país e enquanto tal

está livre para iniciar uma nova história, demarcar os passos de uma outra tradição. Num ato de liberdade, a língua, a grande língua é desfigurada, ou, para ser mais exato, dá lugar a uma sublíngua; a língua subterrânea, proibida. A poesia nasce, assim, como manifestação de uma "literatura menor", que não vem significar uma literatura de língua menor ou inferior, mas, de acordo com as idéias de Gilles Deleuze e Félix Guattari, "a que uma minoria faz em uma língua maior".⁹ Ao cavar seu próprio buraco, o poeta imigrante se desterritorializa, demarcando uma posição de fricção que se dá enquanto desvio linguístico e também político, pois, como declara o próprio Vallejo, "el artista es, inevitablemente, un sujeto politico". De fato, ao romper com a grande língua, rompe também com o código político, tutor da mesma. A opção não é individual, ainda que aparente. Optar por uma "literatura menor" (seguindo as pegadas de Deleuze e Guattari), é optar por uma escritura coletiva, que comunga com todos aqueles que de forma consciente ou por coação colocam-se fora do poder. Dessa forma, o artista situa-se à margem de sua frágil comunidade, o que lhe possibilita criar uma outra comunidade, uma "outra consciência e uma outra sensibilidade."¹⁰

Alguns anos mais tarde, em Paris, Vallejo dirá qual será o signo da nova literatura proletária, que é, digamos assim, uma forma de literatura menor. "El signo más importante está en que ella devuelve a las palabras su contenido social universal, llenándolas de un substractum colectivo nuevo, más exuberante y más

puro y dotándolas de una expresión y de una elocuencia más diáfanas y humanas."¹¹ Assim, a poesia vallejiana não expressa uma determinada realidade, mas constrói outra a partir das pegadas de uma outra língua. Isso não significa a ausência de vínculos com o mundo vivido, ao contrário, é o reconhecimento desse vínculo que o faz cavar essa outra língua, na tentativa de remodelá-la e devolver-lhe seu "conteúdo social universal". O que quero dizer é que no processo de criação não basta lançar mão de frases metafóricas, mas criar palavras metafóricas, como se seu objetivo imediato fosse, para assim, de acordo com Walter Benjamin, "ao inventar palavras da poesia, inventar as palavras da língua",¹² o que equivale a reinventar o mundo.

A presença da poesia vallejiana torna-se incômoda no Peru dos anos 20, pois reivindica e inaugura uma escritura diferente. Lançando mão de uma língua estranha, ele encontra seu "próprio ponto de subdesenvolvimento (...), seu próprio terceiro mundo, seu próprio deserto".¹³ Os conteúdos não são diferentes, mas a maneira como são problematizados, sim. Surgem com uma nova roupagem, novas formas; desobedece as leis estabelecidas, trai a língua mãe, para que sua poesia se torne uma "máquina coletiva de expressão", o que possibilita tratar e "desencadear os conteúdos."¹⁴ Como bem lembrou Antenor Orrego, no seu "Prólogo" à Trilce, "César Vallejo está destripando los muñecos de la retórica. Los ha destripado ya."¹⁵ Em outro ensaio, assinala que Vallejo "nos enseña a no repetirle sino a crear, ser libres, a traducir directamente la vida,

a matar y estrangular la literatura", e conclui, "el poeta ha hecho pedazos todos los alambritos convencionales y mecánicos."¹⁶ De fato, Vallejo estava muito consciente de que sua estética conflitava com a tradição sacralizada pelas instituições guardiãs do saber e da língua, daí haver confessado em 1922, referindo-se a Trilce:

"El libro ha nacido en el mayor vacío. Soy responsable de él. Asumo toda responsabilidad de su estética. Hoy, y más que nunca quizás, siento gravitar sobre mí, una hasta ahora obligación sacratísima, de hombre y de artista ¡la de ser libre! (...) Me doy en la forma más libre que puedo y ésta es mi mayor cosecha artística. (...) Dios sabe cuánto he sufrido para que el ritmo no traspasara esa libertad y cayera en libertinaje! Dios sabe hasta que bordes espeluznantes me he asomado, colmado de miedo, temeroso de que todo se vaya a morir a fondo para que mi pobre ánima viva."¹⁷

Tal procedimento o leva ao seu próprio exílio, tornar-se estrangeiro na sua própria terra. Vallejo não quer harmonizar e conciliar, mas justamente expressar a irracionalidade e a incomunicabilidade dos laços de convivência entre os homens e desses com o mundo; sua poesia é de provocação, nutre-se crise. Não é à toa que alguns críticos classificam sua escritura de "anomalias lingüísticas". Talvez lhes cause terror a construção de versos co-

no esses, para dar um exemplo: "El traje que vesti mañana/ no lo ha lavado mi lavadera" (Trilce, VI). Não fosse a incapacidade de reflexão, a definição não estaria longe de ser correta; ou seja, a escritura de Vallejo é o resultado de uma violência lingüística, uma "anomalia", de fato, que provoca o choque, um efeito estético que desautomatiza uma linguagem vazia já de sentidos. O artista quer construir novos sentidos, e alcança esse efeito obscurecendo o objeto, a sua representação linguística, o que vale dizer, des-territorializando-a. Com esse procedimento estético, Vallejo questiona criticamente seu mundo, sua cultura, uma poesia de trincheira, mas que se mobiliza a partir de dentro, pois situa-se como uma "máquina coletiva de expressão" crítica dentro do mundo conturbado em que vive, e não isolando-se em uma torre de sonhos. Preludia, assim, o que mais tarde definirá como sendo um tipo de "literatura revolucionária que combate dentro del mundo capitalista."¹⁸ De modo que Vallejo, a partir de Trilce, inaugura não somente uma nova poesia, mas uma poesia inquietante e inquieta, um ponto de desequilíbrio na falsa harmonia do mundo moderno, e que se intensificará, posteriormente, na experiência na metrópole moderna.

Vale lembrar também que a poesia vallejiana surge num momento histórico e cultural em ebulição, tanto no contexto peruano, como mundial, as coisas estão mudando rápida e profundamente. É preciso levar em conta esses fatores, pois são decisivos para se entender o procedimento estético e político de Vallejo, ainda nesse período. É sabido que a crise civilizatória mundial do início

do século teve seus reflexos na América Latina, porém, o desencanto com a sociedade moderna já era latente, no final do século XIX, na escritura dos artistas modernistas. Esses artistas direcionavam seu ódio contra a burguesia e as suas formas de governo, que tinham como fundamento básico o pensamento positivista, base ideológica para as políticas de "ordem e progresso" nos países da região. Os modernistas dão os primeiros sinais de que a ideologia da ilustração não concretizou os sonhos de humanização e progresso que tanto animaram os artistas e intelectuais do século XIX. No entanto, os modernistas atacaram a burguesia de forma "simbólica", colocando-se por cima de tudo e de todos, atirando suas flechas confinados nas suas torres de marfim. Eram boêmios e excêntricos. A rigor, não passavam de aristocratas inconformados, colocando-se como cavaleiros que acreditavam ter a divina missão de salvar e proteger o paraíso sagrado da poesia, o "belo", que estava ameaçado pela fúria do mundo moderno. É preciso, talvez, abrir uma exceção para o caso de José Martí; porém, Rubén Darío, o maior representante dessa tendência, afirmava que a arte era "essencialmente aristocrática", e que ele próprio não "era un poeta para las multitudes". Somente com as vanguardas latino-americanas, a crítica aristocrática dos modernistas alcança um status de ruptura num sentido mais amplo. A vanguarda vai colocar em cheque o cosmopolitismo modernista e abrir espaço para o debate em torno da especificidade da cultura latino-americana, determinando novos parâmetros na relação entre periferia e centro. Mas qual a relação de Vallejo dentro desse panorama? Vallejo afasta-se definitivamente da tradição modernista (embora esta seja um dos pontos de partida)

principalmente a partir de Trilce. No entanto, não se vinculará a nenhum movimento de vanguarda específico. Coloca-se como fator dissonante no próprio contexto das vanguardas. Assume a crise como valor e a sua escritura coloca-se como crítica de um mundo decadente, desumano e impossibilitado de comunicar-se entre si. Utiliza-se, nesse sentido, de uma escritura também caótica, fragmentada, lançando mão dos símbolos do cotidiano, da língua vulgar, do neologismo, da destruição da sintaxe, etc.¹⁹ Enfim, tudo converge, na poesia de Vallejo, como assinala Raúl Antelo, para que "os sinais ocupem o lugar dos antigos símbolos mas sejam, ao mesmo tempo, sinais do simbólico - culturais e políticos. Desse caráter ambíguo e paradoxal, sua poesia retira o valor dialético da modernidade: menos representativa da tradição de ruptura do que da dinâmica dos amálgamas. Signo transcultural e cotidiano."²⁰

Outro fator determinante nesse período, é o fortalecimento do pensamento latino-americano em torno do marxismo e do socialismo, que se fortalece a partir dos novos ventos trazido pela revolução bolchevique de outubro de 1917, e principalmente a partir de uma classe emergente, a do proletariado (entenda-se por proletariado, no caso da América Latina, não somente a classe operária nascente como resultado do desenvolvimento industrial nas cidades, mas, de modo geral, os camponeses e grupos indígenas). Esse novo segmento social obriga o intelectual e o artista latino-americano a repensar qual o papel do mesmo frente aos novos desafios que estavam sendo colocados em pauta.

No Peru, o florescimento de um pensamento socialista é notório, principalmente em torno das idéias de um dos teóricos marxistas mais importantes na América Latina, José Carlos Mariátegui. Vallejo insere-se dentro desse processo e define sua posição de artista que se coloca ao lado de uma cultura proletária. De fato, ele é um dos articuladores da APRA (Aliança Popular Revolucionária Americana), partido político fundado em 1924 e dirigido por seu amigo Víctor Raúl Haya de la Torre. Mais tarde, a APRA se converterá no PSC (Partido Socialista Peruano), e no PCP (Partido Comunista Peruano) fundado e dirigido por José Carlos Mariátegui, também amigo do poeta. Mas nesse período, Vallejo já não se encontra mais no Peru. Em 1923 viaja, como tantos outros latino-americanos, para a capital cultural do mundo, Paris. É o início de uma nova fase na trajetória artística e intelectual do poeta peruano.

NOTAS

1. Entre os estudos biográficos sobre Vallejo, destaco os seguintes textos:

- VALLEJO, Georgette de. "Apuntes biográficos sobre César Vallejo". Em: VALLEJO, César. Obra poética completa. Tomo III de Obras completas. Lima. Mosca Azul. 1974. pp.351-457. A viúva do poeta oferece informações que são fundamentais para se entender a complexidade da vida de Vallejo. Muitas de suas declarações provocaram controvérsias entre alguns críticos. A polêmica mais intensa se deu com o crítico e poeta espanhol Juan Larrea que, segundo a autora, distorceu não só fatos em torno de sua vida, como datas, escritos etc., sobre a obra de Vallejo.

- COYNÉ, André. "César Vallejo, vida y obra". Em: ORTEGA, Julio (Org.). César Vallejo, el escritor y la critica. Madrid. Taurus. 1981. pp.17-60. (Esse texto foi publicado primeiramente em "Homenaje Internacional a César Vallejo". Em: Visión del Perú. n° 4. Lima, julho, 1969. pp.44-57.) André Coyné é um dos mais fecundos críticos vallejianos até hoje e também criou uma polêmica com Larrea que defende, particularmente em seu livro César Vallejo y el surrealismo (1976), uma vinculação entre Trilce e o surrealismo. Coyné, de um modo sutil, mas fulminante, rebate:

"Quedaría por agregar, para deshacer confusiones que por ahí circulan, que la poesía de Trilce nada tiene que ver con la poesía surrealista, sin que ello implique un juicio de valor."

Mais tarde acrescenta:

"No bastará un verso, una figura que alguien tal vez alegue para ocultarnos la oposición fundamental entre el poeta de Trilce y los de la razón ardiente ". (p.33)

- FLORES, Angel. César Vallejo: síntesis biográfica, bibliográfica e índice de poemas. México. Premio. 1982.

2. BALLÓN AGUIRRE, Enrique. La poética de César Vallejo: (um caso especial de escritura). México. Universidade Autónoma de Puebla. 1986. O crítico peruano faz talvez a única tentativa crítica de ler a poesia vallejeana a partir de uma análise semiótica, colocando em prática os fundamentos teóricos que adquiriu diretamente de Paris. Por isso o texto se torna por vezes árido para o leitor pouco acostumado com as terminologias semióticas.
3. Refiro-me à tradição modernista a partir do contexto da literatura hispano-americana (modernismo hispano-americano), que se aplica às obras dos escritores de língua espanhola no final do

século XIX, e não ao Modernismo brasileiro que se iniciou em 1922, na Semana de Arte Moderna em São Paulo.

4. MARIÁTEGUI, José Carlos. "César Vallejo". Em: VALLEJO, César. Crónicas. Prólogo, recopilación e notas de Enrique Ballón Aguirre. México. UNAM. 1984. Tomo I: 1915-1926. p.459. Para o estudo em torno das relações entre Vallejo e o fundador do Partido Comunista Peruano e da revista Amauta, ver texto de CHANG-RODRÍGUEZ, Eugenio. "Vallejo y Mariátegui: convergencias y divergencias". Em: Homenaje a César Vallejo. Cuadernos Hispanoamericanos. Vol.I, nº 454-55. Madrid, abr-mai. 1988. Inst. de Coop. Iberoamericana. pp.13-25.
5. PALMA, Clemente. "Correo franco". Em: Crónicas, cit., p.417.
6. Ibid., p.415.
7. SÁNCHEZ, Luis Alberto. "Dos poetas". Em: Crónicas, cit., p.443.
8. Vallejo escreverá mais tarde, em El arte y la revolución: "Antenor Orrego define en el prefacio de Trilce, admirable y profundamente el arte socialista." (p.139). Como veremos no cap. VI desse trabalho, o conceito de "arte socialista" foi criado e sistematizado por Vallejo após suas experiências com o socialismo na Rússia. No entanto, o que se nota é que Antenor Orrego depreendeu a essência da poesia vallejana quando este ainda se encontrava no Peru. Esse fato vem comprovar que a prá-

tica poética de Vallejo mantém uma coerência de procedimento surpreendente e coloca-se como um dos meios mais fecundos para se entender e julgar o seu pensamento em torno da arte e da política.

9. DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. Kafka por uma literatura menor. Trad. de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro. Imago. 1977. p.25.
10. Ibid., p.27.
11. VALLEJO, César. El arte y la revolución. Lima. Mosca Azul. 1970. p.97.
12. BENJAMIN, Walter. Origem do drama barroco alemão. Trad. Apres. e notas de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo. Brasiliense. 1984. p.78.
13. Kafka por uma literatura menor, cit., p.28.
14. Ibid., p.29.
15. ORREGO, Antenor. "Palabras prologales". Em: Crónicas, cit., p.433.
16. Idem. "La gestión de un gran poeta". Em: Crónicas, cit., p.426.
17. VALLEJO, César. Epistolario general. Prólogo e cronologia de

José Manuel Castañón. Valencia. Pré-Textos. 1982. p.44.

18. El arte y la revolución, cit., p.156.
19. Os estudos sobre a poética de Vallejo formam o que se poderia chamar de "tradição crítica vallejana", haja visto o grande número de trabalhos publicados por críticos de todas as partes. A propósito, o crítico brasileiro Amálio Pinheiro dedica, no seu livro César Vallejo: o abalo corpográfico. São Paulo. Arte Pau-Brasil. 1986, um capítulo especial aos "vallejistas", destacando, entre outros, Américo Ferrari, André Coyné, etc. Apesar dos muitos livros já publicados, é, no entanto, nas edições críticas e comemorativas que se observa a quantidade surpreendente de ensaios os mais variados sobre o poeta e a sua poética. Cito particularmente a edição de Cuadernos Hispanoamericanos, Homenaje a César Vallejo. Vol. I, n° 454-455. Madri, abr-mai., 1988 e Vol. II, n° 456-457. Madri, jun.-jul., 1988. Instituto de Coop. Iberoamericana. Os dois volumes totalizam mais de 1.000 páginas e contêm mais de 100 trabalhos, entre ensaios, poemas e bibliografia. No mesmo período se edita a edição crítica da Obra poética. Introdução e coordenação de Américo Ferrari. Madri. Coleção Arquivos/UNESCO. 1988, que reúne ensaios, documentação detalhada, poemas, manuscritos, bibliografia, etc., de estudiosos reconhecidos mundialmente. Muito antes, Visión del Perú também publicara "Homenaje Internacional a César Vallejo". n° 4. Lima, julho, 1969, com excelentes trabalhos, documentação, ilustrações, etc. Destacaria

também as edições organizadas por Julio Vélez e Antonio Merino, España en César Vallejo. Tomo I e II. Madri. Fundamentos. 1984; e Julio Ortega, César Vallejo, el escritor y la crítica. Madri. Taurus. 1981, com textos dos mais renovados críticos, entre eles A. Coyné, A. Ferrari, José Angel Valente, Alberto Escobar, Saúl Yurkievich, James Higgins, Walter Mignolo, etc. Também cito a edição comemorativa do Cinquentenário de César Vallejo, com textos organizados e reunidos por Nadine Ly, César Vallejo: la escritura y lo real. Madri. De la Torre. 1988. Não posso deixar de citar, por fim, as obras pioneiras e já clássicas sobre a poética de Vallejo. Entre elas a de FERRARI, Américo. El universo poético de César Vallejo. Caracas. Monte Ávila. 1972; COYNÉ, André. César Vallejo. Buenos Aires. Nueva Visión. 1968; e FRANCO, Jean. César Vallejo: la dialéctica de la poesía y el silencio. Buenos Aires. Sudamericana. 1984, esta talvez seja a obra mais fecunda e completa feita em língua estrangeira sobre a poética vallejana.

20. ANTELO, Raúl. "Sermão da barbárie". Em: Folhetim. Folha de São Paulo. São Paulo, 13 jul. 1986. p.5.

III. VALLEJO EM PARIS

Hay, madre, un sitio en el mundo, que se llama
Paris. Un sitio muy grande y lejano y otra vez
grande.

C. Vallejo, Poemas en Prosa

Se estremeció la incógnita en mi amígdala
y cruji de una anual melancolía,
noches de sol, días de luna, ocasos de París.

C. Vallejo, Poemas Humanos

1. Paris, a capital cultural do mundo

Como vimos no capítulo anterior, Vallejo deixa o Peru em 1923. No entanto, ao contrário da atitude comum entre os artistas e intelectuais latino-americanos (que iam se abastecer das novas tendências artísticas e culturais da metrópole), o poeta vai para a cidade "cósmica" (como ele a chamou) para ficar: "le digo que soy un obrero del Perú: que vengo para conocer el viejo continen-

te, pero que, naturalmente, quisiera trabajar."¹ E de fato Vallejo ficou; ainda que em condições materiais muito difíceis e que se mantiveram até a sua morte, em 1938, num hospital de Paris, um ano antes de terminar a Guerra Civil Espanhola.

Paris terá um papel fundamental na sua vida como homem e como artista. Não é possível entender a prática poética e intelectual de Vallejo, nas duas últimas décadas de sua vida, sem levar em conta a relação deste com Paris. Mais que um simples centro urbano, Paris é a metrópole que aglutina, no seu espaço, as mais diferentes tendências, raças, culturas, que se cruzam e se combinam de diferentes formas. Paris possibilita, no seu amálgama de elementos, de imigrantes oriundos de todas as partes e regiões, o pluralismo de funções, criando as condições para o surgimento de grupos e manifestações dissidentes. Não será por mero acaso que justamente nas metrópoles se desenvolveram os movimentos históricos de vanguarda. A cidade, assim, atua como um personagem que se alimenta da força dos imigrantes no processo de construção do novo. Segundo Raymond Williams, "los movimientos de vanguardia tienen, típicamente, una base metropolitana (...), quienes contribuyeron a los movimientos de vanguardia eran en gran parte inmigrantes a esas metrópolis, provenientes no sólo de regiones nacionales periféricas, sino de otras más pequeñas culturas nacionales."² Daí a necessidade, segundo o crítico inglês, de se aprofundar as possíveis relações entre a cultura de vanguarda e as associações metropolitanas formadas sobretudo por imigrantes "que

no comparten otra lengua común que la de la metrópoli y cuyos otros sistemas heredados (...) se han vuelto lejanos o irrelevantes." ³ As hipóteses de Raymond Williams podem ser perfeitamente confrontadas com o papel de Paris como centro cultural no ocidente. Basta lembrar o papel que ela desempenhou na formação de uma consciência artística e política na América Latina e nos artistas latino-americanos que passaram por Paris, como Dario, Huidobro, Neruda, Oswald de Andrade, Vallejo, bem como entre os próprios europeus, como Picasso, Marinetti, Joyce, etc. Como bem observa Jean Franco, ao referir-se ao modernismo hispano-americano, "Francia representaba la cúspide de la consciencia artística, y por consiguiente fue con el artista francés contemporáneo con quien el modernista sintió deseos más ardientes de identificarse." ⁴ O mesmo acontecerá com a vanguarda latino-americana, resguardando aqui, evidentemente, as peculiaridades distintas entre os períodos modernista (hispanico) e vanguardista, configurando-se, este último, de forma bastante distinta.

Paris não foi somente a metrópole que motivou o surgimento das vanguardas, mais do que isso, recorta-se como a capital cultural do mundo, centralizando em torno de si tudo o que possa surgir de novo. Não surpreende, então, o encanto que Vallejo sentiu para com essa cidade de caráter universal, pelo menos nos primeiros anos de convivência. De fato, o poeta confessa: "existe un espíritu parisiense, que junta, refunde y da un carácter común a todos los extranjeros, mancomunizándolos en un mismo transe humano

de ciudadanía aunque sin despojarlos de sus trazos psicológicos originarios. En Paris no se vive, pues, una existencia cosmopolita que es mezcla física y agregado meramente material de los hombres, sino una vida cósmica, que es compenetración profunda y plena de individuos en un ambiente orgánico de ciudadanía universal. Quizás esta insólita síntesis ciudadana obedece a la gran velocidad cultural de Paris como centro espiritual del mundo."⁵ Como se pode notar, Vallejo tem consciência da complexidade que envolve essa cidade e de seu papel como centro cultural. Isso não significa que, como veremos mais adiante, ela esteja imune às críticas do poeta e possa ser até descartada como possível modelo civilizatório para Vallejo.

Entretanto, é importante lembrar que a idéia de Paris como a capital cultural do mundo não é de todo aceita, provocando grandes debates em torno desse assunto. O crítico francês Pierre Rivas, em um polêmico ensaio intitulado, "Paris como a Capital Literária da América Latina", faz a seguinte observação: "por que Paris no sistema latino-americano? A capitalização dos poderes e a tradição nacional da cultura como aquilo que se põe em jogo davantagem sobre Londres (cidade dos negócios e do comércio), sobre a Alemanha mais técnica e científica, sobre a Itália mais artística (...). Paris é a praça onde tudo circula, o ponto de encontro entre norte e sul, leste e oeste. Sua história a constitui como um meio cultural homogêneo e constante, na herança do centralismo real, do jacobismo republicano, num desejo de irradiação

universalista, de munificência do poder até a ostentação." ⁵ Lembra, também, que Paris é o ponto de encontro dos exilados latino-americanos, onde podem reconhecer o rosto de sua própria pátria e assim expressá-la. A posição de Vallejo em Paris se faz também enquanto exilado. No entanto, com bem lembra Pierre Rivas, o artista latino-americano não se deixa envolver, aculturar-se, mas quer encontrar o seu próprio caminho, protegendo o seu "gueto", "sin despojarlos de sus trazos psicológicos originarios" (Vallejo). Assim, conclui Rivas, o artista busca recuperar e construir o novo, "a partir de (e também contra) Paris, capital da modernidade." ⁷ No meu entender, Vallejo vai além. Sua prática poética e política não só se faz a partir de (e contra), mas também "fora" da capital da modernidade. Como tentarei mostrar ao longo desse trabalho, Vallejo não só busca tensionar a relação do universal com o nacional, como faz a vanguarda latino-americana a partir de Paris, como articula um caminho alternativo, ou pelo menos acrescenta algo novo ao problema, ao introduzir os elementos de uma outra tradição, marcadamente proletária e socialista, tendo como centro irradiador não Paris, cidade da tradição de ruptura, mas Moscou, a cidade periférica, capital da revolução socialista.

Voltando ao problema de Paris, gostaria de insistir um pouco mais no seu papel como centro cultural do mundo. É curioso observar que, em meados do século XIX, Paris já era vista como centro irradiador da modernidade, passando a ser objeto de estudo de analistas sociais e artistas, como Vitor Hugo, Balzac e Baude-

laire. Roger Caillois, em Le Mythe et l'Homme, particularmente no capítulo III, "Paris, mythe moderne", toma Paris como "mito moderno", realização de um imaginário feérico e inquietante. Segundo Caillois, Paris "parait sans cesse de nouvelles oeuvres dont la ville est le personnage essentiel et diffus, et le nom de Paris qui figure presque toujours dans le titre avertit assez que le public aime qu'il en soit ainsi. Comment, dans ces conditions, ne se développerait-il pas en chaque lecteur la conviction intime, qu'on perçoit encore aujourd'hui, que le Paris qu'il connaît n'est pas le seul, n'est pas même le véritable, n'est qu'un décor brillamment éclairé, mais trop normal, dont les machinistes ne se découvriront jamais, et que dissimule un autre Paris, le Paris réel, un Paris fantôme, nocturne, insaisissable, d'autant plus puissant qu'il est plus secret, et qui vient à tout endroit et à tout moment se mêler dangereusement à l'autre?"⁸ Como fica evidenciado, Caillois depreende o segredo de Paris; uma Paris que tem dupla identidade. Por um lado, a cidade modernizada, concreta, onde a burguesia emergente pode desfilar elegantemente pelos bulevares e galerias, e por outro, a Paris mitificada, feérica, que surge como imagem real, cujo poder está nos segredos da noite, como um fantasma inapreensível. Esta cidade imaginária permite fazer com que os contrastes se diluam; que as ruelas se transformem em ruas e a periferia em centro. Ou seja, o mito de Paris se materializa na noite, onde o vagabundo, a prostituta, o marginal, misturam-se com o aristocrata, o luxo das mulheres que, sob as luzes da cidade, confundem-se. Assim, completa Caillois, "le mythe s'était

d'abord contenté des facilités de la nuit et des quartiers périphériques, des ruelles inconnues et des catacombes inexplorées. Mais il a gagné rapidement la pleine lumière et le coeur de la cité."⁹ A Paris do século XIX preludia já as contradições e os dilemas da cidade moderna do século XX.

Em Walter Benjamin, leitor de Caillois, Paris surge como um personagem enigmático. No seu ensaio, "Paris, capital do século XIX", Benjamin analisa o processo de gestação do capitalismo industrial e os seus reflexos na cultura urbana de Paris. O surgimento das galerias, da arquitetura moderna e do ferro, assim como da fotografia, surgem como signos por excelência do moderno e de um novo gosto. Assinala, como fator simbólico por excelência desse moderno renascimento, a "Exposição universal de 1867", em Paris, onde a "fantasmagoria da civilização capitalista atinge o seu desenvolvimento máximo (...). Paris se afirma como a capital do luxo e da moda. Offenbach impõe seu ritmo à vida parisiense. A opereta é a irônica utopia de um domínio duradouro da capital."¹⁰ No entanto, o florescimento da era industrial traz consigo também a era da miséria, do caos, do crime e do ocaso. Esse contraste entre o caótico e a ordem se depreende no cotidiano de um novo personagem da cultura urbana: a multidão (que na cidade contemporânea denomina-se "a massa"). Será o poeta Charles Baudelaire quem dará a esse novo plexo cultural que se processa o caráter de arte, depreendendo as relações da multidão com a cidade que ora os acolhe como filhos, ora os renega como bastardos, como simples mercadorias. É,

como diz Benjamin, o "olhar do alegorista que toca a cidade, o olhar do estranho."¹¹ Nasce, assim, a figura do "flâneur", que se coloca no limiar da grande cidade, fora tanto de seu submundo, como também do mundo da civilização, da classe burguesa. "Nenhuma das duas o subjuguou ainda. Não está à vontade nem numa nem noutra. Procura um asilo na multidão."¹² A multidão é o sujeito marginal, deslocado da cidade, é ao mesmo tempo vítima (coloca-se como mercadoria), e o algoz; o personagem da ruptura, do terror, da conspiração. Seu caráter é ambíguo e é aí que reside sua força, pois seu tempo e espaço é o do mobilismo, do movimento constante e a impossibilidade de apreensão. Aparentemente se configura como um personagem improdutivo, subjogado, mas que pode aflorar a qualquer instante como uma força inovadora e destrutiva. "A ambigüidade é a imagem visível da dialética, a lei da dialética em repouso. Este repouso é utopia, e a imagem dialética, conseqüentemente, uma imagem de sonho. Uma imagem como esta coloca a mercadoria na sua pura e simples realidade, como fetiche. É a imagem produzida pelas galerias, tanto casas quanto praças. É a imagem produzida também pela prostituta, ao mesmo tempo cliente e mercadoria."¹³ Essa mesma ambigüidade surge como uma fonte de energia ao olhar do poeta e do crítico. Aqui reside o valor revolucionário da cidade moderna; a utopia em suspense, o seu caráter fragmentário e inovador; o seu caráter conspiratório, de ruptura.

A idéia de Paris do século XIX, como mito moderno, perpetua-se e se mantém, no século XX, na idéia de Paris como a capital

cultural do mundo; ainda que se possa encontrar, nesse século, outros centros culturais irradiadores. No entanto, no presente estudo, o papel determinante de Paris como centro cultural do mundo se evidencia sobremaneira na experiência estética de César Vallejo, mesmo que esta se dê, como ponto de fricção entre as concepções poéticas e ideológicas mais amadurecidas de Vallejo e um modelo cultural e político parisiense já em decadência, que confirma, de certa forma, a idéia apregoada por Richard Morse de que as metrópoles européias não oferecem apenas modelos, mas também "patologias".

2. A relação de Vallejo com Paris

A chegada de Vallejo a Paris coincide com o clima de renovação no campo da estética advindo do surgimento maciço das vanguardas. Por um lado o futurismo que já estava mais ou menos consolidado. Por outro, o "esprit nouveau", de Le Corbusier, recém se iniciava, assim como o Dadaísmo, o Cubismo e o Surrealismo. Dentro desse cenário, no entanto, o personagem mais envolvente é a própria Paris, que começa a ser vista a partir do olhar do estrangeiro, do imigrante que, sem nenhum recurso material e sem trabalho, perambula pelas ruas, bares e hotéis de uma cidade mutilada pela guerra. Vallejo não é só o imigrante deslocado, mas um operário que precisa lutar pela sobrevivência numa cidade que lhe é estra-

nha, ambígua e caótica: "ahora no conozco a nadie ni nada. Me advierto en un país extraño, en el que todo cobra relieve de nacimiento, luz de epifania inmarcesible."¹⁴ Entretanto, Paris o atrai, a cidade "cósmica" lhe possibilita aprofundar sua experiência poética e política e articular uma nova vida: "hasta París ahora vengo a ser hijo" (Poemas en Prosa). Paris não será apenas a cidade em que viverá, mas também o lugar onde passará seus últimos anos. Em Paris, Vallejo prevê a sua morte não como algo remoto ou transcendental, mas como algo concreto, palpável. Esse fato é visível no poema "Piedra blanca sobre piedra negra", ou em "París, octubre de 1936", onde o poeta se despede da cidade luz:

De los campos Eliseos o al dar vuelta
 la extraña callejuela de la Luna,
 mi defunción se va, parte mi cuna,
 y, rodeada de gente, sola, sueita,
 mi semejanza humana dase vuelta
 y despacha sus sombras una a una.¹⁵

Vallejo caminha pelas ruas de Paris como um "flâneur" baudelariano, construindo e desconstruindo as representações discursivas do cenário urbano. Da cidade busca depreender e julgar não somente a condição meramente urbana, mas também a condição humana que esse cenário propõe. Em meio ao ritmo inquietante e ameaçador da urbe moderna, somente o poeta é capaz de ver o que não é visível, de sentir o que já perdeu os sentidos. De ver, enfim, as

vítimas da cidade nova, que o ritmo desenfreado não permite à maioria ver. Nesse sentido, o artista não pode estar ausente do seu mundo, do cotidiano da urbe, pois é nesse mobilismo constante que se desenvolve o novo, que dorme a utopia. Em um artigo intitulado "Literatura a puerta cerrada o los brujos de la reacción", Vallejo ataca abertamente os artistas de gabinete, o poeta de "bufete", que vive distante dos acontecimentos da história: "el literato a puerta cerrada, no sabe nada de la vida",¹⁶ e segue, na maioria das vezes, a ideologia burguesa, aliando-se ao poder. Paul Valéry, Pirandello e Ortega y Gasset, são exemplos de literatura de gabinete para Vallejo: "ese refinamiento mental, ese juego de ingenio, esa filosofía de salón, esa emoción libresca, trasciende a lo lejos al hombre que se masturba muellemente, a puerta cerrada."¹⁷ Como veremos mais adiante, a essência de toda arte, para Vallejo, manifesta-se na sua relação crítica com a vida e o mundo; sem ser vida, a arte deixa de ser um meio de experiência para o outro, mantendo-se presa dentro de seu esteticismo puro.

Voltando a Paris, é importante advertir que se Paris se deixa encantar, isso não se dá de forma acrítica. A identificação com a cidade permite ver o que se esconde por trás de seus mitos, de suas luzes e do brilho de sua luxúria "snob": "he aquí este hipogeo ambiguo, tablero iridiscente, ruidoso alvéolo de sarna cosmopolita. He aquí el café sonoro, amado de las artistas, de los vagabundos, de los snobs y de las faldas inciertas, entre Mimí y Margarita, entre griseta y garçonne."¹⁸ O meio aqui observado é o

famoso café parisiense "La Rotonde", situado no centro de Montparnasse, lugar de encontro dos artistas cosmopolitas e de mulheres de luxo, bonitas e sorridentes. Na descrição do espaço, reflete-se o tom irónico de Vallejo, que, ao referir-se ao cosmopolitismo como "sarna", acena criticamente aos artistas estrangeiros que se deslumbravam aristocraticamente com o cenário e a cultura francesa. Ali estão os artistas de gabinete, os representantes de uma cidade cosmopolita, mescla de realidade e fantasia: "vemos a Aichia, la senegalesa que ríe bajo su turbante verde herbáceo, en tanto posa para la Academia de Montparnasse; a aquel suizo exangüe y triste (...). Hacia este rincón, donde comen albaricoques dos ingleses granates e inocentes, está la figura redonda de Foujita, el pintor japonés."¹⁹ Vallejo também vê a Maurício Maeterlinck, o dramaturgo belga, que conversa com o escritor guatemalteco Enrique Gómez Carrillo; assim como a Tristan Tzara, Max Jacob, Pierre Reverdy, "y todo el piquete dadaísta". Vallejo lê alegoricamente o espaço, pois as cenas que se desenvolvem nesse palco cosmopolita obedecem a uma figuração ficcional, como se pode comprovar quando o poeta assinala: "una fisionomía asaz fascinadora tiene este lugar de fragor y mixtura nerviosa y de prestigio saturnal; en él place una mecha trenzada de muchos cueros tormentosos del artista; del millionario excéntrico, que acude por curiosidad, a ver efigies inmortales; de la mujer moderna y parisién; del peregrino y del sibarita. Hipogeo ambiguo, digo, ruidoso de sarna cosmopolita, donde hay uñas ocultas que nos rascan una íntima llaga inefable."²⁰ É curioso observar que Vallejo também frequentava es-

ses ambientes, no entanto, como fica evidenciado na passagem citada, esse ambiente lhe causava certo repúdio e o inquietava, como se unhas ocultas arranhassem "uma íntima chaga inefável".

Paris começa a ser para Vallejo também uma personagem mitificada, símbolo do moderno, de onde retira, seguindo a tradição, sinais e significados que possibilitam construir uma representação estética do cenário urbano; de traduzir o espetáculo que o olhar depreende das ruas. Mas não somente das ruas, como também de tudo o que acontece nos bastidores desse cenário. Assim, o mito começa a ser desmitificado. Vallejo não pode deixar de ver, também, os dilemas e ambigüidades que envolvem a Paris onipotente. Desmascara-a, torna-a mais humana, mostrando que por trás do mito também há fraquezas e limites. Para Vallejo, Paris representa o fim do mito de pureza e de integridade. No entanto, ela oferece, em contrapartida, a possibilidade de ampliar seus conhecimentos intelectuais e artísticos, ainda que seja enquanto negação de Paris como paradigma de uma estética e uma política verdadeiras. Essa é a leitura que faz, por exemplo, do teatro francês e da falta de interesse pelo teatro estrangeiro, sinal paradoxal na cidade da cultura universal: "el teatro francés nunca ha pasado de una mediocridad, es cierto; pero hay derecho a ver en París, ciudad que pasa por el centro del mundo, las modernas obras teatrales de los demás países, que deben ser, a no dudarlo, muy valiosas. Pero en materia de teatro extranjero, en París sólo se representan piezas de Bernard Shaw, de Pirandello, ballets suecos, rusos (...). Del nuevo teatro ruso, por ejemplo, del nuevo teatro alemán, etcétera, no se

sabe nada en París. Por lo que respecta al teatro francés moderno, su valor es el de siempre: mediocre."²¹ Vallejo é um freqüentador assíduo dos teatros de Paris. De fato, o teatro terá uma importância ativa como meio de amadurecimento estético e ideológico na trajetória de Vallejo, particularmente no final dos anos 20 e início dos anos 30.

Outro símbolo da grandiosidade efêmera da cultura parisiense, encontra-se na indústria da moda. Sobre esta, assinala: "Ah!, ¡Su Majestad la Moda! (...), apenas ponen pie en Paris las mujeres extranjeras, conocen ya la línea, el color y el estilo de la moda imperante."²² Paris é toda uma moda, e como tal deve ser imitada e se impõe como modelo a todo o mundo. A leitura que o poeta faz da moda é irônica e por si só crítica, como fica evidenciado na referência sarcástica que faz a "Sua Majestade a moda!".

Todos esses fatores, entre outros, vão configurando para Vallejo uma imagem distorcida de Paris. A imagem "saturnal" da capital francesa como objeto sacralizado se desfaz pouco a pouco e Paris coloca-se mais como um cenário de dissidência, ou de crise, do que de incorporação e aceitação. Esse processo se manifesta de forma mais intensa no abismo que se abre entre as concepções estéticas e políticas de Vallejo e o contexto parisiense, em que se acirra a contradição entre a cidade mais e mais cosmopolita e o país, mais e mais nacionalista: "en singular, los críticos literarios de Francia se han esforzado siempre en juzgar las obras maes-

tras francesas, desde el punto de vista señaladamente nacionalista. Para los franceses, Molière ha escrito comedias insuperables, tan insuperables que hacen de Francia un país superior, llamado a dirigir a los demás, cuando no a imponer sus ideas, en arte como en todos los demás terrenos, al mundo entero."²³ Esse afã nacionalista induz as diferentes culturas que convivem em Paris a formarem verdadeiros guetos, dificultando o encontro, a mescla; cada raça, cada cultura, preserva seus traços particulares. Desse modo, "la moda, los placeres, la política, la literatura, la gloria, siguen siendo, hoy más que nunca, vehículos de nacionalismos, solapados concursos de banderas nacionalistas."²⁴ É importante observar o fato de que Vallejo não nega a idéia de Paris como centro cultural do mundo, muito pelo contrário, se Paris é a capital literária e, portanto, múltipla e cosmopolita, é porque ela se configura justamente enquanto centro, e, nesse sentido, desempenha uma função de hegemonia cultural, diga-se, extremando o raciocínio, de imperialismo cultural, donde a cidade já não pode se colocar, aos olhos do poeta, como o único e o verdadeiro modelo artístico e político.

A busca de novas configurações, novos modelos, não encontra mais sustentação na cidade da tradição de ruptura. Tradição que não consegue, na tensão entre velho-novo, revitalizar a si própria, mas apenas ser o mero reflexo de uma profunda crise civilizatória da sociedade capitalista de modo geral: "es curioso observar cómo las crisis más significativas del imperialismo econó-

mico (...), corresponden sincrónicamente a una furiosa multiplicación de escuelas literarias, tan improvisadas como efímeras (...). Nunca el pensamiento social se fraccionó en tantas y tan fugaces fórmulas. Nunca experimentó un gusto tan frenético y una tal necesidad por estereotiparse en recetas y clichés, como si tuviese miedo de su libertad orgánica."²⁵ Vallejo não está questionando o conceito e a importância histórica das vanguardas (só possível de ser avaliada "a posteriori").²⁶ O que o irrita é a relação aparentemente descomprometida e efêmera destas com os graves problemas de então. Para Vallejo, a arte não tem sentido de ser se não está profundamente comprometida com a vida. No seu famoso ensaio "Autopsia del superrealismo" ataca duramente os surrealistas que, segundo ele, frustraram "la ley del devenir vital, se academizaron, repito, en su famosa crisis moral e intelectual y fueron impotentes para excederla y superarla con formas realmente revolucionarias, es decir, destructivo-constructivas."²⁷ Vallejo reconhece, no procedimento das vanguardas, uma atitude de rebeldia (que Benjamin chama de "ebriedade"), mas que não saem das estrepeiras de momento para alcançar uma arte verdadeiramente revolucionária. Para o poeta peruano, as vanguardas apenas evidenciam a crise da sociedade burguesa no período de entre guerras. A crítica de Vallejo ao surrealismo converge com a de Benjamin que, mesmo tendo sido influenciado por este movimento, não deixa de detectar a relativa incapacidade de dar o salto da liberdade de experiência estética para a experiência revolucionária. Segundo Benjamin, que escreve em 1929, "un concepto radical de libertad no lo ha habido

en Europa desde Bakunin. Los surrealistas lo tienen... Pero consiguen soldar esta experiencia de libertad con la otra experiencia revolucionaria, la que tenemos que reconocer, puesto que la teníamos ya: la de lo constructivo, dictatorial de la revolución? Consiguen unir la revuelta a la revolución? Ganar las fuerzas de la ebriedad para la revolución. En torno a ello gira el surrealismo en todos sus libros y empresas. De esta tarea puede decirse que es la más suya."²⁸

Nesse sentido, Paris afasta-se cada vez mais de ser um modelo civilizatório para Vallejo. Além do mais, o mundo parisiense se assemelha de modo cada vez mais intenso às urbes industrializadas das sociedades capitalistas, como Nova York e Londres. As relações humanas nessas sociedades tendem a se coisificarem e o ser humano, enquanto valor supremo no mundo, é obrigado a dar lugar à máquina e à técnica. Esta determina seus passos e inclusive seus sentimentos. Se, na sua origem, a máquina surge para servir ao homem, na vida cotidiana ela o escraviza; configura-se como uma nova forma de barbárie. Em Paris, como observa Vallejo, "un autobús cruza una calle, veloz, vertiginoso, implacable, soberano, y el transeúnte, a su lado, se siente una pobre paja, débil, impotente, cuya vida y destino están a merced del más leve movimiento del monstruo misterioso. Las gentes en París ven un autobús como algo superior e independiente de ellas y le tienen un miedo de esclavos, aparte de un respeto de hombres."²⁹ Veremos, mais adiante, que Vallejo não se opõe ao avanço da técnica, muito pelo contrá-

rio, sua crítica está em como essa técnica é manipulada para a opressão e em benefício de uns poucos, e não para servir à coletividade. Essa relação humanizada só poderá ser possível, para Vallejo, numa sociedade socialista e proletária, em que a máquina e a técnica se colocam enquanto meio e não como um fim em si mesma.

Enfim, é possível pensar que todos esses fatores, aqui evidenciados, em torno da experiência em Paris, levaram, acrescidos de uma profunda crise pessoal,³⁰ o poeta César Vallejo a buscar novos caminhos, novos modelos para uma sociedade mais justa e solidária.

3. Do desencanto da capital cultural do mundo à descoberta da capital periférica da revolução socialista

No final da década de 20, acirradas as contradições em torno a Paris, o poeta peruano busca um outro caminho, uma outra "tonada". Em outubro de 1928, faz sua primeira viagem a uma cidade muito diferente de Paris, a capital deslocada da revolução socialista, Moscou. Um pouco antes confessa a seu amigo, Pablo Abril de Vivero, que "en medio de convalecencia, me siento otra vez, y acaso más que nunca, atormentado por el problema de mi porvenir. Y es, precisamente, movido del deseo de resolverlo, que emprendo ese viaje. Me doy cuenta de que mi rol en la vida no es éste ni aquél y que aún no he hallado mi camino. Quizás en Rusia lo halle, ya que en este otro lado del mundo donde hoy vivo, las cosas se mueven por resortes más o menos semejantes a las enmohecidas tuercas de América. En Paris no haré nunca nada. Quizás en Moscú me defienda mejor del porvenir."³¹

De fato, Moscou, e de modo mais amplo, a revolução bolchevique, desencadeará novos rumos na trajetória artística e política de Vallejo, possibilitando um reencontro consigo mesmo e com a sua própria história. Na Rússia estava nascendo a possibilidade de realização de uma nova era para a humanidade, como bem assinala Marc Ferro, "lá, no leste, nascera uma sociedade nova, 'o grande farol' do país dos soviets. Ela propunha uma solução alternativa

à decadência . Tais como os da aurora, 'seus raios começavam a surgir e a iluminar o século' ."³² Assim, Vallejo parte para Moscou com o objetivo de conhecer de perto e melhor a verdadeira realidade da revolução. Comprovar o que havia de verdade e de mito por trás das raras e suspeitas notícias que se escreviam sobre a Rússia era o desejo da maioria dos artistas e intelectuais franceses e estrangeiros que se encontravam em Paris.

Esse fato nos leva a perguntar, num primeiro momento, sobre o impacto da revolução e quais as manifestações provindas daí nos intelectuais franceses, pois é a partir de Paris, principalmente, que Vallejo começa a acumular expectativas em torno da revolução socialista na Rússia. Aparentemente, a revolução de outubro de 1917 não teve grande ressonância na França, se comparada com a revolução de fevereiro, que levou Alexandre Kerenski e a burguesia ao poder. Possivelmente a dificuldade de comunicação e a indiferença dos noticiários tenham levado a considerar a revolução de outubro como apenas mais uma crise russa. Além do mais, a França estava em plena guerra e ameaçada de invasão pelas tropas alemãs a qualquer instante. Somente com o fim da guerra o "fantasma" da revolução bolchevique começa a ser sentido na França e Europa de modo geral. Os intelectuais franceses mais do que nunca se mobilizam em torno de tudo o que se relaciona com a Rússia. Uma das primeiras questões a dividir esses intelectuais girava em torno da ameaça de intervenção dos Aliados no país russo, fazendo surgir grupos de apoio e em defesa da revolução. A "Sociedade dos amigos

do povo da Rússia", por exemplo, mobiliza-se para denunciar e dizer o que estava por trás dos ataques contra a jovem revolução. Em um de seus manifestos declara: "a Rússia dos Sovietes, que se tenta assassinar em nome da França, pelas armas e pela fome jamais justificou - por uma agressão aberta ou disfarçada - um tratamento tão bárbaro. (...) É tão-somente para defender sua independência ameaçada que ela recorre às armas. E ela o faz, de resto, com um sucesso que permite prever sua vitória definitiva."³³ De fato, os bolcheviques superaram os seus graves problemas nos primeiros anos após a revolução tanto internos quanto externos. Contra ou a favor, a verdade é que ninguém poderia ignorar o que estava acontecendo. O escritor russo Ilya Ehrenburg escreve, em julho de 1917, em Paris, alguns meses antes da revolução bolchevique, sobre o abalo e a influência que provocou a queda do regime monárquico dos czares na França: "sua influência talvez seja ainda maior no plano moral. Encostada na parede por seu amor-próprio, sua falta de fé, seu esteticismo, seu vazio, a França há muito esperava o anúncio de fora. É por isso que, quando chegaram os primeiros ecos da Revolução, cheios de abnegação, de autosacrifício e de amor, a melhor parte da França tremeu. Era apenas a primeira aurora (...). Os escritores, os artistas, a juventude que escreve em dezenas de minúsculas revistas, e tudo o que existe de consciente na França, acreditam na Rússia. Romain Rolland, que ultimamente fizera um apelo desesperado à Europa tão amada 'Tomba, costumes - eis tua tumba' -, escreve agora: 'A luz libertadora vem da Rússia'."³⁴ Entretanto, a segunda aurora ainda estava para chegar, e o impacto e

consequências que provocariam na França seriam muito maiores.

De fato, a nascente sociedade comunista na Rússia motivará o debate sobre o comunismo que desembocará, em 1920, na fundação, em Paris, do PCF (Partido Comunista Francês). Atraídos pelo PCF encontravam-se muitos escritores, entre eles, Jean-Richard Bloch, Raymond Lefebvre, Henri Guilbeaux, Henri Barbusse, Vaillant-Couturier, e simpatizantes, como Anatole France, Romain Rolland, Gide, Malraux, Aragon, Léger, Benda, Jacques Sadoul, Le Corbusier, etc. Anatole France declarou certa vez, "je adore Lénine, il travaille au progres de L'Humanité."³⁵ Entre todos, possivelmente o que mais se destacou por suas idéias polêmicas, foi Henri Barbusse.³⁶ Este declara, em 1921, que "le communisme est une application pratique aux conditions de la vie sociale contemporaine, des vérités éternelles de la raison et de la conscience."³⁷ Publica, em 1927, o Manifesto aos intelectuais, onde ressalta o papel social do intelectual frente às forças progressistas de seu tempo. Foi também o intelectual francês que mais influenciou as idéias em torno do socialismo na América Latina. Jean Franco assinala nesse sentido: "no es sorprendente (...) que entre aquellos primeros militantes comunistas [latino-americanos] el nombre del novelista francés Henri Barbusse fuera tan importante como el de Lenin. Mucho más efectiva que el impulso directo de la revolución rusa, de la cual las noticias llegaban distorcionadas e incoherentes, fue la influencia de la izquierda intelectual francesa, del movimiento 'Clarté'."³⁸ O movimento "Clarté", de cu-

nho socialista, declarava-se pacifista e se opunha à intervenção dos países aliados na União Soviética. Suas idéias eram divulgadas através da revista Clarté, fundada por Barbusse, em 1919.

Na América Latina, o movimento "Clarté" encontrou a simpatia de intelectuais que fundam grupos em centros urbanos importantes, Buenos Aires, na Argentina, Montevideu, no Uruguai, São Paulo e Rio de Janeiro, no Brasil. A Revista Clarté era recebida diretamente de Paris, no entanto, em Buenos Aires é criada a revista Claridad (jul. 1926-dez. 1941), que terá um papel decisivo para o debate em torno da relação entre arte de vanguarda e política.³⁹

Além da revista Clarté, os socialistas franceses controlavam o jornal L'Humanité (1919). Certamente Vallejo foi leitor de Clarté e L'Humanité, pois em El arte y la revolución, ao comentar a adesão dos surrealistas ao comunismo, declara: "los surrealistas debutaron en política por el anarquismo. Pierre Naville les conminó a decidirse entre anarquistas y comunistas. Conversión al comunismo en 1926 en Clarté."⁴⁰ Também a sua viúva, Georgette de Vallejo, escreve, em seus "Apuntes biográficos", que Vallejo era "lector asiduo del diario L'Humanité y de su librería."⁴¹

A década de 20 e início dos anos 30, marca um dos períodos mais intensos na relação entre os intelectuais franceses e a revolução russa. Em 1922, a revista Lumière, dedica um número especial consagrado à Rússia. Encontramos nessa edição textos de Tolstoi,

poemas de Essenin, Maiakovski, Ehrenburg, Ossip Mandelstamm e Marina Tswetaiewa. Há textos de muitos intelectuais franceses, assim como poemas. Entre eles estão, René Arcos, André Savanier, Marcel Millet, Jean-Richard Bloch, Charles Vidrac e outros. Em nota, a direção da revista observa que infelizmente não foi possível publicar colaborações de outros artistas, como Romain Rolland, Jules Romains, etc. O interesse dos artistas franceses pela Rússia é intenso e denota, acima de tudo, a possibilidade de se ter encontrado, finalmente, um modelo civilizatório alternativo. Entretanto, a Rússia vinha passando por uma crise profunda, com a fome e miséria generalizadas, resultado direto da guerra civil e das lutas de defesa contra os invasores estrangeiros. O sofrimento e dificuldades por que passa o país estimulam as manifestações de apoio e exaltação do povo russo. Exemplar, nesse sentido, é o poema de Henriette Sauret, "A mon sein, suspendue...", publicado nessa mesma edição de Lumière, no qual a poeta coloca-se como uma mãe que protege seu filho admirado (a Rússia) do perigo, da dor e exalta as suas qualidades:

Mon enfant dort, repu, sur mon sein lourd...

Russie! Russie profonde et musicale,

Russie mystique et rédemptrice

Russie de sacrifice et de grandeur muette,

Russie de rêve et d'action,

magna d'âmes,

Russie! Tolstoi, Rimsky, Pouchkine,

Dostoievsky, Tchaikowsky, Lermontoff!

Russie des grands yeux clairs, Russie des fronts sachants,
Russie des longues mains priantes,
Russie farouche, Russie rouge,
Russie! mere un peu de tous les rêveurs,
Je voudrais allaiter tous tes petits que souffrent!⁴²

Também outras revistas e jornais sensíveis às propostas da vanguarda estética tratavam de polemizar sobre as questões políticas e ideológicas ligadas à Rússia e sua relação com o socialismo na França e outros países, bem como sobre as novas tendências artísticas e culturais que se desenvolviam no país bolchevique. Ilya Ehrenburg divulga, em 1921, na revista L'Esprit Nouveau aspectos do novo teatro russo frente à revolução; e em 1928, em La Revue Européenne, o mesmo escreve sobre a nova literatura russa. Um escritor ligado ao grupo da Abadia, Luc Durtain, publica em 1928, em Europe⁴³, um longo artigo cujo título se inspira em expressão de Valéry Larbaud para quem a Rússia era "l'autre Europe". Nesse texto, "L'autre Europe: Moscou et sa foi", o autor analisa as mudanças sociais, políticas e culturais na nova Rússia, e, como esse, muitos outros exemplos poderiam comprovar o impacto e os desdobramentos que a revolução russa provocou na França e no mundo não só no que tange ao debate ideológico, mas em arte, literatura, economia, ciências, etc.

Pois bem, não se pode ignorar que todo esse debate foi não só presenciado por Vallejo, como vivido intensamente. O interesse de Vallejo pela Rússia e a revolução se acentua a medida que lá, no país bolchevique, ele poderia encontrar e ver o nascer de uma

nova sociedade, de ver renascer na sua alma conturbada, a utopia de um mundo de justiça e de liberdade. Na Rússia poderia também redefinir a tarefa do intelectual e do artista frente aos novos desafios que a história estava anunciando. O desafio de encontrar sua "paz dialética" com o mundo é o que sempre o animou a seguir adiante, não somente como intelectual e artista, mas como homem.

NOTAS

1. VALLEJO, César. Crónicas. Prólogo, recopilação e notas de Enrique Ballón Aguirre. México. UNAM. 1984. Tomo I: 1915-1926. p.112.
2. WILLIAMS, Raymond. Cultura. Sociologia de la comunicación y del arte. Trad. de Graciella Baravallo. Barcelona. Paidós. 1982. p.77.
3. Ibid., p.77.
4. FRANCO, Jean. La cultura moderna en América Latina. Trad. de Sergio Pitol. México. Joaquín Mortiz. 1971. p.25.
5. VALLEJO, César. Desde Europa. Crónicas y artículos (1923-1938). Recopilação, prólogo, notas e documentação de Jorge Puccinelli. Lima. Fuente de Cultura Peruana. 1987. p.310.
6. RIVAS, Pierre. "Paris como a Capital Literária da América Latina". Em: CHIAPPINI, Lígia e AGUIAR, Flávio Wolf. Literatura e história na América Latina. São Paulo. EDUSP. 1993. p.100.
7. Ibid., p.101.
8. CAILLOIS, Roger. "Paris, mythe moderne". Em: Le Mythe et L'Homme. Paris. Gallimard. 1938. pp.156-157.

9. Ibid., pp.158-159.
10. BENJAMIN, Walter. "Paris, capital do século XIX". Em: Teoria da Literatura em suas fontes. Seleção, introdução e revisão de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro. Francisco Alves. 1975. p.310.
11. Ibid., p.312.
12. Ibid., p.312.
13. Ibid., p.312.
14. VALLEJO, César. Obra poética completa. Introdução de Américo Ferrari. Madri. Alianza. 1989. p.189.
15. Ibid., p.247.
16. VALLEJO, César. El arte y la revolución. Lima. Mosca Azul. 1970. p.84.
17. Ibid., p.85.
18. Crónicas, cit., p.133.
19. Ibid., p.134.
20. Ibid., p.134.
21. Ibid., p.211.
22. Ibid., p.218.
23. Ibid., pp.381-282.
24. Ibid., p.383.
25. El arte y la revolución, cit., pp.72-73.

26. Sobre os movimentos das vanguardas históricas, ver o livro clássico de BÜRGER, Peter. Teoría de la vanguardia. Trad. de Jorge Garcia. Barcelona. Península. 1987.
27. El arte y la revolución, cit., p.76.
28. Citado por BUCK-MORSS, Susan. Origen de la dialéctica negativa. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt. México. Siglo XXI. 1981. p.257. A autora aponta também para a crítica de Adorno, muito mais dura que a de Benjamin (sendo esse um dos pontos de fricção entre os dois pensadores), pois enquanto para Adorno a experiência filosófica e a experiência estética se colocam em paralelo e convergem dialeticamente, porém, sem se confundirem, para Benjamin, no entanto, arte e conhecimento se fundem, tomando o autor o surrealismo como modelo filosófico. Os surrealistas buscavam fundir ciência e arte, eliminando, como aponta Susan Buck-Morss, "aquello que los hacía diferente (teoría y concepto en ciencia, lógica de la forma en el arte). Y Benjamin trataba de fusionar arte y filosofía casi del mismo modo." (p.271). Segundo a autora, sempre com base no pensamento de Adorno, "en un sentido decisivo, entonces, el surrealismo era no dialético. (Breton era un gran admirador pero un pobre intérprete de Hegel, a quien se refería como el inventor de la máquina dialéctica .) El surrealismo fusionaba al sujeto y al objeto en la imagen artística y no ponía de manifiesto, como intenta-

ba Adorno, los antagonismos que caracterizaban su mediación mutua. La famosa imagen del hombre cortado en dos por una ventana, de Breton, podría en realidad haberse prestado a una interpretación al interior de la constelación del *intérieur* burgués, pero esta interpretación era obstaculizada por la inmediatez de la representación estética, objetivo explícito de los surrealistas. En la concepción de Breton, el papel del artista como sujeto se reducía a la recepción pasiva de imágenes: nosotros, que no hicimos esfuerzo alguno por filtrar, que en nuestras obras nos transformamos en simples receptáculos de todos los ecos, modestos instrumentos registradores... El peligro consistía en que su arte no lograría la objetividad materialista deseada, sino que proporcionaría el reflejo mágico del mundo de las apariencias. Como notara críticamente Brecht, los objetos del surrealismo no vuelven de su extrañamiento, y al utilizar técnicas surrealistas en su propio teatro épico, insistía en su refuncionalización. Para Brecht esto significaba transformarlas en herramientas dialécticas como medio para educación política. Para Adorno, por supuesto, el criterio externo del efecto sobre la audiencia no redimía las técnicas, cuya validez debía existir internamente inmanentemente - o no existir. Para él el problema era en que medida era posible la redención si la estructura de los procedimientos surrealistas estaba tan contaminado por el irracionalismo." (pp.260-261). A concepção de arte de Vallejo se aproxima, em muitos aspectos, da noção de experiência estética de Adorno. Embora não tenha formulado de forma tão expli-

cita e organizada os seus conceitos sobre a arte, é possível ver, na crítica que faz ao surrealismo, e principalmente na sua produção poética, a configuração de uma arte que busca mediar, de forma ativa e dialética, a relação entre sujeito e objeto. De fato, como veremos mais tarde, (cap.VI), Vallejo concebe a arte como a experiência que possibilita ao indivíduo formular e aprofundar uma consciência política ou filosófica (conhecimento) não só da verdade sobre o mundo como da necessidade de sua transformação.

29. Crónicas, cit., p.261.

30. Em 1927/28, Vallejo vive uma crise profunda no tocante à sua condição de homem e artista. É o período em que entra em contato mais intenso com a teoria marxista. Segundo a sua viúva Georgette, "Vallejo reflexiona, se interroga. Hacia dónde va? Cuál es su contribución a la vida de los hombres? Inquietud indefinida y primeros síntomas de la profunda crisis que pronto le afectará gravemente (1927/28). Crisis moral y de conciencia indubitavelmente, ya que es a raíz de ella que Vallejo entrevé haber detectado la causa de su agudo malestar: el alejamiento y la ignorancia de los problemas que más atormentan a la humanidad avasallada y sufrida en la cual vive. No obstante, se resiste a ver en el marxismo la solución a tan numerosos males, secularmente pretendidos insolubles e irremediables, aunque, por otra parte, sospecha y presiente que un sistema enteramente nuevo, y no por azar unánimemente rechazado

por los explotadores y los prepotentes, ha de implicar necesaria e ineluctablemente algún mejoramiento por primera vez real, palpable, fundamental para las masas trabajadoras y frustadas. Y Vallejo empieza a estudiar la realidad social y el fenómeno marxista: asiste a charlas y reuniones en las que se exponen y discuten problemas socio-económicos, lee folletos y libros que tratan de la lucha de clases, de la organización socialista del trabajo, se interesa en los autores y en los filmes soviéticos, y asiste, entre otros, a la presentación de "El acorazado Potemkin", que le revela una dimensión desconocida de este mundo." Em: VALLEJO, Georgette de. "Apuntes biográficos sobre César Vallejo". Em: VALLEJO, César. Obra poética completa. T. III de Obras completas. Lima. Mosca Azul. 1974. p.364. Um pouco mais tarde, em Moscou, Vallejo verá, à cronvite de Maiakovski, a 'première' de A linha geral de Eisenstein, sobre o qual comenta: "con El acorazado Potemkin, Eisenstein realiza en La línea general una revolución de los medios, de la técnica y de los fines del cinema. La que trae Eisenstein es una estética del trabajo (no una estética económica, que es una noción disparatada y absuda). El trabajo se erige así en sustancia primera, génesis y destino sentimental del arte. Los elementos temáticos, la escala de imágenes, el 'decoupage', la censura de la composición, todo en la obra de Eisenstein parte de la emoción del trabajo y concurre a ella. Todo en aquélla gira en torno al novísimo mito de la producción: la masa, la clase social, la conciencia proletaria, la lucha de clases, la revolución, la injusticia, el hambre, la

naturaleza con sus materias primas, la historia con su dialéctica materialista e implacable." Em: Rusia en 1931 (p.219). Vallejo, de fato, será muito influenciado não só pelo cinema russo, como também pelo teatro e a arquitetura, embora essa influência, como se pode notar, se acentue muito mais nos aspectos referentes ao efeito de conteúdo, como a questão do trabalho e da coletividade, da revolução, etc., que pelas inovações técnicas e formais do cinema vanguardista de Eisenstein e do teatro de Meyerhold.

31. VALLEJO, César. Epistolario general. Prólogo e cronologia de José Manuel Castañón. Valencia. Pré-Textos. 1982. p.185.
32. FERRO, Marc. O ocidente diante da Revolução Soviética. A história e seus mitos. São Paulo. Brasiliense. 1984. p.50.
33. Citado por FERRO, Marc. O ocidente diante da revolução Soviética, cit., p.43.
34. Ibid., p.53.
35. Citado por CAUATE, David. Le comunisme et les intellectuels français 1914-1966. Paris. Gallimard. 1967. p.89.
36. Em 1930, vivendo em Madri, Vallejo trabalhou como tradutor para a Editorial Cénit da Espanha. Traduz La calle sin nombre e La yegua verde, de Marcel Aymé, que conheceu pessoalmente em

- Paris, e uma obra de Henri Barbusse, Elevación, publicada em 1931. Sobre o trabalho de tradutor de Vallejo, ver artigo de SANTONJA, Gonzalo. "César Vallejo, traductor". Em: Homenaje a César Vallejo. Cuadernos Hispanoamericanos. Vol.II, n° 456-457. Madri, jun.-jul. 1988. Inst. de Coop. Hiberamericana. 1988. pp.1011-1026.
37. Citado por CAUTE, David. Le comunisme et les intellectuels français 1914-1966, cit., pp.90-91.
38. La cultura moderna en América Latina, cit., p.144.
39. Sobre a relação do movimento "Clarté" de Paris com os artistas latino-americanos que se mobilizavam em torno da revista Claridad de Buenos Aires, Montevideu, Rio de Janeiro e os modernistas de São Paulo, particularmente Mário de Andrade, leitor tanto de Clarté, como de Claridad, ver cap. II do livro de ANTELO, Raúl. Na ilha de Marapatá: Mário de Andrade lê os hispano-americanos. Prefácio de Alfredo Bosi. São Paulo. Hucitec/INL. 1979.
40. El arte y la revolución, cit., p.139.
41. VALLEJO, Georgette de. "Apuntes biográficos sobre César Vallejo". Em: VALLEJO, César. Obra poética completa. T.III de Obras completas. Lima. Mosca Azul. 1974. p.368.

42. SAURET, Henriette. "A mon sein, suspendue...". Em: Lumière. n° 9-10. Paris, 15 jun.-jul. 1922.

43. Não há dúvida de que Vallejo estava profundamente inserido no debate em torno da Rússia em Paris. Não só era leitor assíduo de Clarté e L'Humanité, como vimos, mas também de Europe, fato que se pode comprovar em uma nota que escreve na primeira página de El arte y la revolución, quando, para validar uma observação, sugere "consultar Romain Rolland: artículo sobre Lenine y el arte en Europe." (p.9). A pesquisa não pôde identificar o ensaio de Rolland, embora tenha localizado outros textos sobre o revolucionário russo, por exemplo "Oulianov Lénine", publicado em Europe, n°17, em 1924, (assinado apenas pelo nome de Maurice), e que devem ter sido conhecidos por Vallejo.

IV. VALLEJO EM MOSCOU

Fui a Rusia antes que nadie.

C. Vallejo, El arte y la revolución

Llego a Moscú al amanecer. El tren viene de Leningrado, y es en los comienzos del otoño.

C. Vallejo, Rusia en 1931

1. As primeiras viagens: 1928 e 1929

O interesse de Vallejo pela revolução russa e a experiência do socialismo que se estava gestando acentua-se, como observei no capítulo anterior, à medida que Paris (e a Europa de modo geral) vai deixando de ser o modelo hegemônico cultural. Vallejo realiza um contato mais direto com essa nova experiência em outubro de 1928, quando faz sua primeira viagem à Rússia. Um ano mais

tarde, em outubro de 1929, realiza uma outra, completando, assim, uma primeira etapa de contato com o socialismo russo.¹

Após estas duas viagens, a problemática em torno da revolução e tudo o que possa estar ligado a ela, arte, política, literatura, etc., começam a ocupar um papel determinante na prática discursiva do poeta. Esse período é um dos mais ricos na produção crítica e artística do poeta, como se pode observar na sua bibliografia.²

Apesar da relevância que teve a experiência russa na trajetória artística de Vallejo, é curioso observar como há poucos estudos da crítica em torno desse tema, principalmente se comparado ao grande número de trabalhos sobre a sua poesia. Um dos questionamentos iniciais que assaltam ao juízo crítico é, por que a Rússia? Por que Moscou? Não resta dúvida de que a profunda crise pessoal que o poeta enfrenta no final dos anos 20, bem como o desencanto com Paris e a crise da sociedade capitalista do pós-guerra na Europa, tenham contribuído para a mudança de caminho, mas isso não responde satisfatoriamente a pergunta. Esse processo na verdade é muito mais complexo do que se possa imaginar, pois é reflexo da trajetória de um artista que tem como princípio a mobilidade dialética, em que nada está já determinado e fechado. Para Vallejo, a história é um movimento constante, fragmentado, em que toda representação se coloca como um ensaio; como borradores em processo e em busca permanente: "nada en la vida ha llegado: nada

está entero, todo acusa el solfeo, el divino borrador; en todo pugna una superposición de ensayos y elevaciones, digo, una trayectoria en que la luz y la sombra rozan entre si sus ruedas, como en ángelus eterno. Así es el orden de los destinos, la función de la sangre. Sacudirse de los números enteros! Marchar a puente encabritado siempre, y siempre entre dos bandas (Oh! Nietzsche, bello alienado), así fuese la muerte de Jesús o el descubrimiento de América, implicará siempre una etapa para la sensibilidad; un hecho en marcha, así fuese la compra de un pan en el mercado, o el paso de un automóvil por la calle, implicará siempre una sugestión generosa y fecunda, encima de todo lo probable." ³

Possivelmente esse afã de experimentar e de estar em busca permanente de novas configurações para a sua sensibilidade poética, e principalmente a busca de novos caminhos para sua vida e a possibilidade de encontrar um sistema político mais justo para com as classes sociais mais sofridas, tenha motivado o espírito viajante de Vallejo a se deslocar, mais tarde, à Rússia. É sabido que em 1928 Vallejo recebeu da Embaixada peruana uma quantia em dinheiro para regressar ao Peru, no entanto, desiste de voltar e utiliza-se do dinheiro para ir de viagem à União Soviética. Tudo indica que Vallejo não desejava somente conhecer de perto o socialismo, como tinha a secreta esperança de viver em Moscou.

Segundo Jean Franco, no período que compreende a segunda metade dos anos 20 e início dos 30, tanto para Vallejo como para outros latino-americanos, o socialismo propunha uma nova ética e

uma nova causa. No caso de Vallejo, é notória a profunda mudança que sofrerá o seu pensamento. Até então, Vallejo estava muito influenciado por um Logos cristão. Porém, esse discurso vai dando lugar, a partir de seu contato mais intenso com o marxismo e a revolução socialista, a um Logos marxista-leninista. Nesse sentido, "como creía que el lenguaje literario tenia que forjar nuevas maneras de percibir el mundo, su adhesión al partido tuvo un impacto inmediato en la poética. La materialización del ideal en Trilce se traduce ahora en unos intentos de forjar una poética materialista."⁴ As conclusões de Jean Franco são corretas, mas ficam no geral e podem levar a mal entendidos. É necessário aprofundar essa mudança de concepção e determinar os possíveis efeitos na prática política e poética de Vallejo. Somente a leitura minuciosa de seus textos, levando em conta a dinâmica intertextual dos mesmos (poemas, artigos, crônicas, relatos, epistolário, teatro), permite rastrear, aqui e ali, dados esclarecedores de sua escritura nesse período.

Partindo dessas premissas, destacaria o livro Rusia en 1931. Reflexiones al pie del Kremlin, (1931), na confiança de ele sustentar um estudo em torno da experiência vivida por Vallejo na Rússia e seus reflexos no pensamento do mesmo. O texto, definido pelo autor como de "reportagem social", pode ser visto também como relato de viagem; como a leitura que faz o viajante de um texto enigmático como é a própria Rússia.⁵ Na "nota do autor à edição espanhola", Vallejo tem a preocupação de esclarecer os motivos que

o levaram a Rússia: "quiero decir (...) que yo avaloro la situación actual de Rusia, más por la velocidad, el ritmo y el sentido del fenómeno revolucionario - que constituyen el dato viviente y esencial de toda historia -, que por el índice de los resultados ya obtenidos, que es el dato anecdótico y muerto de la historia (...). La trascendencia de un hecho reside menos en lo que él representa en un momento dado, que en lo que él representa como potencial de otros hechos por venir."⁶ As idéias que o autor destaca aqui são essenciais para se entender a sua compreensão da revolução. De fato, o que atrai e entusiasma o olhar do poeta não são, como se poderia supor, os resultados já obtidos, que para ele são "dados anedóticos e mortos da história", mas sim, o ritmo, a velocidade, o "espírito" do fenômeno revolucionário que constituem o dado vivo e a essência da história. O que significa dizer, a rigor, que o contexto histórico mundial de então exigia mudanças radicais não só no campo artístico, mas também no campo da política. Sem essa, na verdade, qualquer ruptura no campo da arte tende a cair no vazio, pois o espaço cultural está estreitamente vinculado ao fenômeno político. Paris se coloca, nesse sentido, apenas no campo da revolução artística. Na política, o que predomina, é o conservadorismo opressor e prepotente da burguesia. Moscou, por outro lado, aparece como o cenário de mudanças de ambas. É uma espécie de oficina experimental para uma nova política e uma nova estética, os "borradores de um estilo futuro". Nesse contexto, Vallejo está muito mais inclinado para um processo que indica mudanças concretas no espaço da política, do social e do artístico,

do que para uma Paris da tradição de ruptura, marcada por um intelectualismo abstrato e em crise. O que está em evidência em Moscou é o processo histórico de transformação que abre perspectivas novas não só na Rússia mas em outros países. Os resultados desse processo, pelo menos nesse momento, ficam em segundo plano. O que é importante e revolucionário é o efeito de "frisson", o seu caráter experimental e revolucionário; é ver a revolução como espetáculo, que em Vallejo se configura no entusiasmo que possibilita "otros hechos por venir", ainda que, no desenrolar dessa experiência, o poeta fraqueje ao absolutizar a própria revolução, levado por uma visão positivista e linear do processo histórico revolucionário. No entanto, o que se manifesta de forma mais intensa, nesse primeiro momento, é, sem dúvida, o caráter experimental, dinâmico e descentrado do cenário moscovita, que possibilita novas configurações poéticas e políticas para Vallejo.

Além do mais, o cenário moscovita é um cenário de ruínas, ruínas da história. Nelas o artista moderno encontra a possibilidade de poder se configurar novamente o futuro; e esse futuro estava ali, no presente, fundindo-se, como indica Beatriz Sarlo, com a arte. A Rússia revolucionária surge como o terreno propício para se construir o "novo". É dentro desse contexto de experimentação e de possibilidades, que o país dos bolcheviques coloca-se como ponto de referência para artistas e intelectuais de todas as partes.

A capital da revolução oferece-se, assim, como o cenário aglutinador dessa experiência e um dos pontos a partir do qual o

poeta pode ler e julgar: "la ciudad más grande del mundo: Moscú. La justicia, el amor universal, etc."⁷ Mais do que isso, Moscou não será apenas o cenário observado, documentado, mas principalmente vivido, o espaço de uma nova vivência para Vallejo e outros artistas e intelectuais que por ali passam. "Uma vivência do futuro", para usar uma expressão de Raymond Williams, que se configura em autêntica experiência. De fato, Vallejo confessa, em dezembro de 1928, "voy sintiéndome revolucionario y revolucionario por experiencia vivida, más que por ideas aprendidas."⁸ O que confirma a hipótese de que, ao escrever Rusia en 1931, Vallejo estava buscando não só descrever o objeto que via, porém, mais do que isso, ele busca construí-lo. É curioso observar que, no seu relato, o poeta coloca-se, por um lado, como o protagonista do enunciado, e por outro e simultaneamente, apresenta-se como o protagonista da enunciação, mobilizando no momento da escritura (momento da experiência) as figuras (signos) que configuram o objeto narrado ou construção narrativa. E nessa construção narrativa elabora-se um significado essencialmente ideológico, ou imaginário, se entendemos o conceito de imaginário a partir das idéias de Roland Barthes, ou seja, o processo de construção imaginária se configura como "a linguagem pela qual o enunciante de um discurso (entidade puramente linguística) preenche o sujeito da enunciação (entidade psicológica ou ideológica)."⁹ Assim, a experiência se dá "a posteriori" à vivência. A experiência é o instante de sistematização da vivência (conjunto de percepções e idéias que foram assimiladas), que voltam em relação dialética no presente vivido.

Como assinala Walter Benjamin, "cada uma de nossas experiências possui efetivamente um conteúdo que ela recebe de nosso próprio espírito."¹⁰ Nesse caso, a experiência está repleta de sentido e imaginação espiritual. "Talvez ela possa ser dolorosa para aquele que a persegue, mas dificilmente ela o levará ao desespero."¹¹ Toda experiência só é válida, nesse sentido, se se constitui como o resultado da interação crítica do homem e seu passado (a vivência - que também se coloca como a tradição) e com o seu presente, produzindo, nessa interação crítica, configurações novas. Esse processo dialético pode ser hostil ao espírito "e aniquilar muitos sonhos que florescem", mas em contrapartida, "é o que existe de mais belo, intocável e inefável, pois ela jamais será privada do espírito se nós permanecermos jovens."¹² Esse conceito benjaminiano de "espírito-experiência" caracteriza o escritor viajante, Vallejo, na Rússia. Texto que busca traduzir, de forma crítica, os acontecimentos vividos, ressaltando as suas formas de efeito, de passagem. Rússia em 1931, oferece sinais de um ritmo novo que está em processo, não apenas na história da Rússia, mas na do próprio poeta. Em última análise, podemos dizer que o que Vallejo vê é o resultado de uma construção, que se configura a partir de Moscou, e que é expressão de imagens de um mundo melhor, de uma nova forma de ser e viver e que poderá não só vir a se realizar, como já se realiza em grande medida.

2. A relação de Vällejo com Moscou

Assim como Paris, Moscou terá um papel determinante na experiência artística e política de Vallejo. Será também o espaço onde o poeta olha para dentro de si próprio, permitindo o reencontro consigo mesmo e com o mundo. O processo de reeducação do olhar permite ver velhos e novos problemas a partir de novas figuras.

A cidade coloca-se como uma sorte de folha em branco em que o artista trata de dar vida e sentido, configurando-se também como um enigma a ser decifrado. O primeiro mistério que surge ao olhar do poeta no cenário moscovita é a inexistência de uma multidão. Moscou é uma cidade sem sujeito, sem a massa. Onde estão os dois milhões e meio de habitantes de Moscou? A ausência da massa nas ruas é um dos primeiros resultados da nova política dos bolcheviques, que determina uma nova rotação das semanas; estabelecendo que cada quinta parte da população desfrute de repouso semanal, enquanto os demais trabalham. "De este modo, y siguiendo el turno, para unos, el dia de reposo es hoy; para otros mañana, y así sucesivamente."¹³ Essa imagem inicial de Moscou mostra que a sua dinâmica está, em certa medida, condicionada a um certo controle. Esse controle determina o ir e vir das pessoas. Se por um lado esse controle ajuda ao bom funcionamento do fluxo urbano, por outro, é signo de que em algum determinado ponto central, alguém exerce o poder de decidir o que, quando e como deve ser o mo-

vimento citadino. É preciso estar atento para esses sinais, pois o cenário moscovita mobiliza pontos de tensão reveladores. Um desses pontos gira, por um lado, em torno do espetáculo que a multidão articula nas ruas (onde está latente a espontaneidade e as manifestações subjetivas das pessoas), por outro lado, está o centro hierarquizado e controlador, que se organiza no espaço fechado das cúpulas do poder instituído. Essa tensão acentua-se ainda mais na medida em que paralelamente a essa Moscou ordenada, que está em processo de modernização, convive uma outra Moscou, por essência híbrida, deslocada; por vezes caótica e primitiva, que o olhar atento do poeta observa: "burgo, entre mongol y tártaro: entre bú-dico y cismático-griego, Moscú es una gran aldea medieval, en cuyas entrañas maceradas y bárbaras se aspira todavía el óxido de hierro de las horcas, el orín de las cúpulas bizantinas, el vodka destilado de cebada, la sangre de los siervos, los granos de los diezmos y primicias, el vino de los festines del Kremlin, el sudor de mesnadas primitivas y bestiales."¹⁴ Essa cidade mostra também as suas chagas, signo de um passado de luta que se mantém como fator propulsor de novas formas: "junto a las ruinas del pasado anterior a 1917, se advierten las ruinas y devastaciones producidas por la revolución de octubre y las guerras civiles que la siguieron."¹⁵ Demarca, assim, o seu movimento contínuo, é um cenário que se faz no confronto direto entre a cidade da tradição e a cidade moderna, propiciando uma nova dinâmica, aberta, experimental.

Nesse contexto, o confronto entre Moscou e as metrópoles ocidentais é inevitável, pois permite ver o que é realmente inovador e o que se conserva intacto na tradição. Como observa Vallejo, do ponto de vista social, Moscou não se diferencia das demais cidades. Comparando as estruturas sociais com as leis de resistência que regem a arquitetura, Vallejo vai dizer que "del cielo para arriba, pueden cambiar y ensayarse todos los estilos de construcción."¹⁶ No entanto, nunca se conseguirá colocar abaixo ou fazer desaparecer o solo. "El suelo, en arquitectura no está evidentemente inmóvil, sino que se mueve respecto del subsuelo y no respecto de la atmósfera ni de lo que se hace en la atmósfera. Desde ese punto de vista, puede asegurarse que la vida ciudadana de Moscú no difiere de la de Paris ni de las otras capitales burguesas."¹⁷ O que diferencia, então, Moscou das demais cidades não é o solo (ou subsolo), iguais para todas, mas o movimento que esses elementos articulam na interrelação com os seus habitantes; ou seja, na superfície, no cotidiano citadino, ali é onde elas se diferenciam: "no hay en Rusia 'cabarets', ni cafés, ni recepciones sociales, en fin, nada de lo que entre nosotros se llama vida mundana: visitas, bailes, tertulias, partidas de 'poker', de ajedrez."¹⁸ O lado lúdico da vida está incorporado ao trabalho: "se trabaja siempre con placer y se distraen siempre con utilidad, es difícil saber de una manera precisa, cuándo la ciudad trabaja y no se divierte y cuándo se divierte y no trabaja."¹⁹ A dinâmica revolucionária cria e articula novas formas de convivência comunitária: "en el teatro, en el 'club' y en el estadio, bullen en el

fondo de cada acto y de cada movimiento un esfuerzo tan serio y un empeño tan vigilante de creación colectiva, que tampoco sabe uno si la reunión está divirtiéndose o si está trabajando."²⁰ Moscou inaugura, enquanto cenário da revolução, novos valores. A noção de trabalho é colocada a partir de outras perspectivas. Este funde-se com o lúdico: Moscou não é uma festa, no sentido burguês, de luzes, boemia, etc., mas é uma festa no trabalho, uma grande festa coletiva, vivida por todos. O trabalho não é apenas o meio de subsistência, mas também um meio de confraternização, que só pode nascer dentro de uma experiência social revolucionária.

Seguindo as pegadas de Vallejo, este encontra, no novo cenário, uma das manifestações mais sublimes nas relações entre os homens, e uma constante na sua poética, a questão do amor. Como se manifesta o sentimento amoroso na sociedade socialista? No país do proletariado, essa manifestação humana assume novas cores. O amor que une um casal, por exemplo, na sociedade russa é distinto do amor na sociedade burguesa. Dentro dos padrões capitalistas, como lembra Vallejo, "amar a un descamisado, a una persona que apenas gana para no perecer de hambre o que carece de nombre y brillo social, o que no llegará nunca a conseguirlos, ni a mejores entradas económicas, constituye una locura y un desplante."²¹ A relação amorosa, no mundo burguês, tomando o termo no sentido amplo, ou seja, não só o amor entre duas pessoas, determina, quase sempre, um pacto de classes, que está condicionado a diversos fatores: família, posses, capital cultural, etc. O que está em jogo são os

interesses de classe e não os sentimentos em si mesmos. Esse procedimento individualista de classe, produz, como assinala Vallejo, "un sin número de apetitos y preocupaciones egoistas: el afán de distinguirse de los otros, aventajándolos a todo precio; la vanidad, la concupiscencia, el sibaritismo, la pereza con todos sus vicios y cobardias."²² Assim, as relações burguesas se dão, a rigor, apenas nos limites de uma mesma classe, preservando seus privilégios e diferença de classe.

Na Rússia essa prática deixa de existir na medida em que as classes sociais também deixam de existir: "el individualismo y sus apetitos derivados tienen un freno dentro de un nuevo equilibrio colectivo y dentro de un nuevo orden juridico y moral."²³ O que possibilita o nascimento do amor não são os interesses de classe, mas um sentir verdadeiramente humano, afetivo e livre. Não surpreende, então, aos olhos do poeta, ver pelas ruas e praças de Moscou uma jovem jornalista abraçada a um pedreiro, ou a porteira de hotel convivendo com o diretor de sindicato. São esses novos valores que vão debilitando as relações individualistas e implantando novas configurações éticas e morais. Para Vallejo, esse fator é elementar para uma nova sociedade, e imprescindível para a realização da sociedade socialista.

Outro elemento essencial que o poeta mobiliza, e que se vincula diretamente com a questão do amor, está relacionado com o conceito de coletividade, que na Rússia se faz na prática: "a la

base del mundo proletario está (...) el instinto colectivo, motor y punto de arranque del equilibrio social."²⁴ A coletividade se desenvolve no seio de uma comunidade que se pauta em uma nova ética; a ética da justiça social e da liberdade. Essa nova sociedade que se constrói na Rússia vem seguida, como resultado mais imediato, de uma alegria e espontaneidade que afloram por todos os lados. É o entusiasmo e a força de um povo sabedor de que "él, como individuo, es algo viviente e importante en la colectividad, pues sus ojos ven por sí mismos todos los días que lo poco que él hace o dice pesa directamente en los negocios colectivos."²⁵ Esse entusiasmo, que se reflete no rosto e gestos das pessoas, encontra abrigo no olhar do poeta, que constrói a sua própria imagem e visão da história. Ora, o que Vallejo está vendo é, em última análise, o que ele sempre expressou utopicamente em seus textos: o fim da dor, da injustiça, da fome, do vazio que habita no ser humano e no mundo que ele desumanizou. Enfim, uma nova maneira de ser estava se gestando, e isso é o essencial na concepção de uma sociedade e de uma cultura proletária para Vallejo.

Sinal dessa nova sociedade, é o fato de que as relações sociais entre os russos, de modo geral, estão determinadas pela tensão entre uma classe e uma cultura emergente que está em processo de formação, o proletariado, e uma velha, que está morrendo, a burguesia, que se mantém aqui e ali, mas sem consistência. Essa relação é vista, por exemplo, dentro dos teatros de Moscou, onde, "al primer golpe de vista se nota la división de la multitud en

dos clases de espectadores: de una parte, el proletariado, de otra, los nepmans, la diplomacia, y los concesionarios de empresas extranjeras. No sólo es cuestión de trajes, sino de cabezas y ademanes. La línea divisoria es tan ostensible como no he visto nunca semejante en ningún teatro europeo (...). El aspecto social de los teatros de Moscú denuncia el espíritu entrañablemente democrático o, para ser más exato, proletario de la clientela."²⁶ Como se pode deprender da leitura de Vallejo, a grande questão que está sendo colocada aqui, é que a fronteira que separa as duas classes não se dá apenas nos traços externos, como os trajes, mas principalmente por uma questão de procedimento, de modo de ser, de pensar. O que está sendo tensionado é uma cultura proletária nascente versus uma cultura burguesa decadente. O proletário não quer ser igual ao burguês nos seus hábitos, costumes; no seu modo de ver um pássaro, uma árvore, etc. Ele quer ser diferente, um modo de ser diferente, "propia del alma proletaria". A cultura burguesa não combina com esse novo modo; ela se pauta pelo individualismo, pela exarcebação da razão, pelo controle e pela propriedade privada como modo único de existência, enquanto que a classe operária se constrói a partir do coletivo e da distribuição dos bens culturais e materiais, que se vincula dialeticamente com a sociedade como um todo. Obviamente, como se verá mais tarde, a questão do controle, por exemplo, não é inerente apenas ao sistema capitalista. As práticas de coação e controle do comando central do Partido Comunista russo são freqüentes. Vallejo, no entanto, mostra-se criticamente tímido nesse sentido. Entusiasmado pelo poder de se-

dução que o espetáculo da revolução oferece, tende, às vezes, a absolutizá-la e idealizá-la, perdendo, assim, seu efeito de choque, de salto, de possibilidades que não passam necessariamente por um caminho único e guiado por uma vanguarda política enclausurada nas cúpulas do poder. Porém, o que mais o fascina, nesse espetáculo, é a gestação de uma cultura proletária que se pauta no princípio da igualdade e do conjunto: "ninguna persona está más arriba ni más abajo que las demás. 'Pas de vedettes'. Todos se nivelan a la misma altura social."²⁷ É um novo sentir, uma nova história que se processa, cujo condutor é a classe proletária e seu espírito de coletividade, de alegria, de espontaneidade. A cultura proletária vai demarcando sua maneira própria de ser, afastandose, assim, cada vez mais do modo de ser e das práticas da cultura burguesa. "Un inmenso abismo separa (...) el alma de un obrero del alma de un buegués",²⁸ declara um personagem da peça dramática de Vallejo Entre las dos orillas corre el río (1930). Nesse sentido, para Vallejo, cabe aos trabalhadores fazerem nascer uma nova ordem social, uma nova ética de justiça e solidariedade, afastando-se, definitivamente, do modelo opressor e individualista da sociedade capitalista. Por mais positivista e linear que seja essa leitura, ela simboliza, no entanto, um estado de angústia, de busca e de solidariedade que sempre estiveram presentes na poética de um artista inconformado com as injustiças de seu mundo e que potencializa, utopicamente, a possibilidade de que a nova "aurora" que nascia no Leste europeu pudesse, de fato, mudar os rumos da história, inaugurando uma nova cultura e uma nova ética.

3. O homem e a técnica na sociedade socialista futura

He visto tres obreros trabajar y hacer un perno: eso es socialismo de la producción. He visto a cuatro compartir una mesa y un pan: eso es socialismo de consumo.

C. Vallejo, El arte y la revolución

Como vimos nos itens 1 e 2 deste capítulo, Vallejo chega a Moscou quando a revolução já havia completado mais de dez anos desde o triunfo de Outubro. O país, depois de tantas guerras, recolhe seus cacos e dá início a um profundo processo de reconstrução e construção de uma nova Rússia, não para fazer tudo de novo, mas principalmente para fazer diferente.

A revolução de outubro, e posterior modernização, coincide também com a revolução no campo artístico. A Rússia impulsiona a inovação não somente na política e na técnica, como também na literatura, nos estudos da poética, pintura, música, cinema, teatro e arquitetura. Como lembra Boris Schnaiderman, "os romancistas de luvas de pelica, os poetas de salão e de porta de confeitaria, os estetas refinados e transcendentales, haviam tomado em grande parte o destino do exílio. A Rússia procurava estruturar-se em novas formas, sob novos princípios, e o arrojo e inovadorismo tanto dos

poetas como dos estudiosos da literatura condiziam com o espírito dos novos tempos."²⁹

Um dos movimentos pioneiros de vanguarda artística e que mais se harmonizou com a modernização industrial do país foi o Futurismo russo ou Cubofuturismo. O movimento futurista russo lançou um único manifesto, "Bofetada no gosto público", divulgado em 1912 e teve à sua frente o poeta Vladimir Maiakovski. Num primeiro momento, o Futurismo se opõe radicalmente à poesia simbolista do final do século XIX, e, num sentido mais amplo, a tudo o que havia sido feito até então, como se observa no seu manifesto: "aos leitores do nosso povo, primitivo, inesperado. Somente nós somos o rosto do nosso tempo. A corneta do tempo ressoa na nossa arte verbal. O passado é estreito (...). Lancemos Puskin, Dostoievski, Tolstoi, etc., no navio do nosso tempo."³⁰ No entanto, o Futurismo russo deve muito à rica tradição simbolista, que preparou o caminho para o desenvolvimento de sua estética.³¹ A importância do Futurismo russo não se deu apenas nos seus procedimentos estéticos. Sua estética serviu como base para os estudos em torno da linguagem poética do Círculo Lingüístico de Moscou e principalmente o grupo OPOIAZ (Sociedade de Estudos da Linguagem Poética), que passou a ser chamado de Formalismo russo, precursor do estruturalismo lingüístico e literário.

Assim, em meio aos novos ventos que vinham da França, principalmente com as vanguardas, o "Esprit Noveau", e as mudanças

políticas-econômicas-sociais do país (através da NEP e posteriormente os Planos Quinquenais), os artistas russos ingressam de vez no espírito de "construção e de síntese" da era moderna.

O período de maior sintonia entre o Futurismo e as técnicas industriais, assim como com o comunismo, se configura na segunda fase desse movimento. Reunidos em torno do jornal "Lef" e posteriormente "Nóvi Lef" (1928), filiam-se ao Partido Comunista e se autointitulam "comunistas-futuristas", período também em que se voltam intensamente à técnica e seu caráter utilitário. Desta forma, assinala Krystyna Pomorska, "seu programa é agora utilitário e técnico: ao invés de ficção, artigos de jornal; ao invés de poesia, artigos políticos rimados. Seu princípio é a economia de tempo e a máxima aproximação com a indústria. A obra de arte agora se iguala ao trabalho dos operários."³² Assim, o Futurismo, e demais manifestações artísticas, como a literatura e a arquitetura (que veremos mais adiante) fundem-se ideologicamente com o comunismo. Essa tendência, não obstante, irá recuar drasticamente com a ascensão definitiva de Stalin ao poder e a conseqüente mudança da política cultural do país.

Essa rápida introdução ao contexto cultural russo se faz necessária para poder aprofundar a problemática da arte (e do homem) e sua relação com a técnica a partir das idéias de Vallejo. Sendo assim, é importante entendermos qual a compreensão que o poeta tinha da técnica e que importância terá na sociedade socia-

lista futura. Vallejo acreditava piamente que o desenvolvimento da técnica era fator "sine qua non" para a manutenção e realização do socialismo. A técnica permitiria a emancipação do proletariado do jugo da escravidão capitalista, bem como dos riscos e sacrifícios que o trabalho rústico representa para os trabalhadores. Essa concepção o aproxima sensivelmente do entusiasmo das vanguardas russas dos anos 20, particularmente o Futurismo. Na Rússia, o poeta via com grande entusiasmo os avanços que a indústria soviética vinha tendo em vários setores: fábricas, minas, portos, ferrovias, eletrificação, etc. Esse crescimento permitiria aos trabalhadores gozarem de maior conforto em todos os sentidos, fazendo nascer, como resultado das novas relações com os meios de produção e o espírito da coletividade, também novos valores éticos, ou seja, junto com a autonomia econômica do país, viriam os benefícios materiais e culturais para todos. Seguindo por esse caminho, enquanto o avanço técnico nos países capitalistas, com suas maravilhas mecânicas, colocam-se a serviço de poucos e como meio de opressão, como indica Vallejo, "una selva de acero en que desarrolla el drama regresivo y casi zoológico de indefensos trabajadores",³³ que, como animais, agonizam pela ruas, acotovelando-se pelos metrô e ônibus, na sociedade socialista, por outro lado, o avanço da técnica é socializado, e esta é colocada em benefício de todos, e não como meio de escravidão e coisificação do homem.

Não é por acaso, então, que a questão da máquina surja em alguns de seus poemas póstumos. Da máquina - e de tudo quanto se

relaciona a ela: "ruidos, metais, movimentos, e o próprio homem - ,
retira Vallejo elementos poéticos para uma épica fabril. Assim,
alude ao

Fundidor del cañon, que sabe cuántas zarpas son acero,
tejedor que conoce los hilos positivos de sus venas,
albañil de pirámides,
constructor de descensos por columnas
serenas, por fracasos triunfales.³⁴

("Parado en una piedra")

Em "Salutación angélica", admite:

Yo quisiera, por eso,
tu calor doctrinal, frio y en barras,
tu añadida manera de mirarnos
y aquesos tuyos pasos metalúrgicos,
aquesos tuyos pasos de otra vida.³⁵

Há nesses versos uma referência metonímica ao trabalhador bolchevique, "tu calor doctrinal" e os seus "pasos metalúrgicos"; o homem não é uma máquina, mas se relaciona com ela e incorpora sua dinâmica no desejo de construir novas práticas. Homem e máquina

colocam-se como protagonistas que fundam os "pasos de otra vida". Passos muitas vezes ameaçados pela obsolescência a que o mundo máquinico impõe e que, no poema, se dramatiza na tensão entre elementos "futuristas" (os passos metalúrgicos) e arcaizantes (aqueos). Entretanto, Vallejo retira dessa tensão o fluxo e os potenciais de uma nova ordem, que não antagoniza o homem à máquina, mas mostra que é nessa tensão com os meios de produção, que o operário adquire sua consciência de classe; ou, em outro sentido, pensar a arte a partir da máquina, é pensar em outras configurações artísticas, como indica Benjamin, em "A obra de arte na época de sua reprodutividade técnica", inaugurando novas formas de sensibilidade na relação do homem consigo mesmo e com o seu mundo. "Los materiales artísticos - diz Vallejo - que ofrece la vida moderna, han de ser asimilados por el artista y convertidos en sensibilidad."³⁶ Assim, relacionando-se criticamente com a técnica moderna, o homem, em vez de alienar-se, humaniza-se, pois na concepção de Vallejo, o trabalho é fator fundamental de uma nova ética, que se desdobra por sua vez em uma nova estética, "la estética del trabajo". O poeta busca articular uma unidade orgânica entre função técnica e forma artística, de onde retira a dinâmica da cultura proletária: "el caso más elocuente de solidadriedad social es ver varios obreros que levantan una piedra."³⁷ Por trás do entusiasmo de Vallejo está um profundo desejo de ver aniquilado o individualismo e a opressão entre os homens, e poder transcender o sofrimento e a morte. A nova sociedade que Vallejo vislumbra inauguraria uma nova era de justiça, amor e fraternidade entre os ho-

mens. O operário bolchevique e seu modo particular de ser animam profundamente o espírito do poeta, que declara:

Mas sólo tú demuestras, descendiendo
o subiendo del pecho bolchevique,
tus trazos confundibles,
tu gesto marital,
tu cara de padre,
tus piernas de amado,
tu cutis por teléfono,
tu alma perpendicular
a la mía,
tus codos de justo
y un pasaporte en blanco en tu sonrisa.³²

("Salutación angélica")

Pode-se ver nesses versos, carregados de um sentido religioso e místico ("angélico") - prova de que Vallejo, ainda que não fosse um católico convicto, não era também um marxista ortodoxo -, uma evocação ao novo homem bolchevique, expressão de uma nova sensibilidade e humanidade, "subiendo del pecho"; expressão de amizade, de carinho de marido e pai para com o outro, "gesto marital/tu cara de padre". São também os gestos de igualdade e justiça entre os

homens, "tu alma perpendicular/a la mia/tus codos de justo". Por fim, a manifestação mais sublime e transcendental desse novo homem, que não é mais apenas o homem bolchevique, mas todos os homens, que se faz universal, acima de raças, culturas e nações, é a realização plena da utopia de uma sociedade socialista internacionalista. Essa sociedade porá abaixo as fronteiras que separam os homens, e dará a cada homem a condição de ser um cidadão universal, com "un pasaporte en blanco en tu sonrisa".

No seu afã de ver se concretizar a causa revolucionária, Vallejo não poupa críticas àqueles intelectuais ou artistas que não abraçam verdadeiramente esta nova causa. Àqueles intelectuais que se camuflam por trás da retórica vazia e descomprometida. "Los intelectuales - afirma - son rebeldes, pero no revolucionarios."³⁹ Sua crítica se estende também aos que são incapazes de ver os limites que subjazem em toda teoria: "hay hombres que se forman una teoria o se la prestan al prójimo, para luego, tratar de meter y encuadrar la vida a horcajadas y a majicones, dentro de esa teoria. La vida viene, en ese caso, a servir a la doctrina en lugar de que ésta sirva a aquélla."⁴⁰ A posição crítica de Vallejo mostra que seu entusiasmo com o socialismo não o impedia de ver os limites da teoria marxista, bem como dos que fazem dessa teoria um objeto de adoração. Se as idéias são importantes, mais ainda o são os fatos que estão constantemente colocando-as em cheque. A teoria não pode ser absorvida ou imposta dogmaticamente e servir de escudo a aqueles que a detêm, usando-a em prol de seus interesses par-

ticulares e egoístas. "El pensamiento - diz Vallejo - es la facultad que más se presta a los resortes de fraude y mala fe, de truco y tinterillaje."⁴¹ De fato, Vallejo mostra que acredita numa nova sociedade a partir da organização e da prática dos trabalhadores e não tanto de uma vanguarda intelectual que se coloca sempre acima dessa organização proletária. Acusa, por exemplo, a André Breton de ser "un intelectual profesional, un ideólogo escolástico, un rebelde de bufete, un dómine recalcitante, un polemista estilo Maurras, en fin, un anarquista de barrio".⁴² Para ele, Breton se enganava ao pensar que a revolução se fazia a partir de cima: "Breton olvida que no hay más que una sola revolución: la proletaria y que esta revolución la harán los obreros con la acción y no los intelectuales con sus crisis de conciencia".⁴³

Não seria apressado dizer, pelo visto até aqui, que a experiência de Vallejo em Moscou contribuiu e confirmou suas convicções de que a Rússia poderia colocar em prática a utopia de uma sociedade socialista futura. Mas é preciso ressaltar que os protagonistas dessa nova era nascem, para Vallejo, da prática revolucionária da classe operária, e é a partir dela, e de suas lutas, que o entusiasmo do poeta se acentua. Vallejo volta da Rússia convicto de que é possível realizar esse sonho e mudar o rumo da história. Suas expectativas serão malogradas, anos mais tarde, pelos novos rumos tomados pela revolução russa que, a rigor, já vinham se configurando nesse período. No entanto, suas convicções políticas libertárias não morrerão jamais.

NOTAS

1. É curioso observar que Vallejo não foi o primeiro latino-americano a ser atraído pela capital russa. Esta cidade misteriosa foi, há mais de um século, em 1787 o cenário de passagem de outro libertário latino-americano, Francisco de Miranda, o grande líder venezuelano, precursor dos movimentos de independência dos países da região. De sua viagem pela Rússia nasceu o seu Diario de Moscú y San Petersburgo, de onde cito uma passagem que prefigura, utopicamente, o olhar do poeta peruano: "11 DE MAYO DE 1787. En fin, por sendas intransitables y desnucaderos, (...) avistamos la gran ciudad de Moscú - 32 verstas - cuya meseta de palacios, jardines y chozas todo junto, le da alguna similitud con Constantinopla. Sobre el camino hay varias casas de campo muy bien situadas, con abundancia de árboles, alamedas alrededor, y las cercanias de la ciudad por todas partes parecen sumamente agradables y pintorescas." Em: MIRANDA, Francisco de. Diario de Moscú y San Petersburgo. Caracas. Ayacucho. 1993. p.13.

2. Nesse período, escreve alguns dos textos mais significativos de sua produção lírica, narrativa, dramática e crítica. Entre eles estão os poemas publicados postumamente com os títulos de Poemas en Prosa; Poemas humanos e España, aparta de mí este cáliz, escritos, na sua totalidade, depois de 1932.

No ano de 1930-1931 escreve o romance El Tungsteno, o conto infantil Paco Yunque, as peças de teatro Lock-Out; Entre las dos orillas corre el río; Colacho hermanos e La Piedra cansada, os textos críticos, El arte y la revolución; Contra el secreto profesional; Rusia en 1931. Reflexiones al pie del Kremlin e Rusia ante el segundo Plan Quinquenal; além de publicar um total de duzentos e noventa e seis artigos e crônicas entre 1923 e 1938, estampados em vários jornais e revistas da América e Europa, (cf. PUCCINELLI, Jorge. "Notas sobre la presente edición y otras..."). Em: VALLEJO, César. Desde Europa. Crónicas y Artículos (1923-1938). Lima. Fuente de Cultura Peruana. 1987.

3. VALLEJO, César. Crónicas. Prólogo, recopilación e notas de Enrique Ballón Aguirre. México. UNAM. 1984. Tomo I:1915-1926. p.139.

O texto citado faz parte da crônica "Salón de Otoño", publicada em El Norte, março de 1924. No livro de Jorge Puccinelli, Desde Europa. Crónicas y artículos (1923-1938). Lima. Fuente de Cultura Peruana. 1987, a crônica citada é datada como sendo escrita em 1923 e somente publicada em 1924. Esse fato não foi observado por Enrique Ballón Aguirre, assim como uma série de outros equívocos sobre a obra de Vallejo que são devidamente comentados e esclarecidos pelo excelente trabalho de Puccinelli, hoje um texto fundamental para os estudos sobre o poeta.

4. FRANCO, Jean. "La temática: de Los heraldos negros a los Poemas póstumos ". Em: VALLEJO, César. Obra Poética. Edição crítica. Introdução e coordenação de Américo Ferrari. Madri. Coleção Arquivos/UNESCO. 1988. p.592.

5. Em carta ao poeta espanhol Gerardo Diego, escrita em 20 de agosto de 1931, Vallejo ressaltava: "en estos días salió un libro mío sobre Rusia, que no se lo envío porque no creo que le interese. Es un reportaje social, más priodístico que literario." Em: VALLEJO, César. Epistolario general. Prólogo e cronologia de José Manuel Castañón. Valencia. Pré-Textos. 1982. p.237. Na verdade, como veremos, essa obra é mais do que uma simples reportagem social. Nela, Vallejo prefigura o seu projeto utópico em direção ao socialismo e a uma cultura proletária que estava em gestação na Rússia. Esse projeto utópico se manifesta de forma mais intansa - e é uma das chaves de leitura para se entender a sua concepção política e prática poética -, no período que vai de 1928 a 1932.

6. VALLEJO, César. Rusia en 1931. Reflexiones al pie del Kremlin. Lima. Labor. 1965. p.9.

7. VALLEJO, César. El arte y la revolución. Lima. Mosca Azul. 1970. p.140.

8. Epistolario general, cit., p.190.

9. BARTHES, Roland. O rumor da língua. Trad. de Mário Laranjeiras. São Paulo. Brasiliense. 1988. p.155.
10. BENJAMIN, Walter. Reflexões: a criança, o brinquedo, a educação. Trad. de Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo. Summus. 1984. p.24.
11. Ibid., p.24.
12. Ibid., p.25.
13. Rusia en 1931, cit., p.14.
14. Ibid., p.16.
15. Ibid., p.16.
16. Ibid., p.82.
17. Ibid., p.82.
18. Ibid., p.83.
19. Ibid., p.83.
20. Ibid., p.83.
21. Ibid., p.94.
22. Ibid., p.95.
23. Ibid., p.96.
24. Ibid., pp.119-120.
25. Ibid., p.112-113.
26. Ibid., pp.117 e 119.
27. Ibid., p.120.
28. VALLEJO, César. Teatro completo. Prólogo, tradução e notas de

Enrique Ballón Aguirre. Lima. Univesidade Católica do Peru. 1979. Tomo I. p.128. As peças de teatro Lock-Out e Entre las dos orillas corre el rio, foram escritas, inicialmente, em francês e Vallejo não conseguiu publicá-las e nem vê-las em cena.

29. SCHNAIDERMAN, Boris. "Prefácio". Em: Teoria da Literatura. Os formalistas russos. Organização, apresentação e apêndice de Dionísio de Oliveira Toledo. Porto Alegre. Globo. 1978. p.XI.
30. Manifesto do Futurismo russo: "Bofetada no Gosto Público". Em: TELES, Gilberto Mendonça. Vanguarda européia e Modernismo brasileiro. Petrópolis. 9ª ed. Vozes. 1986. p.127.
31. Sobre o movimento simbolista russo e sua relação com o Futurismo na Rússia, ver a obra de POMORSKA, Kristyna. Formalismo e Futurismo. A Teoria Formalista Russa e seu Ambiente Poético. Trad. de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo. Perspectiva. 1972. Particularmente cap. II.
32. Ibid., p.57.
33. Rusia en 1931, cit., p.21.
34. VALLEJO, César. Obra poética completa. Introdução de Américo Ferrari. Madri. Alianza. 1989. p.230.
35. Ibid., p.207.

36. El arte y la revolución, cit., p.100.
37. Ibid., p.145.

38. Obra poética completa, cit., p.206.

39. El arte y la revolución, cit., p.138.
40. Ibid., p.89.

41. Citado por FRANCO, Jean. La cultura moderna en América Latina.
Trad. de Sergio Pitol. México. Joaquín Mortiz. 1971. p.150.

42. El arte y la revolución, cit., p.76.
43. Ibid., p.77.

V. MOSCOU CONTRA MOSCOU: O ESPETÁCULO DA REVOLUÇÃO EM CENA

Moscou, tal como se nos apresenta, nesse momento, permite conhecer, abreviadas de forma esquemática, todas as possibilidades: principalmente as do fracasso e êxito da revolução.

W. Benjamin, O diário de Moscou

1. Moscou 1928-1932: o surgimento de uma nova cidade

O processo de industrialização desenfreado, iniciado pela Rússia após o chamado "comunismo de guerra", alcança seu mais alto grau de realização com o segundo Plano Quinquenal, aprovado no 5º Congresso dos Sovietes em 1929. De modo surpreendente já se pode notar os resultados do Plano em 1931, com cerca de 518 empresas contra as 59 em 1927. O Plano propunha, entre outros, criar e desenvolver a eletrificação do país, usinas petrolíferas, extração de minérios, rodovias, ferrovias, indústria pesada, agricultura, etc. É um dos períodos mais ricos da história industrial da Rússia, e mudará a dinâmica social no campo e nas cidades. Derrubará credos e costumes e implantará outros, provocando assombro e fascínio ao mundo todo, que nem sempre esteve consciente do que real-

mente se passava no leste europeu.

A partir desse novo e vibrante momento, a problemática da cidade (particularmente Moscou) coloca-se como uma chave de leitura para se entender, através de suas novas configurações, o plexo de práticas culturais que se articulam num contexto de experiência socialista, determinando, dessa forma, os possíveis êxitos e fracassos da revolução russa.

De fato, o olhar sobre a cidade permite ver como os homens criam e organizam seus espaços de convivência, não só para satisfazer suas necessidades físicas e sociais, mas como construção de representações diversas no intuito de expressar seus valores, esperanças e utopias. Moscou permite, assim, articular configurações novas, poéticas, que se reproduzem infinitamente na multiplicação de seus projetos e utopias. Na verdade, a capital da revolução já se colocava como uma das grandes metrópoles do mundo moderno, tendo, no final dos anos 20, mais de dois milhões e meio de habitantes. Moscou permite interpretar não somente as condições meramente urbanas, mas as relações sociais, humanas nesse novo e dinâmico cenário.

Uma das manifestações artísticas que se define e se constrói dentro de um espaço estritamente citadino, é o da arquitetura moderna. A capital dos russos passa a ser, nesse período, o cenário por excelência de novas experimentações arquitetônicas. Muitos projetos nunca saíram do papel, devido à escassez de materiais e à

intervenção da política urbanística do Comando Central Soviético, a partir da década de 30, como bem observa Stanislas Zadora, "l'abandon de la NEP, décidé par Staline, dont la position apres l'éviction de Trotski s'affirme à la tête du secrétariat du Parti, annonce pour Moscou des changements decisifs. Le grand projet de reconstruction de Moscou prévoit, des 1926, une totale transformation de l'architecture de la capitale correspondant au goût pour le monumental et classique du Primer Secrétaire. Mais la vraie architecture, dite stalinienne, ne sera réalisée qu'à partir de 1929-1930. (...) Des cette époque, l'aspect extérieur de la foule moscovite commence à changer. (...) A partir de 1928-1929, Moscou est la capitale d'un pays qui se replie de plus en plus sur lui-même."¹ O auge da arquitetura russa, nos anos 20, representa o ponto alto de uma tradição que vinha, desde meados do século XIX, manifestando-se de forma crescente, como resultado do progresso técnico e a possibilidade de se utilizar novos materiais de construção, especialmente o ferro, além de uma aproximação frutífera com a engenharia e suas estruturas bastante visíveis. No século XX, a renovação arquitetônica na Rússia é uma das mais importantes e fecundas, e terá grande influência no ocidente. Possivelmente, Vallejo não exagera ao concluir que se por um lado as manifestações artísticas, particularmente a literatura, distam ainda de uma arte verdadeiramente socialista, a arquitetura, por outro lado, surge como sua realização mais autêntica.

Mas caberia ressaltar também o ambiente não só político e

econômico da Rússia de então, como as outras manifestações artísticas que contribuíram, direta ou indiretamente, para o florescimento da nova arquitetura russa. Uma dessas manifestações foi a da pintura de vanguarda, que lança, em 1915, em São Petersburgo, o manifesto do "Suprematismo", assinado por Kazimir Maliévitch, que conta com a colaboração de Maiakovski. O Suprematismo surge, de fato, na esteira do Futurismo russo.² O manifesto ressalta, entre outras, para a "supremacia da sensibilidade pura na arte". "El nuevo arte del suprematismo - diz Maliévitch -, que ha creado formas y relaciones de formas nuevas a base de percepciones hechas figuras, cuando dichas formas y relaciones de formas se transmiten desde el plano de la tela al espacio, se convierte en nueva arquitectura. El suprematismo, tanto en la pintura como en la arquitectura, es libre de cualquier tendencia social o material... Por consiguiente, el suprematismo abre nuevas posibilidades al arte, ya que, al cesar la llamada consideración por la correspondencia con el fin, se hace posible transportar al espacio una percepción plástica reproducida en el plano de una pintura."³ Essa tendência, que busca uma sensibilidade "pura" através da arte, em arquitetura se materializará no movimento "construtivista", resgatando a noção de espaço e tempo, sobre as quais se pode construir a vida e a arte. Os arquitetos vanguardistas do construtivismo buscam articular e combinar as novas técnicas arquitetônicas com uma expressão comunista do trabalho, o "construtivismo materialista". Ou seja, a expressão artística da arquitetura tende a encontrar um equilíbrio entre o belo e a função prática da mesma. Segundo Andrzej Turows-

ki, "un élon sans précédent, une grande imagination créatrice caractérisent toutes les visions architecturales utopiques de la première moitié des années vingt. Les artistes avant-gardistes, les architectes novateurs se prononcent en faveur de la Révolution. La nouvelle architecture, selon eux, doit rompre radicalement avec toute la tradition artistique et servir, par sa forme nouvelle, la société nouvelle, révolutionnaire, servir le prolétariat. La maison commune, la ville socialiste - tels étaient les objectifs des jeunes architectes."⁴ Nesse sentido, a arquitetura construtivista será uma das manifestações artísticas mais importantes da arquitetura moderna não só na Rússia, mas na Europa e outros países, sendo conhecida como a "arte ou estética da máquina". O principal divulgador da arquitetura moderna russa e um de seus fundadores, será o arquiteto e pensador, El Lissitski. Segundo Lissitski, a obra fundadora do construtivismo é o "Monumento à Terceira Internacional", do arquiteto Vladimir Tatlin. Tatlin cria, pela primeira vez na Rússia, uma síntese entre a técnica e a arte. Desenvolve, também, um modo de dissolver o volume, possibilitando a interpenetração espacial entre o exterior e o interior. De fato, essa tendência a romper a barreira entre a arte e o mundo é confirmada pelo próprio Tatlin, ao comentar que "el monumento moderno debe reflejar la vida social de la ciudad; más aún, la propia ciudad debe vivir en él. Sólo el ritmo de las metrópolis, de las fábricas y de las máquinas, sólo la organización de las masas puede impulsar el nuevo arte; por eso, las obras plásticas de la revolución deben brotar del espíritu del colectivismo."⁵

Em 1923 é fundada a "ASNOVA" (Associação dos Novos Arquitetos),⁶ tendo a sua frente N. Ladovski e El Lissitski. Para a "Asnova", a nova arquitetura é o resultado dos descobrimentos técnicos e científicos e se coloca como expressão de conteúdos socialistas, contribuindo para a elaboração de uma ideologia de massas. Mas sem esquecer também o papel das representações formais, em tensão dialética com os conteúdos em torno dos problemas sociais, econômicos, industriais e técnicos.

A arquitetura moderna russa desperta interesse e admiração dos arquitetos europeus. Em 1925, participa da Exposição de Artes Decorativas de Paris, com grande sucesso e recebe o "Grand Prix" por seus objetos construtivistas. Coincidentemente, Vallejo visitou esta Exposição. Escreve um artigo sobre o evento, "La Exposición de Artes Decorativas de Paris", onde se evidencia por um lado sua admiração com as novidades, e por outro certa ironia ao descrever a grandiosidade do evento: "La Exposición de Paris! Una Babilonia adorable, perfumada de todos los refinamientos. Maravillas de hierro y movimientos, que hacen sonreír derechamente a los norteamericanos; concursos de horticultura, máquinas cinemáticas, descompuestas al infinito y cuyas matices arrancan de los ojos del espectador lágrimas, no tanto de emoción, cuanto de impotencia visual."⁷

2. Le Corbusier em Moscou: a mística de uma nova arquitetura

Um dos maiores admiradores e impulsionadores da arquitetura construtivista russa é o arquiteto e urbanista suíço, naturalizado francês, Le Corbusier (Charles-Édouard Jeanneret). Profundamente influenciado pelo espírito industrial moderno e pelo cálculo, Le Corbusier via na geometria a mais elaborada forma de expressão gráfica e criativa. Em 1925, em sua revista, L'Esprit Nouveau, defende a idéia de que "el hormigón armado y el hierro han transformado totalmente las organizaciones de construcción conocidas hasta ahora, y la exactitud con que estos materiales se adaptan a la teoría y al cálculo nos da cada día resultados alentadores, primero por sus éxitos, y luego por su aspecto, que recuerda los fenómenos naturales, que vuelve a encontrar constantemente las experiencias realizadas en la naturaleza (...). La arquitectura se encuentra ante un código alterado. Las innovaciones constructivas son tales, que los viejos estilos, cuya obsesión padecemos, no pueden ocultarlas; los materiales empleados actualmente están más allá del alcance de los decoradores. Hay una novedad en los ritmos, en las formas, proporcionada por los procedimientos de construcción."⁸ A necessidade de um contato direto com a arquitetura russa, e as inovadoras idéias em torno da mesma, levam Le Corbusier a Moscou em 1928. Nesse mesmo ano participa do concurso para a "Tcentrosoiuz" (Escritório Central da União das Cooperativas da URSS), juntamente com outros arquitetos estrangeiros e rus-

sos, ganhando o primeiro lugar. Na Rússia não esconde seu encantamento com as novas tendências arquitetônicas que se desenvolvem. De fato, ao passear pelo cenário moscovita, declara: "Moscou est une usine à plans, la Terre Promise des techniciens (sans Klondyke). On équipe le pays! Un afflux saisissant de plans: plans d'usines, de barrages, de manufactures, de maisons d'habitation, de villes entières. Le tout, sous un seul signe: tout ce qu'apporte le progres. l'architecture s'enfle, s'agite, se trémousse, et accouche, sous le spuffle et la fécondation de ceux qui savent quelque chose, et de ceux qui en font le simulacre."⁹ O que fascina o arquiteto, por trás desse movimento intenso de construção, é o que ele sugere ser um "espírito novo", que se manifesta nos planos moscovitas: "pour la grande usine d'automobiles Ford, on a, en plus, fait appel à un architecte américain spécialiste des cités industrielles: ce qu'il a projeté a l'air de prisons; c'est pourtant de la cité ouvriere américaine modele. Mais l'esprit du temps n'y est pas; cela sonne anachronique. On en rit à Moscou; cela ne convient pas dans ce milieu neuf. Ce petit incident est une pierre de touche; il donne la mesure de la qualité spirituelle des plans moscovites. Moscou est pleine de plans en travail, d'idées en élaboration, de jurés qui examinent."¹⁰

O intercâmbio de idéias e projetos entre Le Corbusier e os arquitetos russos é intenso e fraternal. Ao deixar Moscou, em 1930, escreve uma carta ao urbanista russo Moise Ginzburg. Nessa carta, Le Corbusier critica a tendência dos urbanistas russos que

defendem e desenvolvem projetos de desurbanização como solução para os problemas das grandes cidades. Le Corbusier não concorda com essa tendência, afirmando que a vida em "coletividade favorece a produção industrial e intelectual".¹¹ No entanto, suas críticas não têm um tom de censura ou de repúdio, mas de diálogo e respeito, referindo-se aos urbanistas russos como "meus companheiros".

A presença de Le Corbusier na Rússia configura-se como o ponto que demarca a ascensão e o descenso da arquitetura moderna russa. De fato, em 1931 ocorre o concurso para o Palácio dos Soviéticos, que viria a ser o ponto culminante que daria início ao fim das experiências inovadoras das vanguardas no campo da arquitetura. Para esse concurso são apresentados cerca de 160 projetos completos e mais 112 em forma de proposições. Arquitetos de todas as partes participam, entre os quais se encontram alguns dos mais importantes e competentes, como E. Mendelsohn, Perret, H. O. Hamilton, Brasini, Le Corbusier, W. Gropius, etc. O resultado final do concurso é decepcionante. O júri não define concretamente o ganhador, limitando-se a distribuir prêmios, forma de mascarar a tendência moderada que o comando político soviético começa a impor. Os prêmios de primeiro e terceiro lugares vão para os russos B. M. Iofan e N. B. Zholtovski, respectivamente; e o segundo lugar para o norte-americano H. O. Hamilton. Os trabalhos dos arquitetos russos são de inspiração clássica. O próprio Iofan declara que tomou "dos modelos da antiguidade o estilo, a claridade e a simplicidade."¹² Le Corbusier recebe como prêmio de consolo o reco-

nhecimento do júri que considera seu trabalho como obra mestre do funcionalismo. De fato, segundo a crítica, a obra de Iofan, comparada a de Le Corbusier, marca um retrocesso de décadas, além de ser "un monumento ridículo, una enorme tarta nupcial para celebrar el infausto maridaje de socialismo y clasicismo."¹³ Com a obra de Iofan, triunfam os representantes da "Vopra", composta pelos arquitetos academicistas e tradicionalistas, afinados com a política moderada do Comitê Central do Partido Comunista. É o fim também para os demais movimentos de vanguarda artística. De acordo com as novas diretrizes do Estado, as investigações formais devem estar condicionadas aos conteúdos que expressem a vida e os problemas da sociedade. Nada de eventuais jogos experimentais de criação plástica. A arquitetura deve ser técnica e funcional. O construtivismo é rechaçado para dar lugar ao funcionalismo monumental clássico que condenará a arquitetura moderna russa ao esquecimento.

É o fim também da experiência de Le Corbusier e sua arquitetura construtivista-utilitária na Rússia. A "camisa de força" do regime stalinista torna-se incompatível com seu espírito de liberdade criativa. Como assinala Jean-Louis Cohen, essa tensão dura até 1932, quando "éclate une crise fatale, dont le prétexte apparent est le concours du Palais des Soviets, point d'inflexion essentiel dans la politique architecturale de l'URSS stalinienne."¹⁴ Assim, assinala De Feo, "en el difícil equilibrio de su progreso, la Rusia bolchevique simplifica, empobreciéndola, su realidad cultural comprometida por el idealismo de un racionalismo depositario

de valores difícilmente asimilables al marxismo."¹⁵

No entanto, a intervenção estatal, que põe fim à arquitetura moderna na Rússia, não impede que esta se espalhe pelo mundo, alcançando grande vitalidade. Le Corbusier será um dos mais importantes divulgadores e praticantes do construtivismo. Logo após sua primeira viagem à Rússia, em plena efervescência da nova arquitetura, o arquiteto e urbanista visitará a América Latina, em 1929. Passa primeiro por Buenos Aires¹⁶ e Montevidéu, e, no seu retorno, visita São Paulo, a convite de Paulo Prado.¹⁷ Mais tarde, em 1936, visitará o Rio de Janeiro. Em todas esses centros urbanos deixa suas marcas. Suas teorias influenciaram a arquitetura do mundo todo e é possível ver seus sinais nos Estados Unidos, Grécia, Itália e Brasília. Além de ser um dos maiores arquitetos do século, Le Corbusier foi o elo que possibilitou a universalização da arquitetura moderna que passa, necessariamente, pela revolucionária arquitetura russa dos anos 20.

3. Walter Benjamin em Moscou: a utopia repousa nas ruas

O que acontece com a imagem da cidade e das pessoas não é diferente do que com as condições espirituais: a nova ótica que destas se ganha é o produto mais incontestável de uma estada na Rússia.

W. Benjamin, "Moscou"

César Vallejo passeia pelo cenário moscovita da mesma forma que, dois anos antes, nele flanava Walter Benjamin, que esteve em Moscou entre dezembro de 1926 e janeiro de 1927. De sua viagem saiu o Diário de Moscou, livro fascinante e chave para se conhecer não só as suas impressões da Rússia, mas um período particular da sua vida, que surge despojada de qualquer tipo de censura por parte do autor. O texto nasce no instante da vivência, com riqueza de detalhes sobre seus problemas, angústias e emoções. Moscou aparece aqui e ali, ao estilo de Benjamin, fragmentariamente.¹⁸

De acordo com Gershom Scholem, os motivos que levaram Benjamin a Moscou são, num primeiro momento, afetivos, pois lá estava Asia Lacis, por quem Benjamin nutria um forte sentimento amoroso. Por outro lado também desejava conhecer de perto a situação russa e talvez decidir definitivamente seu ingresso no Partido Comunista Alemão. E finalmente para ter uma idéia da cidade de Moscou, como se vivia nela e qual a sua "fisionomia".¹⁹ Evidentemente esses três aspectos se cruzam e se confundem ao longo do texto, mas é possível, no caso particular deste trabalho, ver como a leitura que Benjamin faz de Moscou determina a leitura que faz da revolução e outros aspectos da política bolchevique, da arte, dos problemas que afetavam o mundo e de si próprio. Seguindo esse caminho, espero poder cruzar pontos convergentes entre a leitura do

filósofo alemão e do poeta peruano, que refletem, em última análise, a prática intelectual de ambos.

Um dos primeiros aspectos a atraírem o olhar de Benjamin é a arquitetura de Moscou: "o estilo arquitetônico da cidade se caracteriza pelas numerosas casas de um e de dois andares. Essas lhe dão a aparência de uma cidade de hotelzinhos de verão (...). Com frequência se encontram pinceladas de cores tênues: vermelho principalmente; mas também há azul, amarelo e (...) verde. As calçadas são surpreendentemente estreitas (...). Com muita frequência se vêm cordões diante das lojas estatais: para comprar manteiga e outros artigos é preciso fazer fila. (...) [Há] abundância de pães e de outros tipos de bolos: pãezinhos de todos os tamanhos, rosquinhas e, nos cafés, tortas suntuosas. Com banho de açúcar fazem construções ou flores fantásticas."²⁰ Note-se que o olhar do crítico parte do geral, o estilo arquitetônico, que dá à cidade uma aparência de "cidade de hotelzinhos de verão", coloridos. Mas o que é revelador são os detalhes, o cotidiano das ruas, os condimentos e as lojas. Essas imagens mobilizadas não se reduzem a meras descrições; estão, na verdade, carregadas de sentidos. São objetos alegóricos que articulam uma idéia de cidade, demarcando o seu "inconsciente social", seu modo de ser e viver. A cidade é um mosaico que permite ao leitor, ao seu bel-prazer, dar significações infinitas, vale dizer, ficcionar. Os edifícios coloridos, o banho de açúcar, a neve, os mendigos, vendedores ambulantes, etc., são traços que configuram o imaginário do artista na leitura que

faz do cenário urbano. Os significados possíveis de serem apreendidos (dessas imagens mobilizadas: a massa, as classes sociais, os objetos, etc.), desafiam o filósofo, e constituem a força propulsora de sua escritura. Há aqui uma tensão, nem sempre explícita, entre o olhar do artista e as imagens que mobiliza, num exercício constante e dinâmico. Um conflito inquietante e fascinante entre o leitor e o objeto não só lido, como remodelado por este.

Moscou é um cenário enigmático e árido. Benjamin traz, e não poderia ser diferente, muitas expectativas com relação a Moscou, que poderão ou não serem confirmadas ou ampliadas no processo de leitura. "A cidade parece se entregar já na estação", pondera. No entanto, "tudo se dispersa logo que busco nomes. Tenho de ir-me embora... No princípio, não há nada a ver exceto neve."²¹ A cidade brinca de esconde-esconde, propondo, assim, um jogo lúdico, inocente: "logo com a chegada se inicia a fase infantil. Deve-se aprender novamente a andar sobre o espesso regelo dessas ruas. A selva de prédios é tão impenetrável que o olhar só distingue aquilo que brilha deslumbrantemente."²² O processo de reeducação, como já observei no caso de Vallejo, se evidencia de igual maneira no olhar de Benjamin. Para ler Moscou se faz necessário o despojamento de conceitos pré-fixados. Nesse jogo, a cidade desafia o visitante a encontrar o seu "rio", o seu espírito, os seus sentidos. O procedimento construtivo de Benjamin se afasta, criticamente, dos moldes do "realismo socialista", que se afirmava na literatura e arte de modo geral na Rússia. Seu olhar se confunde com o cenário

misterioso e feérico dessa cidade milenar; cenário de uma nova experiência social e estética. Assim, o crítico declara: "antes de ter descoberto a real paisagem de Moscou, de ter visto seu verdadeiro rio, antes de ter achado seus verdadeiros pátios, cada calçada já se transformou em mim num rio litigioso, cada prédio num sinal trigonométrico, cada uma de suas gigantescas praças num lago. Só que cada passo é dado aqui em logradouros. E, então, no lugar que recebe um desses nomes, num piscar de olhos, a fantasia constrói em torno desse som um bairro inteiro que, ainda por muito tempo, vai teimar contra a realidade posterior e nela se fincar quebradiço como muro de vidro. Nesses primeiros tempos a cidade tem ainda centenas de fronteiras. No entanto, um belo dia, o portal, a igreja que eram fronteiras de um lugar, de improviso, são meio. Agora, a cidade se transforma num labirinto para o principiante."²³ Benjamin não lê a cidade na tentativa de expressar o seu aspecto real, mas sim construir uma cidade imaginária, nos mesmos moldes que fará Vallejo mais tarde em Rusia em 1931. O procedimento não é o de reproduzir mimeticamente, mas o de construir imaginariamente, ou seja, mais que expressar a revolução em si, o que se manifesta é o espírito da revolução, o seu espetáculo, que permite articular uma nova concepção de arte e política para esses artistas. E essa concepção (leia-se construção) não é estática, mas dinâmica, cambiante, "quebradiço como muro de vidro", busca interferir no meio, e num piscar de olhos "a fantasia constrói um bairro inteiro". Como indica Renato Cordeiro Gomes. "ler a cidade é escrevê-la, não reproduzi-la, mas construí-

-la, fazendo circular o jogo das significações."²⁴ Nesse exercício construtivo, ideológico, a cidade tem seus sinais secretos, que para o artista são reveladores, signos do novo. As suas ruas são como campos minados, que podem, dependendo de onde se pisa, transformar e desfazer a ordem. Assim, o viajante percebe que "a cidade grande se defende contra ele, se mascara, foge, faz intrigas, seduz, até confundir à exaustão seus círculos."²⁵ Seus edifícios, suas ruas, seus habitantes o envolvem num jogo lúdico de sedução: "as ruas de Moscou são um caso à parte: nelas a aldeia russa brinca de se esconder. Quando se atravessa qualquer um dos grandes portões - com frequência podem ser fechados com grades de ferro batido, mas nunca encontrei nenhum fechado - parece que se está no limiar de uma provocação espaçosa. Lá se abre ampla e atrente, uma quinta ou uma aldeia, o solo é irregular, crianças andam de trenó."²⁶

Moscou vai pouco a pouco fundindo-se e se remodelando a partir do olhar do filósofo-artista. Ela é ele e ele é ela, formando um só ser. Assim, o objeto é poetizado, confundindo-se com o eu lírico na sua forma poética, nas suas imagens poéticas: "pedestres ecoam entre carros e cavalos rebeldes. Longa série de trenós nos quais se despacha neve. Cavaleiros solitários. Bandos mudos de corvos estão pousados na neve. Os olhos estão infinitamente mais ocupados que os ouvidos. As cores proclamam o seu extremo contra o fundo branco. O mais ínfimo trapo colorido cintila ao ar livre. Livros de figuras jazem sobre a neve; chineses vendem

artísticos leques de papel e, ainda mais freqüentemente pipas na forma de exóticos peixes de águas profundas. Todos os dias se organizam festas infantis. Há vendedores com cestos cheios de brinquedos e pás; os carrinhos são amarelos e vermelhos."²⁷ O ponto culminante do olhar de Benjamin está nos detalhes. Como ele mesmo escreveu, "sem ao menos uma compreensão intuitiva da vida do detalhe através da estrutura, a inclinação pelo belo é um devaneio vazio. A estrutura e o detalhe em última análise estão sempre carregados de história."²⁸ Dessa forma, o crítico retira dos detalhes da vida cotidiana moscovita o valor histórico que está adormecido. Constrói, como acertadamente observou Willi Bolle (que, na esteira de Benjamin, depreende na leitura deste os componentes de uma narrativa feérica), "um conto de fada para cabeças dialéticas".²⁹ Assim, uma manhã de um dia qualquer ele descobre "casinhas jamais vistas, com janelas lampejantes e uma cerca em torno da entrada: brinquedos de madeira da Província de Vladimir."³⁰ Ou vê, na dinâmica do cotidiano das ruas, as construções alegóricas dos vendedores ambulantes: "gostaria de escrever sobre flores em Moscou, referindo-me não somente às heróicas rosas de Natal, mas também às imensas malva-rosas das pupilas das lâmpadas que os vendedores transportam pela cidade, orgulhosamente alçadas. E dos doces adornos de açúcar das tortas. Ainda que haja também tortas que parecem cornucópias e das que saem em trompa triquitraques ou bombons envoltos em papel colorido. Tortas em forma de lira. O confiteiro dos velhos livros juvenis parece sobreviver ainda em Moscou. Somente aqui se encontram figuras feitas exclusivamente de açúcar

fiado (...). Também teria que falar de tudo o que o orvalho sugere aqui; dos lenços das camponesas, cujos bordados, costurados com lã azul, reproduzem as rosetas de gelo das janelas. O inventário das ruas é inesgotável."³¹ Benjamin não é mais o teórico da alegoria, mas o próprio alegorista, mobilizando os objetos e atribuindo-lhes novas significações.

Ao ver os vendedores ambulantes como vendedores de fantasias e sonhos, Benjamin configura uma nova dinâmica social e poética. Essa dinâmica está determinada por fatores estranhos, diferentes dos que se conhece em outras sociedades. Mas o que há de novo nessa sociedade? Que lições o artista retira desse plexo cultural? Creio ser possível concluir, a partir dessas leituras, que a estrutura urbana de Moscou propõe práticas culturais novas, que se manifestam nas suas relações coletivas de liberdade e autonomia. É inovador, também, o fato de que essas práticas culturais se articulem à margem das instituições hierárquicas estabelecidas. Seus meios organizativos se dão fora de um centro unificador e totalizador. O que Benjamin está vendo e formulando é uma cultura proletária que, a rigor, pauta-se nos mesmos moldes da cultura proletária que Vallejo articula dois anos mais tarde, tendo Moscou como cenário. Note-se que Benjamin, assim como Vallejo, define seus argumentos a partir do movimento das massas, das ruas, onde surgem, aqui e ali, experiências que prefiguram o "novo", dando lugar à utopia, passível de ser configurada nas infinitas figuras e práticas revolucionárias da vida cotidiana. Ou seja, o novo não

nasce de uma ordem estabelecida, do consenso hegemônico, que determina os caminhos a serem seguidos. Nasce justamente das práticas alternativas, espontâneas, livres e criativas; determinando seu caráter experimental e indefinido. O movimento constante, o procedimento experimental, destrutivo-constutivo, essa é a dialética da revolução para Vallejo e Benjamin.

Assim como Vallejo, Benjamin vê em Moscou sinais de uma cultura proletária nascente. Quando observa, por exemplo, que os operários têm livre acesso aos museus, movendo-se com toda a naturalidade e apossando-se dos bens culturais burgueses, completa dizendo que isso não significa tornar-se burguês, mas encontrar na arte burguesa os elementos de sua própria história, de suas lutas, de seu trabalho, enfim, a sua cultura. É evidente que na medida que se desenvolve uma cultura proletária descentrada, mais se aprofunda o abismo desta com as políticas das cúpulas, hierarquizadas e burocratizadas. O movimento espontâneo das ruas e seus símbolos surge, para usar uma rica expressão de Rafael Gutiérrez Girardot, como "un motor purificador de la política y de la praxis política que como tal pierde su fuerza cuando sigue el camino que indica."³² De fato, o controle estatal tende a afastar-se cada vez mais das experiências populares como forma de fortalecer sua hegemonia. Ainda que Benjamin esteja atento para o debate ideológico em torno das questões políticas, não é aí que encontra novos elementos para a sua crítica, que surge apenas como um modelo que não corresponde ao seu pensamento. A esse respeito Willi Bolle observa

que "enquanto na capital da URSS de 1926/1927 as lideranças políticas e intelectuais estão comprometidas com a luta pelo poder, pelo qual garimpam dia e noite (...), o intelectual Walter Benjamin, em suas solitárias andanças pelas ruas da cidade, não tem nada melhor a fazer do que comprar tangerinas, nozes e doces para a mulher que ama, ou escolher, com carinho, brinquedos artesanais para o filho. Tal comportamento, a um passo do idílico e do subjetivismo total, tem algo de frágil e sublime que o transcende. Enquanto na cúpula do império socialista se planeja o futuro da humanidade, o protagonista e autor do Diário de Moscou também toca no futuro, em sua forma mais imediata, concreta, palpável."³³ Bolle confirma, de certa forma, o que vinhamos desenvolvendo até aqui, mas é importante não tomar a atitude de Benjamin como sendo uma espécie de cegueira amorosa que lhe impede ou dificulta interessar-se por outros problemas. Ao contrário, a relação com Asja Lacis e seus passeios pelas ruas, museus, etc., são elementos que constituem um procedimento de leitura profundamente relacionada dentro de um contexto mais geral, pois Benjamin está em constante diálogo com artistas, políticos, amigos, bem como com suas atividades intelectuais (tradução de Proust, ensaio sobre Goethe, cartas, leituras, debates, reflexões sobre seu futuro, etc.).

O que é relevante, de fato, é ver como o movimento das ruas produz uma dinâmica profundamente criativa para Benjamin. Este se atém a observar, por exemplo, um dos personagens frequentes nesse cenário: os mendigos. Para o crítico, eles constroem uma

"sábia organização", formam uma "coorporação de moribundos". "Eis um mendigo que dá início a um choro baixo e persistente toda vez que dele se aproxima alguém de que espera obter alguma coisa; esse choro se dirige a estrangeiros que não sabem russo."³⁴ O choro é o seu código linguístico, um meio alternativo de comunicação que tem um único objetivo: fazer aflorar a "piedade" burguesa do estrangeiro. Mas não são somente os mendigos os filhos legítimos das ruas; juntam-se a eles os vagabundos, as prostitutas, os vendedores. Fora da ordem estabelecida, eles só encontram proteção e abrigo no seio da grande mãe, a cidade: "sabem num tempo certo de um canto ao lado da entrada de certa loja onde lhes é pertinente se aquecer por dez minutos; sabem onde podem ir buscar, em determinado dia da semana, numa hora certa, crostas de pão, e onde existe vaga para dormir em tubulões amontoados uns sobre os outros. Com centenas de esquemas e variantes transformam a miséria numa grande arte."³⁵ Se o socialismo não havia ainda chegado nas ruas, na sua forma oficial, esta, porém, livre do controle direto daquele, organiza-se como pode, de forma criativa para o bem comum da coletividade. Em contraste, nos espaços onde o controle estatal se faz presente, o processo é distinto. Ali tudo é transitório, de acordo com as novas funções que lhe são atribuídas: "cada idéia, cada dia, cada vida jaz aqui sobre a mesa de um laboratório (...). Os empregados nos serviços, as repartições nos prédios, os móveis nas casas são reagrupados, transferidos e deslocados para lá e para cá (...). Portarias são alteradas diariamente, mas também pontos de parada de bondes são mudados, lojas transformadas em res-

taurantes e, algumas semanas mais tarde, em escritórios (...). Dia e noite o país está mobilizado, à frente de tudo o Partido, naturalmente."³⁶ Assim, em nome do socialismo e do progresso desenfreado, perdem-se os potenciais criativos e a subjetividade das pessoas. "O bolchevismo aboliu a vida privada. A natureza dos serviços públicos, a atividade política e a imprensa são tão poderosos que não sobra tempo para interesses que não confluem com elas."³⁷ E completa no seu Diário, "ser comunista num Estado sob o domínio do proletariado supõe renunciar completamente à independência pessoal. O indivíduo, por assim dizer, delega ao Partido a tarefa de organizar a própria vida."³⁸ Condição esta não aceita por Benjamin e que o leva, entre outras, a não ingressar no Partido Comunista Alemão. O filósofo questiona a viabilidade de levar adiante seu trabalho científico, que tem como base os estudos formais e metafísicos, dentro de um sistema cujo materialismo científico é a base de todo conhecimento.

Vallejo chegará a conclusões semelhantes nos anos 30, renunciando à militância no Partido, como a uma arte de caráter puramente realista. De fato, o crítico Rafael Gutiérrez Girardot, na tentativa de levantar alguns pontos de contato entre César Vallejo e Walter Benjamin traz ricas contribuições para se entender a complexa e ambígua relação do poeta e do filósofo no confronto com o marxismo e a revolução. Segundo ele, Benjamin é um filósofo-poeta, definido pelo próprio Benjamin como uma conjugação "Denkbilder", isto é "pensamento-imagens" ou "pensamento em

imagens" e "imagens em pensamento"; que em definitivo são construções alegóricas. O filósofo buscou articular essa noção com o marxismo-leninismo, mas a união entre alusão e dogmatismo não surtiu efeito positivo. Esse procedimento fracassa igualmente em Vallejo (ver definição de arte bolchevique e arte socialista, no cap.VI). Girardot observa que há um paralelismo biográfico entre o poeta e o filósofo, "que se traduce en el problema central de sus reflexiones y de su actitud ambigua frente al marxismo-leninismo. Es la del intelectual proletarizado que identifica su situación personal con la de las masas proletarias, que experimenta en sí mismo la pauperización, la próxima y acosadora miseria, y espera su redención de la revolución comunista."³⁹ Girardot faz, a meu ver, uma das leituras mais fecundas sobre a relação de Vallejo com a revolução russa e o socialismo. Há nas formulações de Vallejo muitas ambigüidades e paradoxos que configuram uma profunda tensão entre suas idéias e o processo revolucionário. Por um lado defende e ressalta os princípios da revolução, chegando inclusive a admitir, para o seu êxito, certa austeridade política por parte do Partido. Mas, por outro lado, defende a total liberdade de expressão dos indivíduos, dos intelectuais e artistas. Na medida em que o caminho do centralismo e controle se materializa, Vallejo não hesita em criticar esse controle e abandona definitivamente a experiência marxista-leninista na Rússia como possibilidade efetiva de se concretizar a sociedade socialista futura. Essa mesma ambigüidade, assinala Girardot, determina a relação de Benjamin com o marxismo-leninismo. O princípio de liberdade em Vallejo e Benjamin é o pon-

to culminante e guia de suas leituras e práticas intelectuais. Para Girardot, além de criticarem "las deformaciones que había sufrido la promesa comunista (...) por la burocratización y por la insuficiencia y confusión teórica", também criticaram "los parásitos a que había dado ocasión. A los que Vallejo llamó máscara del impostor... Del oportunista dedicó Benjamin su famoso ensayo melancolia de izquierda", atacando os intelectuais que fizeram da revolução um artigo de consumo.⁴⁰

Benjamin também não poupa críticas aos intelectuais e artistas dentro da própria Rússia. Estes não se opõem a nada, colocam-se ao lado do poder, quando não são o próprio poder. "O intelectual é - observa Benjamin - antes de mais nada, funcionário, trabalha no departamento de Censura, de Justiça, de Finanças, onde não cai em decadência, sócio do trabalho - mas, na Rússia, isso significa sócio do poder. É membro da classe dominante. (...) Também no campo da produção intelectual ele se confessa afim com o pensamento da ditadura."⁴¹ É preciso observar que a leitura crítico de Benjamin desvenda não só as contradições que se gestavam no interior da cúpula revolucionária do Partido, como o caráter passageiro da própria revolução, retendo suas energias não no espaço privado, centralizador e hierarquizado, mas no espaço público, aberto; no movimento das ruas e suas configurações estéticas, e essa leitura se manifesta já em 1927. Vallejo chegará a conclusão similar somente no início dos anos 30. Ainda que não tenha alcançado a articular, no período em que passeia por Moscou, uma leitu-

ra com a mesma clareza e profundidade que a de Benjamin, o poeta se aproxima do filósofo na medida em que pensa a cidade como pluralidade e a revolução como espetáculo; o cenário onde se ensaia um possível modo de ser e viver diferente, independente do fracasso ou do êxito em si do próprio processo revolucionário.

A experiência de Benjamin em Moscou propiciou, talvez como o fator mais fecundo, conhecer, mais do que a própria Rússia, a si mesmo. As relações que mantém com intelectuais russos, com Asja Lacis, com seu amigo Bernhard Reich e com Moscou, permitem ao crítico olhar para si próprio e sua prática crítica, seu papel de intelectual. Assim, ao falar de Moscou está falando de si e de seu mundo, como declara: "por meio de Moscou se aprende a ver Berlim mais rapidamente que a própria Moscou. Para quem regresse da Rússia, a cidade está como que recém-lavada. Não há sujeira, mas tampouco há neve. As ruas afiguram-se-lhe na realidade tão inconsolavelmente limpas e varridas como os desenhos de Grosz. E também a naturalidade de seus tipos lhe é mais evidente. O que acontece com a imagem da cidade e das pessoas não é diferente do que com as condições espirituais: a nova ótica que desta se ganha é o produto mais incontestável de uma estada na Rússia - o que se aprende é a observar e a julgar a Europa com o saber consciente do que sucede na Rússia."⁴² Para Benjamin, na Rússia somente os decididos podem ver. Ver não qual das realidades (a da Rússia ou outra) é a melhor, mas "qual das realidades se torna intrinsecamente convergente com a verdade? Qual das verdades se prepara para convergir in-

trinsecamente com o real? Só é objetivo quem nesse ponto dá uma resposta clara. Não perante seus contemporâneos (isso não é o mais importante). Mas perante os acontecimentos atuais (isso é decisivo). Só quem, na decisão, fez com o mundo a sua paz dialética pode apreender o concreto."⁴³ Benjamin não só vê, como depreende os fatos concretos que demarcaram a crise do seu tempo e a sua condição de intelectual. Nessa leitura dialética, o papel de Moscou como imagem alegórica é inquestionável e decisório enquanto experiência e amadurecimento de um filósofo inquieto e refinado que alcança a ver, na sobreposição de imagens, Berlim em Moscou e nelas a si próprio.

4. Moscou na mira dos latino-americanos

Moscou não atraiu apenas intelectuais e artistas europeus nos anos que se seguiram à Revolução. Os intelectuais latino-americanos, incluindo Vallejo, seguem com grande interesse os acontecimentos no Leste europeu. Evidentemente que os intelectuais franceses têm muito a ver com esse fato, pois é principalmente por meio deles que os artistas e intelectuais da América Latina se atualizavam com os acontecimentos políticos e artísticos que agitavam o mundo. É interessante observar que é justamente a partir de Paris, o centro cultural irradiador e cosmopolita, que Moscou

começa a ter um papel importante no contexto mundial. Assim, a capital periférica da Rússia coloca-se como um centro alternativo de leitura com relação à própria Paris, seja enquanto uma nova experiência política, que coloca em cheque os sistemas de governo latino-americano, seja enquanto experiência de novas práticas artísticas.

Entre os intelectuais latino-americanos que estiveram em Moscou,⁴⁴ destacaria o médico e pesquisador brasileiro Osório Cesar, que passeia por Moscou em companhia de sua mulher Tarsila do Amaral, artista plástica e uma das presenças mais significativas do Modernismo brasileiro. A viagem durou três meses, e deu origem ao livro Onde o proletariado dirige..., publicado em 1932. Traz um interessante prefácio de Henri Barbusse que, entre outras coisas, mostra conhecer bem o autor e o Brasil. O intelectual francês elogia e vê com grande entusiasmo o livro de Osório Cesar. No final do prefácio, declara: "nous saluons avec joie toute oeuvre de vérité susceptible de faire mieux connaitre et mieux défendre parmi le grand peuple brésilien comme parmi tous les autres - cette vraie patrie des hommes qui s'élabore sur la moitié de l'Europe et la moitié de l'Asie, et qui est pour l'humanité une raison de vivre."⁴⁵ O fato é que o livro de Osório Cesar procura, antes de mais nada, objetivar os fatos que vê na Rússia, o mais realisticamente possível, com freqüentes índices estatísticos mostrando, com números atualizados, os avanços sociais e industriais que a Rússia comunista vem alcançando. No entanto, apesar de seu olhar documen-

tal voltado mais especificamente para os aspectos materiais, escapam, vez ou outra, certos aspectos relevantes em torno da arte russa, em especial a arquitetura moscovita. Assim em certa altura o autor observa: "a arquitetura tem tomado na URSS caminho diferente das demais artes (...). Aqui há liberdade de construção, e as novas formas geométricas, com as suas largas superfícies de vidro, são compreendidas pelo povo e livremente espelhadas. Em cada canto de Moscou vê-se um clube com o seu estilo arquitetônico moderno pondo uma nota dissonante na velha cidade asiática, contrastando com as cúpulas bizantinas douradas de suas magníficas igrejas."⁴⁶ Mais tarde completa: "dentro dessa cidade asiática de aspecto medieval que ainda rescende o misticismo do incenso, vai-se erguendo hoje uma nova cidade de aço. É a onipotência da modernidade fatalmente agindo."⁴⁷ O olhar do viajante brasileiro confirma os olhares já vistos com relação à arquitetura russa, identificando, inclusive, as pegadas deixadas por Le Corbusier, ao declarar: "o edifício da Tcentrosoiuz (...) em Moscou, foi construído segundo um magnífico projeto de Le Corbusier. E nesse gênero há uma quantidade de construções na URSS."⁴⁸ A tentativa de ser fiel e buscar uma certa neutralidade na leitura que faz da Rússia comunista não esconde o entusiasmo do autor para com o novo sistema, isso se comprova pela total ausência de críticas em contraste com um discurso caracterizado pela euforia e otimismo ao se deparar com a monumentalidade do império russo, mostrando uma estreita afinidade ideológica com o comunismo bolchevique.

Outro intelectual latino-americano que não só visitou Moscou, como viveu lá por mais de dois anos como diplomata, foi o escritor uruguaio Emilio Frugoni. O diplomata uruguaio viveu em Moscou na primeira metade dos anos 40. Na "Introdução" do seu livro La esfinge roja, (1948), o autor comenta: "llegar a Moscú y luego demorarse; vivir, afanarse, interesarse y perderse en la intrincada ciudad donde Asia y Europa se abrazan y se penetran, pero sin confundirse (...); sorprender sus secretos; palmearle las espaldas imponentes con la osada confianza de un niño que se atreve a pasar su mano por las ancas de un palafren o de un elefante, es todavia para un latinoamericano, en esta mitad del siglo XX, casi un acontecimiento de novela."⁴⁹ As palavras de Frugoni dão o tom de seu interessante livro, um tom às vezes crítico, mas que na sua totalidade demarca uma posição ufanista e de confiança no comunismo soviético.

Na relação direta com Moscou, nota-se a profunda admiração de alguém que se sente impotente frente à grandiosidade da capital russa. Mobiliza algumas imagens já conhecidas, mas que insistem no caráter ensaístico do cenário moscovita: "mezcla un tanto híbrida de estilos. Se dirían los borradores de un estilo futuro. Mezclan la forma moderna, las líneas clásicas, los recuerdos de la estructura bizantina y los ornamentos asiáticos, pero con cierta timidez en su tendencia a orientalizar un poco lo occidental."⁵⁰

Há em Moscou, uma década depois das leituras de Vallejo e

Benjamin, o que o autor uruguaio chama de "lucha titânica" entre a nova ordem urbana que busca se impor e a velha que se mantém intocável como uma fortaleza. O símbolo maior da velha cidade são as igrejas que, como olhos que nunca descansam, vigiam a cidade. Como lembrou Benjamin, "nesta cidade o súdito do czar estava cercado por mais de quatrocentas capelas e igrejas, isto é, por cerca de duas mil cúpulas que, por toda parte, nas esquinas se mantêm ocultas, se cobrem umas às outras, espiam por sobre os muros."⁵¹ Evidentemente as cúpulas têm um significado especial como representação do poder que tudo vigia e controla.

É curioso observar que algumas figuras mobilizadas por Frugoni nas ruas de Moscou apresentam pontos em comum com as de Vallejo e Benjamin: "las mujeres lucían telas de los más diversos colores, de tonos vivos. Algunas pocas iban tocadas con sombreritos veraniegos de paja o de telas claras, y aunque pertenecían a distintas modas, algunas anticuadas, eran pocas las mujeres que ofrecían con ello un aspecto ridículo, habiendo, en cambio, algunas que llamaban la atención por la gracia y elegancia de su tocado y de su figura en general. Había algo de conmovedor en la coquetería de esas mujeres soviéticas que uno veía aderezadas con sombreritos inverosímiles, de modas muy atrasadas, orgullosas de poder ostentar un adorno que muchas otras mujeres les envidiaban."⁵²

Apesar da importância que tem esta obra para se conhecer

alguns aspectos da sociedade russa dos anos 40, ela não alcança a articular uma leitura que vá além de eventuais observações críticas, especialmente no campo da política soviética, mas que como um todo evidencia o seu entusiasmo pela experiência do socialismo na Rússia como caminho possível de ser seguido. Idéia que muitos anos antes Vallejo e Benjamin já haviam descartado.

Creio que a experiência desses intelectuais latino-americanos na Rússia dos bolcheviques vem mostrar a relevância que teve (e terá) a revolução e a experiência do socialismo na América Latina. Dentro do vasto e complexo panorama do socialismo na Rússia, tentei mostrar o papel irradiador de Moscou como ponto de reflexão para esses intelectuais. No caso específico de Vallejo e Benjamin, que ao meu ver vão às últimas consequências nessa experiência e chegam a conclusões comuns, Moscou coloca-se como o cenário por excelência de um plexo cultural inovador e revolucionário que se processa a partir de um contexto marcadamente proletário. Moscou é também o cenário que permite o encontro desses artistas consigo mesmos, colocando-os frente a frente com a condição de intelectuais que desempenham na busca de soluções para os graves problemas que afetam o mundo em que vivem.

NOTAS

1. ZADORA, Stanislas. "La vie quotidienne". Em: FAUCHEREAU, Serge (org.). Moscou 1900-1930. Friburgo. Seuil/Office du Livre SA. 1988. p.45.
2. Sobre a relação entre o futurismo russo e o suprematismo de Ma-liévitch, ver PERLOFF, Marjorie. "A palavra libertada: texto e imagem no livro futurista russo". Em: O momento futurista: avant-gard, avant-guerre, e a linguagem da ruptura. Trad. de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo. EDUSP. 1993. pp.205-273.
3. Citado por DE FEO, Vittorio. La arquitectura en la URSS 1917-1936. Trad. de Dolores Fonseca. Madri. Alianza. 1979. p.22.
4. TUROWISKI, Andrzy. "L urbanisme et l'architecture". Em: Moscou 1900-1930, cit., p.201.
5. Citado por DE FEO, Vittorio. La arquitectura en la URSS 1917-1936, cit., p.27.
6. Depois da criação da ASNOVA, outras organizações foram surgindo, entre elas a OSA (Associação de Arquitetos Contemporâneos), que mais tarde se transformará na SASS (Seção de Arquitetos das

Construções Socialistas), que vai de 1925 a 1932. Em 1929 surge a VOPRA (Associação dos Arquitetos Proletários de toda a Rússia), de tendência academicista e tradicionalista, ligada ao Estado. Essa Associação será a principal oposição à ASNOVA e à OSA.

7. VALLEJO, César. Crônicas. Prólogo, recopilação e notas de Enrique Ballón Aguirre. México. UNAM. 1984. Tomo I: 1915-1926. p.179.
8. LE CORBUSIER. "El espíritu nuevo en arquitectura". Em: ESPINOSA, Elia. L'Esprit Nouveau. Una estética moral purista y un materialismo romántico. México. UNAM. 1986. p.304.
9. Idem. "Atmosphere Moscovite". Em: Precisions. Sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme. Paris. Vincent, Freal & Cia. 1939. pp.262.
10. Ibid., pp.262-263.
11. "Carta de Le Corbusier a Moise Ginzburg". Em: CECCARELLI, Paolo. La construcción de la ciudad soviética. Barcelona. Gustavo Gili. s/d. p.81.
12. Citado por DE FEO, Vittorio. La arquitectura en la URSS 1917-1936, cit., p.89.
13. La arquitectura en la URSS 1917-1936, cit., p.89.

14. COHEN, Jean-Louis. Le Corbusier et la mystique de l URSS.
Théories et projets pour Moscou 1928-1936. Bruxelles. Pierre Mardaga. 1987. p.10.
15. La arquitectura en la URSS 1917-1936, cit., p.101.
16. Sobre a influência de Le Corbusier na arquitetura e no plano urbanístico de Buenos Aires ver texto de SARLO, Beatriz. "Arlt: Cidade Real, Cidade Imaginária, Cidade Reformada". Em: Literatura e História na América Latina. Orgs. Ligia Chiappini e Flávio Wolf de Aguiar. São Paulo. EDUSP. 1993.
17. Por ocasião da visita de Le Corbusier em São Paulo, Mário de Andrade escreve uma crônica no Diário Nacional, "Taxi: Le Corbusier" (21 nov. 1929), onde destaca a importância da presença do pai da arquitetura moderna na América Latina; lança, também, sua crítica irreverente à pseudo-inteligência nacional e sua incapacidade de absorver concretamente os ensinamentos do mestre. No entanto, Le Corbusier, que travou amizade com os modernistas, entre eles Graça Aranha, Paulo Prado e o urbanista Lúcio Costa, apresenta, nesse mesmo ano, um plano urbanístico para São Paulo. Fará o mesmo, mais tarde, no Rio de Janeiro.
- Sobre a presença de Le Corbusier no Brasil, ver excelente livro de BARDI, Pietro Maria. Lembranças de Le Corbusier: Atenas, Itália, Brasil. Prefácio de Alexandre Eulálio.

São Paulo. Nobel. 1984. Além de Lúcio Costa, Le Corbusier foi também amigo de Oscar Niemeyer, sobre o qual teve grande influência, assim como sobre toda uma geração de jovens arquitetos brasileiros. Em 1962, Le Corbusier retorna ao Brasil para conhecer Brasília e dar uma série de conferências. É recebido por Lúcio Costa e Darcy Ribeiro, então Ministro da Educação.

Em torno da visita do arquiteto à América Latina nos anos 20 e 30, ver também texto de PÉREZ OYARZUN, Fernando. Le Corbusier y Sur América. Precisiones en torno a un viaje, unos proyectos y algo más. Santiago do Chile. Universidade Católica do Chile. 1986.

18. Num período posterior, Benjamin sistematiza esta experiência em artigos para revistas. Entre estes, encontra-se "Moscou", escrito logo após o seu retorno de Moscou, em 1927, para ser publicado na revista alemã Die Kreatur. Esse artigo está incluído no livro Rua de mão única, edição brasileira, em Obras escolhidas II. Trad. de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo. Brasiliense. 1987. pp. 155-187. Esse trabalho foi aludido pelo próprio Benjamin, em carta escrita a Siegfried Krauer, em 23 de fevereiro de 1927, onde declara: "tenho também a intenção de escrever uma síntese de Moscou. Porém, como costuma suceder tratando-se de mim, esta ficará fracionada em notas especialmente pequenas e díspares, e dependerá do leitor poder tirar o maior proveito." Em: BENJAMIN, Walter. Diário de Moscú. Buenos Aires. Taurus. 1990. p.160. No presente trabalho

lançarei mão ora do Diário, ora de "Moscou".

19. SCHOLEM, Gershom. "Prólogo". Em: Diario de Moscú, cit., p.8.

20. Diario de Moscú, cit., pp.23-24.

21. BENJAMIN, Walter. "Moscou". Em: Obras escolhidas II, cit.,
p.156.
22. Ibid., p.157.
23. Ibid., p.157.

24. GOMES, Renato Cordeiro. Todas as cidades, a cidade.
Literatura e experiência urbana. Prefácio de Eneida Maria
de Souza. Rio de Janeiro. Rocco. 1994. p.57.

25. "Moscou", cit., p.157.
26. Ibid., pp.181-182.
27. Ibid., p.158.

28. BENJAMIN, Walter. Origem do drama barroco alemão. Trad. de
Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo. Brasiliense. 1984. p.204.

29. BOLLE, Willi. "Viagem a Moscou: o mito das revoluções". Em:
Revista da USP. nº 5. São Paulo, mar-abr-mai. 1990.
p.129.

Esse artigo foi incluído no recente livro de Bolle, Fisiog-
nomia da metrópole moderna. Representação da história em

Walter Benjamin. São Paulo. EDUSP. 1994. cap.IV. O livro aprofunda, de forma exemplar, a leitura da cidade moderna pelo prisma de Benjamin. Um texto fundamental para o estudo em torno da modernidade e da cidade moderna, temas constantes no universo crítico do filósofo.

30. "Moscou", cit., p.158.

31. Diario de Moscú, cit., p.76.

32. GUTIÉRREZ GIRARDOT, Rafael. "César Vallejo y Walter Benjamin".
Em: Cuadernos Hispanoamericanos. nº 520. Madri, out. 1993.
Instit. de Coop. Iberoamericana. p.69.

33. "Viagem a Moscou: o mito das revoluções", cit., p.129.

34. "Moscou", cit., p.163.

35. Ibid., p.163.

36. Ibid., p.164.

37. Ibid., p.166.

38. Diario de Moscú, cit., p.94.

39. "César Vallejo y Walter Benjamin", cit., p.62.

40. Ibid., p.66.

41. "Moscou", cit., p.177.
42. Ibid., p.155.
43. Ibid., p.155.
44. No início dos anos 30, também estiveram na Rússia os escritores brasileiros Caio Prado Júnior e Maurício de Medeiros. Medeiros escreve o livro Rússia, em que apresenta uma visão moderada da mesma, insistindo na neutralidade de suas observações. Já Caio Prado Júnior, em URSS, um novo mundo (1935) apresenta um país em pleno processo de desenvolvimento, mostrando-se muito otimista com o futuro do comunismo na Rússia. O texto foi inicialmente uma conferência no Clube de artistas Modernos de São Paulo, dirigido por Flávio de Carvalho onde também divulgaram aspectos de sua viagem Tarsila do Amaral e Osório Cesar.

Outro latino-americano a visitar a Rússia foi o poeta e crítico argentino Elías Castelnuovo, que publica em 1932, o livro Yo vi...! En Rusia: impresiones de un viaje a través de la tierra de los trabajadores. Sobre Elías Castelnuovo e sua viagem, ver SARLO, Beatriz. Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930. Buenos Aires. Nueva Visión. 1988. cap.V.

45. CESAR, Osório. Onde o proletariado dirige... São Paulo. Edição Brasileira. 1932. p.8. Além do Prefácio de Henri Barbusse, o livro traz desenhos de Tarsila do Amaral sobre Moscou.

46. Ibid., p.189.

47. Ibid., p.226.

48. Ibid., p.189.

49. FRUGONI, Emilio. La esfinge roja. Buenos Aires. Claridad.

1948. p.9. O texto de Frugoni oferece, possivelmente devido ao longo tempo em que permaneceu na capital russa, um estudo bastante lúcido da política do Partido Comunista, que conhecia bem pela função diplomática que desempenhava, e seus efeitos na sociedade russa; além de uma grande gama de informações, com riqueza de detalhes, da vida social moscovita e seus problemas, prostituição, mendicância, a situação dos velhos e mutilados, etc. Também focaliza as transformações urbanísticas de Moscou e o cotidiano das pessoas nos espaços públicos: ruas, ônibus, teatros, fábricas, etc.

50. Ibid., p.53.

51. "Moscou", cit., p.183.

52. La esfinge roja, cit., pp.82-83.

VI. ARTE E POLÍTICA: A VOLTA DE VALLEJO A MOSCOU 1931

En arte, cada forma es un infinito que empieza con ella y acaba con ella.

C. Vallejo, El arte y la revolución

Podemos falar da arte e da vida quando a arte é também a vida. Devemos exigir para a arte um caráter utilitário se não exigimos este caráter à vida ?

J. Tynianov, "A noção de construção"

1. O compromisso com a alternativa histórica coletivista

Em 1931, César Vallejo retorna, pela terceira e última vez, a Moscou. A volta à capital da Rússia é a oportunidade para fazer novas observações e aprofundar suas convicções com relação à revolução e ao socialismo. Depois das duas primeiras viagens, o poeta se sente mais à vontade na tarefa de julgar os avanços e re-

cuos da experiência socialista.

O ponto de partida, como não poderia deixar de ser, é Moscou. Por meio de Moscou se pode perceber que as coisas mudaram: "las calles; de las ciudades soviéticas! qué diferencia entre mis observaciones de Octubre de 1928 y éstas de ahora, de noviembre de 1931!"¹ Dessa viagem sai o livro Rusia ante el segundo Plan Quinquenal (1931) que, de acordo com sua companheira Georgette de Vallejo, "termina en menos de dos meses, dejando además muchas notas sin aprovechar."² O livro, no entanto, só foi publicado em 1965.

Como se pode depreender já pelo título, esta obra tem como objetivo principal mostrar os avanços ocorridos, principalmente o processo de modernização da Rússia e o fortalecimento da cultura proletária, após o período da NEP e início dos Planos Quinquenais. Esses avanços se evidenciam no novo aspecto de Moscou. A multidão, que antes era uma personagem ausente, agora se mostra em toda a sua plenitude, com o seu novo ritmo: "el paso lento y procesional de los transeúntes de entonces se ha hecho rápido, fluido. Su ritmo litúrgico y vagaroso, se ha hecho técnico y, por así decirlo algebraico. (...) El individuo soviético considerado urbanamente, ha convertido su ser social centripeto de antes, en ser centrífugo, un polo de reacción colectiva. Las miradas, los gestos, los movimientos del individuo, giran en torno del hecho social, del eje de la calle, del momento colectivo."³ Observe-se que, no novo cenário, as imagens correntes em Vallejo se intensificam, cofir-

mando suas convicções no novo homem socialista, que agora se faz "técnico", "centrífugo" e que se movimenta em direção à coletividade. Obviamente não se pode tomar esse ser "técnico", seguindo as pegadas de Vallejo, a partir de uma concepção individualista e mecânica da sociedade capitalista, mas sim como o elo que dinamiza e possibilita uma nova ética, uma ética do trabalho, da coletividade. Assim, Vallejo tem consciência de que a causa "de este nuevo aspecto y contenido social de los transeúntes, es el vuelo que ha tomado la técnica de producción."⁴ Moscou assume definitivamente um aspecto de cidade moderna, articulando novas configurações, com um novo dinamismo: "el transeúnte, por todas estas razones se ve obligado a ajustar su paso y su manera a la cadencia y velocidad mecánica envolvente y a la densidad y dinamismo de la multitud. Por las vías y arterias urbanas más frecuentes de peatones y de carros, el individuo se conduce y avanza en actitud de alerta a lo que pasa en torno suyo y con cierta premura e impaciencia."⁵ Mas há um fator diferenciador entre o sujeito urbano moscovita e o de qualquer outra metrópole capitalista. Para Vallejo, esse elemento diferenciador está na forma de interação do homem socialista com o fator máquina: "por otra parte, no puede negarse que la gente que vive entre máquinas, demuestra en todos sus actos sentido de rapidez, de justeza, de solidaridad y cooperación casi automáticas."⁶ Ao contrário do que ocorre com o trabalho no mundo capitalista, em que as linhas de montagem tendem a alienar o trabalhador, o operário socialista, apesar de estar em contato diário com as máquinas, não se aliena, pois desenvolve, via trabalho, uma dinâmica de so-

lidariedade e cooperação. Esse é, entre outros, um fator determinante na leitura de Vallejo.

Por mais utópico que pareça, tudo leva a pensar que Vallejo não só buscou, entusiasticamente, dentro de suas possibilidades, contribuir para a nova sociedade, como alcançou a apalpá-la na Rússia, nesse período. Pode-se dizer que a sombra terrível do regime stalinista ainda não havia obscurecido os ideais do artista, fato que só irá ocorrer entrados já os anos 30. O importante é que naquele momento o que se evidenciava era uma nova "mística" que pairava sobre o cenário moscovita e que se manifestava, concretamente, nas fábricas, na arte, na multidão que se agitava nas ruas e nos espaços públicos. Essa multidão tinha uma identidade própria, altiva; não desviava os olhos, ao caminhar, de quem passava ao lado ou se sentava num banco da praça, no ônibus. Olha para a frente, como observa Vallejo, "no inclina la frente ante nadie, ni tiene miedo a nadie."⁷ O habitante moscovita não é um solitário na multidão, ao contrário, é dono de si, sente-se participe de uma nova e revolucionária experiência. Com graça e elegância, faz questão de se expor, de mostrar-se: "fuera de las horas y lugares de labor, los trabajadores - que lo son todos en Rusia -, llevan trajes mejor hechos, de mejores telas y con mayor desenvoltura. (...) Mas es en las mujeres en las que se nota, de modo más elocuente, el proceso y mejora suntuaria (...). En los teatros, cinemas, clubs obreros, conciertos, conferencias, han empezado hombres y mujeres a presentarse con una cuidadosa corrección en el

vestir, aunque enmarcando siempre su decencia en las líneas generales y características del espíritu y la vida proletarias: simplicidad, fuerza, utilidad, gracia elemental, sentido de medida y equilibrio, formas artísticas y económicas todas éstas que son peculiares y distintivas de la técnica e instrumentos actuales de producción." ⁸ Observe-se que o que se configura aqui são os traços de uma cultura diferente, uma cultura proletária. O fator econômico é importante somente na medida em que permite a todos o usufruto dos bens materiais para viver confortavelmente. Mas esse não é um fator primordial. Numa cultura socialista-proletária os bens materiais se distribuem de maneira igual para todos, porque todos trabalham, ao contrário do mundo capitalista, onde os que trabalham (que são a maioria) são justamente os mais pobres. Por outro lado, na sociedade socialista, o fator econômico só adquire um sentido fecundo se se relaciona com outros fatores igualmente importantes, como os bens culturais: teatro, cinema, concertos, saber, que são acessíveis a todos, e seguido, também, de uma estrutura social proletária, que potencializa modos de ser diferentes, fraternais, coletivos e de uma rigorosa justiça econômica. Subjaz a essa cultura, a técnica, que se coloca como o meio que dinamiza a convivência na comunidade. Assim, técnica e elegância, numa cultura revolucionária, se fundem, proporcionando novas configurações, novas formas, mudando a fisionomia da cidade: "Moscu ha tomado últimamente un aire de alegría y bienestar indudable." ⁹

É possível inferir, da leitura que Vallejo faz de Moscou,

nesse terceiro momento de sua viagem, um certo endurecimento em seu discurso. Se num primeiro momento o cenário moscovita era pensado como pluralidade: um palco de ruínas em que o espetáculo da revolução se desenvolvia de um modo intenso, possibilitando ensaiar um futuro sensível e mais fecundo para a vida, agora, o olhar do poeta, que concebia a história como movimento dialético, que engloba num mesmo momento a "comprensión positivista de lo que existe y de la ruina necesaria del estado de cosas existente", - a história como fluxo do movimento, ou seja, "en su aspecto transitorio" -, configura um discurso positivista, levado pelo entusiasmo da revolução; concebendo-a como projeto, que tem como ponto de partida um discurso regulado pela racionalidade (a moda bolchevique), ressaltando o dualismo (socialismo X capitalismo) como eixo evolutivo possível e legítimo. Rusia ante el segundo Plan Quinquenal sustenta uma leitura linear, positivista e totalizadora da revolução, estereotipando e absolutizando a massa proletária como um todo homogêneo e singular. Vallejo apenas descreve e reproduz, caindo no clichê. Se Rusia en 1931 se confunde com o ficcional, tensiona e problematiza, concebendo a revolução como espetáculo e Moscou como uma oficina de experimentação, como borrador de um estilo futuro, em Rusia ante el segundo Plan Quinquenal, o discurso se empobrece pela clareza banal, linear e progressista, que concebe a relação passado/presente como continuidade. De certa forma, Vallejo abandona a sua própria noção dialética (destruição/construção) que rompe com o racional como condição indispensável para a realização do humano e suas potencialidades inventivas, passando a conceber a revolução como fim absoluto, como

lugar comum.

Vejamos, a título de exemplo, uma passagem que ocorre em Moscou na sua última viagem. Vallejo visita um clube operário, onde presencia uma cena que o impressiona muito. Conta que os trabalhadores ali reunidos se dedicavam a ouvir a "Canção triste", de Tchaikowski, e também a "Rapsodia nº 2", de Liszt. Frente a esse quadro, o poeta confessa: "se me antojó a mí un tanto inoportuno, aquí, en el centro obrero soviético, el anuncio de la música del romántico húngaro."¹⁰ Mais surpreendente foi constatar, ao término da execução das músicas, a grande emoção manifestada pelos ouvintes: "tras los aplausos tributados a Tchaikowski, cuya dulzura herbácea e idílica había sumergido a la masa en recogida ternura, los sonos pareados de la rapsodia, penetraron rápida e irresistiblemente en los pechos proletarios. Durante el tiempo que duró esta música, vi y senti como vibraba la masa, poseída de un vasto escalofrío espiritual."¹¹ É bem possível que essa cena tenha servido como "leitmotiv" para uma das cenas de sua peça dramática Entre las dos orillas corre el río (1930), onde ocorre um fato bastante similar. Os protagonistas da cena, agora, são um grupo de garotas adolescentes comunistas, reunidas em um clube de "komsomolkas". Em meio aos debates, anuncia-se que, ao final daquela sessão, se ouviria a "Rapsódia nº 2", de Liszt (movimentos diversos). O anúncio provoca protestos, e uma das participantes argumenta que vê com surpresa, dentro dos círculos artísticos russos, o retorno, em matéria musical, aos velhos repertórios de ca-

ráter burguês. "Liszt, por exemplo, no es tocado sino en los cafetuchos de bulevar del Occidente (...). Esto es opiotizarnos el espíritu con lloros y suspiros de bohemios ociosos..."¹² Ante a argumentação, uma das líderes do clube contesta que quando a luta revolucionária chegar ao fim, a forma desse amor universal, simbolizado pela música, "será el abrazo fraternal de todos los hombres (...). Hoy mismo, los trabajadores y pionniers del porvenir, en las horas fugaces del armisticio de esta lucha, ya se muestran sensibles a este arte de concordia universal, que debe ser el arte del futuro..."¹³ O debate se dá por encerrado, prevalecendo o argumento da líder do grupo.

O que é revelador nos dois exemplos, que se completam, é que ambos têm um fio comum que conduz a um mesmo ponto: o efeito das músicas sobre os ouvintes e o significado que esse efeito representa para Vallejo. Chama a atenção de início que tanto Tchaikowski quanto Liszt, como argumentou a personagem da peça, representam tanto a arte passadista, emocional, quanto o nacionalismo exarcebado (é o caso de Tchaikowski). A música de ambos funciona justamente no sentido de anular um efeito estético que conduza ao que Adorno cunhou de "conhecimento". Em vez de provocar um efeito de estranhamento ("ostraiane"), como apregoaram os formalistas, "russos", que desequilibre e desautomatize as percepções cotidianas e mecânicas, instaurando, assim, uma autêntica experiência estética que possibilite o conhecimento do papel histórico que esses operários representam enquanto protagonistas de uma nova história

que se está construindo, essa música propõe justamente o envolvimento passivo, emocional que despenca para o clichê, para o banal e o kitsch. Como assinala Clement Greenberg, no seu conhecido texto, "Vanguarda e kitsch", a arte kitsch se opõe à arte autêntica, genuína, que busca manifestar as causas e não os efeitos históricos. O kitsch torna o sujeito passivo e exige deste apenas absorvê-lo e gozá-lo. Este é, pode-se dizer, o caso típico da música de Tchaikowski, que tem um efeito "anafórico", ouvida tanto nos salões dos czares, para o gozo da elegância aristocrática, quanto no clube operário, para a exaltação do sentimento nacionalista em função dos ideais socialistas. Como nota Vallejo, a música penetra "rápida e irresistivelmente en los pechos proletarios", fazendo-os "vibrar" e mantendo-os por um tempo em estado de "escalofrío espiritual". Uma música, para citar Greenberg, que "proporciona aos insensíveis uma experiência mediata, com um alto grau de vivacidade que a narrativa séria nunca sonharia em oferecer."¹⁴ Essa visão crítica, ao que parece, passa inadvertida pelo olhar do poeta que, tomado pelo entusiasmo da revolução, não alcança a articular, como no exemplo visto, um possível viés crítico do socialismo oficial soviético. Isso somente ocorrerá entrados já os anos 30.

No entanto, é importante assinalar, ao contrário do que muitos críticos insistem em afirmar, que Vallejo não foi um comunista ortodoxo. Não tenho a intenção de reabrir aqui o debate em torno da polêmica se o poeta foi ou não foi comunista, debate que, no meu entender, não traria nada de novo. Sem dúvida, essa é a

questão menos importante. Porém, faço questão de deixar algumas considerações bem claras. Que Vallejo foi muito influenciado pelo marxismo e o comunismo na Rússia é hoje um fato que não pode ser mais questionado. O que deve ser questionado é a maneira como se deu essa influência e até que ponto ela teve um papel relevante na prática poética e política do poeta.

Em primeiro lugar, essa relação se dá de forma tensa, marcada por posições confusas, muitas vezes paradoxais e ambíguas. Vallejo nunca deixou de ver com olhos críticos a teoria marxista-leninista e o modo como vinha sendo colocada em prática na Rússia, malgrado todo o seu entusiasmo para com a revolução. O comunismo era, para Vallejo, um caminho possível, talvez o único naquele momento. Não surpreende, então, que tenha se filiado em 1931, ao Partido Comunista Espanhol, período em que esteve exilado por um ano na Espanha (após ter sido expulso da França justamente por seu envolvimento em atividades dissidentes). Essa relação mais intensa deve ser vista dentro de um período determinado da história e frente aos graves problemas que estavam sendo colocados. Problemas que exigiam, mais do que nunca, uma posição clara e decidida dos intelectuais e artistas verdadeiramente comprometidos com o seu mundo. Como declara o próprio Vallejo: "en el actual período social de la historia, por la grandeza, la violencia y la profundidad que ofrece la lucha de clases, el espíritu revolucionario congénito del artista no puede eludir, como esencia temática de sus creaciones, los problemas sociales, políticos y económicos. (...). La sensibilidad del artista, sensible por excelencia y por

propia definición, no puede sustraerse a ellos. No está en nuestras manos dejar de tomar parte en el conflicto, de uno y otro lado de los combatientes."¹⁵ Tomar uma posição revolucionária, nesse período, para Vallejo, é tomar posição pelo comunismo, força política e revolucionária na sua origem e que se colocava como caminho alternativo para a superação dos problemas que afetavam o mundo.

O que parece claro, entretanto, é que as suas convicções socialistas nasceram e se fortaleceram muito mais a partir de uma prática proletária, de uma cultura proletária que viu e vivenciou em Moscou, que de idéias aprendidas. Dizer, pois, pura e simplesmente que Vallejo era comunista é cair num simplismo inconseqüente. A relação com o comunismo se fortalece enquanto possibilidade, enquanto meio, e não enquanto dogmatismo em torno de uma ideologia, ainda que, como vimos, tenha fraquejado ao interpretar alguns signos efêmeros no contexto da revolução. É justamente essa independência ideológica que possibilitou, mais tarde, divergir da política dos bolcheviques no período stalinista. É possível detectar, no entanto, e isso é um aspecto revelador, um momento de fricção com as diretrizes do partido comunista ainda no período de maior entusiasmo para com a revolução. Esse momento se dá justamente a partir de sua concepção de arte, que se desdobra, certamente na sua concepção política. Vallejo nunca aceitou de forma definitiva abrir mão de sua liberdade de artista em nome desta ou daquela tendência política. Aqui, tocamos num dos aspectos cruciais dentro do universo poético de Vallejo, que analiso a seguir.

2. Arte e política no pensamento vallejiano

Podemos caracterizar o pensamento de Vallejo sobre arte e política a partir de suas constantes, ou seja, de sua própria prática poética, mediatizada, no presente trabalho, pela leitura que o próprio poeta faz de Moscou. Nelas se configuram as suas concepções políticas/ideológicas e artísticas que, como crítico, sistematizou em seus apontamentos, particularmente em El arte y la revolución e nos seus artigos e crônicas publicadas em jornais e revistas. A compreensão que tinha desses conceitos perpassa, intrinsecamente, pela experiência concreta do socialismo na Rússia e também em sua prática poética. A estada em Moscou possibilita-lhe, entre outros, fazer um contraponto entre a prática e a teoria política. Uma das manifestações mediadoras dessa tensão é a concepção que Vallejo tem de arte, detonando um processo de ruptura na sua relação com o socialismo oficial soviético.

Quando digo que o pensamento político de Vallejo se confunde com sua prática poética é porque a sua escritura demarca sempre uma posição frente ao mundo, essas são práticas indissociáveis: "artista revolucionario en arte, implica artista revolucionario en política"¹⁶, como declarou. Assim, o compromisso e o pensamento político em Vallejo se manifestam enquanto procedimento

poético e não enquanto discurso ou programa político. Conteúdo e forma não se separam; nas palavras de Adorno, "forma e crítica convergem". Ou, ainda como escreve o próprio Vallejo, "diga-me como escreves e te direi o que escreves". Não resta dúvida de que o "modo" de dizer está intrinsecamente vinculado ao que se "quer" dizer. "La técnica - afirma Vallejo - en política como en arte, denuncia mejor que todos los programas y manifiestos la verdadera sensibilidad de un hombre. No hay documento más fehaciente ni dato más auténtico de nuestra sensibilidad, como nuestra propia técnica."¹⁷ Dessa forma, o artista pleno é aquele que consegue ser revolucionário tanto em arte quanto em política. Esse é o caso, ao meu ver, de Vallejo.

No caso específico da arte, Vallejo buscou sistematizar, de modo bastante fragmentado, qual a sua concepção da mesma, classificando-a em duas tendências básicas. Uma que ele chama de "arte bolchevique" ou "proletária" (às vezes também aparece com o nome de "arte soviética"). E uma segunda tendência que chama de "arte socialista". Nessa classificação está manifesto, claramente, o ponto de fricção entre a concepção oficial de arte como mimese dos objetos e a concepção de Vallejo, tendente à uma mimese da linguagem, enquanto procedimento experimental e manifestação pessoal do artista.

Aqui uma ressalva: as idéias de Vallejo nem sempre se colocam de forma clara. Nota-se nelas muitos paradoxos e ambiguidades.

des que podem, muitas vezes, levar a leituras equivocadas. Em um determinado momento, por exemplo, afirma que "no se puede hablar de socialismo ni de arte socialista, en sociedades en que el hombre es explotado por el hombre. Esta es una verdad inobjetable."¹³ No entanto, em outro momento, afirma que se pode ver manifestações de arte socialista em sociedades não socialistas, como na música de Beethoven e Bach, nas pirâmides do Egito, nos filmes de Chaplin, etc. Entretanto, se nos atermos às idéias de Vallejo no seu conjunto, é possível retirar de seus paradoxos conclusões valiosas. No caso acima citado, o paradoxo se desfaz se entendermos de modo mais claro a diferenciação que faz entre a arte socialista e a arte bolchevique. No caso, esses artistas colocam-se dentro de uma arte socialista, pois, segundo Vallejo, "responden a un concepto universal de masa y a sentimientos, ideas e intereses comunes (...) a todos los hombres sin excepción."¹⁹ O que Vallejo entende por "sentimientos, ideas e intereses comunes", procurarei mostrar mais tarde. Antes, porém, para não atropelar o desenvolvimento das idéias, seria mais interessante partir da concepção de arte bolchevique (vamos chamá-la assim daqui para a frente) e posteriormente entrarei mais detalhadamente no conceito de arte socialista.

3. Arte bolchevique

Segundo Vallejo, os artistas russos não inauguram ainda a arte socialista: "más que expresar las formas de una nueva socie-

dad (...), el arte soviético se propone, de preferencia, atizar y doctrinar la rebelión de la organización de todas las masas del mundo, para la protesta, para las reivindicaciones, para la lucha de clases y para la revolución universal."²⁰ Mais tarde completa: "estoy seguro que la mayor parte de las obras artísticas y literarias soviéticas, (salvo la arquitectura), distan inmensamente del arte socialista futuro."²¹ Observe-se que o apogeu da arquitetura russa não passa despercebido aos olhos de Vallejo. De fato, como vimos no capítulo anterior, a arquitetura é uma das manifestações mais significativas da arte russa nesse período. Mas, num sentido mais amplo, a arte bolchevique é uma manifestação de momento, responde a um período histórico determinado; realiza o que Vallejo chama de arte "temporal", ou seja, uma arte que "abraza un ciclo de la historia"; manifestando-se em oposição direta à arte burguesa ou capitalista. Seguindo esse caminho, Vallejo entende que "la literatura proletaria debe servir a los intereses de clase del proletariado y, específicamente, debe enmarcarse dentro de las directivas y consignas del Partido Comunista, vanguardia de las masas trabajadoras. En otros términos, literatura proletaria equivale a literatura bolchevique."²² Uma leitura apressada das colocações de Vallejo pode levar a conclusões equivocadas e inconseqüentes. De fato, convém precisar e situar a idéia de arte bolchevique a partir de um momento determinado do processo revolucionário na Rússia. Esse fato leva a pensar que Vallejo concebia o marxismo muito mais como possibilidade pragmática para se alcançar a sociedade socialista do que como uma ideologia dogmática. Essa concep-

ção pode ser estendida para o campo da arte, no sentido de que a arte bolchevique tem um papel pragmático, temporal, mas não responde, efetivamente, a uma arte socialista, intemporal. É demasiadamente simplista, quando não errônea, a conclusão de que Vallejo concebe a arte, e sua própria prática artística, condicionada às diretrizes do Partido Comunista, como indica Jean Franco, por exemplo, ao declarar que, "para Vallejo (...), la filiación en el Partido Comunista significaba que la creación artística debía subordinarse a las actividades de aquél."²³ Isso não ocorreu no caso específico de Vallejo, que, em nenhuma hipótese, abriu mão de sua liberdade artística. Essa posição fica mais do que evidenciada ao declarar, em 1928, num artigo intitulado "Arte y literatura", que "cuando Haya de la Torre me subraya la necesidad de que los artistas ayuden con sus obras a la propaganda revolucionaria en América, le repito que, en mi calidad genérica de hombre, encuentro su exigencia de gran giro político y simpatizo sinceramente con ella, pero en mi calidad de artista, no acepto ninguna consigna o propósito, propio o extraño, que aun respaldándose de la mejor buena intención, someta mi libertad estética al servicio de tal o cual propaganda política. Una cosa es mi conducta política de artista, aunque, en el fondo, ambas marchan de acuerdo, así no le parezca a simple vista. Como hombre, puedo simpatizar y trabajar por la Revolución, pero, como artista, no está en manos de nadie ni en las mías propias, el controlar los alcances políticos que pueden ocultarse en mis poemas."²⁴ Essa posição não mudará, na sua essência, depois da experiência que teve do socialismo na Rússia.

A compreensão de arte de Vallejo é muito coerente com a sua prática poética. No entanto, isso não o impede de ter uma grande simpatia pela arte comprometida dos artistas bolcheviques, que denomina de "arte bolchevique", o que significa que não corresponde à sua idéia de "arte socialista". A arte bolchevique, in-sisto, responde taticamente a um momento específico do movimento revolucionário. Segundo Vallejo, "el arte bolchevique sirve a una vicisitud periódica de la sociedad. Operada esta transformación o salto marxista, las arengas, las proclamas y admoniciones pierden toda su vigencia estética (...). El arte bolchevique, por su prestación actualista, requiere y embarga la atención colectiva más que el arte socialista. Siempre el arte temporal predomina, en el momento del que procede y al que sirve, sobre el arte intemporal."²⁵ Somente nesse sentido e dentro desse processo se pode entender o incentivo e apoio que dá aos artistas russos que se dedicam a fazer uma arte que expressasse as aspirações revolucionárias de seu povo. Por outro lado, é importante ter claro que a tendência da literatura soviética, desse período, está calcada no realismo socialista como resultado direto da política oficial dos bolcheviques.²⁶ Essa tendência parece confirmar o caráter transitório, pelo menos na visão de Vallejo, da literatura ou arte bolchevique (tudo leva a crer que ao referir-se à arte bolchevique, Vallejo refere-se ao que, em literatura, conhece-se com o termo de "realismo socialista"); dificultando determinar, como indica o poeta, "a punto fijo el momento en que se inicia la nueva

poesia rusa, ni el iniciador de ella. (...) Con sólo cantar la rebelión y la lucha por la libertad y la justicia social, como hace Block, no se crea, en efecto, una nueva estética."²⁷ E completa: "por desgracia, la poesía propiamente socialista, aquella en que ha de reposar la cultura universal del porvenir, no existe todavía en forma sustantiva. Ninguno de los poetas jóvenes de Rusia logran trazar, de manera definitiva y seria, los grandes lineamientos de esa estética. Maiakowsky es un bufón."²⁸ O único poeta dessa nova geração, que desperta certa inovação no sentido de uma arte socialista, é Serguei Essenin. Porém, ele não alcança a plenitude de sua estética, interrompida por seu suicídio precoce. Aqui, há que se ressaltar um outro aspecto. Vallejo concebe a revolução nos mesmos moldes que concebe a arte bolchevique, ou seja, ambas têm um caráter de transição. Enquanto a primeira é o meio (o salto) para se alcançar a sociedade socialista futura, a segunda, a arte bolchevique, é o meio para se alcançar a arte socialista, que é a essência universal da arte. De fato, Vallejo observa, por exemplo, que "las bellezas y emociones bolcheviques de 'El acorazado Potemkin', de 'Caballeria Roja' de 'Komandar', de 'Amapola roja', se opacarán considerablemente",²⁹ o que leva a pensar que a arte bolchevique não alcança de forma definitiva a verdadeira arte socialista.

Outro aspecto que deve ser destacado é o procedimento dos artistas russos, ou seja, o tipo de arte que realizam, dirigido para as massas proletárias. Esse procedimento corresponde a uma

posição profundamente sincera não só para com a arte que praticam como para com o momento histórico em que estão inseridos. No mundo capitalista ocorre o mesmo, só que é uma atitude mascarada. Como assinala Vallejo, "que la crítica y la estética burguesa no se extrañen de esto de 'bellezas bolcheviques'. ¿Es que no nos hablan ellos hasta de la belleza griega o de la belleza gótica?"³⁰ E mais tarde completa: "Francia daba medallas de oro a los artistas de Salón que se habian distinguido en las trincheras. Alemania, Inglaterra e Italia hicieron idéntico."³¹ É preciso ressaltar que a sociedade burguesa defende justamente uma falsa autonomia da arte na sua relação com a vida prática. Porém, na medida em que entram em jogo os seus interesses, ela não hesita em fazer da arte a expressão suprema desses mesmos interesses.³² A arte proletária, ao menos nesse aspecto, coloca-se abertamente a serviço da revolução. Para Vallejo, a arte nunca foi autônoma, desvinculada do mundo, ou um mundo à parte. De acordo com seu pensamento, não há idéia ou atividade artística, mesmo as ditas puras, que não sirvam, querendo ou não, a determinados interesses: "la poesía pura de Paul Valéry, la pintura pura de Gris, la música pura de Schoenberg, - bajo un aparente alejamiento de los intereses, realidades y formas concretas de la vida - sirven, en el fondo, y subconscientemente, a estas realidades, a tales intereses y a cuales formas."³³ Nada mais justo, então, que conceber a arte bolchevique como um procedimento válido, na medida que responde aos desafios da causa revolucionária com que se identifica.

4. Arte socialista

Chegamos, por fim, à noção de "arte socialista" configurada por Vallejo. O poeta toma o termo "socialista" de um modo muito particular, que não pode ser confundido com ideologia socialista ou socialismo político. Arte socialista deve ser compreendida num sentido mais amplo. É a "grande arte", a prática artística presente nos grandes artistas da tradição universal. A rigor, ela pode ser entendida a partir de sua própria prática poética, a Arte Poética de Vallejo. Como já observei, Vallejo é um poeta que constrói sua poética buscando demarcar um estilo próprio, cavando seu próprio buraco nos confins da língua; uma língua das cavernas, como um renegado que não se adapta ao mundo que lhe é dado. Seu hermetismo formal funde-se com os problemas mais comuns e cotidianos do ser humano, talvez por isso sua poesia tenha um efeito de choque e ao mesmo tempo seja tão familiar e próxima. Como escreve, "la poesía nueva a base de sensibilidad nueva es (...) simple y humana y, a primera vista, se la tomaría por antigua o no atrae la atención sobre si es o no moderna."³⁴ É uma poesia cuja forma está, como bem definiu Mariátegui, "en continua elaboración". Talvez isso explique, em parte, sua aversão aos clichés ou normas dos "ismos" das vanguardas europeias e latino-americanas.³⁵ Vallejo constrói uma poética profundamente enraizada no mundo, nela convergem o bem

e o mal, a fragilidade da vida frente à grandeza da morte ("En suma, no poseo para expresar mi vida, sino mi muerte", Poemas humanos); signo da dor que o atormenta sempre e que em Vallejo transcende a todos ("César Vallejo ha muerto, le pegaban/ todos sin que él les haga nada;/ le daban duro con un palo y duro", Poemas humanos). Na verdade, a noção de corpo sempre foi uma obsessão na poética de Vallejo, ora como o espaço da dor, do martírio, seja ela no sentido metafísico do termo, seja no sentido físico: a doença, o frio e também a dor solidária para com os desvalidos, as vítimas de um mundo desumano, selvagem.³⁶ Sua poesia é, em última análise, a tentativa de um homem simples que quer falar com os homens de coisas simples, como ir a passeio ou comprar pão, como expressa no poema "Altura y pelo", onde declara

Quién no tiene su vestido azul?

Quién no almuerza y no toma el tranvía,

con su cigarrillo contratado y su dolor de bolsillo?

(...)

Quién no se llama Carlos o cualquier otra cosa?

Quién al gato no dice gato gato?³⁷

Sentimentos comuns e que sempre estiveram, de um modo ou de outro, presentes nas grandes obras universais.

Mas como se define, finalmente, a arte socialista no pensamiento vallejiانو? O que é ser um poeta socialista? O próprio Vallejo sintetiza essas interrogantes ao declarar que

"El poeta socialista no reduce su socialismo a los temas ni a la técnica del poema. No lo reduce a introducir palabras a la moda sobre economía, dialéctica o derecho marxista, a movilizar ideas y requisitorias políticas de factura u origen comunista, ni a adjetivar los hechos del espíritu y de la naturaleza, con epitetos tomados de la revolución proletaria. El poeta socialista supone, de preferencia, una sensibilidad orgánica y tácitamente socialista. Sólo un hombre temperamentalmente socialista, aquel cuya conducta pública y privada, cuya manera de ver una estrella, de comprender la rotación de un carro, de sentir un dolor, de hacer una operación aritmética, de levantar una piedra, de guardar silencio o de ajustar una amistad, son orgánicamente socialistas, sólo ese hombre puede crear un poema auténticamente socialista. Sólo ése creará un poema socialista, en el que la preocupación esencial no radica precisamente en servir a un interés de partido o a una contingencia clasista de la historia, sino en el que vive una vida personal y cotidianamente socialista (digo personal y no individual). En el poeta socialista el poema no es, pues, un trance espectacular, provocado a voluntad y al servicio preconcebido de un credo o propaganda polí-

tica, sino que es una función natural y simplemente humana de la sensibilidad."³⁸

A compreensão de Vallejo parece clara por si só. A arte socialista que ele concebe é por essência livre, mas uma liberdade que se faz no mundo e no compromisso com esse mundo, com a vida, o cotidiano. A arte é uma atitude de criação, ou recriação, na medida em que não sai do nada, mas do já criado. "Para encontrar el sincronismo verdadero y profundamente estético, hay que tener en cuenta que el fenómeno de la producción artística - como dice Millet - es, en el sentido científico de la palabra, una auténtica operación de alquimia. El artista absorbe y concatena las inquietudes sociales ambientes a las suyas propias individuales, no para devolverlas tal como las absorbió (que es lo que querría el mal crítico y lo que acontece a los artistas inferiores), sino para convertirlas dentro de su espíritu en otras esencias, distintas en la forma e idénticas en el fondo, a las materias primas absorbidas."³⁹ A noção de arte de Vallejo se aproxima da dos formalistas russos. Ambos vêm a arte como procedimento, em que o artista lança mão dos objetos ou imagens para convertê-los, transformá-los e devolvê-los com outros significados. De acordo com Vitor Chklovski, a imagem poética surge como um "meio de reforçar a impressão (...) um dos meios de criar uma impressão máxima",⁴⁰ diferente da linguagem prosaica, automatizada e que perdeu o seu efeito de sentidos. Em Vallejo, de igual forma, a noção de linguagem poética "consiste,

sobre todo, en remover, de modo oscuro, subconsciente y casi animal, la anatomía política del hombre despertando en él la aptitud de engendrar y aflorar a su piel nuevas inquietudes y emociones cívicas." E completa: "todo catecismo político, aun el mejor entre los mejores, es un disco, un cliché, una cosa muerta, ante la sensibilidad creadora del artista..."⁴¹ Assim, a arte socialista é, essencialmente, arte política ou, para ser mais exato, é criação política. Idéia similar assinala o criador do suprematismo, Kazimir Maliévitch, ao argumentar que "dá igual que eu represente no lenço a um socialista ou a um rei, que construa o castelo de um comerciante ou a casa de um operário, a arte nunca nasce de seu programa prático..., o mundo e a vida unicamente serão belos dentro de uma nova ordem; a da arte..."⁴² Nesse sentido, Vallejo não a concebe como autônoma, no sentido de estar fora do meio. A arte é concebida não só como sendo parte do mundo, como também forma de representar a complexidade desse mundo. Nada mais distante, então, da arte de gabinete, aristocrática, que Vallejo ataca e desafia, ao conclamar aos "hacedores de símbolos, presentaos desnudos en público y sólo entonces aceptaré vuestros pantalones. Hacedores de imágenes, devolved las palabras a los hombres."⁴³ A arte socialista, a grande arte, para Vallejo, coloca-se como experiência no e do mundo, seu compromisso é muito mais profundo e transformador que programas políticos; seu sentido de ser está na vida, no cotidiano dos homens, agindo no mundo na mesma medida que o mundo age nela.

Podemos observar, até aqui, que Vallejo está longe de conceber a arte a partir de um socialismo dogmático. Como já foi assinalado, a arte socialista se manifesta já nos grandes artistas universais. Esse é o caso de Erik Satie, admirado por Vallejo, que sobre ele escreve numa crônica de 1926: "su arte, como el de Stravinski, es la vida misma, escuesta, a priori, una cosa endiablada, es decir, la vida. En Satie se ve cómo la música llega a ser un arte tan alto y puro, libre e incondicionado, que deja ya de ser arte. Y quizá éste es el camino: matar el arte a fuerza de liberarlo. Que nadie sea artista. Que el compositor o el poeta componga su música o escriba su poema, de un modo natural, como se come, como se duerme, como se sufre, como se goza. (...) Que el acto de emocionar sea un acto literalmente natural."⁴⁴ A leitura que Vallejo faz de Satie é a leitura que ele tem da arte. A arte sem modismos, sem normas pré-estabelecidas. A arte, como a vida, é movimento. Nada está pronto, fechado, totalizado. É um processo em tensão permanente, fragmentado, como indica Vallejo, "el fin del arte es elevar la vida, acentuando su naturaleza de eterno borrador. El arte descubre caminos, nunca metas."⁴⁵ É preciso purificá-la, deixá-la livre para que possa agir no meio, para que possa ser vida e a vida ser arte. Assim, a arte, na sociedade moderna, deixa cada vez mais de ser arte, no sentido tradicional, para tornar-se a própria vida, "como se come. como se duerme, como se sufre, como se goza". Vallejo dessacraliza a arte, ela não é um objeto sagrado, intocável, acessível apenas aos "dotados". Em arte, as relações de propriedade inexistem, pois a linguagem é de todos

e de ninguém em particular. É uma manifestação pessoal, e não individual: "cuanto más personal (repito, no digo individual) es la sensibilidad del artista, su obra es más universal y colectiva."⁴⁶

O que vale dizer que o homem artista só alcança a transcender o seu universo pessoal, quando alcança a relacionar-se com o universo coletivo. Enquanto ser que busca se interrelacionar com o mundo, ele mobiliza imagens e formas que se fazem no mundo, desestruturando seus significados comuns, consensuais, para ressignificá-las, de modo intencional, pessoal, uma arte que só encontra sentido na relação com o mundo. Nesse sentido, desfaz a noção de artifício, formulada pela arte burguesa, que concebe o processo de construção em arte como uma totalidade, independente de suas partes; institucionalizando o efeito arbitrário de artifício e ocultando, assim, os mecanismos de construção do objeto estético.

"Contra el secreto profesional" é o título de uma das obras de Vallejo, onde defende a idéia de que não se pode conceber a arte como um tesouro escondido a sete chaves, um objeto sagrado, inacessível aos homens (recorde-se dos fazedores de imagens: "devolved las palabras a los hombres"). Como assinala Peter Burger, "la obra de arte orgánica quiere ocultar su artifício. A la obra de vanguardia se aplica lo contrario: se ofrece como producto artístico, como artefacto."⁴⁷

Não se pode perder de vista o papel que desempenha a experiência na metrópole moderna européia, particularmente Paris e Moscou, no processo de amadurecimento do pensamento vallejianos em

torno da arte e da política. Se Vallejo não foi o primeiro artista latino-americano a descobrir Moscou, foi, sem dúvida, o mais fecundo e o que elaborou, a partir dela, toda uma concepção de arte e política que oferece elementos fecundos para se pensar a relação do artista com a cidade moderna.

Gostaria de tomar, como exemplo, uma passagem em Paris, em 1923, ano em que Vallejo chega à capital francesa. Vista à luz do que já foi analisado até aqui, pode-se ver como o poeta peruano se predispõe, sempre, a retomar suas próprias idéias como tarefa crucial de elaboração e reelaboração de seu pensamento poético. Vallejo visita o "Salón de Otoño", e se detém a observar, como escreve, por "largas horas (...) al amor de los plafones opulentos, apurando un banquete de emociones, saboreando dulcentas inefables. Durante largas horas en el Salón de Otoño he comido, he bebido harto y bueno, de piedra, de carne, de corazón."⁴⁶ Vallejo está seduzido, embriagado de arte. É como se a arte fosse a essência do ser humano, seu ser completo; um banquete a ser degustado. O que vai chamar particularmente a atenção do poeta são algumas formas artísticas que lhe provocam um efeito estético impressionante. Essas formas são as esculturas de León Leyritz, das quais, escreve Vallejo, "retumba en las bravias formas de Leyritz una simplicidad tosca, una torpeza ancha y natural, de labor verdaderamente terráquea, se palpa ahí el movimiento de un pulso silvestre y en bruto; se nota ahí el soterrado y vivo hervor de horizontes en pañales, de revelación en prelude. Por sus anatomias humanas anda, piel

adentro, un rumor de esperezo, un ruido de despertar."⁴⁹ As novidades das formas esculturais provocam em Vallejo uma experiência nova, dinâmica, tão distante das velhas formas renascentistas, estáticas, de traço definido, que "poda y corrige todo salto y todo abismo", e que não responde mais aos novos ritmos, ao movimento do mundo moderno. De fato, Vallejo repudia essa arte clássica: "fuera la pulidez rotunda, el contorno expreso y académico a lo Miguel Ángel; fuera de una vez por todas el volumen renacentista. Esta otra lucha con el bloque tiende a la nota crepuscular: el espíritu de esta escultura es el movimiento, su tic tac es aviónico, es decir, vital, en el rango más heroico del adjetivo."⁵⁰ Observe-se que Vallejo reivindica uma arte em processo, em movimento, que é intrínseco à forma. O "novo" emerge das formas que expressam mimeticamente os conteúdos. Conteúdos que são imagens dessa mesma forma. Essa passagem no Salão de Outono mostra que a experiência estética é para Vallejo é um processo de aprendizado, de conhecimento histórico constante,⁵¹ como ele próprio declara, "encuentro aquí, en esta esencia horizontante del arte, toda una tienda de dilucidaciones estéticas que son mías en mí, según dijo Rubén Darío, y que algún día he de plantear en pocas pizarras, como explicación - si esto es posible - de mi obra poética en castellano."⁵² Essas palavras, que colocam-se quase como uma promessa, revelam a profunda identificação do poeta com a arte do Salão, que é, como disse, um salto ao abismo, um eterno "borrador", um movimento bruto e silvestre, em última análise, preludia sua própria estética ("mía en mí"), ou seja, "tuya en ti", Vallejo.

Mais tarde, no outro lado do mundo, outro leitor tem uma experiência que, confrontada com a de Vallejo, encontra muitos pontos em comum. Refiro-me à leitura que faz o escritor Mário de Andrade da música de um dos maiores músicos eruditos da Rússia, Dimitri Chostacovich. É surpreendente como o autor de Paulicéia Desvairada, estando tão longe do contexto russo, depreende com profunda sensibilidade a essência da música de Chostacovich e sua relação com o espírito de seu povo. Mário de Andrade escreve em 1945, um pouco antes de sua morte, um prefácio à um livro sobre o músico⁵³, mostrando como Chostacovich alcança a criar uma música de grande vistuosidade e refinamento estético, que se dirige, preferencialmente, a um público proletário. Sua música denota uma profunda sensibilidade poética e política, sem esquecer, em contrapartida, o refinamento formal. Para Mário de Andrade, isso prova que a música erudita pode ser acessível à massa proletária, principalmente quando encontra nessa, como viu Benjamin na relação dos operários nas exposições em Moscou, elementos que se relacionam com sua história, suas lutas, seus sentimentos. Enfim, possibilita-lhes uma experiência estética, determinando, nessa relação dialética entre sujeito e objeto (manifestação artística), o conhecimento, a reflexão crítica de si e do mundo, levando-o, principalmente, a agir sobre este mundo. Chostacovich, nesse sentido, cria uma música genuína, sem cair no banal, no kitsh. Além do mais, as massas soviéticas são educadas, como lembra Mário de Andrade, "por todos os meios de provocação intelectual e sentimen-

tal, já muito conscientizados (sic) do papel que representam no mundo contemporâneo de que são a mais humana experiência."⁵⁴ Referindo-se especificamente à cultura proletária, o crítico acrescenta: "embora detestando o mundo burguês, os povos soviéticos não pretendem desistir de tudo quanto esse mundo burguês... do passado, possa lhes propor de útil e de grande. É de resto o próprio Chostacovich quem lembra os músicos o exemplo e o seguimento dos grandes músicos do passado."⁵⁵ A observação de Mário de Andrade é reveladora, pois alcança a ver, via Chostacovich, como se manifesta a verdadeira arte, a arte universal, autêntica, que Vallejo chama de "arte socialista"; a musa de todos os artistas, a expressão da vida em toda a sua plenitude. Como completa Mário de Andrade, "a música de efeito, a música brilhante não pode ser renegada em princípio, e tem sua justificativa funcional, dinâmica, coletivizadora, universalmente reconhecida e aceita."⁵⁶

O que fica evidenciado, a partir do que foi visto até aqui através do confronto e diálogo dos artistas/críticos, particularmente Vallejo, é a tentativa de uma compreensão mais aprofundada e rica do que é e representa a arte genuína no mundo moderno. Essa arte aporética, tem seu espaço conquistado na tradição em que se afirmou, mas transcende no presente, na medida em que segue atuando no mesmo. Ela traz em si as aspirações de uma vida melhor, colocando-se como ponto de desequilíbrio no universo da vida, na realidade concreta do mundo. A experiência do poeta e do homem num cenário revolucionário como o de Moscou, é a tentativa mais fecun-

da que um artista pode ter na busca de ver configurado os sinais de uma nova sociedade. A experiência de Vallejo mobiliza, como a música de Chostacovich e a leitura de Mário de Andrade, "algumas das mais esplêndidas comoções de beleza" que um homem pode criar, mas também o drama e as dores que essa própria criação pode acarretar, e por mais paradoxal que pareça, uma não tem sentido sem a outra.

Por outro lado, seguindo a noção de arte de Vallejo, os sinais das "mais esplêndidas comoções de beleza", e as manifestações de um mundo melhor em arte, dão-se de igual maneira num mundo marcado pela violência e exploração como o nosso, principalmente na arte dos grandes artistas. Segundo Vallejo, "aunque andamos aún lejos de la sociedad socialista, no podrá negarse que existen diversos aspectos de la vida social, cuya forma, estructura e irradiación colectivas son manifiestamente socialistas",⁵⁷ e uma dessas manifestações se centra justamente na arte, "el gran arte".

5. Vallejo e o teatro revolucionário

Caberia observar, também, a relevância da produção cênica de Vallejo nesse período que, ao lado de El Tungsteno (1931), configuraram-se como os textos que mais se aproximam de uma literatura que poderíamos chamar de "proletária" ou revolucionária.⁵⁸ Não resta dúvida de que essa tendência está intimamente vinculada ao

debate em torno do teatro e cinema russos nos anos 20 e 30. Vallejo foi um freqüentador assíduo dos teatros parisienses e particularmente de Moscou. O teatro possibilitava ao artista um contato mais direto e imediato com o público, não só como meio de levar a arte para as massas, mas também como meio de se comunicar com ela. No que concerne à Rússia, é sabido que esta criou uma forte tradição teatral e que, no período pós-revolucionário, alcança seu mais alto grau de desenvolvimento. Esse fato fica evidenciado se observarmos os trabalhos desenvolvidos pelo teatro construtivista e de combate de Vsevolod Meyerhold, bem como o cinema vanguardista de Serguei Eisenstein, que alcançam grande populariedade e configuram-se como os meios mais fecundos na relação da arte revolucionária com as massas. Ilya Ehrenburg assinala, nesse sentido, para uma espécie de "folia teatral" na Rússia, e dá algumas cifras que demonstram a intensidade desse fenômeno. Segundo Ehrenburg, "dans le petit gouvernement de Toula, on compte 480 théâtres", além do que "il y a peut-être autant de théâtres aujourd'hui en Russie, que de bistros à Paris et de banques à Bruxelles."⁵⁹

Esse fenômeno também é comprovado pelo teatrólogo brasileiro Joracy Camargo, que visita a Rússia em 1935 para participar do Terceiro Festival Teatral de Moscou e outras atividades artísticas. O autor de Deus lhe pague parte de Paris acompanhado por um seleto grupo de artistas franceses, entre eles, Charles Vidrac, Georges Auric, Jean-Richard Bloch, Jacques Derval, Luc Durtain, etc. Segundo o crítico, o festival supera qualquer expectativa e

recolhe dos colegas franceses algumas impressões que dão o tom do evento e o papel relevante que tem no contexto do teatro mundial. Charles Vidrac, por exemplo, argumenta: "bem sei que entre os que se apaixonaram pela arte dramática seria banal dizer que a expressão cênica na Rússia Soviética é a primeira do mundo, mas eu não resisto ao prazer de repetir essa banalidade."⁶⁰

Retornando a Vallejo, em Moscou este se familiariza com o teatro revolucionário russo, expressão mais autêntica das lutas da classe operária. Possivelmente isso o tenha motivado a escrever, nesse período, peças de teatro. Escreve duas peças que se relacionam diretamente com a revolução, Lock-Out (1930) e Entre las dos orillas corre el rio (1930). Essa última intitulavase inicialmente e de modo sugestivo Moscú contra Moscú, mudado posteriormente. Esses são talvez os textos que mais se inclinam para um tipo de arte proletária, ou realismo socialista. O próprio Vallejo declara, nessa época, que "la forma del arte revolucionario debe ser lo más directa, simple y descarnada posible. Un realismo implacable. Elaboración mínima. La emoción ha de buscar por el camino más corto y a quema-ropa. Arte de primer plano. Fobia a la media tinta y al matiz. Todo crudo, ángulos y no curvas, pero pesado, bárbaro, brutal, como en las trincheras."⁶¹ Vallejo não só mostra estar afinado com o realismo socialista em voga, como vê no teatro, no romance e no conto, um modo de aplicar concretamente seus objetivos. Percebe-se aqui, no texto em prosa, um recuo com relação ao seu próprio procedimento poético, essencialmente vanguardista.

Vallejo abandona, de certa forma, os recursos técnicos e formais que os próprios artistas russos (cineastas, teatrólogos, arquitetos) vinham colocando em prática. Privilegia os conteúdos em detrimento das formas, buscando objetivar um discurso de denúncia, de protesto e principalmente de combate. Posição paradoxal, pois está em contato intenso com o cinema de Eisenstein,⁶⁰ o teatro de Meyerhold e Erwin Piscator (que desembocará, mais tarde, no teatro épico de Bertolt Brecht). A obra desses artistas não se contenta em reproduzir o "real", ser simplesmente seu reflexo. Mais do que isso, busca demarcar os passos para uma outra realidade, utópica, porém, possível; busca não apenas re-presentar o real, mas reconstruí-lo, destripá-lo e tornar visível a realidade complexa do social e seus mecanismos de opressão, fazendo com que o leitor ou espectador viva de um outro modo o seu cotidiano.

Na peça Entre las dos orillas corre el rio, por exemplo, Vallejo constrói um texto melodramático, que despenca para um certo ufanismo revolucionário socialista. Moscou é o cenário desse drama, que ora se desenvolve no espaço público (praça, clube, etc.), ora no privado (a casa). O ponto de tensão gira em torno do novo que quer se fixar e o velho que não quer mudar. Esse conflito se materializa, no plano do texto, no seio de uma família aristocrática moscovita em processo de desestruturação. Nessa família a revolução abre uma brecha, dividindo mãe e filhos. Por um lado está Varona, a mãe, acompanhada de seus dois filhos mais velhos, Niura e Wladimiro. Do outro lado estão os dois filhos mais jovens,

Ilitch (18 anos) e Zuray (12 anos). No entanto, é em torno da mãe e de Zuray que o conflito se acirra. A pequena Zuray é censurada, junto com o irmão, por ter abraçado com todo entusiasmo à causa socialista. Torna-se komsomolka e passa a trabalhar pela causa revolucionária. É aí que o drama da peça alcança seu clímax, pois a mãe nega-se a aceitar que a filha que mais ama esteja aliada a causa principal da ruína da família (após a revolução a família perde todos os seus privilégios, o pai cai no alcoolismo e abandona o lar). O final é trágico. A mãe, num momento de desespero, mata a própria filha (que adquire um significado simbólico, o de filha da revolução). Zuray morre pela própria causa que defende, sabendo, de antemão, que essa causa exigiria grandes sacrifícios de todos, como declara para a mãe: "nunca hubo en la historia revoluciones sin desgracias, sin grandes dolores." Mais tarde acrescenta: "por encima de todos nuestros dolores, rencores y luchas de hoy y, justamente por desgracia, a precio de estas penas y amarguras, una sólo cosa madre, va a triunfar: la humanidad justa, fraternal, la humanidad del porvenir!"⁶³ Entre las dos orillas... é um texto simples na sua estruturação, onde o político se manifesta do início ao fim, mesclado com digressões emocionais marcantes. É um texto seco, sem maquiagem, de trincheira e que se mantém na esteira da tendência do realismo socialista revolucionário em voga. A morte trágica de Zuray não representa o fim de um processo, mas um passo a mais, mesmo que tenha que ser feito com sacrifício e a própria morte. Zuray será lembrada, assim como as milhares de vítimas que morreram pela revolução, como mártir. De alguma forma,

em Zuray, Vallejo ressimboliza a dor e a morte. Aqui ela não é resultado do acaso, da miséria, da fome, mas signo de uma luta, a expressão de uma força que transcende e que é, antes de mais nada, uma promessa de vitória.

Com a literatura proletária, particularmente o teatro, Vallejo, a meu ver, dá os últimos acenos para a própria causa revolucionária, que a partir dos anos 30 começa a tomar novos rumos. No entanto, se Vallejo não alcançou a ver, na Rússia, a realização da utopia socialista pela qual se doou como artista e como homem, isso não diminui, em hipótese alguma, a importância que a mesma teve como impulso espiritual para o seu pensamento político e artístico nesse momento específico de sua trajetória. Não está ao alcance desse trabalho o estudo do período posterior à experiência em Moscou, de 1932 até a sua morte, em 1938. Porém, é importante assinalar que mesmo desiludido com os novos rumos tomados pela revolução, Vallejo, nos poucos anos de vida que ainda lhe restavam, nunca abandonou os princípios libertários que sempre estiveram presentes em sua vida. Outros desafios o aguardavam. A sua convicção de que o mundo devia aprender a ser livre e mais fraterno, nunca morreu. Mesmo nos momentos de crises mais profundas, os problemas de seu tempo sempre encontraram no poeta um espaço de reflexão. Foi assim com a Guerra Civil Espanhola e na luta contra o Fascismo. Ombro a ombro com os homens, a poesia e o homem Vallejo se doaram à história completamente, plenamente. Ainda nos seus últimos e dolorosos dias, sua palavra se alçava numa fé e amor incondicional à causa que defendeu, assim declara aos

Proletarios que mueres de universo, en que frenética armonía
acabará tu grandeza, tu miseria, tu vorágine impelente
tu violencia metódica, tu caos teórico y práctico, tu gana
dantesca, españolísima, de amar, aunque sea a traición a tu
[enemigo!⁶⁴

Se Vallejo surge como um problema literário fecundo e permanente para a crítica de ontem e de hoje, isso vem comprovar a relevância de sua poética e o papel que representa para o nosso tempo presente. Num mundo complexo como o que vivemos, talvez tenhamos muito a aprender e a ganhar da poética de um artista inconformado com o mundo e com a tradição que herdou. Vallejo ousou desafiar a todos com uma poética paradoxal, fragmentada, aporética e ao mesmo tempo vibrante e refinada, é, em última análise e num só tempo, detentor e impulsor da crise. Dentro desse panorama, tentei mostrar um período marcante de sua trajetória. No entanto, estou convencido de que muito ainda falta para ser investigado. A crítica literária deixou um vazio em torno da experiência com a revolução socialista que pode oferecer elementos novos para uma compreensão mais global e rica de sua obra. Espero ter contribuído, com esse trabalho, nessa tarefa, particularmente no que se refere à experiência com a cultura europeia e o socialismo a partir de uma vivência em dois centros urbanos modernos que articulam e irradiam experiências culturais distintas.

NOTAS

1. VALLEJO, César. Rusia ante el segundo Plan Quinquenal. Lima. Labor. 1965. p.56.
2. VALLEJO, Georgette de. "Unas notas a la primera edición:.. Em: VALLEJO, César. Rusia ante el segundo Plan Quinquenal, cit., pp.2-3.
3. Ibid., p.56.
4. Ibid., p.57.
5. Ibid., p.57.
6. Ibid., p.57.
7. Ibid., pp.57-58.
8. Ibid., p.61.
9. Ibid., p.61.
10. ibid., p.98.
11. Ibid., pp.98-99.
12. VALLEJO, César. Teatro completo. Prólogo, tradução e notas de Enrique Ballón Aguirre. Lima. Universidade Católica do Peru. 1979. Tomo I. p.150.
13. Ibid., p.150.
14. GREENBERG, Clement. "Vanguardia y kitsch". Em: MAC DONALD et

- al. La industria de la cultura. Trad. M. E. Benítez. Madri. Alberto Corazón. 1969. p.209.
15. VALLEJO, César. El arte y la revolución. Lima. Mosca Azul. 1970. p.122.
16. Ibid., p.122.
17. Ibid., p.67.
18. Ibid., p.40.
19. Ibid., p.37.
20. Ibid., pp.43-44.
21. Ibid., p.44.
22. Ibid., p.61.
23. FRANCO, Jean. La cultura moderna en América Latina. Trad. de Sergio Pitol. México. Joaquín Mortiz. 1971. p.151.
24. Citado por McDUFFIE, Keith. "Todos los ismos el ismo: Vallejo rumbo a la utopia socialista". Em: MERINO, Antonio (org.). En torno a César Vallejo. Madri. Júcar. 1988. p.244.
25. El arte y la revolución, cit., pp.26-27.
26. Em 1934, realizou-se na Rússia o Primeiro Congresso de Escritores da União Soviética. Nele participaram também escritores de outros países. O congresso deliberou oficialmente o que, na década de 20, já vinha sendo formulado pela RAPP (associação Russa de Escritores Proletários) e outras instituições, ou se-

ja, que a literatura devia ter como principal objetivo educar ideologicamente a consciências da classe trabalhadora no espírito socialista. A partir daí, os escritores passaram a descrever as lutas de classe no seio das sociedades capitalistas, dando ênfase não só às condições miseráveis de sobrevivência do povo, mas também indicando os caminhos de saída dessa miséria, que passariam, obviamente, pela revolução e pelo socialismo. O caráter dessa literatura realista socialista assume, assim, uma função messiânica, de salvação. Tendência oposta aos movimentos de vanguarda e a seu caráter experimental. Como assinala Helga Gallas, "algo que puede comprobarse a primera vista es que en las definiciones de la literatura proletaria no se incluye como criterio la forma literaria. No se decia en ellas ni una palabra acerca del carácter clasista de las formas literarias." Em: GALLAS, Helga. Teoria marxista de la literatura. México. Siglo XXI. 1977. p.71. Com o apoio oficial ao realismo socialista, as vanguardas artísticas na Rússia vão pouco a pouco perdendo espaço. Este vai sendo ocupado pela nova tendência, que encontra em Georg Lukacs, seu mais fecundo defensor e teorizador.

27. VALLEJO, César. Desde Europa. Crónicas y articulos (1923-1938). Recopilação, organização e notas de Jorge Pucinelli. Lima. Fuente de Cultura Peruana. 1987. p.308.
28. Ibid., p.308.
29. El arte y la revolución, cit., p.44.

30. Ibid., p.44.

31. Ibid., p.137.

32. Sobre a noção de autonomia da arte, ver BÜRGER, Peter. Teoria de la vanguardia. Trad. de Jorge García. Barcelona. Península. 1987. Particularmente no cap.II, Bürger mostra que a tradição literária burguesa até às vanguardias históricas do início do século buscava afirmar seu "status de autonomia" com relação à vida prática; determinando qual deveria ser o efeito da obra e seu conteúdo. "En resumen -afirma- la autonomía del arte es una categoría de la sociedad burguesa. Permite describir la desvinculación del arte respecto a la vida práctica, históricamente determinada, describir pues el fracaso en la construcción de una sensualidad dispuesta y conforme a la racionalidad de los fines en los miembros de la clase que está, por lo menos periódicamente, liberada de constricciones inmediatas. En esto reside el momento de verdad del discurso de las obras de arte autónomas. La categoría, sin embargo, no permite captar el hecho de que esa separación del arte de sus conexiones con la vida práctica es un proceso histórico, que está por tanto socialmente condicionado. (...) La categoría de autonomía no permite percibir la aparición histórica de su objeto. La separación de la obra de arte respecto a la praxis vital, relacionada con la sociedad burguesa, se transforma así en la (falsa) idea de la total independencia de la obra de arte respecto a la sociedad. La autonomía es una categoría ideológica en el sentido riguroso del término y combina un momento de verdad

(la desvinculación del arte respecto a la praxis vital) con un momento de falsedad (la hipostatización de este hecho histórico a una esencia del arte)." (pp.99-100). Os movimentos históricos de vanguarda, ao criticarem a instituição arte, negam também a idéia de autonomia dentro dos parâmetros do pensamento burguês; a arte só pode ser concebida como autônoma na medida em que se coloca como ponto de tensão na relação com a vida prática, possibilitando um mútuo processo de revolução da vida e da arte.

33. El arte y la revolución, cit., p.12.

34. Ibid., p.101.

35. Vallejo conhecia bem não só as vanguardas européias, como as latino-americanas, particularmente o Ultraísmo criado por poetas espanhóis e latino-americanos, entre eles Borges, e o Criacionismo de Huidobro. Vicente Huidobro e Vallejo se conheceram em Paris, 1924, e se tornaram amigos. No entanto, divergiam muito no que tange à noção de arte. Para o criador do criacionismo, o poeta era um pequeno Deus que cria seu próprio mundo. Via a arte como uma forma independente da política, como uma construção autônoma, uma máquina de produzir emoções. Obviamente tal idéia não encontra abrigo no conceito de arte de Vallejo. Não estranha, então, que lance seus dardos contra Huidobro. É o que faz em duas passagens que gostaria de citar. A primeira surge em uma crônica intitulada "Montaigne sobre Shakespeare", em 1926. Vallejo assinala: "Haya de la Torre

opina que los factores de belleza más grandes de toda obra artística, han sido siempre factores políticos. En concepto de Haya de la Torre, el Quijote es un político sin fuerza para imponer sus ideales de gobierno; el fondo de la Divina Comedia no es otra cosa que un formidable ensayo de organización social, y Antonio y Cleópatra de Bernard Shaw pone de manifiesto la excelencia de los métodos de conquista de la Gran Bretaña. Pero Vicente Huidobro encuentra del todo inadmisibles estas apreciaciones de Haya de la Torre y sostiene, por su parte, que en arte no tiene nada que ver la política, aparte de que el caso del Quijote, de la Divina Comedia y de Antonio y Cleopatra, no explica nada, puesto que son tres obras estúpidas y, a lo más, mediocres." (Crónicas, p.381). Em El arte y la revolución, Vallejo escreve em nota de rodapé: "Citar el creacionismo de Vicente Huidobro, interpretación del pensamiento. No copia la vida, sino que la transforma, Huidobro; pero la transforma viciándola, falseándola. Es educar a un niño malo para hacerlo bueno, pero al transformarlo, se llega a hacer de él un muñeco de lana con dos cabezas o con rabo de mono, etc." (p.13) As duas críticas buscam atingir um mesmo ponto: o conceito de autonomia da arte. Para Vallejo, como já foi visto, mais que produzir emoções e mundos cósmicos, a arte é política, ou melhor, criação política; uma forma de experiência estética cujo objetivo é gerar conhecimento que possibilite, na relação entre sujeito e objeto, meios concretos de agir sobre si mesmo e seu mundo. Não basta chocar o leitor, há também que dialogar com ele, num processo dialético de transformação

mútua, isso é também um fazer político. A arte moderna, sem abrir mão de sua autonomia e dos recursos da técnica industrial de que dispõe, aproxima-se cada vez mais da sociedade e de seu cotidiano, para poder minifestar não somente um conceito artístico do objeto construído, mas também um conceito ideológico do mundo vivido pelos homens.

36. Os estudos em torno do humano e do corpo em Vallejo são intensos. Remeteria o leitor para os textos de FRANCO, Jean. "El cuerpo como texto: naturaleza y cultura en la poética de Vallejo". Em: César Vallejo, la dialéctica de la poesía y el silencio. Trad. de Luis Justo. Buenos Aires. Sudamericana. 1984. cap.3; SALOMON, Noel. "Algunos aspectos de lo humano en Poemas Humanos". Em" ORTEGA, Julio. César Vallejo, el escritor y la crítica. Madri. Taurus. 1981; e MALPARTIDA, Juan. "El cuerpo, ritual fisiológico". Em: Homenaje a César Vallejo. Cuadernos Hispanoamericanos. V.I. n° 456-57. Madri, jun.-jul. 1988. Inst. de Coop. Iberoamericana.
37. VALLEJO, César. Obra poética completa. Introdução de Américo Ferrari. Madri. Alianza. 1989. p.201.
38. El arte y la revolución, cit. pp.28-29.
39. Ibid., pp.48-49.
40. CHKLOVSKI, Vitor. "A arte como procedimento". Em: Teoria da Literatura. Os formalistas russos. Organização, apresenta-

ção e apêndice de Dionísio de Oliveira Toledo. Porto Alegre. Globo. 1978. p.42.

41. Citado por McDUFFIE, Keith. "Todos los ismos el ismo: Vallejo rumbo a la utopía socialista", cit., p.243.
42. Citado por DE FEO, Vittorio. La arquitectura en la URSS 1917-1936. Trad. Dolores Fonseca. Madri. Alianza. 1979. pp.101-102.
43. El arte y la revolución, cit., p.63.
44. VALLEJO, César. Crónicas. Prólogo, recopilación e notas de Enrique Ballón Aguirre. México. UNAM. 1984. tomo I. p.324.
45. Ibid., p.131.
46. El arte y la revolución, cit., p.64.
47. Teoría de la vanguardia, cit., p.136.
48. Crónicas, cit. p.138.
49. Ibid., p.138.
50. Ibid., p.138-139.
51. Uso aqui o conceito de conhecimento de Adorno que concebía a experiência estética como meio de conhecimento filosófico. Como assinala Susan Buck-Morss, "basar la filosofía en la expe-

riencia estética, así entendida, era era recuperar aquello que se había perdido con la preeminencia ideológica del sujeto en la filosofía burguesa, tanto en la forma racional de la Ilustración como en su forma irracional-romántica. En esta nueva forma de dialéctica negativa, el sujeto mantenía contacto con el objeto sin apropiárselo. El pensador reflexionaba acerca de una realidad sensorial y no idéntica, no para dominarla, no para destrozarla y llenar el lecho de Procusto de las categorías mentales, ni para liquidar su particularidad haciéndola desaparecer bajo conceptos abstractos. El pensador, en cambio, al igual que el artista, procedían miméticamente, y en el proceso de imitar la materia la transformaban, de tal modo que pudiera ser leída como expresión monadológica de la verdad social. En esta filosofía, así como en las obras de arte, la forma no era indiferente al contenido - de allí la significación central de la representación (*Darstellung*), la manera de la expresión filosófica. La propia creación estética no era invención subjetiva, era el descubrimiento objetivo de lo nuevo dentro de lo dado, inmanentemente, a través de un reagrupamiento de sus elementos." Em: BUCK-MORSS, Susan. Origen de la dialéctica negativa. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt. México. Siglo XXI. 1981. pp.268-269.

52. Crónicas, cit., p.139.

53. ANDRADE, Mário. "Prefácio". Em: SEROFF, V. Shostakovich. Rio de Janeiro. O Cruzeiro. 1945.

54. Ibid., p.16.
55. Ibid., p.16.
56. Ibid., p.22.
57. El arte y la revolución, cit. pp.38-39.
58. Os estudos em torno do teatro vallejianos são escassos. Entre os textos a que tive acesso, cito BALLÓN AGUIRRE, Enrique. "La escritura escénica de Vallejo". Em: VALLEJO, César. Teatro completo. op. cit.; Idem. "El efecto ideológico en el teatro de Vallejo". Em: Homenaje a César Vallejo. Cuadernos Hispanoamericanos. V.II, nº 456-57. Madri, jun.-jul. 1988. Inst. de Coop. Iberoamericana. pp.423-448. Ver também HART, Stephen. "El compromiso en el teatro de César Vallejo". Em: MERINO, Antonio (org.). En torno a César Vallejo. Madri. Júcar. 1988. pp.209-219. Sobre El Tungsteno, ver interessante ensaio de LÓPEZ ALFONSO, Francisco. "El arte y la revolución: una lectura de El Tungsteno". Em: Homenaje a César Vallejo. Cuadernos Hispanoamericanos, cit. pp.415-422.
59. EHRENBURG, Ilya. "Le Théâtre Russe, pendant la révolution". Em: L'Esprit Nouveau. nº 13. Paris, out. 1921.
60. Citado por CAMARGO, Joracy. O teatro soviético. Rio de Janeiro. Leitura. S/d. p.56. O livro de Camargo, embora pobre no que tange às suas análises, traz, no entanto, importantes informações sobre o teatro soviético desse período, além de fa-

zer um recorte histórico buscando mostrar a origem do teatro russo. Segundo o autor, o povo russo "nasceu para o teatro, ou para gostar de teatro." (p.33). Suas observações se centram especificamente no caráter do teatro russo pós-revolução. Esse teatro surge com o objetivo de formar uma consciência revolucionária e comunista, e é, na sua essência, um teatro didático, como observa Camargo, "não nos esqueçamos (...) de que na Rússia dos primeiros tempos da revolução o teatro deveria realizar duas tarefas importantíssimas: fazer um povo, e conquistá-lo imediatamente. (...) Seria portanto um teatro de catequese, de técnica moderna, servindo-se de todos os recursos já conquistados pela arte dramática, mas empregados de maneira a atrair a atenção da massa ignorante, simplificada e sempre no intuito de destruir as concepções da arte burguesa." (p.71) Um dos idealizadores e realizadores dessa jornada de catequese ("Exército teatral") foi V. Meyerhold, alcançando grande êxito.

61. El arte y la revolución, cit. pp.123-124.

62. Em uma carta escrita a sua esposa Georgette, em 1935, Vallejo mostra estar muito interessado em fazer de sua peça Entre las dos orillas corre el rio (Moscó contra Moscó) um filme, como se pode comprovar ao escrever: "Cremieux me ha devuelto Moscú contra Moscó y me ha dado una carta. He elegido para la cubierta de la obra, un trozo que dice esto un escenario maravilloso. El desarrollo temático, la circunscripción de los

cuadros, las imágenes que evoca son eminentemente cinematográficas. Moscú contra Moscú será un film realmente notable... " Citado por Enrique Ballón Aguirre, em Teatro completo, cit., pp.96-97.

63. Teatro completo, cit., p.172.

64. Obra poética completa, cit., p.283.

CONCLUSÃO

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

C. Vallejo, "París, octubre 1936"

Partimos da idéia inicial de que a cidade moderna colocase como palco por excelência de novas e intensas experiências para o artista moderno. Assim, é a partir da e na cidade que o artista constrói uma poética da e sobre a modernidade. O centro urbano moderno coloca-se não apenas como cenário, mas como plexo de práticas culturais que se dão como instância da subjetividade cindida da modernidade.

A partir dessa idéia e de acordo com as práticas de uma

antropologia urbana que, nos seus estudos especificamente urbanísticos e arquitetônicos, concebe a cidade como espaço por excelência da modernidade, busquei mostrar que a trajetória política e artística de César Vallejo está profundamente marcada por uma experiência citadina, particularmente em torno de Paris e Moscou. Busquei confirmar essa hipótese a partir da dinâmica intertextual dos escritos de Vallejo (poesia, teatro, epistolário e textos que foram de modo geral relegados a segundo plano: crônicas, artigos e crítica), que permite determinar, aqui e ali, dados esclarecedores de sua escritura e que, no meu entender, traduzem um escritura que se faz a partir de sua vivência citadina.

Dessa forma, investiguei a relação de Vallejo com Paris depreendendo os elementos que o poeta mobiliza na capital cultural do mundo, para demarcar e construir uma poética não só a partir de e contra Paris, mas principalmente fora de Paris. Paris determina uma relação ambigua com o artista imigrante. Por um lado, este se sente atraído por ela e retira desta os conhecimentos universais mais fecundos, mas, por outro lado, nega-se à pura e simples aculturação, principalmente em uma cidade destruída pela guerra e que vivia uma crise política profunda, deixando de ser um modelo civilizatório possível de ser compreendido e aceito. Surge, dentro desse panorama, um caminho alternativo que dará novos alentos à alma conturbada e inquieta do poeta. Esse caminho se ensaia lá, no Leste europeu, com a jovem e vibrante experiência do socialismo. Moscou passa a ser um centro alternativo e é a partir dessa cidade misteriosa, híbrida, que Vallejo lê, não passivamente, o espetácu-

lo da revolução. Moscou é mais que um simples cenário, é uma oficina de experimentação, onde o artista pode ensaiar os passos de uma nova poética e uma nova política.

Paralelamente mostrei como outros artistas viajantes, mais ou menos anônimos no cenário moscovita, articulam sinais e senhas comuns. Por um lado o arquiteto/artista construtivista, Le Corbusier, deslumbrado com a mística da arquitetura moderna de Moscou, e por outro, o filósofo/artista, Walter Benjamin, que depreende do espetáculo das ruas os potenciais mais fecundos do novo e de sua própria escritura. Entre estes, destaquei a experiência de dois latino-americanos que passeiam também pelo cenário moscovita, Osório Cesar e Emilio Frugoni. Com Vallejo, e outros artistas, independente dos êxitos e fracassos da revolução, o caminho a Moscou estava aberto, surgindo a cidade como um centro irradiador alternativo ao eixo Paris-Londres.

Finalmente, creio ser demasiadamente pretencioso concluir determinados pontos em torno da poética de Vallejo. Sua trajetória está marcada por paradoxos e ambiguidades. Defensor e criador fecundo de uma poética de ruptura, mas que não se desvincula do mundo e da vida concreta dos homens, Vallejo concebia a arte como experiência, como modo de traduzir a complexidade da vida e principalmente poder agir sobre ela, transformando-a e devolvendo-lhe os sentidos humanos mais fecundos que a miséria, a injustiça e a morte lhes tiraram. Busquei, na verdade, mais que concluir, abrir caminhos, principalmente ao ler um artista que concebia a história

como uma passagem, como um eterno borrador, juntando cacos aqui e ali no plexo de convivência do cotidiano vital. Talvez possamos, como Vallejo, concluir momentaneamente com uma interrogante, que é uma das características de sua própria trajetória: "Y si después de tanta historia, sucumbimos,/ no ya de eternidad,/ sino de esas cosas sencillas, como estar/ en la casa o ponerse a cavilar!"

BIBLIOGRAFIA

1. OBRAS DE CÉSAR VALLEJO

Los heraldos negros (Poemas). Lima. Sem nome do impressor. 1918.

Este livro, a primeira obra de Vallejo, foi publicada, na verdade, somente em 1919.

Trilce. Prólogo de Antenor Orrego. Lima. Talleres tipográficos de la Penitenciaría. 1922.

Trilce. (segunda edição). Prólogo de José Bergamin e saudação de Gerardo Diego. Madri. Compañia Iberamericana de Publicaciones. 1930.

España, aparta de mi este cáliz. Poemas. Prólogo de Juan Larrea. Desenho de Pablo Picasso. Espanha. Ediciones Literarias del Comisariado, Ejército del Este. 1939. Edição ao cuidado de Manuel Altolaguirre. (Reprodução facsimilar desta edição em J. Vélez e A. Merino. España en César Vallejo. T. I.

Poemas humanos (1923-1938). Paris. Les Editions des Presses Modernes. Au Palais Royal. 1939. Epílogos de Alberto Sánchez e Jean Cassou. Notas bio-bibliográficas de Raúl Porras Barrenechea. (Edição de Georgette de Vallejo e Raúl P. Barrenechea). Inclui o texto de España, aparta de mí este cáliz, ordenado de maneira distinta da edição espanhola de 1939.

España, aparte de mí este cáliz. 15 poemas. Edição de Juan Larrea.
México. Séneca. 1940.

Poesias completas (1918-1938). Recopilação, prólogo e notas de César Miró. Buenos Aires. Losada. 1949.

Obra Poética Completa. Edición con facsimiles. Prólogo de Américo Ferrari. "Apuntes biográficos sobre "Poemas en Prosa" e "Poemas Humanos" por Georgette de Vallejo. Apontamento à lápis de Vallejo por Juan Luis Velásquez. Lima. Francisco Moncloa. 1968. Edição preparada por Georgette de Vallejo e Abelardo Oquendo. Diagramação de Georgette de Vallejo.

Obra poética completa. Prólogo de Roberto Fernández. (Em apêndice, quadro cronológico). La Habana. Casa de las Américas. 1970. (Reproduz edição de Moncloa).

Poesia completa. Edição crítica e exegetica por Juan Larrea. Introdução, biografia, anexo, vocabulário das obras poéticas de Vallejo, bibliografia e índice de primeiros versos, por Juan Larrea. Barcelona. Barral. 1987.

Obras completas. Barcelona. Laia. 1976. Reproduz texto da edição Moncloa. A poesia está contida nos volumes I e III. Também traz os "Apuntes biográficos" de Georgette de Vallejo.

Obra poética completa. Edição, prólogo e cronologia de Enrique Ballón Aguirre. Caracas. Ayacucho/Galaxis. 1979. (Reproduz o texto da edição Moncloa).

Obra poética completa. Introdução de Américo Ferrari. Madri. Alianza. 1982. (Reproduz o texto da edição Moncloa).

Escalas melografiadas. Lima. Talleres Gráficos de la Penitenciaría. 1923.

Novelas y cuentos completos. Lima. Francisco Moncloa e Georgette de Vallejo. 1967.

Teatro completos. (Tomos I e II). Prólogo, traduções e notas de Enrique Ballón Aguirre. Lima. Universidade Católica do Peru. 1979.

Epistolario general. Prólogo e cronologia de José Manuel Castañón. Valencia. Pré-Textos. 1982.

Desde Europa. Crónicas y artículos (1923-1938). Recopilação, prólogo, notas e documentação de Jorge Puccinelli. Lima. Fuente de Cultura Peruana. 1987.

Crónicas. Tomos I e II. Recopilação, prólogo, cronologia e notas de Enrique Ballón Aguirre. México. UNM. 1984.

Contra el secreto profesional. Tomo I de Obras completas. Lima.

Mosca Azul. 1973.

El arte y la revolución. Lima. Mosca Azul. 1970.

Las novias de Paris. Madri. Ed. de la Idea. 1987.

Rusia en 1931. Reflexiones al pie del Kremlin. Lima. Labor. 1965.

Rusia ante el segundo Plan Quinquenal. Lima. Labor. 1965.

Os exemplares de Vallejo que foram utilizados para esse trabalho, bem como boa parte dos textos críticos sobre sua obra, foram encontrados no acervo da biblioteca do ICI (Instituto de Cooperación Iberoamericana), de Madri. As revistas francesas foram consultadas no acervo do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo.

2. BIOGRAFIA E BIBLIOGRAFIA DE CÉSAR VALLEJO

César Vallejo. Obra poética. Edición crítica. Introducción e coordinación de Américo Ferrari. Madri. Colección Archivos/UNESCO. 1988.

COYNÉ, André. "César Vallejo, vida y obra". Em: ORTEGA, Julio. César Vallejo, el escritor y la crítica. Madri. Taurus. 1981.

FLORES, Angel. César Vallejo: síntesis biográfica, bibliografía e índice de poemas. México. Premia. 1982.

Idem. "Bibliografía". Em: Aproximaciones a César Vallejo. Nova York. Las Américas. 1971.

LARREA, Juan. "Bibliografía de y sobre César Vallejo". Em: CÉSAR VALLEJO, César. Poesía completa. Edición de Juan Larrea. 1987.

Homenaje a César Vallejo. Cuadernos Hispanoamericanos. Vol. II, nº 456-57. Madri, jun.-jul. 1988. Inst. de Coop. Iberoamericana.

VALLEJO, Georgette de. "Apuntes biográficos sobre César Vallejo". Em: VALLEJO, César. Obras poética completa. Tomo III de Obras completas. Lima. Mosca Azul. 1974.

VELEZ, Julio e MERINO, Antonio. "Bibliografía". Em: España en Cé-

sar Vallejo. Vol. II. Madrid. Fundamentos. 1984.

VILLANUEVA DE PUCCINELLI, Elsa. "Bibliografía selectiva de César Vallejo". Em: Visión del Perú. Homenaje Internacional a César Vallejo. n° 4. Lima, 1969.

3. ANTOLOGIAS COMEMORATIVAS

"Homenaje à César Vallejo". Em: Les Letres Nouvelles. n° 53. Paris, 1957.

"Homenaje Internacional a César Vallejo". Em: Visión del Perú. n° 4. Lima, 1969.

Homenaje a César Vallejo. Cuadernos Hispanoamericanos. Vol. I, n° 454-55. Madri, abr-mai. 1988 e vol. II, n° 456-57. Madri, jun.-jul. 1988. Inst. de Coop. Iberoamericana.

4. CRÍTICA LITERÁRIA SOBRE A OBRA DE CÉSAR VALLEJO

ABRIL, Xavier. César Vallejo y la Teoría Poética. Madri. Taurus.
1962.

ANTELO, Raúl. "Sermão da barbárie". Em: Folhetim. Folha de São
Paulo. São Paulo, 13 jul. 1986.

BALLÓN AGUIRRE, Enrique. "Para una definición de la escritura de
Vallejo". Em: Obra poética completa. Caracas. Ayacucho/Galaxis.
1979.

Idem. La poética de César Vallejo. México. Universidade de Puebla.
1986.

CAMPOS, Haroldo de. "Tributo a César Vallejo". Em: Folhetim. Folha
de São Paulo. São Paulo, 31 de março, 1985.

COYNÉ, André. César Vallejo. Buenos Aires. Nueva Visión. 1968.

ESCOBAR, Alberto. Cómo leer a Vallejo. Lima. P. L. Villanueva.
1973.

FERRARI, Américo. El universo poético de César Vallejo. Caracas.
Monte Ávila. 1972.

FLORES, Angel. Aproximaciones a César Vallejo. Nova York. Las Américas. 1971.

FRANCO, Jean. César Vallejo: la dialéctica de la poesía y el silencio. Buenos Aires. Sudamericana. 1984.

GUTIÉRREZ GIRARDOT, Rafael. "César Vallejo y Walter Benjamín". En: Cuadernos Hisoanoamericanos. n° 520. Madri, out. 1993. Inst. de Coop. Iberoamericana.

HART, Stephen. Religión, política y ciencia en la obra de César Vallejo. Londres. Tamesis Books Limited. 1987.

HIGGINS, James. Visión del hombre y de la vida en las últimas obras poéticas de César Vallejo. México. Siglo XXI. 1970.

LANS, Juan José. Temas principales en "Los heraldos negros". Bilbao. Laida. 1990.

LARREA, Juan. César Vallejo y el surrealismo. Madri. Visor. 1976.

Idem. Al amor de Vallejo. Valencia. Pré-Textos. 1980.

LY, Nadine (org.). César Vallejo: la escritura y lo real. Madri. Ed. de la Torre. 1988.

MERINO, Antonio (org.). En torno a César Vallejo. Madrid. Júcar.
1988.

NEALE-SILVA, Eduardo. César Vallejo, cuentista. Barcelona. Salvat.
1987.

ORTEGA, Julio (org.). César Vallejo, el escritor y la crítica. Madrid. Taurus. 1981.

PINEIRO, Amálio. César Vallejo: o abalo corpográfico. São Paulo.
Arte Pau-Brasil. 1986.

VELEZ, Julio e MERINO, Antonio. España en César Vallejo. Madrid.
Fundamentos. 1984. Tomo I: Poesía, Tomo II: Prosa.

YURKIEVICH, Saúl. "Vallejo, realista y arbitrario" e "César Vallejo y su percepción del tiempo discontinuo". Em: Fundadores de la nueva poesía latinoamericana. Barcelona. Barral. 1987.

Idem. Valoración de Vallejo. Resistencia. Universidade do Nordeste. 1958.

5. BIBLIOGRAFIA TEÓRICA E GERAL

ANDERSON, Perry. "Modernidade e revolução". Trad. de Maria L. Montes. Em: Novos Estudos CEBRAP. n° 14. São Paulo, fev. 1986.

ANDRADE, Mário de. Táxi e crônicas no Diário Nacional. Estabelecimento de texto, introdução e notas de Telê P. A. Lopez. São Paulo. Duas Cidades, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia. 1976.

Idem. "Prefácio". Em: SEROFF, V. Schostakovich. Rio de Janeiro. O Cruzeiro. 1945.

ANTELO, Raúl. Na ilha de Marapatá: Mário de andrade lê os hispano-americanos. Prefácio de Alfredo Bosi. São Paulo. HUCITC/INL. 1986.

Idem. "A matéria dura: terra roxa". Em: Revista da Biblioteca Mário de andrade. n° 52. São Paulo, 1994.

ARGAN, Carlo Giulio. Historia del arte como historia de la ciudad. Trad. de Beatriz Podestá. Barcelona. Laia. 1984.

BARDI, Pietro Maria. Lembranças de Le Corbusier: Atenas, Itália Brasil. Prefácio de Alexandre Eulálio. São Paulo. Nobel. 1984.

BARTHES, Roland. O rumor da língua. Trad. de Mário Laranjeiras.
São Paulo. Brasiliense. 1988.

Idem. "Semiologia e urbanismo". Em: A aventura semiológica. Trad.
de Maria de Santa Cruz. Lisboa. edições 70. 1987.

BENJAMIN, Walter. Iluminaciones II. Trad. de Jesús Aguirre. Madri.
Taurus. 1972.

Idem. Rua de mão única. Em: Obras escolhidas II. Trad. de Rubens
R. T. Filho. São Paulo. Brasiliense. 1987.

Idem. Origem do drama barroco. Tradução, apres. e notas de Sergio
P. Rouanet. São Paulo. Brasiliense. 1984.

Idem. Diario de Moscú. Trad. de Marisa Delgado. Prólogo de Gershom
Scholem. Buenos Aires. Taurus. 1990.

Idem. "Paris, capital do século XIX". Em: Teoria da Literatura em
suas fontes. seleção, introdução e revisão de Luis Costa Lima.
Rio de Janeiro. Francisco Alves. 1975.

Idem. Reflexões: a criança, o brinquedo, a educação. Trad. Marcus
V. Mazzari. São Paulo. Summus. 1984.

BERMAN, Marshall. Tudo que é sólido desmancha no ar. São Paulo.
Companhia da Letras. 1987.

BOLLE, Willi. Fisiognomia da metrópole moderna. Representação da história em Walter Benjamin. São Paulo. EDUSP. 1994.

BUCK-MORSS, Susan. Origen de la dialéctica negativa. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt. México. Siglo XXI. 1981.

BURGER, Peter. Teoria de la vanguardia. Trad. de Jorge Garcia. Barcelona. Península. 1987.

CAILLOIS, Roger. "Paris, mythe moderne". Em: Le Mythe et L' Homme. Paris. Gallimard. 1938.

CAMARGO, Joracy. O teatro soviético. Rio de Janeiro. Leitura. s/d.

CANDIDO, Antonio. O discurso e a cidade. São Paulo. Duas Cidades. 1993.

Idem. "Literatura e subdesenvolvimento". Em: A educação pela noite e outros ensaios. São Paulo. Ática. 1989.

CALVINO, Italo. As cidades invisíveis. Trad. Diogo Mainardi. São Paulo. Companhia das Letras. 1990.

CAUTE, David. Le comunisme et les intellectuelles français 1914-1966. Trad. de Magdeleine Paz. Paris. Gallimard. 1967.

CECCARELLI, Paolo. La construcción de la ciudad soviética. Barcelona. Gustavo Gili. S/d.

CHKLOVSKI, Vitor. "A arte como procedimento". Em: Teoria da Literatura. Os formalistas russos. Organização, apresentação e apêndice de Dionísio de Oliveira Toledo. Porto Alegre. Globo. 1978.

CHOAY, Françoise. L'Urbanisme: utopies et réalités. Une antologie. Paris. Éditions du Seuil. 1965.

COHEN, Jean-Louis. Le Corbusier et la mystique de l'URSS. Théories et projets pour Moscou 1928-1936. Bruxelles. Pierre Mardaga. 1987.

CORTI, Maria. "La città come luogo mentale". Em: Strumenti Critici. n° 71, a. 8, jan. 1993, fascicolo I.

DE FEO, Vittorio. La arquitectura en la URSS 1917-1936. Madrid. Alianza. 1979.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. Kafka por uma literatura menor. Trad. Júlio C. Guimarães. Rio de Janeiro. Imago. 1977.

EHRENBERG, Ilya. "L'théâtre Russe, pendant la révolution". Em: L'Esprit Nouveau. n° 13. Paris, aut. 1921.

FERRO, Marc. O ocidente diante da Revolução Soviética. A história e seus mitos. São Paulo. Brasiliense. 21984.

FERRARA, Lucrecia D Lesio. "As máscaras da cidade". Em: Revista da USP. nº 5. São Paulo, mar-abr-mai. 1990.

FOUCAULT, Michel. " Qué es la Ilustración?" Em: Saber y verdad. Edição. introdução e prólogo de Julia Varela e Fernando Alvarez-Uria. Madri, La Piqueta. 1991.

FRANCO, Jean. La cultura moderna en América Latina. Trad. Sergio Pitol. México. Joaquín Mortiz. 1971.

FRUGONI, Emilio. La esfinge roja. Buenos Aires. Claridad. 1948.

GALLAS, Helga. Teoria marxista dela literatura. Mxico. Siglo XXI. 1977.

GOMES, Renato Cordeiro. Todas as cidades, a cidade. Literatura e experiência urbana. Prefácio Eneida Maria de Souza. Rio de Janeiro. Rocco, 1994.

GREENBERG, Clement. "Vanguardia y kitsch". Em: MAC DONALD et al. La idustria de la cultura. Trad. de M. E. Benitez. Madri. Alberto Corazón. 1969.

HARDOY, Jorge E. e MORSE, Richard (orgs) Nuevas perspectivas en los estudios sobre historia urbana latinoamericana. Buenos Aires. IIED-América Latina. 1989.

KERBLAY, B. "La ville soveétique entre le posible et l'imaginaire". Em: Annales. Economies, Sociétés, Civilisations. XXV, n° 4, 1970.

LE CORBUSIER. Principio de urbanismo. Barcelona. Planeta. 1986.

Idem. "Atmosphere Moscovite". Em: Precisions. Sur un état présent de L'architecture et de L'urbanisme. Paris. Vicent, Freal & Cia. 1939.

Idem. "El espíritu nuevo en arquitectura". Em: ESPINOSA, Elia. L'Esprit Nouveau. Una estética moral purista y un materialismo romántico. México. UNAM. 1986.

LUNN, Eugene. Marxismo y modernismo. México. FCE. 1986.

MARABINI, Jean. A Rússia durante a Revolução de Outubro. São Paulo. Companhia das Letras/Círculo do Livro. 1989.

MARCUSE, Herbert. El hombre unidimencional. Ensayo sobre la ideología de la sociedad avanzada. Trad. de Juan García Poncé. México. Joaquín Mortiz. 1969.

MIRANDA, Francisco de. Diario de Moscú y San Petersburgo. Caracas. Ayacucho. 1993.

MORSE, Richard. "Ciudades periféricas como arenas culturales (Rusia, Austria, América Latina)". Em: Cultura urbana Latinoamericana. Edição organizada por Richard Morse e Jorge Enrique Hardoy. Buenos Aires. Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales. 1985.

MUNFORD, Lewis. A cidade na história: suas origens, transformações e perspectivas. Trad. de Neli R. da Silva. São Paulo. Martins Fontes. 1982.

CESAR, Osório. Onde o proletariado dirige... São Paulo. Edição Brasileira. 1932.

PECHMAN, Robert Moses (org.). Olhares sobre a cidade. Rio de Janeiro. Editora da UFRJ. 1994.

PÉREZ OYARZUN, Fernando. Le Corbusier y Sur América. Precisiones en torno a un viaje, unos proyectos y algo más. Santiago do Chile. Pontificia Universidade do Chile. 1986.

PERLOFF, Marjorie. O momento futurista. Avant-gard, Avant-guerre, e a linguagem da ruptura. Trad. de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo. EDUSP. 1993.

POMORSKA, Crystyna. Formalismo e futurismo. A Teoria Formalista Russa e seu Ambiente Poético. Trad. de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo. Perspectiva. 1972.

PRADO JÚNIOR, Caio. URSS, un novo mundo. São Paulo. 2ª ed. Nacional. 1935.

RAMA, Angel. La ciudad letrada. Montevideú. Fundação Angel Rama. 1984.

RIVAS, Pierre. "Paris como a Capital Literária da América Latina." Em: Literatura e história na América Latina. Orgs. Ligia Chiappini e Flávio Wolf de Aguiar. São Paulo. EDUSP. 1993.

ROMERO, José Luis. Latinoamérica: las ciudades y las ideas. México. Siglo XXI. 1976.

RONCAYOLO, Marcel. La ciudad. Barcelona. Paidós. 1988.

SANTIAGO, Silviano. "Vanguarda: um conceito e possivelmente um método". Em: ÁVILA, Affonso (org.). O Modernismo. São Paulo. Perspectiva. 1975.

SARLO, Beatriz. Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930. Buenos Aires. Nueva Visión. 1988.

Idem. La imaginación técnica. Sueños modernos en la cultura argentina. Buenos Aires. Nueva Visión. 1988.

Idem. "Modernidad y mezcla cultural. El caso de Buenos Aires". Em: BELLUZZO, Ana Maria de Moraes (org.). Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina. São Paulo. Memorial/UNESP. 1990.

Idem. "Arlt: Cidade Real, Cidade Imaginária, Cidade Reformada". Em: Literatura e história na América Latina. Orgs. Ligia Chiappini e Flávio Wolf de Aguiar. São Paulo. EDUSP. 1993.

SHNAIDERMAN, Boris. "Prefácio". Em: Teoria da Literatura. Os formalistas russos. Organização, apresentação e apêndice de Dionísio de Oliveira Toledo. Porto Alegre. Globo. 1978.

SCHORSKE, Carl. Viena fin-de-siècle. Política e Cultura. Trad. de Denise Bottmann. São Paulo. Companhia das Letras. 1988.

Idem. "La idea de ciudad en el pensamiento europeo: de Voltaire a Spengler". Trad. de Segunda Epigonali. Em: Punto de Vista. n° 30. a. 10. Buenos Aires, 10 jul.-out. 1987.

SCHWARTZ, Jorge. Vanguarda e cosmopolitismo na década de 20. Trad. de Mary A. L. de Barros e J. Schwartz. São Paulo. Perspectiva. 1983.

STARR, J. F. "L'urbanisme utopique pendant la Révolution culturelle-soviétique". Em: Annales. Economies, Sociétés, Civilisations. XXXII, n° 1, 1977.

TELES, Gilberto Mendonça. Vanguarda européia e Modernismo brasileiro. Petrópolis. 9ª ed. Vozes. 1986.

TUROWISKI, Andrzy. "L'urbanisme et l'architecture". Em: FAUCHEREAU, Serge (org.). Moscou 1990-1930. Friburgo. Seuil/Office du Livre SA. 1988.

VELHO, Gilberto. A utopia urbana. Rio de Janeiro. Zahar. 1973.

VEYNE, Paul. Como se escreve a história. Trad. de Antonio J. da Silva Moreira. Lisboa. Edições 70. 1971.

WILLIAMS, Raymond. O campo e a cidade: na história e na literatura. Trad. Paulo H. Britto. São Paulo. Companhia das Letras. 1989.

Idem. Cultura. Sociología de la comunicación y del arte. Trad. de Graciella Baravalle. Barcelona. Paidós. 1982.

ZADORA, Stanislas. "La vie quotidienne". Em: FAUCHEREAU, Serge (org.). Moscou 1900-1930. Friburgo. Seuil/Office du Livre SA. 1988.

6. REVISTAS

Europe. n° 17. Paris, 1924; e n° 61, 1928.

L'Esprit Nouveau. N° 13. Paris, out. 1922.

La Nouvelle Revue Française. Paris, nov. 1921.

La Revue Européenne. n° 5. Paris, 1928; n° 6, 1928; n° 8, 1928;
n° 11, 1928.

Lumière. n° 9-10, a. 3. Paris, jun.-jul. 1922.