UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS

MAYRA MOREYRA CARVALHO

Retornos sobre a infinita luz azul: poesia, memória e história em Rafael Alberti

Versão corrigida

SÃO PAULO
2019

MAYRA MOREYRA CARVALHO

Retornos sobre a infinita luz azul: poesia, memória e história em Rafael Alberti

Versão corrigida

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana, do Departamento de Letras Modernas, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutora em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Margareth dos Santos

SÃO PAULO
2019

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

Cr Carvalho, Mayra Moreyra
 Retornos sobre a infinita luz azul: poesia,
 memória e história em Rafael Alberti / Mayra Moreyra
 Carvalho ; orientadora Margareth dos Santos. - São
 Paulo, 2019.
 300 f.

 Tese (Doutorado) - Faculdade de Filosofia, Letras
 e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
 Departamento de Letras Modernas. Área de
 concentração: Língua Espanhola e Literaturas Espanhola
 e Hispano-Americana.

 1. Rafael Alberti. 2. Poesia espanhola - século
 XX. 3. Memória. 4. Exílio Republicano Espanhol de
 1939. I. Santos, Margareth dos, orient. II. Título.

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

Termo de Ciência e Concordância do (a) orientador (a)

Nome do (a) aluno (a): Mayra Moreyra Carvalho

Data da defesa: 29/05/2019

Nome do Prof. (a) orientador (a): Margareth dos Santos

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 15/07/2019

(Assinatura do (a) orientador (a))

CARVALHO, M.M. **Retornos sobre a infinita luz azul: poesia, memória e história em Rafael Alberti.** Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana, do Departamento de Letras Modernas, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutora em Letras.

Aprovada em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. Eloésio Paulo dos Reis

Instituição: Universidade Federal de Alfenas

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr. Murilo Marcondes de Moura

Instituição: Universidade de São Paulo

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Profa. Dra. Valeria De Marco

Instituição: Universidade de São Paulo

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Dedico esta tese, cada linha e cada palavra, ao Abílio, mambembe comigo, pois ele sempre se dispôs a ouvi-la, escreveu-a também, com a pureza de seu coração e a transparência de seus sentimentos e intenções.

*O que eu sou,
eu sou em par.
Não cheguei sozinho.*
Lenine e Carlos Posada

AGRADECIMENTOS

Ao poeta, a Rafael Alberti, que acreditou no “poder da palavra estremecida”, e à María Teresa León, por ter sido, ao contrário do que ela mesma dizia, não a cauda do cometa, mas a sua própria luz.

À professora Margareth, que verdadeiramente me orientou em todas as passagens desta jornada com sua leitura sempre atenta e dedicada, seu diálogo aberto e sua amizade sincera.

À Elena e ao José Inácio, minha mãe e meu pai, por serem tudo o que são e me permitirem ser também com a generosidade e a verdade de todos os seus sentimentos.

Aos outros membros da “dupla três irmãos”, Stefano e Janaina, pela cumplicidade, amizade, alegria e a certeza de que sempre estarão ao meu lado.

Ao Daniel, grande companheiro, com quem aprendi a ser amiga, a dialogar, a viver a diferença, a escutar; por seu carinho, atenção e por importar-se sempre; por todas as conversas que tecemos e que ainda haveremos de tecer, *mi compa!*

Ao Ivan, pelos diálogos sempre enriquecedores e pela generosidade em compartilhar seus conhecimentos e suas leituras, os quais ele reconhecerá incorporados aqui e acolá nestas páginas.

À professora Valeria, em cujas aulas conheci Rafael Alberti, pelas oportunidades de aprender e dialogar e pelas perguntas instigantes.

Ao professor Murilo, pela sabedoria compartilhada, pelas leituras generosas e o olhar sempre atento e entregue com a beleza das formulações precisas.

Ao Luís, amigo com quem gosto tanto de conversar, pela inteligência, bom humor, carinho e dedicação aos amigos.

À família (re)descoberta na Argentina: Adrián, Jhanna, Gonzi, Facu e Tomy, pelo acolhimento e por me ensinarem a entrar sem pedir licença.

À Carolina e ao Raphael, pelo profícuo diálogo que tivemos no grupo de estudos.

À Aitana e ao Lucho, pela possibilidade de conviver com outras lógicas do pensar e do agir.

Aos professores e professoras da FFLCH que me ensinaram a ler poesia.

Às pessoas dedicadas e amáveis que trabalham nos arquivos e bibliotecas em que realizei pesquisa na Espanha e na Argentina. Nominalmente, à Concha Fernández Candau, bibliotecária da Fundação Rafael Alberti.

À Edite, ao Junior e à Dora, funcionários do DLM, pelas vezes em que me ajudaram a resolver tantas coisas.

À Capes, pela bolsa de estudos e pela oportunidade de estágio do exterior.

(Tiene el volver color de mar)

Rafael Alberti, “Canción 26” de *Baladas y canciones del Paraná*

*Vou voltar
Sei que ainda vou voltar
Vou deitar à sombra
De uma palmeira
Que já não há
Colher a flor
Que já não dá*

Chico Buarque e Tom Jobim, na voz de Carminho, *Sabiá*

*É como se eu também ouvisse isso pela primeira vez:
como um toque de alvorada, como a voz de Deus. Por
um momento, esqueci quem sou e onde estou.*

Primo Levi, no capítulo “O canto de Ulisses” de *É isto um homem?*, quando descreve seu sentimento ao conseguir se lembrar dos versos de Dante na *Divina comédia* e recitá-los a Jean enquanto caminhavam para buscar sopa no campo de concentração de Auschwitz.

RESUMO

CARVALHO, M.M. **Retornos sobre a infinita luz azul: poesia, memória e história em Rafael Alberti**. 2019. 300f. Tese (Doutorado) – Departamento de Letras Modernas, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

Esta tese investiga o vínculo entre o signo “mar”, o exercício da memória e o trabalho com a palavra na poesia escrita por Rafael Alberti (1902-1999) durante seu exílio na Argentina e no Uruguai (1940-1963). Trata-se de um conjunto que chama a atenção pelo processo de escritura praticamente simultâneo, o qual, embora compartilhe motivos e problemas, apresenta uma grande diferença formal. A variação também sugere que o movimento é, efetivamente, um traço constitutivo da voz poética albertiana. Em meio a esse canteiro de obras, aparece *Retornos de lo vivo lejano*, cujos quarenta e cinco poemas se intitulam “retornos”, dando corpo a uma nova forma criada pelo poeta. O movimento de retorno não é só a atitude de um sujeito que revisita o passado, mas a escolha da nostalgia como perspectiva crítica sobre a história, postura a partir da qual se constrói uma poesia (do) *posível*. Propomos um percurso analítico que se inicia com *Marinero en tierra*, obra de estreia do poeta, de 1925, em que se lançam as bases da relação triádica entre mar, memória e poesia. *Retornos de lo vivo lejano* será tomado como um ponto de inflexão da trajetória de Rafael Alberti por permitir pensar a um só tempo o vínculo com o signo mais presente em sua obra, o mar, seu compromisso (po)ético com o exercício da memória, e sua concepção do trabalho poético.

Palavras-chave: Rafael Alberti. Poesia espanhola – século XX. Memória. Exílio Republicano Espanhol de 1939.

ABSTRACT

CARVALHO, M.M. **Return movements on the infinite blue light: poetry, memory and history in Rafael Alberti**. 2019. 300f. Tese (Doutorado) – Departamento de Letras Modernas, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

The present thesis investigates how the sign “sea”, the exercise of memory and the poetic work connects in the poetry written by Rafael Alberti (1902-1999) during his exile in Argentina and Uruguay (1940-1963). Due to its almost simultaneous writing process and similar issues, this set of books is remarkable. At the same time, they present formal differences, which suggests the movement is, in fact, a constitutive characteristic of Alberti’s poetic voice. In this worksite, we found *Retornos de lo vivo lejano*, in which all the forty-five poems are titled “retornos”, the new form the poet creates. It claims the return movement is not only an attitude of revisiting the past, but it means the poet assumes nostalgia as a critical perspective over history, from which he builds up his poetry of the *possible*. We propose an analitical path that begins in *Marinero en tierra*, Alberti’s first book (1925), because it contains the foundation of the triad sea-memory-poetry. *Retornos de lo vivo lejano* will be considered as an inflection point of Alberti’s itinerary, as it allows us to think the poet’s bond with the greatest sign of his poetry, the sea, his (po)ethical commitment to the exercise of memory, and his conception of the poetic work.

Keywords: Rafael Alberti. Spanish poetry – 20th century. Memory. 1939 Spanish Exile.

RESUMEN

CARVALHO, M.M. **Retornos sobre la infinita luz azul: poesía, memoria e historia en Rafael Alberti**. 2019. 300f. Tese (Doutorado) – Departamento de Letras Modernas, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

Esta tesis investiga el vínculo entre el signo “mar”, el ejercicio de la memoria y el trabajo con la palabra en la poesía escrita por Rafael Alberti (1902-1999) durante su exilio en Argentina y Uruguay (1940-1963). El conjunto se destaca por un proceso de escritura prácticamente simultáneo, y, aunque comparta motivos, presenta distintos problemas formales. Asimismo, dicha variación sugiere que el movimiento es, efectivamente, un rasgo constitutivo de la voz poética albertiana. En este verdadero obrador, se encuentra *Retornos de lo vivo lejano*, que exhibe cuarenta y cinco poemas titulados “retornos”, una forma nueva que el poeta crea. El movimiento de retorno en esa poética no es solo la actitud de un sujeto que revisita el pasado, sino la elección de la nostalgia como una perspectiva crítica sobre la historia, una postura a partir de la que se construye una poesía (de lo) *posible*. A fin de comprenderla, proponemos un recorrido analítico que comienza en *Marinero en tierra*, primera obra del poeta, de 1925, donde se establecen las bases de la relación triádica entre el mar, la memoria y la poesía. Se considerará *Retornos de lo vivo lejano* como un punto de inflexión en la trayectoria de la escritura de Rafael Alberti porque permite que pensemos a la vez el vínculo con el signo más presente en su obra, el mar, su compromiso (po)ético con el ejercicio de la memoria, y su concepción del trabajo del poeta.

Palabras clave: Rafael Alberti. Poesía española – Siglo XX. Memoria. Exilio Republicano Español de 1939.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO: DE MOTIVOS E DESÍGNIOS	12
1 DAS LINHAS E CORES ÀS PALAVRAS: IMERSÃO NO MAR DA POESIA	21
1.1 Fundamentos de uma poética	26
1.2 O poeta e o mar entre pensamento, linguagem e forma	49
1.2.1 “ <i>Sueño del marinero</i> ”: a celebração da poesía	52
1.2.2 “ <i>A Juan Antonio Espinosa, capitán de navío</i> ”: poesia liberdade	63
1.3 Memória do mar: um território para a poesia	71
2 “EN EL MAR PERDÍ LA MAR”: INTERMÉDIO FRANÇA-ARGENTINA	80
2.1 Notas mínimas: 1925-1939	80
2.2 A poesia a bordo: travessia	83
2.3 Esboço de uma cartografia poética	127
3 A OUTRA ONDA QUE COMEÇA: UMA POESIA NO EXÍLIO	130
3.1 Retorno de <i>Marinero en tierra</i>	137
3.2 Versos soltos do mar: um percurso por quatro livros	147
3.2.1 <i>Viver, escrever em preamar</i>	154
3.2.2 <i>De ventos que vêm e vão: oscilações de uma poesia</i>	168
3.3 Atando as pontas dos versos soltos	194
4 A FORMA BUSCADA: RETORNOS DE LO VIVO LEJANO OU O EDIFÍCIO IMENSO DA RECORDAÇÃO	198
4.1 Pela porta do vinho: um caminho de interpretação e crítica do passado e do presente	213
4.2. Pela porta do céu: um culto poético à memória do amor que redime o passado	232
4.3 Pela porta do mar: uma abertura ao outro e ao outro em si mesmo	248
4.4 A forma alcançada ou o outro modo de seguir em frente	265
EPÍLOGO: POESIA, UM MAR ELEVADO A MITO	271
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	279

INTRODUÇÃO: DE MOTIVOS E DESÍGNIOS

TERESA

A primeira vez que vi Teresa
Achei que ela tinha pernas estúpidas
Achei também que a cara parecia uma perna

Quando vi Teresa de novo
Achei que os olhos eram muito mais velhos que o resto do corpo
(Os olhos nasceram e ficaram dez anos esperando que o resto do corpo
nascesse)

Da terceira vez não vi mais nada
Os céus se misturaram com a terra
E o espírito de Deus voltou a se mover sobre a face das águas.
(BANDEIRA, 1993, p. 136)

Muito livremente, o poema de Manuel Bandeira nos vem à memória no momento de iniciar esta tese na medida em que nos parece propício para repassar a história de um relacionamento, que vai do estranhamento do primeiro contato, passa pela tentativa de entendimento até à entrega que toca algo como uma experiência transcendente. Para nós, uma “transcendência viva, prometida pela beleza” a que a arte pode conduzir, como aventa Albert Camus (2010, p. 296).

Com esse mote, remontamos à nossa primeira visão da poesia de Rafael Alberti: uma fotocópia de alguns poemas de *Vida bilingüe de un refugiado español el Francia*, livro vindo à luz em 1942. Talvez não haja melhor maneira de descrever a reação desta leitora àquele primeiro contato do que a aparência das pernas e da cara de Teresa para o sujeito lírico do poema de Bandeira. O desconcerto serenou pouco numa segunda incursão, a qual já era decidida a algum entendimento, e ocorreu com o conjunto de vinte e um poemas intitulados “Toro en el mar” de *Entre el clavel y la espada*, de 1941, leitura ainda reticente diante de um corpo que parecia, como o de Teresa, não combinar com os olhos. De qualquer maneira, ali já havia despontado uma inclinação que não seria possível refrear. Se chegamos a experimentar a mistura dos céus com a terra ou a volta do espírito divino sobre face das águas talvez esta tese possa dar algum testemunho, sobre o qual nos eximimos de comentar e deixamos à apreciação do leitor.

Daquela aproximação inicial à poesia de Rafael Alberti, contudo, queremos fixar o contato que a partir dali se estabeleceu com sua fortuna crítica, uma das razões pelas quais esta tese existe. O primeiro texto sobre a poesia albertiana a que tivemos acesso era do professor e

crítico espanhol Jaime Siles, uma introdução para uma antologia poética de Rafael Alberti, com seleção e edição do próprio Siles. Embora não tenhamos voltado a esse texto até muito recentemente, guardamos durante todo o doutorado o modo como ele conta a história da poesia albertiana. Isso porque não se trata de um modo peculiar, mas, de certa forma, comum e que repercute boa parte do que se escreveu sobre o poeta.

O universo dos estudos críticos sobre Rafael Alberti costuma dividir sua obra em etapas, às vezes chamadas partes, movimentos ou vertentes. É frequente que cada uma delas, usualmente apresentadas em uma linha evolutiva, receba uma denominação: “poesía neopopular”, “poesía civil/comprometida/política/revolucionaria”; ou então que seja descrita a partir dos -ismos: neopopularismo, gongorismo, surrealismo. Amiúde se encontra a discriminação daqueles que seriam os temas chaves dessa poesia: o mar, a nostalgia, o elemento biográfico e a dicção elegíaca, os quais demonstrariam a unidade temática de uma expressão que tende a ser múltipla, característica que poucos deixam de assinalar. Esses traços sumariamente descritos podem ser conferidos tanto nas leituras mais conhecidas sobre Alberti – referimo-nos às de maior alcance e circulação devido ao pioneirismo ou por figurarem, por exemplo, em antologias ou nos volumes das obras completas do poeta – como naquelas mais restritas ao meio acadêmico¹.

Reverbera em boa parte dessas leituras, tanto direta como indiretamente mencionada, a voz que proferiu a frase mais repetida sobre a poesia de Rafael Alberti: “La trayectoria poética de Rafael Alberti es una continua búsqueda del Paraíso, de los paraísos perdidos”, sentença de Solita Salinas de Marichal em seu artigo sobre o poeta para a revista *Ínsula* publicado em 1963. Ombreando o número de aparições dessa noção, encontram-se nesses mesmos textos talvez os poemas mais citados de Alberti. O primeiro, de *Marinero en tierra*, cujos versos iniciais cravariam a permanente oscilação e insatisfação do poeta – “El mar. La mar/ El mar. ¡Sólo la mar!/ ¿Por qué me trajijste, padre,/ a la ciudad?/ ¿Por qué me desenterraste/ del mar?” (ALBERTI, 2003a, p. 143) e justificariam a busca obsessiva pelos “paraísos perdidos”; e o segundo, escrito durante a Guerra Civil Espanhola, e mais tarde tornado prólogo de *Entre el clavel y la espada*, em 1941, a partir do qual seria irrefutável a ideia das duas vertentes entre as

¹ As referências são àqueles autores a que tivemos acesso e nos quais essas concepções se verificam em parte ou totalmente: Solita Salinas de Marichal (1963; 1968); Concha Zardoya (1974); Barbara Dale May (1978); Emilia de Zuleta (1981); Vicente Granados (1984); Luis García Montero (1988a; 1988b; 1990; 2006); Concha Ocaña (1990; 2003; 2007); Andrés Soria Olmedo (1990); Benjamin Prado (1990); Gregorio Torres Nebrera (1999; 2012); Francisco Javier Mora (1999); Nigel Dennis (2001); Jaime Siles (2003); Ricardo Senabre (2003); Manuel Vázquez Medel (2003); Armando López Castro (2005); Marina Casado Hernández (2016).

quais se moveria a poesia de Alberti, o compromisso político e o lirismo (TORRES NEBRERA, 1999; 2012):

Después de este desorden impuesto, de esta prisa,
de esta urgente gramática necesaria en que vivo,
vuelva a mi toda virgen la palabra precisa,
virgen el verbo exacto con el justo adjetivo.
(ALBERTI, 1941, p. 13)

Um exemplo dessas noções em uníssono que permeiam a crítica albertiana acha-se em uma passagem de Luis García Montero. Trata-se de uma leitura especialmente relevante, uma vez que o professor e também poeta, depois de doutorar-se com uma tese sobre a poesia de Alberti, teve-o ao seu lado na organização das obras completas editadas pela Aguilar em 1988, algumas das razões que o converteram em uma referência incontornável para os estudos albertianos. Quase na metade do ensaio de 133 páginas que prologa essa edição de 1988, lemos a seguinte reflexão de García Montero:

Nacida sobre una subjetividad desgarrada, su palabra busca espacio en el canto de los paraísos perdidos (el mar, la infancia) o en el himno de un mundo que debe ser conquistado (la sociedad justa, el comunismo, la paz). Ahora, sobre el territorio real de una emigración política, Alberti puede desarrollar extensamente todo este entramado anterior, porque el hombre angustiado en la sociedad contemporánea se convierte en el poeta sin patria, en el escritor alejado de la España franquista. (1988, p. LXXXIII-LXXXIV)

A citação se insere em um momento do texto dedicado ao período em que Alberti viveu exilado, entre os anos de 1940 e 1977. Note-se que o crítico não só referenda a leitura de Salinas de Marichal como estabelece uma relação entre o que seria uma característica do poeta, sua disposição subjetiva para o desgarre, e que justificaria sua busca pelos paraísos perdidos, e a possibilidade de “desenvolvê-la” sendo ele agora concreta e não só metaforicamente um ser apartado de sua terra natal.

Detemo-nos nesse comentário inicial sobre a passagem de García Montero para voltar ao texto de Jaime Siles, aquele com o qual estabelecemos nosso primeiro contato com a fortuna crítica albertiana, e traçar algumas relações. A introdução escrita por Siles situa-se, como dissemos, em uma antologia preparada por ele da poesia de Alberti. Além da natureza de divulgação, outras implicações concorrem neste tipo de trabalho. As antologias têm, segundo apontam Serrani e Tedeschi, “consecuencias para la lectura”, criam “lugares de memoria” e inserem-se na “disputa de capitales simbólicos” (2013, p. 111). Para Ana Porrúa, uma antologia

distribui “modos de legibilidad” (2013, p. 91). Não analisaremos aqui a seleção de poemas proposta por Siles, mas entendemos que seu texto introdutório também opera no âmbito dessas implicações que contribuem para a construção e a manutenção de uma imagem do poeta e de sua poesia.

Ao longo de quase setenta páginas, Siles insiste no que denomina “binarismo” ou “sistema de contraposiciones duales” em que se moveria toda a poesia de Alberti – “el mar/ la ciudad, la libertad de la naturaleza/ el orden impuesto por la familia y la sociedad” (2003, p. XXVI) – e que responderia a uma “visión dicotómica de mundo” nutrida pelo poeta (2003, p. LXVI). No itinerário, ganha destaque a análise de *Sobre los ángeles*, publicado em 1929, e que ocupa praticamente um terço da introdução de Siles. O exílio, em contrapartida, só recebe este nome em duas oportunidades. À maneira de García Montero, o crítico opta por ratificar a leitura de Solita Salinas:

El paraíso perdido había sido ya tematizado por Alberti en su primer libro y volverá a serlo todavía, de manera distinta a lo largo de su obra, varias veces más. De manera que no se trata de un motivo, sino de una obsesión central: como ha indicado Solita Salinas. (2003, p. XXXI)

Ao final da introdução, reafirma: “Alberti fue siempre el poeta del paraíso perdido, que él revivía en forma de canción” (2003, p. LXXVI). O “modo de legibilidad” ou “as consequências para a leitura” que essa apresentação escrita por Siles terão tido incorrem no risco de oferecer uma visão simplificada da complexidade da poética albertiana ao insistir no “binarismo”, supondo que o poeta nutriria uma concepção de mundo que, se fosse verdadeira, dificilmente teria resultado em uma poesia capaz de confrontar criticamente a história e a inserção do sujeito e da palavra diante dela.

Além disso, uma obra de antes da guerra e do exílio ganha destaque em detrimento da problematização do que essas experiências significaram para o poeta e sua poesia. Um leitor apresentado a Alberti por essa antologia, quase como foi o nosso caso, pode chegar a se questionar sobre a relevância do que o poeta escreveu depois de 1929, em face do destaque que *Sobre los ángeles* assume nessa introdução, e da certa naturalidade como são contados os translados do poeta da França para a Argentina, e desta para a Itália até a volta à Espanha.

Tanto em Jaime Siles como em García Montero, para atermo-nos aos dois críticos que referimos textualmente, a nota mais incômoda advém da repetição da leitura de Solita Salinas, preterindo a possibilidade de interrogar-se sobre ela e sobre a medida em que ela realmente dá

conta dos problemas da poesia de Rafael Alberti. Esta é precisamente a primeira interrogação que moveu nossa pesquisa.

Seria possível dizer sem medo do equívoco que os principais elementos da poesia albertiana se mostram ao leitor de maneira relativamente rápida. Rafael Alberti é, de fato, o poeta do mar, da nostalgia, do compromisso político, da memória, das múltiplas facetas. Tudo isso está, de certa forma, sugerido desde o título de alguns de seus livros: *Marinero en tierra*, *El poeta en la calle*, *Pleamar*, *Retornos de lo vivo lejano*, *Ora marítima*.... Mas esse levantamento não passa disso e qualquer descrição dessas aparições, que é capaz de preencher páginas e páginas de um texto, tampouco alcança ser mais que uma enumeração. Entendemos que é preciso perguntar-se o porquê dessas reiteradas presenças.

Depois da leitura da poesia completa de Alberti pareceu-nos realmente que a famosa busca pelos paraísos perdidos, se era capaz de oferecer uma noção que alinhavava uma longa produção e identificava nela uma constante, tocava apenas a superfície do problema. Pois se, de fato, o poeta é um obcecado pelo passado – o que, por si só, não é uma explicação, mas uma premissa que parece criada para suportar um pensamento – e sempre volta aos mesmos cenários e eventos, o que o move a tal atitude, por que ele decide fazer com que os mesmos elementos povoem seu mundo poético? Daí decorrem outras perguntas. O mar que está presente do primeiro livro aos últimos poemas de Alberti corresponde somente ao mar do qual ele sente saudade, o mar da infância vivida no litoral sul da Espanha e do qual ele foi separado quando a família se mudou para Madri em 1917? Se não é difícil responder negativamente a esse questionamento, já que estamos falando da imaginação poética, então o que é esse mar que o poeta tanto canta? Como ele se relaciona com a poesia enquanto uma construção de linguagem? E como se concatenam o mar e o elemento do qual ele não se separa, a memória – pois é aí que o mar habita? Como a poesia dá conta de ser essa memória que o poeta persegue?

Nossas perguntas já sugeriam um vínculo a partir do qual ensaiar uma aproximação a Rafael Alberti: o mar, a memória e a poesia ou, o signo de predileção do poeta, a faculdade da qual ele não prescinde para acessá-lo e os meios de que ele dispõe para dar concretude a essa relação, a linguagem.

Mas ainda havia questões pendentes e que não poderiam ser ignoradas. A inserção deste poeta no tempo e no espaço, na materialidade dos eventos a que ele assistiu e dos quais participou, e que forjaram sua experiência de vida. E, no caso de Alberti, isso quer dizer ter sido testemunha dos grandes acontecimentos que encaminharam a história do século XX, em especial, a Guerra Civil Espanhola e o Exílio Republicano Espanhol de 1939 resultante do desfecho do conflito. Era preciso ainda situar Alberti no universo mais amplo da poesia

mundial, como voz que colaborou em sua construção, mas também bebeu dela, não sendo, portanto, possível entender o poeta sem considerar a tradição artística espanhola (leia-se árabe, judaica e cristã) desde as cantigas medievais a Juan Ramón Jiménez e Antonio Machado, e também as artes plásticas, já que o poeta começou como pintor; a leitura ávida dos clássicos que deram à literatura ocidental sua feição; os movimentos de vanguarda nascidos na Europa e na América do Sul; e a convivência de Alberti com artistas e intelectuais do mundo inteiro, de García Lorca a Neruda, de Brecht a Langston Hughes, de Portinari a Picasso, de Nicolás Guillén a Murilo Mendes, a nômima seria interminável.

Portanto, nosso percurso se traçou com vistas a perseguir aquele conjunto de indagações, tendo como fio condutor o vínculo entre o mar, a memória e a poesia, mas sempre buscando manter a atenção para a situação do poeta e de sua obra frente à história e à arte num espectro mais amplo.

No momento de definir esse traçado, uma obra despontou como ponto de interrogação que afrontava as já muitas indagações que havíamos proposto. Era *Retornos de lo vivo lejano*, publicada pela primeira vez em 1952, e cuja versão definitiva data de 1961, portanto, nos anos do exílio rio-platense do poeta. *Retornos* chamava a atenção pela peculiaridade de ser composta por quarenta e cinco poemas que derivam do mesmo título. Todos são “*retornos de algo*”. A denominação era, de fato, uma criação do poeta, vertida em poemas longos, de andamento e ritmo lentos, e dedicados ao exercício de memória. A especificidade desses poemas e sua uniformidade contrastava com a variedade formal de outras obras contemporâneas. Foi então que nos demos conta de que os livros escritos e publicados no exílio sul-americano compartilhavam ou mesmo coincidiam em seu momento de elaboração. Outro questionamento se somou diante da multiplicidade das formas e da constância de alguns motivos, o que era preciso cotejar à relação entre mar, memória e poesia que perseguíamos, e à condição histórica do poeta como exilado. Fixaram-se assim o espectro temporal de nosso estudo: os anos do exílio rio-platense do poeta, entre 1940 e 1963; e as obras em que nos concentraríamos.

A tese, no entanto, não começa em 1940, pois, para que o vínculo ao qual poríamos lupa pudesse ser satisfatoriamente compreendido, foi preciso investigá-lo onde ele nasceu. Assim, o primeiro capítulo busca discutir os “Fundamentos de uma poética” a partir da leitura do livro de estreia de Rafael Alberti, *Marinero en tierra*. Nesse primeiro momento, apresentamos os veios que o percorrem e sustentam: a liberdade, a poesia como possibilidade e a memória como elemento orgânico que habita cada poema. A partir desses três eixos, propomos a leitura de duas composições em que o mar é protagonista, “*Sueño del marinero*” e a “*Juan Antonio Espinosa, capitán de navío*”. As formas fixas de ambos são pensadas no contraste com a

brevidade e a tradição popular da arte recuperada na maioria dos poemas do conjunto, permitindo ensaiar hipóteses sobre como a dicção da poesia pode ser também um modo de pensar e manifestar uma poética. Da leitura desse primeiro livro, extraímos a poética do mar-memória-poesia e a possibilidade de ler o movimento de ir-e-vir que anima os versos de Alberti a partir da noção de ritornelo de Deleuze e Guattari (2012), a qual oferece elementos para discutir a natureza móvel, múltipla e nostálgica dessa poesia.

No segundo capítulo, damos um salto temporal. Após algumas notas mínimas que situam o poeta entre 1925 e 1939, dedicamo-nos a duas obras que plasmam o começo da experiência do exílio, escritas entre a França e a travessia à América, e que permitem a reflexão sobre o modo como o poeta reagiu esteticamente à concretização do ponto de inflexão mais importante de sua trajetória. O centro do capítulo é a análise do poema 9 de *Vida bilingüe de un refugiado español en Francia*, junto à qual apresentamos leituras de composições de *Entre el clavel y la espada*, algumas das quais coincidem com o poema 9 no momento de escritura. Esta longa composição de *Vida bilingüe* é lida em seus pormenores na tentativa de refazer a travessia que ela também refaz ao registrar, como num diário de bordo, cada passagem do *Mendoza*, o navio em que o poeta e sua companheira, María Teresa León, fugiram rumo à Argentina. Esse modo de leitura privilegia a superposição entre vida e poesia que o poema promove, na tentativa de trazer à tona não a biografia por trás das palavras, mas a maneira como os versos são a vivência mesma daqueles eventos. Os recursos formais do poema, como os distintos níveis de ruptura, são lidos como índices do esforço do poeta para a elaboração de uma cartografia que lhe permita situar-se num mundo em ruínas. Nesse intento, o poema recorre à memória literária e entremeia os versos com o olhar interrogante das figuras míticas.

No terceiro capítulo, chegamos à “outra onda que começa”, a poesia escrita por Alberti no exílio rio-platense. Preocupamo-nos em abordar a complexidade do Exílio Republicano Espanhol de 1939, tomando o cuidado de mencionar suas muitas faces, e, a partir daí, localizar a figura de Rafael Alberti e sua reação lírica a essa experiência. Nos primeiros anos do desterro, encontramos a reedição de *Marinero en tierra*, datada de 1945, na qual Alberti trabalhou muito e que resultou na inclusão, supressão e reorganização de poemas. Considerando a condição do poeta exilado, discutimos, em especial, a incorporação de algumas composições da série “Playeras”, que originalmente formavam parte de *El alba del ahlelí* (1927), e que passam a dar a *Marinero en tierra* tons mais escuros do que o luminoso cenário que dominava o livro de 1925. Em seguida, passamos à análise de “Arión (versos sueltos del mar)”, o *repaso* biopoético que submete ao escrutínio da consciência vida e obra do poeta, e vai descortinando sentidos para a palavra poética, a criação, o real, a vida e a morte tendo como pano de fundo a barbárie. Nossa

análise empenhou-se em estar atenta à disposição fragmentária, à composição dialógica – o poeta dialoga com o mar ao longo dos 111 fragmentos – e à postura crítica do poema frente à história. Assumindo essa proposta dos versos soltos, oferecemos ainda algumas leituras de poemas de quatro dos treze livros escritos pelo poeta entre a Argentina e o Uruguai. Em *Pleamar*, *Poemas de Punta del Este*, *Coplas de Juan Panadero* e *Baladas y canciones del Paraná* perseguimos as imagens do ar e do vento para pensar as oscilações da poesia albertiana escrita no período. Nessa incursão, examinamos as relações entre as obras e o modo como cada uma medita sobre os impasses enfrentados pelo homem e pelo criador. Ao atar as pontas desses versos soltos, o canteiro de obras da poesia rio-platense de Alberti, vislumbramos novamente os traços peculiares de *Retornos de lo vivo lejano*.

Tendo desentranhado de *Marinero en tierra* a poética do mar-memória-poesia; acompanhado a travessia do mar que concretizou o exílio; e assistido ao poeta inquieto num canteiro de obras, podemos nos aproximar dos *carmina longiora* de Alberti, os longos versos de *Retornos de lo vivo lejano*. A obra é dividida em três partes, mas, somente na edição de 1952, cada uma é precedida por um desenho, as “Puerta del Vino”, “Puerta del Cielo” e “Puerta del Mar”, que incorporamos à discussão considerando o diálogo possível entre elas e as palavras. Começamos com a apresentação de algumas questões gerais do livro, aproveitando o motivo da porta sugerido pelos desenhos e, em seguida, passamos à análise de um poema de cada seção. Tais leituras permitem refletir sobre o modo como o “esforço de recordação” (RICŒUR, 2007) a que os versos dão corpo não renuncia ao olhar crítico sobre o passado e sua confrontação com o presente; como atuam na remissão do passado, no sentido de Benjamin (1994) e Agamben (2015); e como incitam ao desdobramento do eu e à abertura ao outro.

O livro é transpassado pela densidade dos acontecimentos vividos por Alberti e pelo peso da tradição imemorial do mito, que o poeta traz como abrigo diante da catástrofe e, principalmente, como narrativa que, ao desvelar a impossibilidade da restituição de um sentido na modernidade, assume uma feição interrogante. Nosso caminho de investigação vislumbra, ao final, a possibilidade de ler a nostalgia que dá o tom do livro não como uma obsessão pelo passado, mas como um modo de leitura e uma postura que o poeta escolhe diante da história. *Retornos de lo vivo lejano* se exhibe como monumento e ruína, hino e elegia, ensaiando uma poesia (do) *posível*, berço (re)encontrado para a poética do mar-memória-poesia.

Em alguma medida, esta tese se parece com Rafael Alberti e com sua poesia, os quais espera nunca ter abordado como objeto, nem tê-los submetido a métodos, resultados ou conclusões, termos que o jargão acadêmico se compraz em empregar.

A face de Rafael Alberti talvez apareça nas circunstâncias “itinerantes” em que a tese foi escrita, distante aqui qualquer aproximação com o deslocamento forçado do poeta, condição incomparável, mas guardando uma reminiscência de uma escritura nascida em diferentes lugares. São Paulo, Córdoba de *América*, Piranguçu. De pano de fundo, um Brasil convulso, um cenário político assustadoramente reeditado, por si só impossível de ignorar, mas que a vivência com a poesia de Alberti exigia encarar, como o poeta que observara a Madri destruída com a consciência carregada de pranto e dinamite.

A face dos versos albertianos se traduz em *experiências* de leitura que rendem a feição que cada capítulo desta tese tem. Uma tese de *leitura de poesia*. Da vontade inquiridora que primeiro se debruçou sobre *Marinero en tierra* à travessia do poema 9 de *Vida bilingüe*; da aparência estilhaçada conferida a um percurso feito por ruínas ao discurso copioso, por vezes, demorado. Esses quatro conjuntos de atributos descrevem os capítulos deste estudo, e bem poderiam descrever a poesia de Alberti aparecida entre 1925 e 1963.

1 DAS LINHAS E CORES ÀS PALAVRAS: IMERSÃO NO MAR DA POESIA

... *limpios los ojos y libre el pensamiento...*
Rafael Alberti, *La arboleda perdida*

“No mundaréu de areia à beira-mar”. O primeiro verso da canção “Massarandupió”, de Chico Buarque, situa a imaginação entre dois elementos quase infinitos: as imensidões da areia e do mar. Este lugar se assemelha ao ponto desde o qual divisamos a obra de Rafael Alberti ao iniciar esta tese, ladeados por cerca de quarenta livros de poesia, se considerarmos apenas as primeiras edições; mais de dez peças de teatro; uma autobiografia que ultrapassa as oitocentas páginas; além dos relatos, crônicas e conferências que conformam sua prosa esparsa. À vastidão desses dados somam-se a longa existência do poeta, nascido em 1902 e morto em 1999; sua intensa atividade artística, passando também pela pintura, o cinema e a música, desde meados dos anos 20 até o início da década de 1990; sua presença marcante e ativa nos campos cultural e editorial dos países onde viveu, Espanha, Argentina, Uruguai e Itália; e estamos, de fato, entre o “mundaréu de areia” e o mar.

Contra a deriva, é preciso traçar uma rota. A nossa começa “pelas coisas primeiras”, na expressão de Aristóteles (1984, p. 443), não apenas porque seria “natural” fazê-lo como preceitua o filósofo, mas sobretudo porque no conjunto de poemas com o qual Rafael Alberti debuta, *Marinero en tierra*, já vivem os três elementos que perdurarão em sua trajetória e cujo vínculo desejamos investigar – o mar, a memória e a poesia. Essa visão que relaciona a obra primeva às posteriores encontra apoio nas ponderações de Georges Gusdorf, para quem:

[...] a obra de um grande escritor compõe um terreno de percurso unitário e os textos os mais diversos constituem da mesma forma uma remissão a essa intenção matriz que anima o conjunto. [...] Tal é o caso dos maiores escritores, cujos poemas, os romances, os ensaios não são criações independentes umas das outras, deixadas no caminho por iniciativas intemporais, mas expõem o devir de uma inteligibilidade imanente, ao longo dessa necessidade a que chamamos uma vida.²

² “l’ouvre d’un grand écrivain compose un terrain de parcours unitaire et les textes les plus diers forment autant de renvois à cette intention maîtresse qui anime l’ensemble. [...] Ainsi en est-il des écrivains majeurs, dont les poèmes, les romans, les essais ne son pas des créations indépendantes les unes des autres, déposées en cours de route par des initiatives intemporelles, mais exposent le devenir d’une intelligibilité immanete, au fil de cette nécessité que l’on appelle une vie” (GUSDORF, 1991, p. 245. Todas as traduções de Gusdorf são de minha autoria, salvo quando indicado).

Em *Marinero en tierra*, vindo à luz em 1925, instaura-se a relação estética entre o poeta e o signo de sua predileção, o mar, e desponta um modo de tratá-lo, que alia ao substrato real de coisa extraída da experiência as possibilidades e os limites da criação poética pela palavra e do exercício da memória. Para um percurso que pretende seguir os desdobramentos desse vínculo no exílio rio-platense de Rafael Alberti (1940-1963), o conhecimento da natureza de *Marinero en tierra* é incontornável na medida em que aí estão lançadas as bases de uma poética, as formas, os cenários e os motivos que o poeta invariavelmente retomará.

O rumo para o qual todo esse universo aponta faz voltar à canção de Chico Buarque, que não haveria de ser evocada aqui somente pela sugestiva imagem inicial. Como numa mudança de plano cinematográfica, os versos do compositor saem do “mundaréu de areia à beira-mar” e se situam sob a copa de uma árvore, “em volta da massaranduba-mor/de Massarandupió”, tal como o movimento de circunscrição que ensaiamos partindo da obra completa de Alberti ao olhar sobre *Marinero en tierra*, ou ainda como se mimetizasse a operação daquele que decide empreender o exercício da memória e, diante da longa trajetória de vida, volta-se sobre um episódio apenas. No caso de Chico, a memória revisita um momento bem específico, que a insistência nos dêiticos, “aquele” e “ali”, faz questão de ressaltar:

Aquele piá
Aquele neguinho
Um bacuri ali sozinho
Caminha
Ali onde ninguém espia
Ali onde a perna bambeia
Ali onde não há caminho
(BROWN; BUARQUE, 2107)

Como o próprio compositor revela, o “piá” dos versos é seu neto, Chico Brown, seu parceiro nesta canção, e Massarandupió, uma praia na Bahia onde iam passar o verão. O reencontro com essa lembrança, contudo, é menos o fim do itinerário percorrido pelos versos do que o início de uma reflexão. Com efeito, a partir da imagem da criança que explora e se arrisca em direção a um espaço perigoso, brota a voz do sujeito que pondera sobre a natureza da tarefa que ele mesmo está executando.

Lembrar a meninice é como ir
cavucando de sol a sol
Atrás do anel de pedra cor de areia
em Massarandupió
Cavuca daqui
Cavuca de lá

Cavuca com fé
 Oh, São Longuinho
 Oh, São Longuinho
 (BROWN; BUARQUE, 2107)

Esse processo meditativo faz ver a dificuldade do exercício de memória, tão desafiador como procurar por um “anel de pedra cor de areia” na praia, e o esforço que ele demanda, encarnado na reiteração do verbo “cavucar” e na necessidade de recorrer a uma entidade que auxilie nessa busca. Embora penosa, a entrega a tal exercício tem algo de lúdico, um jogo que seduz justamente pela dificuldade de levá-lo a cabo. O sabor de brincadeira conduz a construção dos versos ao se imprimir tanto nas escolhas semânticas, que parecem ora enunciadas por uma criança, ora dirigidas a ela em tom de adivinhação; como no estrato fônico, em que se exploram os ditongos (mundaréu/areia/beira/praiia/espia/bambeia/saia), a impressão afetiva das nasais (neguinho/sozinho/caminho/Longuinho/redemoinho) e a sonoridade vibrante do /r/ (areia/beira/Massaranduba/bacuri/lembrar/pedra/praiia). Desse modo, o sujeito que compõe, brinca e lembra se confunde com a matéria lembrada. Num mecanismo de espelhamento, ele também se converte, ao criar e recordar, no piá que se arrisca “ali onde a perna bambeia”. A entrega a esse jogo de arte e de memória é prenhe de possibilidades, cuja índole esbarra no sonho, na surpresa ou no arrebatamento.

Quem sabe
 De noite o vento varre a praia
 Arrasta a saia pela areia
 E sobe num redemoinho
 É o xuí
 Das ondas a se repetir
 Como é que eu vou saber dormir
 Longe do mar
 Ó mãe, pergunte ao pai
 Quando ele vai soltar a minha mão
 Onde é que o chão acaba
 E principia toda a arrebentação
 (BROWN; BUARQUE, 2107)

Para figurar a atividade da memória, Chico Buarque recorre ao movimento das ondas do mar agitadas pelo vento. Deparamos nesses versos com o ápice (também ouvido na música) no qual coincidem os instantes em que a onda está por virar e se desfazer, em que ocorre o reencontro com a lembrança e em que a criação poética se esmera em verbalizar tudo isso. Como saber viver longe desse *mar* – natureza, imagem, palavra e som – depois de tê-lo descoberto? É o que o sujeito da canção se pergunta, como a criança, entre o desejo e o receio

de lançar-se; a vontade de desbravar e a desconfiança do que pode existir para além dos limites. A rememoração desse *tempo* de criança gera outra reflexão, que se condensa na última estrofe:

Devia o tempo de criança ir se
arrastando até escoar, pó a pó
Num relógio de areia o areal de
Massarandupió
(BROWN; BUARQUE, 2107)

Mais do que a reconstituição de um tempo perdido, os versos desvelam o desejo de manutenção de uma *temporalidade* propriamente infantil ou, em outras palavras, de um modo particular de conceber o tempo. Ao instalar-se nessa temporalidade, a imaginação do sujeito se permite uma audaciosa releitura da sentença divina – “porque és pó e em pó te tornarás” (Gênesis, 3:19). Numa operação que move proporções gigantescas, o areal de Massarandupió escoia por um enorme relógio de areia, metáfora prodigiosa do artífice que funde tempo e espaço.

Pela canção de Chico Buarque e a maneira como nela se enredam o mar, a memória e o fazer poético, apresentamos os primeiros signos da rota que nos levará a *Marinero en tierra*, a qual não pode desprezar elementos como o jogo, a possibilidade, a imaginação e o movimento. De igual modo, é preciso considerar a exigência reflexiva oriunda da atividade da memória, sua natureza fugidia e a dimensão criativa operada pela linguagem poética que dá corpo ao exercício memorialístico.

Antes de iniciar esse percurso, convém saber que, se com *Marinero en tierra*, Alberti adentrava à poesia, não o fazia com a arte, pois já havia se dedicado à pintura, tendo sido apresentado às cores e aos pincéis pela tia Lola e a prima Gloria ainda na infância em El Puerto de Santa María, sul da Espanha. Desde cedo demonstrara talento ao reproduzir telas de pintores espanhóis que formavam o acervo do Museu do Prado, como Velázquez e Murillo, e circulavam em revistas da época. Mais tarde, depois da mudança com a família para Madri em 1917, episódio que o desagradou, Alberti comunicou à família a decisão de tornar-se pintor. Na capital, visitava quase diariamente o Prado e podia apreciar as obras originais com toda a vivacidade das cores e da luz, o que o maravilhava³. Enquanto se dedicava ao estudo e à cópia dessas telas, Alberti também descobriu a literatura, mergulhando na leitura ávida que abarcava

³ Em sua autobiografia, *La arboleda perdida*, Alberti descreve, já com o olhar de quem há muito é poeta, suas impressões diante das obras originais do Museu do Prado, dando ênfase às cores e à luminosidade vivas das telas: “Allí, los amarillos, los rosas, los verdes y azules más sutiles, como expandidos por una milagrosa agua, río brotado de un pincel que la naturaliza revelara de súbito sacándolo a la luz” (2009, p. 92).

desde os clássicos greco-latinos até os poetas espanhóis daquele início da década de 1920, como Juan Ramón Jiménez. Alberti chega a expor seus quadros em algumas ocasiões entre 1921 e 1923, incentivado pela amizade com o pintor Vázquez Díaz, e, paralelamente, incursiona pela poesia. O que ele considera ser seu primeiro poema coincide com a morte do pai em 1920⁴. Além dessa perda, outra se produz quando Alberti é acometido de uma doença no pulmão⁵ que lhe exige repouso e impede suas visitas ao Prado e seu contato com as tintas. O confinamento resulta na impossibilidade de pintar, mas, em contrapartida, permite-lhe a imersão no “mar da poesia”⁶.

Este cambio de vida me sirvió —a él le debo casi todo—, calmándome los nervios, transformando poco a poco en caballo tranquilo aquel tan disparado y disparatado de mis años anteriores. Leí mucho. [...]. Y escribí constante y apasionadamente [...]. (ALBERTI, 2009, p. 123)

Em certa medida, as perdas – El Puerto de Santa María forçosamente deixado para trás, o pai falecido e o impedimento de pintar – forjaram a vocação poética de Rafael Alberti num sentido quase paradoxal, pois tudo o que elas suprimiram impulsionou o que este poeta viria a ser. Como ele sentencia depois de reconstruir tais episódios, numa “trama simbólica” que mescla memória e ficção, relato e poesia⁷, “Mi tremenda, mi feroz y angustiosa batalla por ser poeta había comenzado” (2009, p. 124).

Aportamos na obra de estreia de Rafael Alberti com essas provisões, a fim de começar a refletir sobre o signo a que o poeta confessa dever a substância de sua poesia (2009, p. 789): o “mar de mi infancia”, “mar de mis años/juveniles”, “mar del recuerdo”, “mar de canciones”, “mar de los días/heroicos”, “mar del pueblo”, “mar del destierro”, “mar de la melancolía”, como enumera no poema “Éste es mi mar”, publicado em 1968, com o olhar voltado, a um só tempo, para fora e para dentro dos versos. Enfim, o “mar de infinitas caras,/ansioso mar de las transformaciones” (ALBERTI, 2004, p. 880-881).

⁴ Sobre o impacto do acontecimento, lê-se nas memórias do poeta: “Estaba remordido, sí, y con deseos de hablarle, de llenar aquel su hondo silencio, ahora en verdad de muerte, con algunas palabras de cariño y perdón, respuesta ya tardía a mi desagradable comportamiento. [...] El clavo oscuro que parecía pasarme las paredes del pecho me lo ordenaba, me lo estaba exigiendo a desgarrones. Entonces, saqué un lápiz y comencé a escribir. Era realmente mi primer poema” (2009, p. 117).

⁵ “Adenopatía hiliar con infiltración en el lóbulo superior del pulmón derecho” é o diagnóstico que o poeta informa em *La arboleda perdida* (2009 p. 122).

⁶ “sumergirme totalmente en el mar de la poesía” (2009, p. 439)

⁷ Referimo-nos aqui à dimensão de construção que opera no discurso autobiográfico e lhe confere seu caráter mítico, como designa Nora Catelli: “Y en la construcción del mito (del mito del yo, de la persona o de la subjetividad) erige una peculiar trama simbólica (la filiación y el origen, la evocación y composición de un espacio y un tiempo individuales, un lugar para el amor propio y una legitimidad para la ambición) y la basa en el nombre propio. Lo cual equivale a decir, el nombre es texto y referencia al unísono” (2007, p. 291).

1.1 Fundamentos de uma poética

Nenhuma utilidade pode legitimar o risco imenso de partir sobre as ondas. Para enfrentar a navegação, é preciso que haja interesses poderosos. Ora, os verdadeiros interesses poderosos são os interesses quiméricos. São os interesses que sonhamos, e não os que calculamos. São os interesses fabulosos.
Gaston Bachelard, *A água e os sonhos*

MI AMANTE

Mi amante lleva grabado,
en el empeine del pie,
el nombre de su adorado.

–Descálzate, amante mía;
deja tus piernas al viento
y echa a nadar tus zapatos
por el agua dulce y fría.
(ALBERTI, 2003a, p. 104)

5

Talvez devamos tributar à brevidade e à concentração lírica deste poema de *Marinero en tierra*⁸ a irrefreável vontade de dizer que quase nunca um verbo havia sido empregado de maneira que evidenciasse plenamente aquilo que seu modo indica. Isso porque, na pequena peça de Rafael Alberti, o imperativo assume toda sua energia e é, de fato, a expressão de um desejo, um efeito para o qual o andamento do poema é decisivo.

Os três versos da primeira estrofe têm um tom comedido quando consideramos que o arrebatamento da paixão que resultou na gravação do nome do amado no peito do pé não é nomeado. No entanto, a própria imagem do peito do pé não deixa de introduzir uma nota indecorosa na descrição idílica, já que descobre a pele nua. Essa aparição, na medida em que

⁸ Como *Marinero en tierra* talvez seja a obra de Rafael Alberti que tenha sofrido mais mudanças ao longo de suas edições (GARCÍA MONTERO, 1988, I, p. 161), é importante esclarecer que neste capítulo adotaremos a edição organizada por Jaime Siles, responsável pelo primeiro volume da obra completa do poeta publicado pela Seix Barral (2003), no qual busca recompor os contornos da primeira edição da obra, aparecida em 1925 em Madri. Para tanto, Jaime Siles se apoia em um exemplar desta primeira publicação e na edição dos três primeiros livros de Rafael Alberti organizada por Robert Marrast em 1972. Nossa opção se justifica na medida em que leremos a obra à luz do contexto artístico e histórico de sua primeira aparição e da relação com suas contemporâneas. No terceiro capítulo deste estudo, voltaremos a *Marinero en tierra* a fim de considerar as mudanças operadas pelo poeta para a edição de 1945, publicada em Buenos Aires.

pulveriza erotismo nos versos, também desvela uma referência fundamental em *Marinero en tierra*: a lírica medieval da qual Rafael Alberti confessadamente colhe temas, modos de expressão e de composição. Um universo apreendido tanto a partir das reuniões dos cancioneros ibéricos⁹; como das apropriações e recriações a partir dessa fonte operadas por anônimos ou autores como Gil Vicente e, mais tarde, Lope de Vega; até as versões ouvidas e memorizadas pelo poeta desde a infância vivida na Andaluzia.

Em “Mi amante”, observam-se a medida tradicional dos versos¹⁰, a estrofação de cariz popular¹¹ e a sonoridade conseguida pelas rimas consoantes, rimas internas, repetições e suaves variações de sons. A despeito da mobilização desses recursos, sobressaem no poema a singeleza e a espontaneidade do discurso amoroso, conferindo-lhe um equilíbrio entre a técnica subjacente e a aparência despreziosa. Essa destreza também remonta à matriz da lírica medieval, já que se esperava do trovador, o nobre que comumente compunha os versos, o cuidado em sugerir mais do que revelar; e do intérprete do poema, o *juglar*, que soubesse explorá-lo ritmicamente para surpreender o ouvinte¹². Essa característica se mantém e se sofisticava nas mãos de Gil Vicente, Garcilaso de la Vega e Lope de Vega, entre outros, nos quais a lírica de tipo popular é primeiro incorporada e logo recriada, processos em que se deve considerar a transformação paulatina do estatuto da arte e de seus meios, além das especificidades e temporalidades de cada poeta.

⁹ Alberti se vale especialmente do *Cancionero del Palacio* também chamado de *Cancionero de Barbieri* (ALBERTI, 2009, p. 165) uma compilação de cerca de 400 cantigas, predominantemente em castelhano, feita entre 1474 e 1516. No entanto, algumas cantigas conhecidas por Alberti também podem ser encontradas nos *Cancioneiros da Ajuda, da Biblioteca Nacional e da Vaticana*, compilações de composições de galego-português realizadas no mesmo período. Os quatro conjuntos recolhem cantigas aparecidas entre o fim do século XI e meados do século XIV na península Ibérica. O termo “lírica espanhola de tipo popular” designa o universo de cantigas medievais que chegaram até nós através da recopilação dos Cancioneiros ibéricos ou pela incorporação por autores à sua produção escrita (como Gil Vicente, Lope de Vega, Góngora etc.). Essa é a denominação de Margit Frenk para sua edição de referidas cantigas (2010).

¹⁰ Na versificação em língua espanhola, a contagem de sílabas poéticas difere do português. Enquanto em português considera-se até a última sílaba tônica para a definição da métrica do verso, em espanhol vale a lei do acento final (CASTILLO, 1967, p. 10), que prevê a soma, a manutenção ou a subtração de uma sílaba da contagem de acordo com a tonicidade da última palavra do verso. Desse modo, ao verso terminado em oxítone soma-se uma sílaba; ao terminado em paroxítone mantém-se a contagem; e àquele findo em proparoxítone subtrai-se uma sílaba. Portanto, em linhas gerais, observa-se que a nomenclatura de um verso segundo a métrica em espanhol corresponde a uma ou duas sílabas a mais do que o designado em língua portuguesa, por exemplo, um verso octassílabo espanhol equivale a um heptassílabo português; ou um alexandrino espanhol tem quatorze sílabas poéticas enquanto o português tem doze. Neste estudo, sempre nos referiremos à métrica valendo-nos das regras do verso espanhol, mas não deixaremos de apontar em notas explicativas a nomenclatura prevista pela versificação portuguesa.

No caso do poema “Mi amante”, Rafael Alberti compõe versos octassílabos, a medida mais tradicional em língua espanhola, ou o verso espanhol por excelência, como caracteriza Castillo (1967, p. 60). Em português, tais versos correspondem à redondilha maior, igualmente uma medida de longa vigência e popularidade.

¹¹ Ao nomear as estrofes, José Luis Tejada (1977) emprega *soleá* e *copla*, para o terceto e o quarteto, respectivamente. A opção do crítico sublinha a filiação do poema à matriz popular e musical andaluza.

¹² Sobre a natureza das cantigas, consultou-se a base de dados do Projeto Littera, da Universidade Nova de Lisboa. Disponível em <http://cantigas.fcsh.unl.pt/sobreascantigas.asp>. Acesso em 27 de agosto de 2018.

No caso do poema que nos ocupa, a escolha pela imagem do peito do pé da amada ratifica o alinhamento do poeta à tradição popular da arte e recupera a postura insubmissa relacionada às cantigas populares¹³ frente às convenções cortesãs. Por certo, a opção de Alberti pela figura da dama descalça não é fortuita, já que se trata de um motivo frequente no cancionero ibérico, que pode ser rastreado, por exemplo, na cantiga “Si dormís, doncella”¹⁴.

Essa mesma composição, a propósito, é incorporada por Gil Vicente à sua farsa *Quem tem farelos?*¹⁵, na qual os versos servem ao escudeiro Aires Rosado para cortejar a dama Isabel. Seu canto, contudo, é entremeado por intervenções jocosas do criado Apariço, maneira pela qual Gil Vicente cria um contraponto irônico entre a iniciativa de galanteio e a precariedade da condição do amo, um nobre falido e que canta muito mal.

Nesse mecanismo de apropriação, deve-se reconhecer duas práticas correntes na arte medieval, a *imitatio* e a *transformatio*, que, em linhas gerais, consistiam em estratégias para a superação de modelos e posterior recriação em face de um novo contexto (BARROS, 2009). Com efeito, Gil Vicente confere novas funções às formas e aos temas do repertório popular ao incorporá-los às especificidades do teatro. No caso dessa farsa, o ambiente rebaixado permite que a cantiga passe a funcionar como uma paródia da poesia cortesã. Além disso, sua inserção na voz de um personagem em uma cena determinada produz outras camadas de sentido e converte-se em um recurso para dizer aquilo que não se conseguiria de outro modo, como observa Manuel Calderón (1992, p. 206) lembrando a leitura de Dámaso Alonso a respeito da aparição da lírica de tipo popular nas comédias vicentinas.

É precisamente essa postura ativa de Gil Vicente com relação à tradição que Rafael Alberti admira e buscará emular. Na conferência “Lope de Vega y la poesía contemporánea”, de 1935, o poeta afirma que o dramaturgo português “supo cazar en los aires vivos de la poesía popular, y no para matarlos, sino para soltarlos otra vez, llenos de sangre nueva [...]” (ALBERTI, 2000, p. 153). Já no livro segundo de sua autobiografia *La arboleda perdida*, escrito em meados da década de 1950 no exílio rio-platense, confessa que ainda recorria a Gil Vicente para “refrescar” as canções que estava compondo naqueles anos, referindo-se aqui a *Baladas y canciones del Paraná* (2009, p. 129).

¹³ Como argumenta Margit Frenk, a poesia de tipo popular representava a contravenção de “todos los preceptos y supuestos de la buena poesía, que para serlo debía ajustarse no sólo a la ideología del ‘amor cortés’, sino a un sabio y complejo refinamiento técnico. Significaba también un curioso y casi anacrónico ‘nacionalismo’ poético, una franca rebelión contra la hegemonía literaria de Provenza” (2010, p. 14).

¹⁴ “Si dormis doncella,/ Despertad y abrid,/ Que venida es la hora/ Si quereis partir.//Si estais descalza/No cureis de os calzar,/Que muchas las aguas/ Teneis de pasar// Las aguas tan hondas/Del Guadalquivir/ Que venida es la hora/ Si quereis partir”.

¹⁵ Farsa composta entre 1508 e 1509, e representada em 1515 em Lisboa.

Além da lírica medieval¹⁶, é possível que essa composição de Alberti evoque outro gênero de extração popular, o *romancero*, em especial o conjunto designado como *romancero viejo*, que corresponde aos poemas recolhidos entre os séculos XV e XVI. Também na forma *romance* encontramos o motivo da dama descalça e, tal qual na lírica, os pés descobertos aparecem como elemento de sedução. No “Romance de la gentil dama y el rústico pastor”, composição muito difundida e a mais antiga a ser posta por escrito, em 1421 (DÍAZ ROIG, 2007, p. 303), os pés descalços são o vislumbre do corpo da amada e um convite que atrai o pastor para conhecê-lo. A essas possibilidades de prazer se contrapõem as obrigações do pastor com a família e o trabalho, as quais o fazem recusar o apelo da dama. No contexto criado no *romance*, os pés despudorados e livres se convertem em primeiro acesso à realização do desejo, pois são a única parte do corpo que efetivamente se vê. Guardam, portanto, a promessa de uma experiência que satisfaz outra dimensão das necessidades do ser, para além daquelas imediatas para a sobrevivência.

Em “Mi amante”, à maneira do trovador e do *juglar*, Alberti refaz o jogo de sugestões e surpresas e replica a insinuação e o atrevimento presentes no universo das composições populares. Ademais, ao fazer aparecer diretamente no poema um pé, e situar assim algo quase sagrado como o nome do ser amado ao rés do chão, o poeta direciona o olhar para uma beleza imprevista. Não por acaso, o verso “en el empeine del pie” surge entre vírgulas:

Mi amante lleva grabado,

¹⁶ Julgamos oportuno mencionar que alguns dos mecanismos formais e temáticos da lírica medieval de tipo popular guardam relação com a poesia árabe-andaluza. Embora não seja nosso objetivo traçar com precisão este paralelo, o que exigiria deter-se com mais vagar sobre a questão, a leitura de alguns poemas e de breve bibliografia sobre a poesia árabe composta no território que hoje compreende a Andaluzia, denominado pelos árabes *al Andalus* (séculos VIII a XV), sugere algumas aproximações. Como se pode ler no estudo de Michel Sleiman (2000), as formas líricas árabes – a *casida*, forma clássica por excelência; a *moachaha*, aparecida no final do século XI, e na qual surgem os arremates (*kharja*) em língua romance (com efeito, a forma lírica mais antiga em língua romance); e o *zéjel*, forma de caráter anticlássico, que encontra seu apogeu em Ibn Quzman (Córdoba, século XII) – preveem o acompanhamento musical e o canto; dedicam-se muitas vezes a uma temática lírico-amorosa, com elementos eróticos. Tais formas exigem destreza para trabalhar com as metáforas e os tópicos conhecidos, a fim de que o poeta demonstre sua virtuosidade no manejo da linguagem, além da consciência na exploração do ritmo e dos sons, que compõem uma camada de sentido junto ao que está sendo dito no poema. Ao analisar o legado literário de al Andalus na tradição lírica europeia, Rubiera Mata destaca que “la huella es profunda y a la vez extensa” (2001, p. 237), ainda que permaneça a impossibilidade de determinar se as relações são de ida ou de volta, ou seja, se a assimilação de formas e temas se dá a partir da tradição europeia pela hispano-árabe ou o contrário. Para a autora, as formas estróficas do al-Andalus, por exemplo, devem provir da lírica europeia, já que eram escassas em árabe e abundantes em língua romance (2001, p. 235). Por outro lado, identifica alusões à temas e narrativas árabe-andaluzas em *villancicos* presentes no Cancioneiro do Palácio, e, inclusive, menciona Gil Vicente, em cuja *Comedia de Rubena* (1521), o personagem declara conhecer cantigas de origem hispano-árabe (2001, p. 237-238). Por fim, a autora elenca as diferentes vias de transmissão da poesia árabe-andaluza: as traduções que foram fontes para autores ibéricos cultos, como Don Juan Manuel (1282-1348), os *juglares* mouros que eram bilíngues e a transmissão oral (2001, p. 239-249). Diante desta breve exposição sobre o problema, não nos pareceria equivocado pensar em ecos da lírica árabe-andaluza na poesia de Rafael Alberti, possibilidade que deixamos apontada, já que exigiria uma pesquisa mais profunda.

No âmbito das imagens, as pernas ao vento exigem uma amplificação do olhar; abre-se o raio que estava circunscrito ao peito do pé, e a pele, que antes apenas se entrevia, agora se exhibe num cenário volátil, móvel e translúcido que convida à expansão. Os pés descalços e os sapatos lançados à água sinalizam descoberta e desprendimento, enquanto as pernas postas para o ar sugerem um afastamento do mundo pragmático, uma vez que não importa aqui a ideia de seu uso para locomoção¹⁹. Ademais, sugere-se a integração do pé aos elementos da natureza – vento e água – como se compusessem uma continuidade orgânica na medida em que compartilham leveza e fluidez.

Tudo isso pode ser lido como uma atitude que o eu lírico reivindica e, de fato, o é. No universo de *Marinero en tierra*, a liberdade, em seu sentido mais amplo – do ser humano, da imaginação, da criação – é um grande valor, razão pela qual se observa em muitos dos poemas da obra, como no quase-manifesto “Nací para ser marino...”:

Nací para ser marino
y no para estar clavado
en el tronco de este árbol.

Dadme un cuchillo.

¡Por fin, me voy de viaje!
–¿Al mar, a la luna, al monte?
–¡ Qué sé yo! ¡Nadie lo sabe!

¡Dadme un cuchillo!
(ALBERTI, 2003a, p. 168)

O anseio de liberdade é enunciado com estridência, impressão visualmente reforçada pela sucessão de exclamações na terceira estrofe. O verso que funciona como estribilho – “Dadme un cuchillo” – é referido pelo próprio Alberti em *La arboleda perdida* como um eco do conto “Malva”, de Máximo Gorki²⁰. Na narrativa russa, a protagonista também tem um espírito livre e recusa-se à imposição da autoridade masculina: “¡yo soy libre! Soy mi propia dueña, y no le temo a nadie” (s/d, p. 24). Tanto para Malva como para o sujeito lírico do poema albertiano, a liberdade está associada à possibilidade da viagem. Não por acaso, num movimento simultaneamente retrospectivo (*nací*) e prospectivo (*para ser*), o sujeito identifica

¹⁹ Lembramos a célebre conferência de Paul Valéry em que o poeta faz a distinção entre a natureza da prosa e da poesia a partir da analogia com o andar e o dançar: “O andar, como a prosa, visa um objeto preciso. É um ato para alguma coisa à qual é nossa finalidade juntarmo-nos” (1999, p. 204).

²⁰ “Lo primero que conocí de Gorki fue *Malva*, un cuento maravilloso, cuyo grito final –¿Quién se ha llevado mi cuchillo?– se me fue a clavar, por no sé qué extraños caminos, en alguna canción de mi *Marinero en tierra*” (ALBERTI, 2009, p. 138)

e assume para si um destino: ele nasceu para ser marinheiro. Sua viagem se justifica pelo itinerário ou, em outras palavras, não importa chegar, mas o ato mesmo de ir. Trata-se de contemplar a ação de viajar, como se o poeta nunca se esquecesse da etimologia da operação que preside *Marinero en tierra*: a metáfora, ou seja, o ato de transpor(tar)²¹. Nesse sentido, vale transcrever as considerações sobre a metáfora do poeta e crítico Guillermo de Torre, contemporâneo de Rafael Alberti, em seu estudo sobre as literaturas europeias de vanguarda:

La metáfora, recordemos, como indica su etimología griega (meta y ferin), encierra la idea de llevar, trasladar. Y esta idea de hacer viajar el concepto, de dotar de alas el verbo alcanza su mayor altura, su máxima realización en la nueva lírica contemporánea. (1925, p. 300)

Todavia, essa disposição para a viagem e a atitude libertária implicam, em “Mi amante”, outra camada de sentido. Há nesses versos uma relação inseparável com a palavra escrita, já que o pé que ficará à mostra e as pernas que estarão ao vento levam a inscrição de um nome.

O contraste que se instalara em outros níveis do poema – como observamos, entre o ritmo das duas estrofes, ou entre o emprego de formas nominais e verbais – incide também sobre a palavra gravada em uma superfície, pois, embora fixa, a palavra não está confinada à sua forma es/ins-crita. Assim como o nome do amado no peito do pé conserva em latência a paixão que o motivou, a palavra poética guarda a liberdade que proporcionou ao criador no momento de sua inscrição. Nesse sentido, a liberdade pretendida pelo sujeito lírico se realiza no movimento da imaginação criadora, mas não termina no momento em que o poema está escrito. A forma finita que o poema conhecerá guardará para sempre em potência a liberdade imaginativa e criadora do momento do seu nascimento.

Quando contemplamos a arquitetura de “Mi amante”, percebemos que o poema encena o que acabamos de constatar, ou seja, ele replica no cuidadoso andamento rítmico a poética da liberdade que dele extraímos. Da primeira para a segunda estrofe, “Mi amante” responde a uma

²¹ Acerca desta relação, lembramos a instigante proposição de Alfredo Bosi sobre como o processo mesmo de produção da palavra implica a ideia de viagem: “O signo vem marcado, em toda a sua laboriosa gestação, pelo escavamento do corpo. [...] O som do signo guarda, [...], o calor e o sabor de uma viagem noturna pelos corredores do corpo” (2010, p. 62). Em tempo, vale observar que a exploração da metáfora é um fenômeno que Alberti compartilha com seus contemporâneos, para os quais ela era o elemento primordial da lírica (GEIST, 2003, p. 282-283); a figura a se cultivar, como recorda Luis Cernuda (1972, p. 40); aquela que garantia o afastamento da poesia com a realidade imediata, na concepção de Dámaso Alonso (1952, p. 55). Ortega y Gasset, ao refletir em 1925 sobre a poesia daqueles anos, reverbera essas noções: “La metáfora es probablemente la potencia más fértil que el hombre posee. Su eficiencia llega a tocar los confines de la taumaturgia y parece un trabajo de creación que Dios se dejó olvidado dentro de una de sus criaturas al tiempo de formarla [...]” (1950, p. 372).

força propulsora e se liberta em sons abertos, em movimento, ação e aceleração, o que, se não perfaz novamente, ao menos sublinha a possibilidade libertadora da criação poética²².

Para além de uma visão que entende a liberdade como tema da poesia, é esta intrincada armação que se verifica em “Mi amante” a razão pela qual o escolhemos para iniciar nosso estudo. O poema sugere que um aspecto importantíssimo a ser considerado na leitura de *Marinero en tierra* é a ideia de um princípio de liberdade que desencadeia a escrita do poema. Segundo esta lógica, o exercício de escritura do poema é ele próprio ato de liberdade, ao qual a “forma definitiva e concentrada no espaço”²³ não põe termo. Antes, o poema conserva-se como um gerador de liberdade em potencial, e em um duplo viés: o entendimento de que “o ato poético” é “um ato de libertação” e “de que só na liberdade há poesia” e que, portanto, “não há noção de liberdade a não ser pelo ato poético” (UNGARETTI, 1994, p. 209). Acreditamos que essa leitura nos orienta para uma compreensão da concepção de poesia sobre a qual se erige *Marinero en tierra* que permite superar a temerária aproximação descuidada desta obra com a biografia do poeta, que, parece-nos, tem levado a uma visão eminentemente temática deste conjunto de poemas.

A fim de que esse exercício de liberdade se realize pela palavra poética, Alberti entende que é preciso “arejar” o poema, uma noção que desenvolve na já citada conferência “Lope de Vega y la poesía contemporánea”, de 1935, e que é muito apropriada para pensar a poética de *Marinero en tierra*. A partir dos versos de uma cantiga popular incorporada por Lope de Vega, Alberti chama a atenção para a necessidade, que logo se torna convocação, de “coger los aires” (ALBERTI, 2000, p. 152). Essa atitude diz respeito à índole do poeta, que deve buscar ser leve e gracioso como o ar – caracterização tomada de José Bergamín e do próprio Lope de Vega –; mas também à natureza da relação que se deseja estabelecer com a tradição popular da arte. Pegar ou apanhar o ar significa promover um “intercambio lírico” (ALBERTI, 2000, p. 155), como fez Lope de Vega, que se valeu tanto das técnicas da poesia forjada nas cortes e nas academias quanto daquelas nascidas das práticas sociais nas ruas, nas praças, nas feiras, em que musicalidade e oralidade caracterizavam uma dicção poética que cantava o trivial e o cotidiano.

É pertinente mencionar que o ar e as construções estéticas a partir do que o elemento sugere estão presentes em outros poetas contemporâneos de Rafael Alberti, o que aponta para um diálogo vigente entre eles e uma elaboração compartilhada pelos pares. Para citar alguns

²² Tal vínculo entre as diversas camadas desse poema encontra par nas reflexões de Alfredo Bosi: “A motivação que age no signo, [...], percorre todos os níveis do código: não só os sons, mas as formas gramaticais, o vocabulário e as relações sintáticas” (2010, p. 63).

²³ Valemo-nos aqui do verso de Carlos Drummond de Andrade em “Procura da poesia” (2012, p. 11).

exemplos, pensemos que Federico García Lorca abre seu *Libro de poemas*, de 1921, com “Veleta”, composição em que o vento proveniente de distintas direções e em diferentes formas move e desconcerta o sujeito lírico devido ao que traz consigo e às mudanças que provoca²⁴. Já no *Poema del cante jondo*, o vento guarda o som da *guitarra* e do grito, impregnando o ar com os presságios de fatalidade que habitam todo o livro. Ou em “Preciosa y el aire”, de *Romancero gitano*, explora-se a simbologia ancestral do ar, o “viento-hombrón”, como elemento capaz de engravidar as virgens.

O ar também aparece na primeira poesia de Luis Cernuda. Os poemas de sua obra de estreia, de 1927, *Perfil del aire*, parecem capturar um instante que neles mesmos está se desfazendo sob o olhar de um sujeito que, a partir do que observa, reflete. Nesse contexto, o ar é o meio pelo qual tudo flui; ele traz consigo e leva adiante, razão pela qual se relaciona à memória. Para Cernuda, não por acaso, o esquecimento equivale a um espaço “sin aire”. É ainda pelo ar que transitam a vontade e o desejo; ele rompe o silêncio, a imobilidade e perturba o sujeito. Desse modo, estão em jogo na primeira poesia cernudiana o tempo e o desvanecimento das coisas, o que leva à constatação de que é impossível reter o momento – esta “arquitectura huidera” (1927, p. 20). A reflexão sobre a efemeridade não deixa de implicar também uma meditação sobre a poesia. Por um lado, ao preservar o instante, a palavra no papel se converte em resistência, ainda que mínima, aos limites humanos em relação ao tempo. Por outro, o ar como elemento que percorre todo o livro, conjuga atributos que sugerem uma aproximação à natureza da poesia: a delicadeza e a impossibilidade de ficar indiferente à sua passagem.

A breve referência a essas composições permite notar que nos três poetas o ar é explorado como elemento que atua sobre as paisagens e as subjetividades. Esse papel ativo também se coaduna ao “Lope de aire” (2000, p. 153), expressão com a qual Rafael Alberti descreve a postura de Lope de Vega ao incorporar *romances* e cantigas ao discurso teatral. À maneira de Gil Vicente, o poeta seiscentista espanhol inseria as composições populares na trama dramática conferindo novos tons aos elementos tradicionais e autenticidade à ação teatral²⁵. Alberti entende essa mobilização das formas populares que Lope de Vega promove como um

²⁴ “Viento del Sur,/moreno, ardiente,/ llegas sobre mi carne./ trayéndome semilla/ de brillantes/ miradas, empapado/ de azahares.// Pones roja la luna/ y sollozantes/ los álamos cautivos [...]” (GARCÍA LORCA, 1954, p. 99)

²⁵ Em *El valor de las mujeres* (escrita, provavelmente, entre 1613 e 1618), por exemplo, aparece a cantiga referida por Alberti em sua conferência de 1935. Trata-se de uma das *canciones de San Juan*, entoadas nas festividades do solstício de verão no Hemisfério Norte, e que aparece na peça em meio às peripécias de uma história de amor, enganos e desenganos. A cantiga é ouvida por Otavia e Lisarda, que desejam o mesmo homem, Carlos. Na cena, a primeira acredita, por obra da segunda travestida em Enrique, que o amado havia morrido num naufrágio. Os versos populares inseridos nesta trama ganham expressividade ao condensar os fatos passados até ali – o choro pelo amor perdido – ao mesmo tempo em que apontam obliquamente para a série de burlas que desatou os conflitos enfrentados pelos personagens.

“intercâmbio lírico” vital para a sobrevivência da poesia como entidade, e é esta a atitude que se busca emular em *Marinero en tierra*. Desde Gil Vicente e Lope de Vega até seus contemporâneos, Alberti traça uma linha do tempo intermitente na literatura espanhola, que permite lê-la a partir da relação entre os estratos “culto” e “popular” que continuamente se retroalimentam, ganham novo fôlego e se iluminam um ao outro.

A maneira propriamente moderna como Alberti estabelece este diálogo com o popular ancestral pode ser verificada no poema “Mi corza” de *Marinero en tierra*, que expõe, já na epígrafe, a relação com uma cantiga do século XV recolhida no *Cancioneiro do Palácio* (transcrita logo abaixo):

MI CORZA

*En Ávila, mis ojos...
Siglo XV*

Mi corza, buen amigo,
mi corza blanca.

Los lobos la mataron
al pie del agua.
Los lobos, buen amigo,
que huyeron por el río.

Los lobos la mataron
dentro del agua.
(ALBERTI, 2003a, p. 106)

*

En Ávila, mis ojos,
dentro en Ávila.

En Ávila del Río
mataron a mi amigo.
Dentro en Ávila.
(FRENK, 2010, p. 156)

No nível formal mais aparente, observa-se que Alberti recupera a disposição paralelística dos versos medievais e estabelece uma situação de diálogo – alguém que chora a outro a dor pela perda do amado –, lugar-comum na lírica de tipo popular. Esses mecanismos conferem aos versos albertianos a aparência de sinceridade de um falar direto e compungido e situam duplamente sua voz: nos âmbitos da lamentação íntima e da expressão popular.

O título corrobora essa filiação ao remeter ao exemplar do animal que, pela raridade de sua cor branca, tornou-se figura de lendas populares europeias que exploravam a aparição do

maravilhoso²⁶. Na história da literatura espanhola, essa longa tradição é revisitada por Gustavo Adolfo Bécquer – referência inequívoca para Rafael Alberti e todos os seus contemporâneos²⁷ – na esteira do tratamento que o romantismo alemão de Goethe, Schiller e Heine dispensara à poesia popular. Em seu volume *Leyendas*, cujas narrativas diluem os limites entre a realidade concreta e o sonho, o fantástico e o mistério, sobrepondo ambientação realista e ação sobrenatural (SEBOLD, 2006), Bécquer inclui o relato “La corza blanca”, datado de 1863, em que a representação bela, delicada e inapreensível da personagem-título se aproxima da maneira como o poeta entende a poesia e a criação poética²⁸.

Entre essa corça branca de Bécquer e a personagem retomada por Rafael Alberti, contudo, cabe considerar o adjetivo possessivo que acompanha esta última, o qual denota a inserção do poeta como criador ativo em relação às duas tradições artísticas que convoca, a popular e a romântica. Ante o lamento imemorial a que a cantiga do século XV dá forma, e a beleza, delicadeza e inapreensibilidade do animal mítico de Bécquer, Alberti constrói *sua* corça.

À diferença da lírica medieval, em Alberti, a vítima, os matadores e o espaço do crime são apontados. Assim sabemos que os lobos mataram a corça dentro da água e fugiram pelo rio. O acontecimento se situa no âmbito natural, como se obedecesse à lógica da cadeia alimentar. O contraponto, no entanto, está no fato de que o animal morto é um ser que escapa à racionalidade. Ao enlaçar o explicável e o inexplicável, Rafael Alberti repõe em outros termos o problema de Bécquer. Enquanto na *leyenda*, o homem ainda podia ser seduzido pela figura encantada da corça e seu dilema era a impossibilidade de apreendê-la, no poema albertiano, reluz a ausência de atributos para descrever a beleza e o mistério do animal. Embora sua aura de magia seja trazida aos versos no momento em que ela é mencionada, seus traços mágicos não são nomeados, como abundara no relato de Bécquer, resultando numa paradoxal presença ausente. Despida dos caracteres maravilhosos, a arquitetura dos versos replica a desapareição pela qual se chora no nível do conteúdo ao mesmo tempo em que a recuperação da corça branca

²⁶ Muito brevemente, podemos mencionar que a corça branca se relaciona ao sagrado e ao mítico na cosmovisão Ibérica (Hispania e Lusitânia) antes e durante a dominação romana (entre 200 a.C e 20 a.C) (LIMA, 2010); aparece em narrativas medievais do Ciclo Arturiano (MEDEIROS, 2008); e nos *lais* do século XII, os poemas narrativos curtos de origem anônima a que Marie de France deu versão escrita (MORÁS, 1998).

²⁷ Birutė Cipliauskaitė (1973), ao descrever o ambiente em que estavam inseridos esses artistas, aponta Bécquer como leitura comum de todos eles. Segundo a crítica lituana, no poeta romântico, eles encontram a relação com a poesia popular e o entendimento do trabalho poético como criação consciente e lúcida, sem prescindir do mistério.

²⁸ Sebold observa que tanto em poemas como em textos de outra natureza, tais quais as crônicas-ensaios de *Desde mi celda* (1864) ou em *Cartas literarias a una mujer* (1860-1861), são frequentes as reflexões críticas de Bécquer sobre o processo de criação artística. Nas *Leyendas*, Sebold assinala que Bécquer insere reflexões sobre a técnica e a recepção literárias na voz do narrador ou de personagens (2006). Com efeito, é notável a consciência do poeta sevilhano em relação ao trabalho intelectual demandando pela poesia e à sua natureza artificiosa (ROVIRA, 1998, p. 57).

atesta a convivência entre uma memória do que ela significa e a descrença derivada de uma lógica racional positiva.

Este problema de ordem estética que o poema apresenta poderia dizer respeito somente ao artista. Entretanto, a tradição popular da arte que pulsa nos versos torna seu lamento reconhecível, como se dissesse que concerne a todos a encruzilhada de um tempo feito da memória do material simbólico encarnado na corça branca, mas, simultaneamente, do seu desvanecimento.

A breve leitura do poema “Mi corza” permite constatar que o intuito do poeta não é dignificar o popular, como se a técnica pudesse torná-lo “melhor”. Para ele, não há hierarquia entre as expressões artísticas, mas há arte, concebida como um organismo vivo, um fenômeno essencialmente móvel, como evidencia a seguinte passagem da conferência sobre Lope de Vega: “ese ir y venir, ese dar y devolver que sube de la calle a lo alto de la casa, bajando la escalera con un nuevo traje” (ALBERTI, 2000, p. 161). Alberti quer afastar-se de um tratamento pitoresco do universo popular e almeja o justo equilíbrio que admira em Juan Ramón Jiménez – mestre incontestável da primeira poesia albertiana –, buscando aliar “mayor esfuerzo y creación” ao “ligero arte menor de lo ‘popular’” (ALBERTI, 2000, p. 170), propósito que se observa tanto em “Mi corza” como em “Mi amante”.

A propósito, este último poema tem um “duplo”, uma composição de mesmo título que, na primeira edição de *Marinero en tierra* a sucede, e que, em edições posteriores passa a precedê-lo²⁹:

MI AMANTE

Amada de metal fino,
de los más finos cristales.

–¿Quién la despertará?

–El aire,
sólo el aire.
(ALBERTI, 2003a, p. 105)

A enigmática construção desse poema remete ao chamado que Rafael Alberti faz na conferência sobre Lope de Vega: “¡A coger los aires!”. O ar, elemento invisível, desperta a amada adormecida e revela-se como um sopro vital para esse ser compreendido entre a delicadeza e a solidez. O metal e os cristais trazem ao poema este último aspecto sólido,

²⁹ Além dessa mudança, ambos aparecem sem o título na edição de 1945.

sugerindo instigantes relações, já que ambos elementos são passíveis de transformação. Enquanto os vários empregos do metal aproveitam as propriedades que ele guarda (brilho, boa condução de calor e de eletricidade); os cristais³⁰ podem ser lapidados para aliar à natural perfeição, a beleza.

Cotejadas essas características é possível dizer que a imagem da amada adormecida tal como descrita – fino metal, finos cristais – corresponde àquilo que tem a potência de vir a ser. Ela é a figuração da possibilidade. O ar que a desperta é como a mão que forja o metal no fogo, estica-o, desdobra-o, lustra-o, explorando o que nele há de dúctil e maleável. O ar que a desperta equivale também à mão que lapida o cristal e evidencia a beleza latente sob o estado bruto. É preciso, no entanto, saber como se extrai dos materiais toda essa capacidade de vir a ser, daí que o poema sublinhe a delicadeza de ambos. Eles são refratários à aproximação torpe, como a amada que dorme e não pode ser acordada por um sobressalto. Por isso, seu despertador é uma

³⁰ Por cristal, entende-se o arranjo especial de átomos com uma estrutura ordenada, cujo padrão se repete de forma praticamente perfeita no espaço, característica que vale para qualquer estrutura química cristalizada. A ideia que comumente se tem do cristal como elemento valioso refere-se ao cristal de quartzo, uma pedra preciosa incolor e transparente. Em espanhol, a palavra “cristal” também designa a peça de vidro que cobre a abertura de uma janela. Essas duas acepções seguramente são evocadas no poema, já que o cristal é um elemento frequente tanto na poesia como nas discussões teóricas sobre a natureza da obra de arte que se travam naquele momento. Do ponto de vista teórico, está implicada a noção de “Poesia Pura”. Para dizê-lo de forma breve, o termo, presente, em especial, no pensamento de Paul Valéry, conhece sua linhagem em Edgar Allan Poe, Charles Baudelaire e Stéphane Mallarmé, que contribuem para forjar, paulatinamente, a concepção de poesia como um trabalho com a palavra, um ofício que é levado a cabo pelo poeta, artífice que cria consciente, crítica e racionalmente. Vão erigindo-se assim a autonomia da expressão artística e a distinção entre o eu empírico e o eu que habita a criação. Nesta genealogia, é preciso sublinhar a ideia de depuração: o anedótico, os “elementos brutos” (sentimentos, emoções) não conduzem a poesia a menos que tenham “sofrido uma verdadeira transubstanciação” (RAYMOND, 1997, p. 18), premissa que será levada às últimas consequências pela poética de Mallarmé. Na Espanha, reconhecemos essas discussões no movimento Ultraísta (1919-1922), encabeçado por Guillermo de Torre, que, buscando inserir a literatura espanhola no mapa das vanguardas europeias, advogou a “rehabilitación genuína del poema. Esto es a la captura de sus más puros e imperecederos elementos – la imagen, la metáfora – y a la supresión de sus cualidades ajenas o parasitarias: – la anécdota, el tema narrativo, la efusión retórica” (TORRE, 1925, pp. 58-59). Na poesia espanhola, esas concepções se expressam, por exemplo, com Juan Ramón Jiménez, cujos versos de *Eternidades* (1918) exclamam: “¡Inteligencia, dame/el nombre exacto de las cosas!...Que mi palabra sea/la cosa misma/creada por mi alma nuevamente” (1918, p.19). É precisamente a essa “nova sensibilidade estética” para a qual apontam os versos de Juan Ramón que Ortega y Gasset dedica sua reflexão e forja, em 1925, a expressão “deshumanización del arte”. Com ela, o filósofo caracteriza a renúncia da nova arte à mera emulação da realidade (1950, p. 376) e sua tendência em deformá-la, desrealizá-la (1950, p. 368), portanto, depurá-la de tudo o que fosse imediatamente humano e concreto, ou “purificá-la” (1950, p. 359). Para tanto, o artista buscaria “construir algo que no sea copia de lo ‘natural’, y, que sin embargo, posea alguna substantividad” (1950, p. 365). Ortega y Gasset recorre, então, a um símile para explicar a relação homem e arte: trata-se da contemplação de um jardim através do vidro de uma janela, sendo o jardim a realidade objetiva (o humano) e o vidro, a obra de arte (realidade representada). Segundo o filósofo, a arte nova exigiria um ajuste do olhar, pois, para afirmar sua autonomia diante da realidade, teria “aumentado a espessura desse vidro, fazendo-o visível e tangível”, como esclarece a leitura que Loreto Busquets faz de Ortega y Gasset, ou seja, a arte nova teria se exposto como construção racional, evidenciando-se como realidade poética (cristal) diante da realidade objetiva (jardim) (BUSQUETS, 1990, pp. 120-121). Quiçá a escolha do termo, “arte desumanizada”, ou sua posição, por vezes, elitista, sugerida pela ideia de “pureza”, expliquem as reações adversas ao pensamento de Ortega y Gasset. Dámaso Alonso e Jorge Guillén, por exemplo, reivindicaram que nunca haviam prescindido do elemento humano em sua poesia. Tendemos a compartilhar da leitura proposta por Busquets, pois, com efeito, Ortega y Gasset discute a questão da representação e não fala em prescindir do humano, embora a expressão assim o sugira.

entidade diáfana e fina. O ar, como se respondesse ao “quem” da pergunta do verso anterior (– ¿Quién la despertará?), entra em cena como um elemento que injeta vida ao fino metal e aos finos cristais, ou, no sentido estrito do verbo “animar”, ele dá alma, impulsiona aquelas formas brutas a serem tudo o que elas potencialmente podem ser.

A figuração que o poema condensa é também a enunciação de uma poética: a poesia entendida como possibilidade. A matéria sólida e o elemento bruto guardam a potência de serem gráceis e móveis, e nesse sentido, “Mi amante” plasma o trabalho do poeta, aquele que pode “coger los aires” da tradição para arejar e ventilar o poema, o que injeta nova vida às formas poéticas. Além disso, lembremo-nos de que o sujeito lírico que fala aqui tem parentesco com aquele que pedira à amante que ficasse descalça e livrasse seu nome do confinamento, de modo que essas duas composições-irmãs situam a criação poética no vértice em que convergem o exercício de liberdade e a potência do vir a ser, lugar em que a palavra é, enfim, viva.

Novamente, assistimos à desproporção entre a forma breve do poema e o excesso para o qual ele aponta e clama. Desproporção que se apresenta como outra camada de sentido do que está sendo encenado nesses versos do segundo “Mi amante”. Eles também são tomados pelo sopro de vida, na medida em que são criação³¹, mas, delicadamente, como pede a poesia, o poema se detém no anúncio da possibilidade: “¿Quién la despertará?”. O destino da forma imóvel animada pela imaginação criadora será o próprio *Marinero en tierra*.

Há nesta obra um aspecto que vem se insinuando desde nossa primeira aproximação, despontando na remissão às cantigas e à tradição literária, e que talvez seja aquele que viabiliza, levando a cabo de fato, o projeto de uma poética da liberdade e da possibilidade. Trata-se de uma disposição do sujeito lírico que lhe permite o exercício da imaginação, sem negar a construção artificiosa, mas buscando escapar ao artificialismo afetado. Referimo-nos à memória, a faculdade que o sujeito mobiliza para compor todo o universo no qual habitam os poemas de *Marinero en tierra*, um universo em que se entrelaçam as dimensões íntima – a infância vivida em El Puerto de Santa María, litoral sul da Espanha, daí o substrato autobiográfico do livro –, e a que poderíamos chamar pública ou coletiva, que diz respeito ao patrimônio artístico-literário que Rafael Alberti incorpora e reinventa. A ambição abarcadora dessa memória se expressa claramente nos versos do poema “De 2 a 3”:

³¹ O ar que infunde vida no poema e a ele parece ressignificar o próprio ato que anima os seres no Gênesis 2, 7: “O Senhor Deus formou, pois, o homem do barro da terra, e inspirou-lhe nas narinas o sopro da vida e o homem se tornou um ser vivente”. A criação do poeta aparentada à divina lembra ainda o célebre poema do contemporâneo de Alberti Vicente Huidobro, “Arte poética”, de *El espejo de agua* (1916), cujo último verso sentenciava: “El poeta es un pequeño dios” (2011, p. 13).

DE 2 A 3

[...]
 tres gatitos grises
 y un mirlo enlutado;
 la araña hilandera
 y el pez colorado;

 un blanco elefante
 y un pardo camello;
 y toda la flora del aire,
 y toda la fauna del cielo.
 (ALBERTI, 2003a, p. 127)

Toda a flora do ar e toda a fauna do céu são o ponto de culminância dessa gradação imaginativa. Quiçá a concretização linguística da enumeração que tenderia ao infinito. De fato, uma galeria de insetos, aves, mamíferos, flores, frutos e árvores povoa *Marinero en tierra*, e tudo transita livremente pelos cenários: terra, mar e céu. Essa dissolução de fronteiras, mais que uma “confusão de mundos” (TEJADA, 1977, p. 286), é índice da criação de um novo mundo.

Por qualquer ângulo que se olhe *Marinero en tierra*, nota-se que as escolhas feitas por Rafael Alberti – de formas, motivos, imagens, ritmos – se mesclam, se complementam e se justificam, ou, para dizer de maneira direta, tudo faz sentido. E este “sentido total” é a memória que lhe confere ao enlaçar o poeta à sua meninice. É certo que a poesia poderia, por si só, permitir-lhe imaginar livremente; criar, sem qualquer receio do absurdo, jardins submarinos em que vivem sereias que cultivam pomares; ou ousar intercambiar, sem pudor à lógica racional, as maiores proporções da natureza – céu e terra –, e com a mesma confiança descobrir a vida do mundo diminuto. No entanto, o perigo da subordinação estética poderia condená-lo ao capricho, e não é isso o que vemos em *Marinero en tierra*³². Ler este conjunto de poemas é adentrar um mundo vivo que está *em funcionamento*. Eles têm a dimensão de uma memória em exercício. Assim, o eu lírico que imagina, cria, ousa e descobre é um poeta, sim. Mas um poeta-menino: menino enquanto poeta recém-nascido para seu ofício; poeta enquanto menino entregue ao jogo da imaginação. Essa constituição dual rende aos poemas a aparência de liberdade da criação infantil³³.

³² Como comenta Brian Morris, “Lo que distingue a Alberti del afán creacionista es que para él la imagen no funciona como un organismo independiente, que justifica a sí mismo diciendo ‘yo soy una imagen’. Los cuadros y escenas verbales que él crea desempeñan una función orgánica dentro de un contexto controlado sea formal o temáticamente” (2008, p.25).

³³ Semelhante reflexão se lê em Solita Salinas de Marichal: “La creación se impone, instantánea: a Alberti le basta con nombrar, como al niño, en su juego” (1968, p. 37).

O alcance dessa empreitada do sujeito lírico poeta e menino se manifesta, por exemplo, no cenário fantástico do soneto “Rosa-fría, patinadora de la luna”. A personagem, nomeada como nos mais célebres contos infantis³⁴ e que patina velozmente sobre a neve da lua poderia ser obra tanto da imaginação de uma criança como da destreza de um poeta, cuja mão se deixa notar na construção que metaforiza o movimento do cachecol de Rosa-fría:

Tu bufanda, rizada, sube al cielo,
como un adiós que el aire claro estría.
(ALBERTI, 2003a, p. 92)

Já em “Elegía del cometa Halley”, as vozes do menino e do poeta alternam-se sutilmente:

ELEGÍA DEL COMETA HALLEY

Ya era yo lo que no era,
cuando apareció el cometa.

Del mar de Cádiz, Sofía,
saltaba su cabellera.
¡Ay, quién se la peinaría!

Con un escarpidor fino,
salí a la ribera mía.
¡Suéltale la cauda, madre,
que se la peine Sofía!

¡Ya era yo lo que no era!
(ALBERTI, 2003a, p. 167)

O poema tem um lastro facilmente identificável na biografia de Rafael Alberti. De fato, o poeta, então com sete anos, viu a passagem do cometa Halley pela baía de Cádiz em 1910. Mas, em que medida essa informação interessa para dizer algo do poema? Como constatação de que é “verdade” ela nos diz pouco. No entanto, ela importa como núcleo, intencional e conscientemente buscado, a partir do qual se dispara um processo imaginativo e, de modo especial neste poema, de autoconhecimento.

³⁴ Este poema inspirará o conto homônimo de María Teresa León lançado em 1934 no volume, também de mesmo nome, ilustrado por Alberti. As narrativas recobrem-se do verniz infantil para discutir questões densas, como bem analisa Gregorio Torres Nebrera: “[...] María Teresa recoge los materiales de una tradición de literatura infantil y teje historias en las que una cosmovisión moderna, que abarca desde los deportes de invierno a unos ecos proletaristas, [...] se incorpora a una historias en las que la fantasía se mide con las dosis exactas de una verosimilitud realista, de modo y manera que ambos planos, el real y el imaginativo, se completan y exigen en una mutua correspondencia de claves interpretativas” (1998, p. 17).

Por um lado, temos o poeta que se entrega ao esforço de recordação³⁵, que vai voluntariamente buscar a lembrança da passagem do cometa. O que ele vai encontrar – junto conosco – é uma imagem da cauda do astro projetada na cabeleira de uma amiga de infância. Essa junção inesperada que a imaginação promove é a própria operação da poesia, “tanto maior” “quanto maior for a distância” entre “as imagens longínquas” postas em contato (UNGARETTI, 1994, p. 206). Mas não só. É a aproximação que cabe na cabeça de uma criança, daí que seja tão graciosamente lógico que o sujeito lírico se arme com um “escarpidor”³⁶ e ordene que se penteie a imensa cauda do Halley. Não há proporções grandes demais que não possam ser movidas ou realidades tão distantes que não possam ser aproximadas, por isso a prosaica cabeleira da menina e o astro luminoso quase mágico se fundem sem qualquer receio.

Por outro lado, “Elegía del cometa Halley” começa e termina com o mesmo verso – “Ya era yo lo que no era” – o qual oferece uma moldura às estrofes centrais tanto do ponto de vista da construção como do tom nele impresso. A abertura do poema é sóbria quando comparada ao ímpeto que toma conta da voz lírica com a aparição do cometa, sentimento que se deixa perceber na estrutura pelas vogais acentuadas (*Cádiz, Sofía, quién, peinaría, mía, suéltate*); pela profusão de oclusivas (/k/ /p/ /t/); e, graficamente, pela aparição das exclamações. Essa energia, no entanto, se conserva – vestígio do cometa, vestígio da lembrança – na reaparição do primeiro verso no encerramento do poema: “¡Ya era yo lo que no era!”. Cercada agora de exclamações, a sobriedade converte-se em expressão de contentamento. A memória posta em exercício pôde dar um sentido à trajetória do sujeito, que, tendo se desdobrado, reconheceu no menino de sete anos o poeta que ele viria a ser.

É claro que há aí uma interpretação de Rafael Alberti, e é ela mesma a atitude fundamental a ser entendida neste poema, pois evidencia que a busca do sujeito pelo passado não visa recompor o evento tal qual ele aconteceu. A partir dessa perspectiva, entendemos que a relação entre poesia e memória que se estabelece no poema encontra par nas reflexões de Daniel Samoilovich sobre o problema. O poeta argentino afirma que a operação de recordar adquire sentido não quando o passado volta como uma lembrança cristalizada, mas quando volta “como incógnita, como centro irradiante de incógnitas” (2005-2006, p. 32). Ora, o sujeito

³⁵ “Esforço de recordação” é o modo como Paul Ricoeur, na esteira de Bergson, diferencia a simples evocação de uma lembrança, involuntária, da busca pela lembrança conscientemente empreendida pelo sujeito. Evocação e busca são um dos pares oposicionais que Ricoeur estabelece em seu estudo fenomenológico da memória, referência incontornável para as questões que discutimos em nosso texto. (2007, p. 40-60)

³⁶ “Peine de púas largas, gruesas, que sirve para desenredar el cabello” (*Diccionario de la Real Academia Española*. Disponível em <<http://dle.rae.es/?id=GCX2C8U>>. Acesso em 24 fev.2016). Tejada entende que a escolha dessa palavra “hermosa y desusada” confere ao poema “un cierto aire de popularismo arcaizante” (1977, p. 362)

lírico de “Elegía...” não é um eu íntegro que olha para o próprio passado apenas com intuito de recolher um evento cujo significado ele conhece com clareza de antemão. A passagem do cometa Halley é incógnita na medida em que não aparece no poema como referência que o sujeito conhece *a priori*; antes, ela o inquirir como se perguntasse: o que sou? É no curso do poema que aquele evento ganha sentido como uma espécie de prova para o sujeito de que o menino de sete anos que ele fora já era naquele momento o poeta que ele é hoje.

Desse modo, o poema não é anedótico – como não são quaisquer dos poemas de *Marinero en tierra* –; ele não narra a passagem do Halley, mas imagina – sobrepondo os pontos de vista do poeta e do menino e querendo que sejam um só – a reação lírica ao evento. Assim, podemos falar em uma “lembrança poética” em contraposição a uma “lembrança prosaica”. O efeito que se alcança com essa configuração é que o evento não fica confinado ao pretérito, pois não é narrado como acabado. Antes, ele se atualiza, vive no próprio tempo do poema.

Não é como ordenadora de uma exposição de lembranças que a memória atua em *Marinero en tierra*. Ela é a faculdade que preside e está *se dando* na obra, está em operação³⁷, é o lugar de enunciação assumido pelo sujeito. E a razão pela qual ele o faz, pela qual decide empreender o exercício da memória, não se descola em momento algum de sua concepção de poesia. Não queremos dizer com isso que haja uma relação de causa e consequência entre esses dois aspectos, ou que a memória atenda a uma necessidade estética. Tudo parece surgir de uma só vez, numa conformação notadamente orgânica, como se observa na apreciação de Andrés Soria Olmedo:

La aparición de Rafael Alberti en la escena poética española tiene los rasgos del asombro. *Marinero en tierra* es un libro que parece haber nacido como Minerva, de un golpe del creador, armado de todas las armas relucientes. Es un libro que trae consigo su propia fórmula, su propia poética. Pocas veces se habrá dado un caso tan redondo de acierto en materia y forma, de inauguración solemne y definitiva de un mundo *poético*. (1990, p. 109)

Essa poesia cria imagens tão mais verdadeiras quanto mais empreende o esforço intelectual e afetivo de recordação (e vice-versa)³⁸. Quanto mais se imagina – que é o que se

³⁷ Empréstamos o termo de Silvina Lopes, que propõe “Pensar o poema como memória que não se extingue, justamente porque é memória enquanto operação, isto é, memória activa, forma dinâmica [...]” (2003, p. 74).

³⁸ A aproximação entre memória e imagem que nos permitimos em nosso estudo apoia-se nas reflexões de Paul Ricoeur. Embora o filósofo faça questão de diferenciá-las logo na abertura de *A memória, a história, o esquecimento*, esclarecendo que, se ambas são “a presença do ausente”, a lembrança é “posição de um real anterior”, e a imagem, “a suspensão de toda posição da realidade”, é um irreal (2007, p. 61); reconhece um entrelaçamento entre elas. Primeiramente, a partir da leitura de Husserl, Ricoeur aproxima lembrança e imaginação (representação) na medida em que ambas se relacionam à “apresentação indireta”. Neste ponto, ressalta a diferença entre elas, demarcando que a imaginação se permite ao irreal, ao passo que a lembrança terá sempre um lastro na

quer – mais necessário se torna revisitar a mente da criança, e mais semeada de futuro, no sentido de sua capacidade criadora, se torna a palavra poética. Verifica-se, portanto, que esse movimento entre tempos não é unidirecional, somente do presente para o passado, como parece indicar certa compreensão da nostalgia como emoção que teria levado à escrita de *Marinero en tierra*³⁹. O sentimento nostálgico entendido unicamente como desejo de volta ao passado não se sustenta na leitura atenta dos poemas. É preciso compreendê-lo entre a vontade manifesta de querer ser e de querer fazer, e a consciência de que esse anseio encontra par em uma experiência ou uma realidade anteriormente conhecidas. Se, por um lado, não se pode ignorar o substrato circunstancial da obra⁴⁰, ou seja, a distância da terra natal provocada pelo traslado da família Alberti do litoral sul da Espanha para Madri em 1917, igualmente não se pode deixar de ouvir a expressão propositiva, o anúncio da descoberta de um caminho de possibilidades. Nesse sentido, permitimo-nos parafrasear Susan Stewart em seu estudo sobre as narrativas do desejo (2013, p. 10): a direção de força nos poemas de *Marinero en tierra* é sempre um futuro-passado.

Essa conformação temporal complexa e delicada sobre a qual a obra se ergue se manifesta, por exemplo, no poema “Pirata”:

PIRATA

realidade, pois ela “coloca as coisas no passado” (2007, p. 64). Em seguida, a partir da leitura de Bergson, Ricoeur admite a existência da “lembrança pura”, aquela “que ainda não está posta em imagens” (2007, p. 67), que se repete e é conservada, à qual o tempo não acrescenta coisa alguma (por exemplo, a lição decorada). Explica que o “trabalho da recordação” consiste em trazer “a lembrança para uma área de presença”, reinstaurando o momento da percepção, um processo cuja função é “visualizante” (2007, p. 68) e durante o qual a lembrança é atualizada e vive em imagens. Isso só acontecerá, no entanto, quando o sujeito realmente for buscá-la no passado, ou seja, não é qualquer imagem que equivalerá à lembrança. Em síntese, imaginar não é sinônimo de lembrar. Por fim, Ricoeur recorre às reflexões de Sartre sobre o imaginário, as quais demarcam a percepção como o campo de nascimento da lembrança. Porém, para chegar a ela, o caminho supõe “a composição em imagens” do objeto buscado, acionando então “a consciência imagificante” (2007, p. 69). A partir daí, estabelece a dimensão imaginativa da memória, e conclui que “a despeito das ciladas que o imaginário arma para a memória, pode-se afirmar que uma busca específica de verdade está implicada na visão da ‘coisa’ passada, [...]. Essa busca de verdade especifica a memória como grandeza cognitiva. Mais precisamente, é no momento do reconhecimento, em que culmina o esforço da recordação, que essa busca de verdade se declara enquanto tal. Então, sentimos e sabemos que alguma coisa se passou, que alguma coisa teve lugar [...]” (2007, p. 70)

³⁹ Referimo-nos à leitura mais recorrente de *Marinero en tierra* encontrada na fortuna crítica de Alberti. Como que partindo da compreensão mais imediata do comentário que o próprio poeta faz do livro em sua autobiografia, é comum encontrar afirmações como as que seguem: “Libro nacido de la nostalgia de un ‘desmarado’, esto es, de un hombre de mar transplantado tierra adentro, es, sin embargo, distinta la nostalgia que en él se canta: la del marinero en la ribera, deseoso de embarcarse. Ambas nostalgias simbolizan otra más honda: la del poeta anclado en la realidad deseoso de evadirse [...]” (TEJADA, 1977, p. 200); “Hablar de *Marinero en tierra* es, necesariamente, hablar del joven Rafael Alberti, todo impulso y emoción, del poeta alejado de su tierra y de su mar [...]” (DÍEZ DE REVENGA, 2004, p. 71); “El joven poeta – marinero en tierra – se siente como un ‘desterrado’ del mar, de ‘su’ mar, a quien quisiera devolver su corazón [...]”. Tan honda es su nostalgia, tan intensa su añoranza, que suplica y exige [...]. Volver, volver a la mar: es el anhelo incesante” (ZARDOYA, 1974, p. 449); “En fin, toda una cosmopoética en torno a la nostalgia del mar de su infancia en El Puerto de Santa María, recreado desde la distancia [...]” (FERNÁNDEZ PALACIOS, 1990, p. 289).

⁴⁰ Com efeito, como observa Giuseppe Ungaretti ao refletir sobre as poéticas de Petrarca e Leopardi, “o objeto da inspiração” pode estar “ligado à vida do poeta por hábito de origem quase imemorial” (1994, p. 161).

Pirata de mar y cielo,
si no fui, ya lo seré.

Si no robé la aurora de los mares,
si no la robé,
ya la robaré.

Pirata de cielo y mar,
sobre un cazatorpederos,
con seis fuertes marineros,
alternos, de tres en tres.

Si no robé la aurora de los cielos,
si no la robé,
ya la robaré.
(ALBERTI, 2003a, p. 158)

A identificação do eu lírico com o canônico *outsider* apontada já no título aponta para uma referência do passado. A figura romântica por excelência seguramente evoca a “Canción del pirata” de José de Espronceda (1835)⁴¹, mas não deixa de ser vestígio do personagem que comumente povoa o imaginário das brincadeiras infantis. No entanto, a ativação da memória literária e pueril não se expressa como desejo de recomposição de um tempo pretérito e supostamente perdido, mas é dessa memória que o eu lírico se vale para proferir seus votos. Assim, é como anúncio de um futuro que a memória se materializa verbalmente: “si no fui, ya lo seré”. É somente pela palavra fecundada pela imaginação que o sujeito lírico pode ter a certeza de que transporá limites. Note-se a hiperbólica ambição de ser pirata do mar e do céu, em que incidem o olhar do criador adulto e vanguardista para a construção de um imaginário e

⁴¹ O poema de Espronceda compõe a figura do pirata como um ser insubmisso e livre, que ignora as leis que organizam a vida dos homens comuns. O mar é a casa do pirata que, a despeito das tempestades e dos ventos fortes, dorme tranquilo em seu barco. O estribilho do poema condensa essas características: “Que es mi barco mi tesoro,/que es mi dios la libertad;/mi ley la fuerza y el viento;/mi única patria la mar”. É oportuno comentar o emprego do substantivo “mar” no feminino por Espronceda. Desde pelo menos o século XVII, os dicionários de espanhol registram o duplo gênero do vocábulo, podendo ser usado tanto no masculino como no feminino. Na edição de 1734 do *Diccionario de autoridades* da Real Academia, assim como nos exemplares até 1992 que podemos consultar, o substantivo é descrito como de gênero “ambíguo”. Atualmente, o *Diccionario panhispánico de dudas* (2005) explica que “En el español general actual es masculino [...], pero entre las gentes de mar (marineros, pescadores, etc.) es frecuente su empleo en femenino, que también abunda en poesía”. Muito provavelmente, em Espronceda, a escolha pelo feminino se justifica pela identificação do eu lírico como pirata e sua evidente familiaridade com o mar. Esse dado linguístico em Rafael Alberti ganha outros matizes naquele que é um de seus poemas mais conhecidos, cujos primeiros versos oscilam entre as denominações até que se incline pela feminina: “El mar. La mar./ El mar. ¡Sólo la mar!”. O poema tem traços autobiográficos, lembrando o traslado a contragosto de Alberti de Puerto de Santa María para Madri, e esse dado não deixa de aportar para a história da ambiguidade do termo. Com efeito, a partir daí, não se trata só de uma escolha que o identifica como “gente del mar”, mas a oscilação põe em relevo a dúvida, a desorientação do sujeito e, como bem observa Luis García Montero, “Es un muchacho que sabe decidir (sólo la mar) pero su deseo no resuelve el conflicto, sino que lo agudiza, [...]. Otra pugna secreta se desliza así en la canción, como lucha entre lo femenino amparador (la mar, la madre, el sentimiento) y lo masculino autoritario (el mar, el padre, las órdenes de la razón)” (2006, p. 52).

de uma memória infantil. Dois elementos do poema corroboram essa leitura que inclui necessariamente uma concepção de poesia: o “cazatorpederos” e a aurora.

Primeiro, o sujeito-pirata dá nome ao seu meio de navegação, um “cazatorpederos”. Trata-se de uma embarcação rápida e facilmente manobrável, que permite mover-se com destreza pelos mares, habilidade que o poeta também aspira compartilhar. Com efeito, a perícia do criador Rafael Alberti será um dos traços mais frequentemente apontados pelos mais diferentes leitores e críticos do poeta, em especial, a respeito de como mobiliza as formas e os recursos da poesia em *Marinero en tierra*⁴².

Já a aurora, como objeto almejado de roubo na terceira estrofe, sinaliza o desejo de uma poesia sempre nova, luminosa e dotada de poder cromático. Não por acaso uma menina personificará o nascer do dia em outro poema de *Marinero en tierra*, “La aurora”⁴³, em cujos versos plásticos e visuais, o paulatino espriar da luz avermelhada do sol pela paisagem é transfigurado no sangue do pequeno dedo ferido que Aurora lava no rio e deixa secar ao vento.

O poema “Pirata” oferece-nos a oportunidade de finalmente apontar o elemento para o qual a memória do poeta tem evidente predileção: o mar. Embora Rafael Alberti convoque toda a flora do ar e toda a fauna do céu para compor os versos de *Marinero en tierra*, é no mar – elemento resgatado da experiência – que encontrará o signo mais poderoso e fértil capaz de encarnar o ideal sobre o qual concebe sua primeira poesia. Essa confluência entre o anseio mais íntimo do sujeito e as possibilidades da criação artística pela palavra se expressa na relação orgânica entre poesia, memória e mar, termos que a linearidade da escrita nos obriga a ordenar, mas que devem ser lidos como aparição conjunta, como acontecimentos simultâneos: falar do mar é falar de poesia é exercer a memória, uma ação não precede ou sucede a outra.

⁴² Brian Morris refere-se ao “virtuosismo” de Alberti em *Marinero en tierra* (2008, p. 50). Pere Gimferrer afirma que o “don verbal” é a primeira característica de Alberti (2004, p. 23). Para citar seus contemporâneos, Max Aub diz categoricamente que Alberti é, antes de tudo, um poeta culto e que sempre sabe o que está fazendo (1974, pp. 519-520); e Cernuda, no ácido texto em que comenta a poesia de Gerardo Diego e Rafael Alberti, nota os seguintes traços de *Marinero en tierra*: “El libro era ciertamente notable, ya evidente en él los rasgos característicos de Alberti, a saber: facilidad graciosa, lindeza de dicción, habilidad rara para captar y copiar cualquier voz poética del pasado, lejano o cercano; todo consecuencia de una cualidad maestra en Alberti: su virtuosismo poético sorprendente” (1994, p. 219).

⁴³ A escolha pela personificação da aurora evidentemente não é fortuita. Alberti evoca com ela toda uma tradição de representação do nascer do dia que tem suas raízes na mitologia greco-romana, na qual Aurora, nome latino da deusa Eos, filha de Tea e Hiperión, irmã de Helios, o Sol, e Selene, a Lua, tem a função de anunciar a luz do novo dia a deuses e homens. O epíteto mais frequente que tem em Homero, “a dedirrósea” (Odisseia, Canto II), além da figuração feminina delicada da iconografia Renascentista, claramente compõem a personagem do poema de Alberti. Ademais da referência clássica, ecoa o motivo do nascimento do dia cantado pela lírica de tipo popular, como na *seguidilla* de meados do século XVI: “Cómo cantan las aves/en la ribera/cuando sale la aurora/ lucida y fresca” (FRENK, 2010, p. 23). A todo esse alicerce, soma-se a reinvenção do poeta, que faz surgir uma aurora despojada na paisagem andaluza. O rebaixamento da deusa, que se machuca como qualquer camponesa que faz a colheita e se lava no rio, coloca em primeiro plano a habilidade plástica do poeta, que é o que verdadeiramente reluz nesse poema.

Assim, não se deve esperar que o mar conhecido e vivido pelo menino Rafael Alberti apareça tal e qual referenciado nos poemas. A memória, porque posta em exercício no curso dos versos, e, portanto, atravessada pelas vicissitudes da poesia enquanto construção verbal, opera em relação a este elemento da mesma forma como opera com outras lembranças, como vimos no episódio da passagem do cometa Halley. Nesse sentido, é propício citar a reflexão de Claudio Guillén ao comentar a relação entre poesia e memória no primeiro Alberti:

Pero el toro azul por las aguas y el jardín hundido en el mar y la sirena hortelana son elementos tan imaginados o inventados como la voz de la persona que declara el conjunto del libro. No era en realidad más marinero Alberti que Juan Ramón Jiménez y los demás escritores del 98 o del 27 que convergieron en la capital del reino. Y sin embargo las dos primeras palabras de este primer gran libro son: ‘Yo, marinero...’; y poco después ‘sueño en ser almirante de navío...’ Sueño, en efecto, deseo, imaginación, dinamismo, aspiración a un futuro diferente, son los motores de estos poemas radiantes y vivacísimos. Leerlos como un conjunto nostálgico y elegíaco es sacar de quicio los pocos instantes narrativos que se introducen en el libro, relativos al alejamiento del mar de la infancia. [...] Torpes seríamos los críticos si nos empeñáramos en reintroducir la anécdota que el conjunto del libro ampliamente supera. (2004, p. 30)

De forma certa, Guillén aborda dois aspetos importantíssimos para a leitura de *Marinero en tierra*. Primeiro, a necessidade de se reconhecer que a imaginação e a invenção atuam constantemente nesse conjunto de poemas, e incidem sobre todos os elementos que o compõem. Além de “motores” desses versos, como aponta o crítico, são, elas mesmas, cantadas nos poemas. Daí decorre o segundo aspeto, a impossibilidade de lê-los como anedotas, pelo viés puramente autobiográfico, que seduz e parece evidente dada à conhecida trajetória de vida do poeta. Guillén marca, assim, uma distinção que consideramos fundamental: a voz da pessoa que declara o conjunto do livro também é inventada, imaginada⁴⁴; e é o próprio eu lírico quem enuncia esta divisa:

Si mi voz muriera en tierra,
llevadla al nivel del mar
y dejadla en la ribera.

⁴⁴ A questão do estatuto do eu lírico como artefato de palavras pode ser hoje mais clara, mas não pensamos que esteja superada, de modo que é conveniente voltar ao problema e reconsiderá-lo sempre que a leitura do poema seduza à identificação entre eu lírico e eu-empírico. A este respeito, destacamos as palavras de Laura Scarano: “Y justo es decirlo, ni siquiera un siglo de saneamiento metodológico para depurar de sustancialismo al yo lírico y superar la convencional atribución del poema a su autor real, han sido suficientes para eliminar nuestros prejuicios a la hora de interpretar el juego de la subjetividad en el género lírico (confesionalismos románticos malinterpretados, encasillamiento del género en la enunciación en primera persona, énfasis en la función emotiva o expresiva de modo excluyente, marginación de la lírica del ámbito ficcional presentándola como ‘dicción’ o ‘enunciado de realidad’, etc.)” (2011, p. 222).

Llevadla al nivel del mar
y nombradla capitana
de un blanco bajel de guerra.

¡Oh mi voz condecorada
con la insignia marinera:
sobre el corazón un ancla,
y sobre el ancla una estrella,
y sobre la estrella el viento,
y sobre el viento la vela!
(ALBERTI, 2003a, p. 193)

Nesse conhecido poema de *Marinero en tierra*, sela-se a identificação deste sujeito-poeta com o signo de sua predileção, o mar. Toda a relação está, desde o início, perpassada pela palavra na medida em que o sujeito é a sua voz. O poema expressa um desejo *post mortem*, à maneira de um testamento; no entanto – e justamente por isso – desvela a escolha que orienta a perspectiva deste sujeito em vida. Assim, os versos são também os votos de uma filiação lírica: uma voz que elegeu o mar como seu elemento; os atributos deste como os seus próprios. Coração, âncora, estrela, vento e vela podem ser lidos como princípios dessa poesia, que considera, com os pés fincados no chão, o arrebatamento; que é racional e aspira ao belo; que se investe dessa busca, mas não a determina como única rota possível, entregando-se aos ventos fortuitos; que, mesmo sem caminhos pré-definidos, não ignora a mão firme do timoneiro.

Essa filiação lírica se encena belamente no poema “Nana”, em que o eu lírico se confessa filho do mar. Mas, como quem dá forma ativa a essa filiação, inverte a lógica da cantiga de ninar e passa ele, filho, a embalar a mãe por ele escolhida. É importante assinalar que essa inversão passa pela palavra e pela expressão afetiva: “quiero *decirte*: Hija mía!” (2003a, p. 248). O poema mobiliza elementos de proporções opostas: o mar infinito se torna “marecita”, a imensidão é trazida à cena mais íntima e terna. O filho que embala a mãe parece figurar a relação entre criador e criatura, marcando a distinção entre a realidade vivida e a transfigurada no poema – o poeta se cria pelo mar, mas é ele quem o criará a partir de então.

Considerando os fundamentos da poética de *Marinero en tierra* que buscamos apontar até aqui – o princípio de liberdade como motor da criação poética e vivente na forma do poema; a poesia entendida como possibilidade; e a memória como faculdade acionada para compor um universo que não está fixo no passado, mas emerge como tempo vivo no poema –; passamos a nos dedicar à leitura de duas composições de *Marinero en tierra* em que o mar está em evidência. Trata-se de “Sueño del marinero”, o primeiro poema do livro e que, a partir da edição

de 1945⁴⁵, publicada durante o exílio argentino, passa a figurar como Prólogo da obra; e “A Juan Antonio Espinosa, capitán de navío”, a composição que o sucede. Além de permitir uma reflexão ampla sobre a apropriação estética do mar pelo poeta, esses poemas interrogam-nos, desde suas formas fixas, sobre os modos de significação da liberdade e da possibilidade, os sentidos da mobilização da memória e a maneira propriamente poética de organizar o pensamento.

1.2 O poeta e o mar entre pensamento, linguagem e forma

No início deste estudo apontamos a lírica de tipo popular da Idade Média como uma referência fundamental em *Marinero en tierra*. No entanto, os primeiros poemas da obra pareceriam destoar dessa filiação, já que ostentam a rigorosa métrica dos hendecassílabos e dos alexandrinos⁴⁶, dispostos em *terza rima* e na forma fixa do soneto. De fato, há uma visão consagrada sobre os poemas da obra e alguns críticos já chamaram a atenção para a necessidade de problematizá-la:

La imagen más inmediata y popularizada que se tiene, y se ha divulgado, del primer libro de Alberti, *Marinero en tierra*, es la de ser un poemario basado fundamentalmente en el cultivo de la canción más o menos tradicional, [...]. Y además, como en el aspecto de la temática, también en lo formal se tiene la equivocada impronta de que todo el libro es una sucesión de poemas breves, a modo de cancionero tradicional, y se olvida que un buen porcentaje de los poemas que integran este *Marinero en tierra* son composiciones en arte mayor [...] y en especial sonetos [...]. (TORRES NEBRERA, 2012, p. 15-16)

Como indica o fragmento, um rápido panorama dos cem poemas da primeira edição de *Marinero en tierra*, de 1925, revela dezesseis sonetos entre a grande quantidade de breves composições (cantigas, *coplas*, canções de ninar e pregões), algumas das quais levam títulos que se referem à Antiguidade Clássica, como as seis elegias e os dois madrigais. Diante desse quadro quantitativo, a opção do poeta por formas forjadas no Renascimento, em uma cultura letrada, portanto, e que conformam o cânone literário erudito deve ser considerada com atenção,

⁴⁵ Sobre essa e outras alterações operadas pelo poeta na década de 1940 discorreremos no capítulo 3.

⁴⁶ Na versificação espanhola, os hendecassílabos correspondem aos decassílabos em língua portuguesa, portanto, ao verso cultivado originalmente na Itália e trazido à Península Ibérica a partir de meados do século XVI. Na Espanha, são Juan Boscán e Garcilaso de la Vega os poetas que introduzem a nova medida. Quanto aos alexandrinos espanhóis, compõem-se de quatorze sílabas poéticas em face das doze do verso em português.

e este é o caso dos dois primeiros poemas de *Marinero en tierra*: “Sueño del marinero” e “A Juan Antonio Espinosa, capitán de navío”.

Para aproximarmo-nos dessa questão formal, recorremos inicialmente à instigante sugestão de Eduardo Sterzi ao refletir sobre a “transição de uma poesia predominantemente oral para uma poesia predominantemente escrita” (2012, p. 165). Tomando como marco a aparição do soneto, o pesquisador propõe a seguinte hipótese:

Forma eminentemente reflexiva, o soneto só nos fala, desde sua primeira floração siciliana, de uma emoção que passa pelo pensamento, em contraste com o convencionalismo emocional das canções provençais. Se é possível supor que o paralelismo, processo fundamental de toda poesia “primitiva”, deriva em alguma medida, do ritmo do trabalho corporal [...], podemos também sugerir que, na lírica moderna, o ritmo do trabalho intelectual, muito mais fluido, é que se torna definidor da forma. (2012, p. 170)

Sterzi estabelece uma analogia entre dois polos: trabalho intelectual e forma, mas não de maneira direta. Antes, afasta-se de uma vinculação determinista ao acolher para a relação um elemento marcadamente móvel, o ritmo, numa proposta que convida a ponderar sobre a complexidade que a medida de um verso encerra enquanto forma gestada no ritmo, nascida dele, e que será potencialmente geradora de ritmo quando tornada elemento concreto do poema.

Não obstante, no transcurso desses dois momentos, o do trabalho intelectual e o da forma, é imprescindível considerar que se interpõe uma entidade que tem ela mesma o seu ritmo, o seu modo de ser: a linguagem verbal – som e sentido –, pois é somente nela e através dela que o pensamento encarna e a forma se ergue⁴⁷.

Portanto, indagar-se sobre os versos hendecassílabos⁴⁸ da *terza rima* de “Sueño del marinero” e os alexandrinos⁴⁹ do soneto “A Juan Antonio Espinosa, capitán de navío” implica situá-los nessa tríade arquitetada entre pensamento, linguagem e forma. Tomados a partir dessa perspectiva complexa e em relação ao conjunto de *Marinero en tierra*, os versos em questão parecem querer evidenciar, a cada passo, que foram gestados por uma lógica do pensar, ou, para dizê-lo de maneira simples, por um “jeito” de pensar que é poético. Ademais, como formas fixas que são, com suas sugestões de andamento, esses versos manifestam que o pensar poeticamente abraça a natureza movente do ritmo: desde o ritmo do pensamento, passando pelas

⁴⁷ Aquí lembramos dois vocábulos caros a Octavio Paz que, em *El arco y la lira*, declara que “El poema es lenguaje erguido” (1999, p. 65). Mais adiante, reflete sobre a natureza da poesia e de sua relação com entidades alheias a ela e que, no entanto, a constituem: “Aunque la poesía no es religión, ni magia, ni pensamiento, para realizarse como poema se apoya siempre en algo ajeno a ella. Ajeno, mas sin lo cual no podría encarnar (1999, p. 231).

⁴⁸ Hendecassílabos correspondem ao decassílabo português.

⁴⁹ O alexandrino espanhol tem quatorze sílabas poéticas, enquanto o português se compõe de doze.

alternâncias e assimetrias da linguagem verbal, até aquele feito corpo no ir e vir do verso – “a volta que é ida”, na precisa expressão de Alfredo Bosi para nomear o procedimento que reconhece como “inerente” à poesia (2010, p. 38 e 41).

Desse modo, a flagrante contraposição de formas que esses dois poemas representam quando os consideramos em relação ao conjunto de *Marinero en tierra* traz o trabalho com a linguagem, ao qual o pensamento se devota e a que o poema deve sua existência, para o primeiro plano, um movimento que pode ser tomado como índice de uma constituição dual da poesia. Dentre as reflexões da crítica acerca dessa dualidade, encontramos as palavras de Octavio Paz:

El poeta consagra siempre una experiencia histórica, que puede ser personal, social o ambas cosas a un tiempo. Pero al hablarnos de todos esos sucesos, sentimientos, experiencias y personas, el poeta nos habla de *otra cosa*: de lo que está haciendo, de lo que se está siendo frente a nosotros y en nosotros. Nos habla del poema mismo, del acto de crear y nombrar. (1999, p. 239)

Uma consideração semelhante é oferecida pelo português Sousa Dias, para quem a poesia é uma arte bilíngue:

Um poema é sempre mais do que um poema: é uma poética, uma ideia de arte poética. Cada poema é já um conceito do poético, já uma resposta à questão: o que é poesia? [...] é nos próprios poemas – na noção implícita de poema, ou eventualmente explícita em termos ainda assim (meta)poéticos – que se encontra o pensamento estético dos poetas. (2014, p. 7)

Essas aproximações oferecem-nos uma primeira senda no caminho de leitura de “Sueño del marinero” e “A Juan Antonio Espinosa, capitán de navío”. A “outra coisa” que o poema fala, na visão de Paz, ou o bilinguismo, como descreve Sousa Dias, noções que revivem um problema cujas raízes remontam ao Romantismo, permitem pensar em uma concomitância de dizeres nas duas composições albertianas: os arqui-motivos de *Marinero en tierra* – mar, memória, infância, sonho – e um dizer sobre a poesia – a natureza do pensamento poético e a concepção que este poeta que ora se apresenta tem dessa arte.

Sem perder de vista a hipótese de que o “pensamento abstrato” de Rafael Alberti, “sua filosofia”, se exerce “em seu próprio ato de poeta” (VALÉRY, 1999, p. 216), buscaremos olhar com cuidado para o modo como a urdidura entre pensamento, linguagem e forma nos dois poemas vai entretecendo e desvelando dimensões e dizeres.

1.2.1 “Sueño del marinero”: a celebração da poesia

SUEÑO DEL MARINERO

Yo, marinero en la ribera mía,
posada sobre un cano y dulce río
que da su brazo a un mar de Andalucía,

sueño en ser almirante de navío,
para partir el lomo de los mares,
al sol ardiente y a la luna fría.

¡Oh los yelos del sur! ¡Oh las polares
islas del norte! ¡Blanca primavera,
desnuda y yerta sobre los glaciares,

cuerpo de roca y alma de vidriera!
¡Oh estío tropical, rojo, abrasado,
bajo el plumero azul de la palmera!

Mi sueño, por el mar condecorado,
va sobre su bajel, firme, seguro,
de una verde sirena enamorado,

concha del agua allá en su seno oscuro.
¡Arrójame a las ondas, marinero:
–Sirenita del mar, yo te conjuro!

¡Sal de tu gruta, que adorarte quiero,
sal de tu gruta, virgen sembradora,
a sembrarme en el pecho tu lucero!

Ya está flotando el cuerpo de la aurora
en la bandeja azul del océano
y la cara del cielo se colora

de carmín. Deja el vidrio de tu mano
disuelto en el alba urna de mi frente,
alga de nácar, cantadora en vano

bajo el vergel azul de la corriente.
¡Gélidos desposorios submarinos,
con el ángel barquero del relente

y la luna del agua por padrinos!
El mar, la tierra, el aire, mi sirena,
surcaré atado a los cabellos finos

y verdes de tu álgida melena.
Mis gallardetes blancos enarbola,
¡oh marinero!, ante la aurora llena

¡y ruede por el mar tu caracola!
(ALBERTI, 2003a, p. 84)

O primeiro poema do primeiro livro. A notícia, embora a mais imediata que se possa dar de “Sueño del marinero”, não pode ser desprezada, já que o poema, desde a edição *princeps* de 1925, não se furta à sua condição de prólogo. Para tanto, vale-se de elementos tão estranhos entre si como são o proêmio da epopeia clássica, com sua função de invocação da Musa e enunciação do argumento (MALTA, 2007), e o discurso enxuto e pragmático de uma declaração de intenções. O eu canta em paralelo a estes dois mundos díspares assumindo para si a voz do contraste. Essa noção de canto paralelo atua na constituição do poema instando a lê-lo a partir da polissemia sugerida pelo termo “paródia”.

Ao revisitar a etimologia dessa palavra, Rui Fonseca argumenta que se, praticamente, não há dúvidas sobre o significado do substantivo que a compõe – “ode” equivale a “canto” –, a mesma certeza não recai sobre a partícula preposicional, “par-”. O valor semântico da preposição torna “dupla, e por consequência ambígua, a etimologia do termo” (2013, p. 35). Fonseca menciona a conhecida definição de Gérard Genette, que entende o prefixo como “ao lado de” ou “ao longo de” e a partir disso deriva seu raciocínio. Ademais dessa acepção, aponta que a partícula implica “as ideias de proximidade, consonância e derivação” e “as de transgressão, oposição e diferença” (2013, p. 35), uma vez que a preposição pode significar “juntamente com” e “contra”. Por fim, o pesquisador alerta para o sentido de proveniência que a preposição encerra (“de” e “a partir de”), o que permite considerar que existe uma dependência entre os cantos que se toma para análise (2013, p. 37).

Veremos que no percurso construído pelo eu lírico de “Sueño del marinero” revela-se uma atitude intencionalmente múltipla, como se acolhesse a multiplicidade que a paródia traz inscrita em sua etimologia. Distintos tempos, tradições, lugares são mobilizados por um eu que parece assim dar vazão ao anseio que enuncia. Há uma simultaneidade entre dizer o desejo e realizá-lo, o que dá ao poema um caráter performático: há uma voz que nasce nesta composição e que, através dela, se insere no ofício milenar da poesia.

“Yo” – que afinal ficará como a primeira palavra da obra de Rafael Alberti – instaura a intimidade como o lugar dessa poesia. Com efeito, toda a aventura que aparece nos versos é aventura imaginada pelo sujeito. Muito embora esse lugar discursivo denuncie a condição do sujeito moderno, não mais o protagonista dos grandes feitos, há uma solenidade épica que deixa vestígios nos versos, haja vista a condecoração do sonho íntimo pelo mar e a conjuração da sereia pelo sujeito; ou, no âmbito sonoro, o tom conclamatório e a dicção exaltada de todo o

poema construídos com a profusão de exclamações e a convicção dos verbos no imperativo e no presente do indicativo. Esse é um dos sentidos paródicos que o poema admite e sobre o qual passeia, pois, sendo inexoravelmente moderno, remonta a cada instante a uma herança artística imemorial.

O caráter desse eu de “Sueño del marinero” é oscilante, mas não no sentido da vacilação, já que enuncia sempre com certeza. O movimento e a alternância são as atitudes que ele assume, e pelas quais transita com naturalidade – lembrando que todo *Marinero en tierra* está permeado pela noção de trânsito. Vejamos como isso se verifica na organização contrastante de versos e de estrofes, tanto no que tange à dicção quanto ao conteúdo.

Nas duas primeiras estrofes, o sujeito apresenta a si e a seus objetivos em um tom entre a descrição e a informação, seguindo a sequência: eu sou/eu quero ser/para quê eu quero ser:

Yo, marinero en la ribera mía,
posada sobre un cano y dulce río
que da su brazo a un mar de Andalucía,

sueño en ser almirante de navío,
para partir el lomo de los mares,
al sol ardiente y a la luna fría.

O primeiro contraste se mostra no desejo de mudança de patente. Na passagem de marinheiro a almirante, o que se pleiteia é o controle do barco, a possibilidade de poder ir e escolher para onde ir. Acompanhando essa mudança, de uma estrofe à outra também se perfaz um movimento rumo à amplitude. Como uma câmera em *zoom out*, sai-se da margem doce do rio para as inúmeras possibilidades dos mares, as quais o sujeito anseia experimentar em seus extremos. Tudo isso que os versos dizem é plausível porque o sonho lhes serve de veículo: o sujeito *sonha* em ser almirante de navio.

É justamente este verbo que permite que, nas duas estrofes seguintes, a articulação racional do pensamento dê lugar ao desejo e à potência da expressão sintética. Em detrimento dos verbos, a preferência agora é pelas construções nominais:

¡Oh los yelos del sur! ¡Oh las polares
islas del norte! ¡Blanca primavera,
desnuda y yerta sobre los glaciares,

cuerpo de roca y alma de vidriera!
¡Oh estío tropical, rojo, abrasado,
bajo el plumero azul de la palmera!

O movimento de expansão que havia se desenhado na abertura do poema multiplica-se na diversidade de paisagens e de geografias que apontam a elementos contrários: o sul e o norte; o calor abrasador e o frio polar; a dureza da rocha e a delicadeza do vitral, realidades díspares que, no entanto, têm uma característica em comum: a esterilidade; um aspecto ao qual voltaremos mais adiante. Convém notar ainda a opção de Alberti ao grafar “yelos” ao invés de “hielos”, uma escolha que escapa propositalmente à norma linguística e marca sua filiação ao estilo de Juan Ramón Jiménez⁵⁰ e sua atenta escuta do espanhol falado e, por isso, vivo, em especial, do sul da Andaluzia, terra natal de ambos.

Na sequência, o poema retoma a sobriedade da descrição “firme” e “segura” de um fenômeno:

Mi sueño, por el mar condecorado,
va sobre su bajel, firme, seguro,
de una verde sirena enamorado,

concha del agua allá en su seno oscuro.

O ato de condecorar e a figura da sereia apresentam-se como primeiros signos de duas dimensões que o poema mobiliza: a ritualística e a mítica. No que tange à condecoração, ela cumpre o duplo papel de conferir gravidade ao verso e estabelecer uma relação entre a intimidade do sujeito e a natureza, uma vez que quando o mar condecora o sonho íntimo diluem-se as hierarquias entre mundos e entre forças.

Quanto ao mito, encarnado na imagem da sereia⁵¹, também emergirá no poema atravessado pela intimidade, pois surge sob o signo do enamoramento. Nessa operação, outra

⁵⁰ A grafia adotada por Juan Ramón Jiménez é uma das expressões de seu empenho em pensar o sul da Espanha como espaço intelectual e não somente sensual. A esse intuito também se filia Federico García Lorca e sua elaboração da paisagem andaluz, como se leem nos versos de “La guitarra”, de *Poema del cante jondo*: “Arena del Sur caliente/que pide camelias blancas./Llora flecha sin blanco./la tarde sin mañana,/y el primer pájaro muerto/sobre la rama./Oh guitarra!” (1954, p. 224).

Em tempo, a opção pela grafia “yelos” também pode remeter aos *Milagros de Nuestra Señora*, de Gonzalo de Berceo (1196?-1264?). No “milagro de Teófilo”, a escritura sobre o gelo metaforiza o pacto que o personagem trava com o Diabo através da palavra: “Sobre yelo escribes, contiendes en locura” (estrofe 823, 2005). Em contraste com a firmeza das Escrituras Sagradas, a palavra escrita sobre o gelo pode esvair-se à medida que este derrete. Alberti parece apropriar-se desse universo inserindo sua palavra poética simultaneamente entre o sagrado e o profano, pois confia em entidades voláteis, como o ar, e perecíveis, como o “yelo”, para garantir justamente o caráter móvel de sua poesia, o qual, em contrariedade, é o que permite que ela viva e dure.

⁵¹ Convém saber, dada à pertinência de seu estudo, que Solita Salinas de Marichal apresenta uma leitura distinta da presença da sereia em *Marinero en tierra* da que começaremos a desenvolver a partir deste momento. A autora se afasta tanto da relação com a sereia homérica quanto com a do folclore tradicional ao afirmar que “[...] no se trata aquí del ser pérfido mitad pez mitad harpía cuya voz atrae para llevar a la catástrofe, [...] cuya aparición y cuya canción anuncian la tempestade o la muerte del marino” (1968, p. 32). Salinas de Marichal aproxima a sereia de Alberti à índole bondosa das sereias celtas, que habitam mais em rios que em mares, cultivam e pastoreiam, e têm relações amigáveis com os homens (1968, p. 33).

vez reconhecemos o efeito do trabalho paródico, já que o poeta promove a conjunção brusca entre o “sentido universal do mito” (FORNERÓN, 2010, p. 67) – a sensualidade e o canto inebriante da sereia – e a realidade humana mais corriqueira – dois seres que se apaixonam. A configuração complexa do fenômeno se deixa ver na construção dos versos: embora a identificação metonímica do sujeito ao seu sonho suponha a entrega ao devaneio, entre o eu-sonho e a sereia amada interpõe-se a navegação firme e segura. A isso se soma o tom da estrofe, mais sóbrio, como dissemos, se comparado ao da anterior: há aqui, portanto, um sujeito sonhador que se *declara* enamorado de uma sereia.

Essa constatação de aparência simples é, entretanto, reveladora. Estamos diante de um sujeito, que, como tal, só pode ser moderno. Ele se permite a alcunha de sonhador, mas não a um ponto que o impeça de declarar racionalmente sua paixão, ainda que este sentimento se dirija a uma entidade mítica. Portanto, se há uma adesão ao mito, há também, desde o primeiro verso, uma reivindicação pela “noção de liberdade humana e autonomia” (KRAUSZ, 2007, p. 33), o que se distingue de uma cosmovisão antiga ao situar o poema na “era da intimidade”, para usar a fórmula de Nora Catelli (2007). Nesse sentido, entendemos que o mito é um recurso mobilizado pelo poeta na medida em que oferece a possibilidade de “apreender o inapreensível, ou seja, pela constituição da linguagem nortear a compreensão do mundo [...]” (FORNERÓN, 2010, p. 67-68).

Após o recuo a um discurso mais contido, o sujeito parece ter tomado novo fôlego. Nas próximas estrofes, investe-se da força do imperativo, dá voz a sua musa e logo a invoca para fazer um pedido:

¡Arrójame a las ondas, marinero:
–Sirenita del mar, yo te conjuro!

¡Sal de tu gruta, que adorarte quiero,
sal de tu gruta, virgen sembradora,
a sembrarme en el pecho tu lucero!

O diálogo é uma sobreposição harmônica de dimensões quase contraditórias: enquanto sereia e homem conversam com absoluta familiaridade – note-se a forma de tratamento “tu” –, a semântica religiosa que pontua as estrofes recorda a identidade mítica da personagem invocada. No verso “–Sirenita del mar, yo te conjuro”, coincidem a ternura da fala dos enamorados e a gravidade de uma fórmula ritualística. Ademais, atualiza-se a tópica da

invocação à Musa⁵²: em lugar de porta-voz daquilo que os sentidos humanos não alcançam, o eu lírico quer diretamente ver a sereia e, por consequência, ouvir o seu canto, aquele mesmo que tantos homens levou à dissolução; uma atitude que revela abertura à experiência. De volta ao episódio homérico, ele não quer amarrar-se, tapar os ouvidos com cera; quer ouvir o canto, cuja natureza, conforme descrita por Maurice Blanchot, faz lembrar a ideia de que em *Marinero en tierra* a poesia é entendida como possibilidade:

De que natureza era o canto das Sereias? Em que consistia seu defeito? Por que esse defeito o tornava tão poderoso? [...]

Havia algo de maravilhoso naquele canto real, canto comum, secreto, canto simples e cotidiano, que os fazia reconhecer de repente, cantado irrealmente por potências estranhas e, por assim dizer, imaginárias, o canto do abismo que, uma vez ouvido, abria em cada fala uma voragem e convidava fortemente a nela desaparecer.

Não devemos esquecer que esse canto se destinava a navegadores, homens do risco e do movimento ousado, e era também ele uma navegação: era uma distância, e o que revelava era a possibilidade de percorrer essa distância, de fazer, do canto, o movimento em direção ao canto, e desse movimento, a expressão do maior desejo. (2005, p. 3-4)

Diferentemente do homem que vai buscar o canto como o ponto culminante da viagem, na perspectiva de Blanchot, o canto inebria porque se revela ele mesmo como movimento, distância, possibilidade, e não como fim. Em última instância, o filósofo francês nos diz que o canto não é *das* Sereias, mas, *a partir* delas, e, portanto, potencialmente, de quem as ouve.

Uma vez exposta a sereia, e porque a epifania não o retrai, o sujeito pode adorá-la como um devoto e dirigir a ela sua prece. A adoração tem aqui um caráter pagão, pois a virgem é dotada do poder de semear (*virgen sembradora*). Todo o ritual, portanto, revela-se como um ritual de fertilidade⁵³ e coincide com o próprio ato de construção do poema: o peito semeado de luz – imagem que congrega a ideia cristã de unção e o júbilo da relação amorosa – equivale à imaginação fecundada.

⁵² “Nas invocações à Musa, os aedos pedem à deusa da memória e do canto que os assista, contando-lhes as histórias que desejam narrar. Assim, é atribuída à poesia uma origem divina e o aedo alega ser, não o autor dos versos que apresenta, mas simplesmente um porta-voz das Musas, que falariam por meio dele” (KRAUSZ, 2007, p. 49).

⁵³ Tanto o campo semântico mobilizado em “Sueño del marinero” como a narrativa ritualística que nele se constrói remetem-nos à “consagração do instante”, expressão com a qual Octavio Paz designa o delicado fenômeno que o poema abriga, na confluência que ele é entre linguagem e experiência: “El poema traza una raya que separa al instante privilegiado de la corriente temporal: en ese aquí y en ese ahora principia algo: un amor, un acto heroico, una visión de la divinidad, un momentáneo asombro ante aquel árbol o ante la frente de Diana, lisa como una muralla pulida. Ese instante está ungido con una luz especial: ha sido consagrado por la poesía, en el sentido mejor de la palabra *consagración* (1999, p. 23).

Neste ponto, relembremos as paisagens estéreis das estrofes anteriores: os gelos do sul, as ilhas polares do norte, a primavera nua e hirta dos glaciares, o abrasador estio tropical, a dureza da rocha, a insipidez do vidro; lugares e condições que evocam noções “absolutas”, como a pureza ou a brancura, e se pintam com cores sólidas, *o* vermelho e *o* branco⁵⁴. Na sequência do poema, essas ideias e tons se mesclam na paleta que resulta em uma imagem de grande apelo plástico, uma conversão que denuncia o trabalho com a linguagem e com as formas que o poeta está operando aqui:

Ya está flotando el cuerpo de la aurora
en la bandeja azul del océano
y la cara del cielo se colora

de carmín.

O branco e o vermelho que, por excesso, quase cegavam nos versos anteriores – pense-se na brancura do gelo ou na intensidade do sol tropical – passam a ter a justa tonalidade do nascer do dia, transformação que denota a intervenção da consciência criadora do poeta. O discurso se despe das exclamações para pintar com nitidez a lenta aparição do sol sobre a tênue linha que separa/une o azul que é do céu e é do mar, de modo que a vermelhidão se espelha nessas duas infinitudes, diluindo quaisquer limites. A corporificação do labor poético que se plasma neste momento da composição pode ser interpretada como uma tradução lírica da anedota contada por Paul Valéry em “Poesia e pensamento abstrato”, quando Mallarmé responde a Degas que os versos não se fazem com ideias, mas com palavras (1999, pp. 199-200).

Na passagem do estéril ao fecundado que o poema figura deve-se ver o processo de criação verbal do poeta, pelo qual ele calculadamente elabora com palavras os atributos aos quais aspira, a beleza e a pureza. Ainda no que concerne à criação, ele se permite outro pedido à sereia:

Deja el vidrio de tu mano
disuelto en el alba urna de mi frente,
alga de nácar, cantadora en vano

bajo el vergel azul de la corriente.

⁵⁴ Nesses cenários não se pode deixar de reconhecer duas referências: os motivos recorrentes da poesia modernista hispano-americana – as sugestões a partir das cores e dos lugares exóticos –, notadamente de Rubén Darío, cujos poemas Alberti recorda que o “habitam” (2009, p. 578); e as construções próprias da poesia pura, cuja criação calculada permite a convivência de elementos gélidos e tórridos oferecendo uma associação surpreendente.

A solicitação retoma a célebre imagem do cristal que ocupa, como vimos, tanto a poesia como a discussão estética dos anos 1920. Somam-se à perfeição desse elemento, a delicadeza do nácar, a beleza inútil do canto, a fertilidade da imaginação e a figuração da mente do poeta como uma alva urna, escolha que remete a Keats e sua “Ode on a Grecian urn” (1819). No poema inglês, o objeto, embora “forma silenciosa”, abriga, nas cenas e personagens que o adornam, a ação e o sentimento que nunca se desvanecerão porque plasma o exato instante entre o “terá sido” e o “será”, a eterna iminência de ser. Por isso, a urna contemplada instiga à indagação daquele sempre presente de que ela é guardiã, daquela melodia que seu silêncio contém:

Ah!, happy, happy boughs! that cannot shed
Your leaves, nor ever bid the Spring adieu;
And, happy melodist, unwearied,
For ever piping songs for ever new;
More happy love! more happy, happy love!
(KEATS, 2010, p. 48)⁵⁵

A urna está para a mente do poeta como depositária da criação em potencial; e para o poema, como forma finita que abriga a indevassável possibilidade de vir a ser; sentidos que reverberam em “Sueño del marinero”. À sua maneira, esses versos de Alberti repercutem grandes questões da poesia moderna, em plena vigência no momento em que foram compostos: a busca, a um só tempo, “cerebral e imaginativa”, por idealizar as relações entre natureza, mito e linguagem, como observa Hugo Friedrich ao comentar a “lírica intelectual” espanhola entre 1926 e 1927 (1978, p. 145 e 187); e a atitude de mostrar-se como construção racional afirmando-se, segundo a analogia de Ortega y Gasset, como cristal diante do jardim, ou seja, como realidade poética diante da realidade objetiva.

Desse modo, é na materialidade do poema, corpo linguístico, que se unirão o marinheiro, trabalhador da palavra, e a sereia, entidade híbrida e mítica:

¡Gélidos desposorios submarinos,
con el ángel barquero del relente

y la luna del agua por padrinos!

⁵⁵ “Felizes, ah! felizes ramos! não podeis perder/ As vossas folhas, nem dizer adeus à primavera;/ Melodista feliz, infatigável,/Para sempre a modular cantigas para sempre novas;/Oh mais feliz amor! oh mais feliz, feliz amor!” (Trad. de Péricles Eugênio da Silva Ramos. In: KEATS, 2010, p. 49)

A imaginação fecundada atinge, por assim dizer, seu momento mais alto, já que permite encenar um casamento entre o humano e o mítico. O poeta atua com extrema liberdade criativa, como se a presença da musa o tivesse habilitado a lançar mão dos mais diversos mundos e seres, indo desde o nível submarino ao estratosférico. É interessante notar que o tom exaltado das estrofes – haja vista a reaparição das exclamações – denota não só a celebração da união entre planos, mas também o resultado dela, que é o próprio poema e a riqueza imaginativa que ele condensa.

O último ato do sujeito lírico será a expressão de seus votos à amada:

El mar, la tierra, el aire, mi sirena,
surcaré atado a los cabellos finos

y verdes de tu álgida melena.

Nessa promessa final também vemos os contrastes que essa voz abraçou durante todo o poema, sem excluir nenhum elemento. Tal como nos versos de “De 2 a 3”, aos que já nos referimos neste estudo, “toda la flora del aire” e “toda la fauna del cielo” são lugares, motivos e aspirações para este sujeito – homem do risco e do movimento ousado, para usar os termos de Blanchot – que promete sulcar o mar, a terra e o ar. A escolha pelo verbo não é fortuita, na medida em que alude também à empreitada do poeta que cria. “Sulcar” admite ao mesmo tempo a ideia de navegar e a de arar, ou seja, supõe o desejo primordial do marinheiro, a viagem, mas também sublinha o objetivo fértil da ação, o que se coaduna ao ritual de fecundidade imaginativa que perpassa todo o poema. O ato de revolver a terra para o plantio faz lembrar ainda o chamado que Rafael Alberti fazia na conferência sobre Lope de Vega: “a coger los aires”, ao qual já aludimos, lembrando que a convocação do poeta dizia respeito à permanente necessidade de olhar a tradição e promover um intercâmbio lírico.

A promessa implica ainda outro aspecto: o sujeito sulcará o mar, a terra e o ar *amarrado* aos cabelos finos da sereia. A aparente contradição entre o ímpeto do verbo e a submissão que o particípio sugere é, na verdade, condição para que a ação de sulcar se realize, da mesma forma que âncora e vela eram indispensáveis às aspirações criadoras do eu lírico do poema cujo primeiro verso é “Si mi voz muriera en tierra”, o qual já comentamos brevemente. A navegação pressupõe um norte, o que nos faz revisitar a questão da condução racional que o trabalho poético exige. Nesse sentido, a delicadeza do elemento a que o sujeito lírico voluntariamente se prende – os finos cabelos da sereia – remonta ao caráter da poesia, tantas vezes referido como

resistente à aproximação torpe, como nos versos do segundo poema “Mi amante”, que analisamos neste estudo: “Amada de metal fino,/de los más finos cristales”.

O encerramento do poema cede a voz à sereia, que proferirá uma espécie de benção ao seu marinheiro:

Mis gallardetes blancos enarbola,
¡oh marinero!, ante la aurora llena

¡y ruede por el mar tu caracola!

Da gruta, ao nascer do dia e, agora, ao sol a pino: o cenário construído na última estrofe é pura luminosidade. Plenitude também parece ser o estado de espírito dessa sereia ao exclamar seu desejo: “que tua concha⁵⁶ rode pelo mar”, ela diz. A imagem é, em cada elemento, circular, e em tudo perfaz um movimento de vai-e-vem. O emprego do possessivo – “*tu caracola*” – permite afirmar que a sereia decreta a concha como metáfora do canto do poeta, de modo que se estabelece uma relação entre os atributos desse canto e o movimento incessante do mar. É o ir e vir das ondas que engendra a forma da concha⁵⁷, num arranjo que a dota da possibilidade do som: a concha que funciona como trombeta de anúncio; o ato de levar uma concha ao ouvido para escutar o barulho do lugar a que ela um dia pertenceu⁵⁸. Passado e futuro, a concha abriga o canto imemorial e aguarda o canto por vir.

A imagem da concha rodando pelo mar sela a infinitude do movimento oscilante – fluxo e refluxo – que habita em todos os níveis da arquitetura desse poema: as idas e vindas entre exclamações e sobriedade das estrofes; a mobilização de elementos contrastantes (marinero/almirante; río/mar; ribera/lomo de los mares; sol ardiente/luna fría; sur/norte; cuerpo/alma; roca/vidriera; gruta/lucero); a alternância entre as operações de *zoom-in* e *zoom-*

⁵⁶ Em espanhol, “caracola” designa a concha do caracol marinho, daí nossa opção pela tradução.

⁵⁷ Além da licença que a lógica poética permite para aproximar a forma da concha ao movimento do mar, do ponto de vista biológico a relação também procede. A concha é o “exoesqueleto rígido” dos moluscos. Forma-se a partir da secreção de nácar (carbonato de cálcio, aminoácidos e proteínas) produzido pelo próprio animal (SILVA et al., 2010, p. 1053). Na variada morfologia das conchas incidem a forma e o crescimento do molusco, que guardam relação com o seu ritmo de repouso e atividade (THOMPSON, 2011, p. 190), de modo que a concha se desenvolve proporcionalmente ao tamanho do animal (PICADO, 2007, p. 1). Além disso, também têm influência as condições ambientais, entre as quais se aponta a força das ondas do mar (PRESTON; ROBERTS, 2007). O desenvolvimento de uma concha não é uniforme: o material novo agrega-se à sua extremidade reproduzindo, segundo uma escala, o tamanho da concha anterior (PICADO, 2006). Esse processo segue um padrão espiralado, razão pela qual a concha foi objeto de muitos estudos matemáticos que buscaram demonstrar que seu crescimento se dá como uma espiral logarítmica (THOMPSON, 2011).

⁵⁸ A propósito, recordamos o poema “Caracol”, de Rubén Darío, em que também se explora a relação da concha com o tempo passado, em especial, com a mitologia clássica. Em Darío, o eu lírico leva a concha ao ouvido e ouve “un rumor de olas y un incógnito acento/y un profundo oleaje y un misterioso viento...” (1967, p. 679).

out; a justaposição brusca entre o anseio íntimo e o canto imemorial; modernidade e tradição; sonho e realidade...

A todo esse caudal mobilizado pela imaginação criadora de Alberti para apresentar seu “mundo poético”⁵⁹ – lembrando a função prologal de “Sueño del marinero” – se soma a forma que ele elegeu. A *terza rima* consiste em tercetos, ou tercinas, em que o primeiro e o terceiro versos rimam, ao passo que o segundo anuncia a rima do primeiro e do terceiro versos seguintes, conforme o esquema: ABA/BCB/CDC/DED..., até que a sequência se feche em um ou dois versos que retomam a rima do segundo verso do terceto final (ABA BB, por exemplo). A história da literatura aponta Dante Alighieri como o criador da *terza rima*, que floresce no século XIV em sua *Divina Commedia*. Como formas precedentes que podem haver inspirado Dante, estão os provençais serventésio e sextina, nos quais se observa a recorrência da rima como recurso melódico e mnemônico (TATLOCK, 1936, p. 897 e 900). Além do aspecto sonoro, a organização ternária da *terza rima* dantesca implicava a referência religiosa à Santíssima Trindade.

No que tange ao efeito que a *terza rima* pode conferir a um poema, destaca-se a expectativa que o segundo verso cria ao antecipar a rima do terceto posterior, que, por sua vez, ecoará um som já ouvido. Nesse sentido, é instigante a definição do termo que encontramos em *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*:

Terza rima has a powerful forward momentum, while the concatenated rhymes provide a reassuring structure of woven continuity [...]. In all its realizations, terza rima suggests processes without beginning or end, an irresistible *perpetuum mobile* (2012, p. 1423).

A forma é dotada de uma energia que impulsiona para adiante – o próximo terceto, a próxima rima – ao mesmo tempo em que proporciona a continuidade que tem um novelo, ou seja, convivem na *terza rima* o anúncio do que virá e o retorno do que já passou, atributos que ela compartilha, afinal, com os elementos que gravitam no poema de Alberti: a concha, o movimento do mar, o exercício da memória, a natureza mesma do verso.

O modo como a *terza rima* permite dizer o que se diz em “Sueño del marinero” potencializa esses conteúdos. Um poema que, em cada traço, é contrapontístico – tomando o contraponto como uma arte da sobreposição – encontra nessa forma a expressão exata para cantar tudo ao mesmo tempo agora. Porque não há em “Sueño del marinero” um “ou”, este

⁵⁹ A expressão que dá título ao ensaio de Solita Salinas de Marichal (1968) é muito feliz, pois alcança designar tanto o aspecto de universo orgânico que tem *Marinero en tierra* quanto sua medida de construção estética verbal.

poema é sempre um “e”. A *terza rima* lhe confere o ritmo do mar e da memória que ele quer ter, porque põe em relevo o fato de que os versos vão para voltar, de que um novo som é já e também o anúncio de sua repetição.

Considerada em relação ao repertório de formas breves de sabor popular que predomina em *Marinero en tierra*, a *terza rima* abala a aparente espontaneidade que esfumaria o caráter de construção calculada subjacente a cada poema da obra. A clara distinção que essa arquitetura harmônica estabelece no conjunto põe em evidência, ao mesmo tempo em que celebra (e aí se reconhece um aspecto da índole do poeta), o estatuto de construção verbal forjada por uma consciência criadora.

Nesse sentido, a escolha – cuidadosa e astuta – da *terza rima* atesta a virtuosidade do artífice: com esta forma que pode acolher seu pensamento sobre poesia e os motivos que a movem, Rafael Alberti converte “Sueño del marinero” em um grande cartaz colocado na porta de entrada que avisa: penso como quem faz poemas, faço poemas como quem lembra, lembro como quem emula o movimento das ondas do mar.

1.2.2 “A Juan Antonio Espinosa, capitán de navío”: *poesia liberdade*⁶⁰

A JUAN ANTONIO ESPINOSA, CAPITÁN DE NAVÍO

Homme libre, toujours tu chériras la mer.
C.B.

Sobre tu nave –un plinto verde de algas marinas,
de moluscos, de conchas, de esmeralda estelar–
capitán de los vientos y de las golondrinas,
fuiste condecorado por un golpe de mar.

Por ti los litorales de frentes serpentinadas
desenrollan al paso de tu arado un cantar:
–Marinero, hombre libre, que las mares declinas,
dinos los radiogramas de tu estrella Polar.

Buen marinero, hijo de los llantos del norte,

⁶⁰ Não sem certa ousadia, permitimo-nos nomear esta seção com o título da obra de 1947 de Murilo Mendes. Guardadas as diferenças temporais e estéticas entre os textos, a condensação dessas duas forças – a poesia e a liberdade – alcançada pelo título de Murilo Mendes, explorando no valor substantivo de ambas o que uma significa e implica para a outra, justifica nossa escolha. Também é pertinente saber que Alberti e Murilo Mendes mantiveram contato desde, pelo menos, o final da década de 1940, período em que é possível saber que um remeteu livros ao outro, estando Alberti entre a Argentina e o Uruguai e Murilo Mendes no Brasil, como atesta a correspondência dos poetas com Candido Portinari. Já entre 1963 e 1975, os dois efetivamente conviveram como vizinhos em Roma. Desse período, data o retrato-relâmpago de Murilo Mendes sobre Rafael Alberti.

limón del mediodía, bandera de la corte
espumosa del agua, cazador de sirenas,

todos los litorales amarrados, del mundo,
pedimos que nos lleves en el surco profundo
de tu nave, a la mar, rotas nuestras cadenas.
(ALBERTI, 2003a, p. 85)

Há muitos elementos neste soneto que ecoam “Sueño del marinero”. As imagens de um mar que condecora o marinheiro ou de um navio que sulca as águas como um arado, por exemplo. Além disso se percebe o mesmo tom grave que, por vezes, o poema anterior assumia, já que agora se trata de uma peça dedicada a alguém a quem o eu lírico saúda e também dirige um pedido. É interessante mencionar essas relações que podem conferir ao leitor a sensação de *déjà-vu*, pois elas são índices de uma característica que organiza toda a obra. Assim como em cada composição o poeta mobiliza recursos como o paralelismo, a anáfora, a aliteração ou a assonância, os quais garantem também a possibilidade de transmissão oral dessa poesia; no plano geral, há motivos, figuras e imagens que se reiteram em diferentes poemas, como a sereia, a criança, o jardim ou o sonho; o que dá à repetição como procedimento também um significado. Por um lado, a reaparição de elementos cria intrarrelações e confere a *Marinero en tierra* o aspecto orgânico de um mundo em que elementos distintos têm uma existência independente ao mesmo tempo em que conversam entre si. Por outro, aquilo que se repete nunca é exatamente igual⁶¹, pois novos matizes vão se adicionando a elementos já aparecidos. Assim, a repetição cria uma memória do livro dentro do próprio livro, a qual, pelo seu funcionamento, replica a natureza daqueles que são os grandes motores da obra: a memória, o mar e a poesia.

O soneto “A Juan Antonio Espinosa, capitán de navío” está dedicado ao romancista, amigo de Rafael Alberti nos primeiros anos de sua vida madrilena, e que é referido em *La arboleda perdida* justamente por ocasião do poema:

Este Juan Antonio, novelista en la actualidad, hermano de Celestino, no creo que fuera entonces capitán, y menos de navío, pero yo lo admiraba mucho por el solo hecho de saberlo navegando en no sé qué flotilla pesquera del golfo de Vizcaya. (2009, p. 140)

A declaração situa já a natureza da homenagem: não importa que Juan Antonio Espinosa não seja, de fato, capitão de navio. Alberti se dirige como poeta a um escritor, o que cria um

⁶¹ Com relação à novidade que cada poema de *Marinero en tierra* inaugura, Solita Salinas de Marichal comenta que o livro “está concebido como un sartal de cuentas”, e que essa rica diversidade, principalmente no que tange às canções, “corresponde a la índole material del elemento marino” que atravessa o livro. Daí a impressão de que as rápidas sucessões remetem às distintas imagens do mar (1968, p. 96-97).

diálogo entre artistas e convida a ler o ofício de marinheiro menos pelo que designa e mais pelo que sugere.

O capitão à frente do navio é a imagem para a qual o eu lírico orienta seu olhar. A descrição da figura confirma a opção pelo modo de ver subjetivo em detrimento do que seria a visão “real” do capitão. Assim, a embarcação se converte em um pedestal de elementos marinhos; o mar condecora o navegante que estende sua capacidade de conduzir aos ventos e às andorinhas. A propósito, Gregorio Torres Nebrera observa o movimento de elevação que a primeira estrofe desenha ao exaltar a habilidade do capitão sobre as forças naturais e pintar o cenário à semelhança de um altar, e remete, com muita pertinência, a “O Nascimento de Vênus”, de Sandro Botticelli, e esse episódio mitológico tantas vezes evocado por Alberti: “[...] su visión es casi botticelliana, porque se trata de alguien que se eleva sobre algas, sobre moluscos y sobre conchas” (2012, p. 20).

O sujeito lírico do poema enuncia enquanto acompanha o movimento de seu ponto de referência, o capitão conduzindo o navio. Esta situação de base transfere-se para a construção do soneto, e rende a impressão de que ele também está, por assim dizer, *passando*. A simultaneidade de ações e de tempos que concorrem no poema contribuem para esse efeito, pois à medida que o capitão passa em seu navio, o sujeito lhe dirige os versos que são, por sua vez, os mesmos que estamos lendo; e ainda, à passagem do navio os litorais reagem e desatam um cantar, o qual se reproduz no poema. Assim, a cada vez que se lê, é como se o navio passasse e o litoral cantasse novamente, de modo que há uma vitalidade e uma dinâmica latentes nos versos e permanentemente prontas a serem recobradas.

A noção de passagem vai se oferecendo como núcleo em torno do qual o poema se organiza, mas não por si só, e sim pela mudança de estado que implica. Nesse sentido, reencená-la nos versos é manifestar o que ela dispara e põe em movimento: o anseio de liberdade que desperta em todos que a observam, razão pela qual tanto a epígrafe de Charles Baudelaire, como o epíteto do marinheiro e a imagem final do poema celebram o homem livre. Num primeiro momento, a liberdade equivale a assumir a mudança de estado como possibilidade, e mais, equivale a querer a mudança, desejo que o poema expressa na transformação que os litorais de “frentes serpentinadas” sofrem ao serem tocados pela passagem do navio. Essas grandes formações rochosas e irregulares negam sua condição estática e pedem pelo movimento.

Há ainda outro aspecto da passagem e, por extensão, da liberdade tal como o poema a configura: o fato de que a passagem seja levada a cabo por alguém – o capitão do navio ou o poeta artífice dos versos que a reconstrói – sugere a ideia de condução sem a qual a embarcação ficaria à deriva. Com efeito, o marinheiro a quem os litorais se dirigem no segundo quarteto é

aquele que sabe declinar o mar e pode guiar-se pelos astros, saberes dos quais decorre sua qualidade de homem livre. Portanto, a “liberdade não é, aqui, sinônimo de pura indiferença” ou de “arbítrio absoluto”, atendendo às precisas advertências de Alfredo Bosi (2010, p. 105). A liberdade reside na experiência de poder conduzir, de poder guiar.

Partindo dessa perspectiva desejamos considerar a forma soneto e a métrica dos versos, os quais pareceriam uma escolha muito sisuda para cantar a liberdade não fosse precisamente a maneira como esses recursos articulam as questões que estão em jogo no poema. O próprio Alberti relembra esse aparente impasse:

A los ultraístas, que suponían una violenta y casi armada reacción contra las formas, clásicas y románticas, escribir un soneto les habría parecido cometer algo peor que un crimen. Y eso hice yo, poeta al fin y al cabo más joven, libre, además de desconocido. (2009, p. 140)

A aparição de um soneto alexandrino no cenário artístico daquele momento marca, em primeiro lugar, uma tomada de posição. Trata-se de reivindicar a liberdade de criar, que não acata o rechaço vanguardista com relação às formas canônicas, tampouco se identifica ao jugo de um preceito ou de uma moda, como pode ter ocorrido com o parnasianismo francês ou com o modernismo hispânico⁶².

Ao serem expressão de uma decisão do poeta, os acentos, as cesuras, as pausas, o limite de sílabas e as rimas não são somente características compartilhadas por todos os versos alexandrinos, mas se exibem como traços que propõem uma cadência na leitura do poema. Esse andamento delinea sonoramente aquilo que as palavras estão construindo no nível semântico, ou seja, os alexandrinos adquirem sentido como uma partitura onde se vê o navio singrando o mar, e onde se lê a etimologia de cada linha que vai dando corpo ao poema, o verso: o rego, a fileira criada pelo ato de revirar, de revolver. No versar, ou, como se lê no segundo quarteto, no desenrolar ao passo do arado um cantar⁶³ reside, por fim, a liberdade. Nesse sentido, se o poema a enuncia como um desejo, sintetizado no verso final com a imagem do rompimento de correntes, aliada à construção sintática que exige um subjuntivo, o modo verbal do desejo propriamente: “pedimos que nos lleves en el surco profundo/de tu nave, a la mar, rotas nuestras

⁶² Segundo a versificação espanhola, os versos alexandrinos de “A Juan Antonio Espinosa, capitán de navío” estão compostos em dois hemistíquios com cesura na sétima sílaba. Os acentos recaem sobre a sexta e décima terceira sílabas, à maneira de Antonio Machado e Rubén Darío. Os versos exibem rimas consoantes alternadas nos quartetos – ABAB ABAB –, sendo paroxítonas as palavras rimadas nos versos ímpares, e oxítonas nos pares. Quanto aos tercetos, trazem rimas também consoantes seguindo o esquema rubendariano CCD-EED.

⁶³ Este verso conjuga dois aspectos da criação poética: a imaginação (o cantar) e a técnica (o arado), uma noção que nos remete à reflexão que Alfonso Berardinelli apresenta acerca do caráter do poeta moderno, que advoga para si o duplo papel, ou as “duas figuras contrapostas”, de mago e de engenheiro (2007, p. 134).

cadenas”; simultaneamente é, ele mesmo, o exercício dessa liberdade ansiada na medida em que é resultado de escolhas, o que equivaleria a dizer, recordando Octavio Paz, que a experiência poética não explica nem ensina sobre a liberdade, antes, é a liberdade mesma (1999, p. 240).

É essa possibilidade aberta pela poesia ao sujeito desejoso de ser livre que parece justificar o juramento que lemos na epígrafe tomada de Charles Baudelaire: “Homem livre, tu sempre adorarás o mar!”.

L’HOMME ET LA MER

Homme libre, toujours tu chériras la mer!
La mer est ton miroir; tu contemples ton âme
Dans le déroulement infini de sa lame,
Et ton esprit n’est pas un gouffre moins amer.

Tu te plais à plonger au sein de ton image ;
Tu l’embrasses des yeux et des bras, et ton cœur
Se distrait quelquefois de sa propre rumeur
Au bruit de cette plainte indomptable et sauvage.

Vous êtes tous les deux ténébreux et discrets:
Homme, nul n’a sondé le fond de tes abîmes,
O mer, nul ne connaît tes richesses intimes,
Tant vous êtes jaloux de garder vos secrets!

Et cependant voilà des siècles innombrables
Que vous vous combattez sans pitié ni remord,
Tellement vous aimez le carnage et la mort,
O lutteurs éternels, ô frères implacables!
(BAUDELAIRE, 2012, p. 156-158)

Num poema que condensa o virtuosismo do sujeito que imagina e que cria; que é uma peça sonora e plástica consagrada ao movimento do verso e ao ritmo da linguagem poética; que é desejo de liberdade, mas também expressão do ser livre, o mar surge como elemento capaz de disparar e, ao mesmo tempo, aceitar todas essas associações⁶⁴. A epígrafe selaria a fidelidade entre o eu lírico e o mar, entre o poeta e o seu signo. Todavia, não se pode desprezar a relação entre poetas que ela estabelece e que convida a considerar outras questões.

A presença do verso baudelairiano exige o caminho de volta, ou seja, que se leia o poema de *As flores do mal*. Em seu lugar original, a epígrafe não tem o frescor e a claridade do soneto de Rafael Alberti, pois se situa na relação ambígua entre duas forças que se amam e se combatem justamente pela semelhança de sua índole. O mar é o espelho do homem, diz o

⁶⁴ Ou “un punto de aglutinación poética”, como Luis García Montero descreve o mar em Alberti (1988, XXXVII)

segundo verso de Baudelaire, afirmação que lhe permite descrever a complexidade da condição humana: tenebroso, zeloso de seus segredos, contraditório, vaidoso, egoísta, mau, indomável e, embora sabedor de seu caráter, irremediavelmente incapaz de conhecer a si mesmo. A dor dessa consciência atravessa todo o poema e o desconcerto que provoca se mimetiza nas aproximações e transições bruscas empregadas por Baudelaire, com as quais ele desafia a racionalidade e o (bom) senso comum. Há egoísmo, sofrimento e prazer na contemplação de si mesmo sob a lâmina das águas – elas que são desenrolar infinito – de modo que o poema se instala numa situação de perpétua intranquilidade.

À luz dessa breve leitura, a jura do primeiro verso não deixa de soar como imprecisão. O homem que sempre adorará o mar o fará por ânsia de conhecer-se, sabendo, contudo, que o intento é vão. Entretanto, a adoração do mar, e, por extensão, de si mesmo, é a própria condição de existência, razão pela qual Baudelaire não situa o poema no tempo nem no espaço: mar e homem são eternos lutadores pelos séculos inumeráveis.

No soneto de Rafael Alberti, todas estas questões parecem estar ausentes, já que tudo nele canta, soa, ressoa e exalta o poder imaginativo. Alberti teria conferido à epígrafe outra leitura, que é, como dissemos, aquela da fidelidade ao mar como elemento que congrega seus anseios como homem e como criador. No entanto, esta leitura excluiria aqueles sentimentos extremos e a reflexão dolorosa sobre a condição humana que povoam o poema de Baudelaire? Ou a questão baudelairiana permaneceria como nota latente e intencionalmente dissonante no soneto de Alberti?

Inclinamo-nos, certamente, à segunda alternativa. Primeiro porque a liberdade desejada pelo eu lírico implica assumir o efeito de suas escolhas. De fato, ele quer escolher e quer que suas escolhas tenham sentido, razão pela qual a epígrafe só pode ser tomada como incorporação consciente e com a qual o poeta dialoga. Assim, convém pensar como o soneto de Alberti reverberaria, além da adesão à métrica em que está composto, as grandes questões baudelairianas: a relação do sujeito com a história e, sendo este sujeito um poeta, a reflexão sobre o lugar social da poesia na modernidade. Considerando a natureza da poesia proposta por *Marinero en tierra* – seu deliberado desígnio de criação de um novo mundo, a depuração da linguagem poética de todo elemento anedótico e seus evidentes pontos de contato com os ideais da poesia pura – amparam-nos nessa discussão as concepções de Theodor Adorno em “Palestra sobre lírica e sociedade”.

Toda a armação do texto de Adorno tem como pressuposto o fato de que a lírica é um fenômeno moderno e, como tal, contemporâneo e relacionado a eventos como a Revolução Francesa, a Revolução Industrial, o desenvolvimento do capitalismo, a ascensão da burguesia

e todas as suas consequências e implicações. Este pressuposto justifica a pertinência da relação exibida desde o título do ensaio, já que a condição fundamental da lírica – a ideia mesma de indivíduo – constrói-se a partir do marco daqueles acontecimentos históricos. Por esta razão, Adorno argumenta que

[...] a própria solidão da palavra lírica é pré-traçada pela sociedade individualista [...]. Por isso mesmo, o pensar sobre a obra de arte está autorizado e comprometido a perguntar concretamente pelo teor social, [...]. Esse tipo de determinação pelo pensamento não é uma reflexão externa e alheia à arte, mas antes uma exigência de qualquer configuração linguística. (2008, p. 67)

Em seguida, Adorno esclarece que o requisito que se impõe à lírica no que tange à liberdade “da coerção da prática dominante, da utilidade” e à “exigência da palavra virginal” é em si mesmo “social”, pois “Implica o protesto contra uma situação social que todo indivíduo experimenta como hostil, fria e opressiva, uma situação que se imprime em negativo na configuração lírica [...]” (2008, p. 68-69).

Ora, a noção de “impressão em negativo” parece muito apropriada para pensar a conformação de *Marinero en tierra*. É possível ler a liberdade subjetiva e criadora reivindicada na obra, além da primazia da imaginação, da postura insubmissa, da eleição pelo olhar da criança e da opção pela voz do cancionista popular como índices da atitude de um sujeito frente a uma Espanha que recém experimentava os primeiros ares do capitalismo moderno: a multidão, o tecnicismo, o progresso, a produção em massa, a velocidade, o positivismo, a supremacia do novo.

Como exemplos dessa atitude, lembramos versos do breve “Pregón submarino”, em que se subverte a função prática que o pregão supõe no âmbito comercial ou religioso a fim de colocá-lo a serviço de uma atividade inteiramente imaginada:

En un carrito, tirado
por un salmón, ¡qué alegría
vender bajo el mar salado,
amor, tu mercadería!
(ALBERTI, 2003a, p. 150)

Já em “Ilusión”, o eu lírico assume a voz infantil para contrapor-se à visão pragmática incapaz de entender que a indumentária de um marinheiro pode transformar as ruas em mares navegáveis:

–Madre, vísteme a la usanza
de las tierras marineras:
el pantalón de campana,
la blusa azul ultramar,
y la cinta milagreira.

–Adónde vas, marinero,
por las calles de la tierra?

–¡Voy por las calles del mar!
(ALBERTI, 2003a, p. 172)

A insubmissão que atravessa toda a obra manifesta-se igualmente no romance encenado em “Amor de miramelindo”, em que a ordenação habitual da lírica amorosa é invertida: não é o ser que está embaixo que deseja aquele que está em um lugar mais alto, como quando se fazia a corte à dama palaciana, mas é a estrela no céu quem se apaixona pela flor que está no chão:

¡Ay miramelindo, mira
qué estrellita tan galana,
suspira que te suspira,
peinándose a la ventana!
(ALBERTI, 2003a, p. 112)

Além disso, para falar dos limites que o dia impõe a este amor – o *miramelindo* é uma flor que só se abre à noite – o poeta escolhe um vocabulário militar. Assim, ao som da “retreta”, o toque de recolher, a estrela se diz casada, e à “diana”, o toque da alvorada, ela se torna viúva. As melodias que marcam a imposição da disciplina militar servem aqui para falar das idiossincrasias de uma relação de amor, dando testemunho de que a voz de *Marinero en tierra* aparta-se de quaisquer noções pré-determinadas.

Em tempo, a atitude no livro albertiano, como em *As flores do mal*, não é a do simples rechaço à nova realidade, mas a de mostrar e questionar as contradições, marcando o lugar da subjetividade e do pensamento crítico e livre. Mas *Marinero en tierra* o faz, como primeiro momento do criador Rafael Alberti, à sua maneira, que não é a da reflexão longa e detida, tampouco a da denúncia ácida, mas, em uma palavra, a da sugestão. Ou, pensando que o poeta havia sido primeiro pintor, a das leves, mas incisivas pinceladas⁶⁵, o que nos permite novamente remeter a Adorno:

⁶⁵ Semelhante percepção tem García Montero ao comentar a configuração de *Marinero en tierra*: “La agilidad característica del libro se produce cuando el poeta prefiere, frente a la meditación fenomenológica, una animada puesta en escena de los personajes y los hechos relacionados con el mar. Versos llenos de condecoración naturales, de chispeantes detalles, que le devuelven al lector esa minuciosa capacidad de sorpresa propia de los ojos infantiles. (1988, XLVIII)

Mesmo aquelas composições líricas nas quais não se imiscui nenhum resíduo da existência convencional e objetiva, nenhuma materialidade crua, [...], devem sua dignidade justamente à força com que nelas o eu desperta a aparência da natureza, escapando à alienação. A pura subjetividade dessas composições, aquilo que nelas parece harmônico e não fraturado, testemunha o contrário, o sofrimento com a existência alheia ao sujeito, bem como o amor a essa existência [...]. (2008, p. 71)

A perspectiva dialética de Adorno permite ler a configuração semântica e formal do soneto “A Juan Antonio Espinosa, capitán de navío” como a postura de um sujeito frente a dois fenômenos. Primeiro, com relação aos efeitos da modernidade capitalista sobre as subjetividades e as percepções, o deliberado intento de construção “harmônica e não fraturada” é uma aposta no poder de restituição da palavra, capaz de reinstaurar cenários e referências que vivem na memória; logo, trata-se de uma crença na perenidade, que se sabe rara num mundo regido pela volatilidade e pela imediatez⁶⁶. Já frente à impositiva da condição humana de conhecer a si mesmo e a consciência da impossibilidade de fazê-lo, Alberti revela a eleição pela poesia como modo de refletir e viver. Ela será seu terreno de tentativas e erros, de observação, ensaio, decepção e recomeço, ou, seguindo a analogia sugerida pelo próprio poeta, o mar que ele sempre adorará. Quiçá aí esteja sua melhor leitura da epígrafe de Baudelaire.

1.3 Memória do mar: um território para a poesia

*Se o mar tem o coral
A estrela, o caramujo
Um galeão no lodo
Jogada num quintal
Enxuta, a concha guarda o mar
No seu estojo
Chico Buarque, A ostra e o vento*

Os dois poemas que abrem *Marinero en tierra*, lidos em seus pormenores, permitiram que observássemos como o poeta se relaciona com o mar, transpondo-o desde a experiência

⁶⁶ Anos mais tarde, o próprio Alberti porá em xeque essa sua primeira poesia nas obras escritas entre 1927 e 1930. *Sermones y moradas*, *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos* e *Sobre los ángeles*, figuram de diferentes formas um momento de crise do poeta, uma crise que tem tanto matizes pessoais quanto estéticos. Como bem analisa Anthony Geist, essas obras revelam o enfrentamento do poeta com a consciência do “fracaso del discurso poético tradicional” (2003, p. 130).

vivida para a experiência poética sem perder o teor de verdade que aquela lhe concede tampouco o estatuto de criação que esta exige.

A vivência infantil do habitante de El Puerto de Santa María e a separação deste cenário sofrida pelo jovem são dados biográficos para os quais o poeta aponta e deixa transparecer nos versos de modo a outorgar um sentido muito verdadeiro para todo um mundo que se constrói e se exhibe nessa sua primeira obra. Nesse sentido, poderíamos dizer que Rafael Alberti se vale do que Paul Ricœur denomina “componente veritativo da memória” (2007, p. 70). Sendo o único recurso do ser humano para acessar o passado e dar-lhe significado (2007, p. 40), a memória estaria implicada em um tipo de busca de verdade, pois o esforço de recordação empreendido por um sujeito, ao culminar no momento do reconhecimento, permite-lhe atestar que algo se passou, aconteceu, teve lugar (2007, p. 70). Esse caráter veritativo também se deve ao “primeiro traço distintivo da memória pessoal”, a “minhidade”, na expressão de Ricœur (2007, p. 135), ou seja, a memória pessoal de um sujeito tem uma legitimidade como coisa sua, inacessível a outros que não podem negá-la. Nessa disposição de Rafael Alberti também ecoa, como nota Solita Salinas de Marichal, a atitude proustiana segundo a qual “las cosas conocidas en la infancia, las que viven en la memoria, son las únicas verdaderas” (1968, p. 15).

Entretanto, o mar também é signo – significante e significado, para dizer com a clareza dos termos saussureanos – e *Marinero en tierra* é poesia, criação onde este signo vive. Por esta razão, ou premissa, o mar não é tema nem dos dois primeiros poemas nem de quaisquer outros da obra. “Sueño del marinero” e “A Juan Antonio Espinosa, capitán de navío” nos ofereceram a oportunidade de ver que o poeta explora desde a existência física do mar, ou seja, seu estado, suas dimensões, sua dinâmica e sua natureza, até a carga simbólica que este signo comporta tanto na tradição literária quanto no imaginário comum. Porém, nada disso tem uma aparição *per se*. O mar surge na medida em que evoca o movimento do exercício da memória que o poeta está empreendendo nesse livro – exercício a partir do qual o mar mesmo é resgatado – e, simultaneamente, na medida em que pode dizer da natureza dessas composições de que ele é protagonista, ou seja, naquilo que ele pode dizer da poesia. Note-se que não estamos afirmando que o mar surge em função de outros elementos, e sim que a aparição dos três é concomitante porque todos concorrem para que o poeta dê à luz sua obra. Nesse sentido, permitimo-nos parafrasear Alfredo Bosi e argumentar que o mar, “esse espaço vivido”, serve a Rafael Alberti “de metáfora para conotar os seus modos de ser” poeta e de recordar (2003, p. 108). O mar, a um só tempo, contém e reverbera – ou concede e aceita – a agilidade, a vivacidade, o movimento, a liberdade, a possibilidade, o frescor e, sobretudo, a impressão de estar vendo,

com absoluta novidade, o já antes visto, propriedades que cada poema realiza em alguma medida.

Um poeta e uma poética inquietos nascem em *Marinero en tierra* e encontram abrigo num entremeado de imagens, sons e motivos conhecidos: um berço, “pequeno leito oscilante”⁶⁷, é a memória do mar. Os poemas nos dizem, então, que há, antes de tudo, uma concepção de Alberti sobre o que é a poesia e que este entendimento não se separa da necessidade de mover-se. Desde a nossa perspectiva, acreditamos que Alberti escolhe o lugar do movimento menos por estar em busca do paraíso perdido ou por ser um espírito insatisfeito⁶⁸, e mais pela convicção de que ser poeta é movimentar-se, uma noção que parece extraída do significado primeiro de “verso”, ao qual já aludimos anteriormente. É esta etimologia que alerta que o movimento aqui não deve ser tomado em sentido progressivo, mas sim como um voltar-se para trás a fim de seguir adiante:

Re-iterar um som, um prefixo, uma função sintática, uma frase inteira, significa realizar uma operação dupla e ondeante: progressivo-regressiva, regressivo-progressiva. [...]

O mesmo movimento que permite o sossego do retorno pode aceder à diferenciação para frente do discurso. *Re-iterar*, *re-correr*, *re-tomar* supõem *também* que se está a caminho; e que se insiste em prosseguir. (BOSI, 2010, p. 41)

Retornar permite encontrar o mesmo e surpreender-se com o que já é distinto, porque visto desde outro tempo e outro lugar. Isso é o que acontece com a passagem do cometa Halley, com o amigo Juan Antonio Espinosa, com as praias de El Puerto de Santa María, com o pirata de Espronceda, com as canções medievais, com as formas da lírica de tipo popular, com Charles Baudelaire.... Tudo é mesmo e outro, uma fórmula que ecoa a noção de paralelismo como um recurso estruturante à maneira de Gustavo Adolfo Bécquer. Nesse sentido, estende-se a Alberti a linhagem romântica que, como observa Luis García Monteiro recuperando o olhar de Antonio

⁶⁷ Segundo a definição do *Grande Dicionário Houaiss*: “berço s.m. 1. pequeno leito oscilante onde se embalam os recém-nascidos para fazê-los adormecer”. Disponível em <<https://houaiss.uol.com.br/pub/apps/www/v2-3/html/index.htm#0>>. Acesso em 27 de agosto de 2018.

⁶⁸ Dialogamos aqui com dois importantes leitores da poesia de Rafael Alberti: Solita Salinas de Marichal e Luis García Montero. A primeira proferiu, em 1963 para o número da revista *Ínsula* em homenagem ao poeta, talvez a avaliação mais citada acerca da obra albertiana: “La trayectoria de Rafael Alberti es una continua búsqueda del Paraíso, de los paraísos perdidos” (1963, p. 4). García Montero, de alguma maneira, ecoa a consideração de Salinas de Marichal ao tributar os diferentes estilos de Alberti à “condena al nomadismo del poeta contemporáneo. Se siente instalado en la insatisfacción, en la carencia, con el impulso de un deseo que recuerda lo que ha perdido o que persigue aquello que aspira a conquistar.[...] Vivir en la carencia impone la movilidad, la búsqueda, el miedo a la repetición o el estancamiento” (2006, p. 50). Ante as duas perspectivas, entendemos o constante movimento da poesia de Rafael Alberti como escolha; o nomadismo não como condenação, mas como postura que advém de uma concepção do que é a poesia.

Machado, sustenta a poética de Bécquer: “Tenía razón Antonio Machado al afirmar en *Juan de Mairena* que el discurso de Bécquer, tiempo psíquico irreversible, está regido por un principio de contradicción propiamente dicho: ‘sí, pero no; volverán, pero no volverán’” (2000, p. 180).

Neste ponto se encontram concepção de poesia e exercício da memória: o poeta comprometido com este movimento de ir e vir, por assim dizer, compromete-se também com o esforço de recordação, pois seu ofício, tal qual ele o entende, sempre exigirá que ele recorde. Mas, insistimos, não para plantar-se na lembrança encontrada, se não a fim de nutrir-se para o que virá. Por isso, conquanto Rafael Alberti logre conformar um mundo imaginário, este não é um fim; ao contrário, ele é em tudo anúncio, início, possibilidade e descoberta, efeitos que a obra alcança ao imprimir movimento e dinamismo à linguagem. Nesse sentido, alinhamo-nos às observações de Solita Salinas de Marichal quando interpreta a abundância de interjeições, frases sintéticas, imperativos, exclamações e advérbios que se espriam por todo *Marinero en tierra* como recursos para plasmar o movimento das ondas e dos jogos infantis, lembrando o protagonismo das crianças na obra: “También el lenguaje poético corresponde al ritmo impaciente de la vida que empieza, está dinamizado, tomado en el momento de empezar a ser [...]” (1968, p. 23). Seriam incontáveis os versos nos quais essas características se expressam, de modo que elegemos uma composição, transcrita a seguir, em que o tom móvel, dinâmico, recém-nascido e propositivo impresso nos elementos que o esforço de recordação foi buscar é expresso com vigor:

[SIN TÍTULO]

¡A los islotes del cielo!

Prepara la barca, niña;
yo seré tu batelero.

¿Marzo?
¿Abril?
¿El mes de mayo?

¡Más verde es la mar de Enero!

Prepara la barca, niña;
ya canta tu batelero.
(ALBERTI, 2003a, p. 134)

A memória do mar como território para a poesia é a nossa proposta de formulação para abarcar as relações que expusemos até aqui: a simultaneidade e a interdependência dos movimentos de ida e volta que permeiam todos os níveis de significação de *Marinero en tierra*

e lhe conferem seu caráter de organismo vivo. Contudo, os retornos – do verso, dos sons, das imagens, dos motivos – que compõem esse organismo seriam exposições de coisas recordadas se não tivessem sido tornados “expressivos” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 130); e tornar expressivo é explorar e potencializar sentidos.

Esse mecanismo pode ser observado, por exemplo, na série de seis poemas em que o primeiro e o último se intitulam “Jardín de amores”. Em todas as composições, o cenário é o jardim e ele aparece ora como construção da mente criadora do jardineiro; ora como lugar fértil para a memória do eu lírico; ora como ambiente familiar e doméstico que serve à imaginação para inverter as tópicos da poesia e os hábitos socialmente aceitos. Assim, no terceiro poema do conjunto, “Dondiego sin don”, o poeta explora a sonoridade do nome de uma flor, ecoando os jogos onomatopéicos da poesia de tipo popular, ao mesmo tempo em que marca sua postura insubmissa em relação a qualquer solenidade:

Don dondiego,
que al sol estáis ciego;
dón, dín, dón,
que no tenéis don.
(ALBERTI, 2003a, p. 111)

Já o primeiro “Jardín de amores” é dedicado a Javier de Winthuysen (1874-1956), pintor e paisagista sevilhano, chamado de “oso jardinero” por Juan Ramón Jiménez (1987, p. 90), epíteto que Alberti incorpora ao poema. Os versos trazem uma sucessão de pedidos ao homenageado, a quem se encomendam jardins inusitados em lugares improváveis:

JARDÍN DE AMORES
(MACETAS)

A Javier de Winthuysen
“oso jardinero”

Vete al jardín de los mares
y plántate un madroñero
bajo los yelos polares.

Jardinero.

Para mi amiga, una isla
de cerezos estelares,
murada de cocoterros.

Jardinero.

Y en mi corazón guerrero

plántame cuatro palmeras,
a guisa de masteleros.

Jardinero.
(ALBERTI, 2003a, p. 109).

O vocábulo “jardinero” emoldura as estrofes e vai se configurando como aquele dotado da capacidade de ir além das contingências do clima e das adversidades impostas pela natureza. Sua posição solitária nos versos confere-lhe destaque e exalta seu poder de inventar e brincar com as possibilidades, à maneira do poeta. Com efeito, essa é a relação que o poema nos convida a fazer, aproximando os dois criadores pela mediação do texto de Juan Ramón Jiménez⁶⁹ evocado na epígrafe. Em seu retrato de Winthuysen, o poeta de Moguer o descreve como um menino que observa atentamente com “ojos primeros” a natureza andaluza e a recompõe tanto em pinturas quanto em projetos paisagísticos, num processo de “sencillas traslaciones”, cujo resultado tem uma aparência natural e verdadeira (RAMÓN JIMÉNEZ, 1987, p. 90). Qualidade semelhante é atribuída por Juan Ramón a *Marinero en tierra* na célebre carta enviada a Alberti reproduzida na primeira edição do livro, em que ressalta a beleza, a “milagrosa variedad de colores, espumas, esencias y músicas” que emulam o mar do sudoeste andaluz e as margens da baía de Cádiz (In: ALBERTI, 2003a, p. 141-142).

Entendemos que essas “sencillas traslaciones”, na expressão de Juan Ramón Jiménez, também podem descrever de maneira precisa a operação de Rafael Alberti ao decidir empreender o esforço de recordação. O poeta não o faz para que o mar de El Puerto de Santa María seja retratado em *Marinero en tierra*, mas para que, a partir daquele gesto de memória, o mar seja o mar de El Puerto e seja também outro: a liberdade, a possibilidade, a mãe, a viagem, o jardim.... Tudo o que ele significa e pode significar – o “devir-expressivo” – vai traçando as linhas limites nas bordas das quais se lê: aqui é *Marinero en tierra*. Um território feito de elementos heterogêneos – toda a flora do ar e toda a fauna do céu – que se coordenam, se articulam, se intercalam e se superpõem mantendo sua heterogeneidade. Não estamos diante de uma estrutura que se organiza binariamente – passado e presente; mar e cidade; vivido e sonhado; primitivo e moderno; natural e mecânico⁷⁰ –, o que seria “demasiadamente simples”,

⁶⁹ Rafael Alberti certamente herda a índole perscrutadora da identidade e da alteridade por meio da vagueza simbolista que se observa em Juan Ramón Jiménez. Ademais, a voz deste poeta trazida aos versos pela epígrafe permite uma relação com sua obra *Jardines lejanos* (1904), em que, embora os jardins não sejam elaborados a partir de elementos tão cotidianos e domésticos como os de *Marinero en tierra*, tendendo a outro tipo de idealização, são igualmente lugares propícios à imaginação, ao sonho, à evocação e ao exercício da memória.

⁷⁰ Esses pares oposicionais são empregados por Emilia Zuleta para descrever o que ela reconhece como um “esquema de contraposición” em *Marinero en tierra* (1981, pp. 325-328).

mas de uma arquitetura⁷¹ consistente que se mantém porque os componentes atravessam-se uns aos outros (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 130-158).

Adverte-se que a noção de território a que recorreremos não é a de um espaço estático e limitado. Antes, esse território vale por sua vitalidade e pela “ponta de desterritorialização” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 159) que cada elemento seu carrega, pois, como tudo o que foi buscado está tocado por uma possibilidade de vir a ser – fecundado, para usar o termo que “Sueño del marinero” sugeria – o que vive dentro do território pode começar a “germinar” e a oferecer (novas) “linhas de errância” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 117 e 123).

Por isso é que mais do que compartilhar a ideia de retorno, propomos que mar, memória e poesia em Rafael Alberti encontram um denominador comum na noção de ritornelo, conforme se depreende das reflexões de Deleuze e Guattari. O termo trazido da música implica a existência da faculdade da memória, pois só quem recorda pode reconhecer o fenômeno que volta. A partir do que a repetição sugere e dispara, os filósofos propõem como sentido geral que o ritornelo é “todo conjunto de matérias de expressão que traça um território” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 139). Mas ele não é só “movimento retrógrado” que forma “um círculo fechado”; é composto de “aumentos e diminuições, acréscimos e subtrações, amplificações e eliminações” e por isso “age sobre aquilo que o rodeia, [...], para tirar daí vibrações variadas, decomposições, projeções e transformações”, como um autêntico “prisma, um cristal de espaço-tempo” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 176-177).

Para nós, este é o sentido dos retornos que habitam e conformam o território de *Marinero en tierra*, um traço que não confina a poesia de Rafael Alberti. Ao contrário, porque tudo neste território é vivo, ele compõe ao mesmo tempo que propõe outro(s) mundo(s). Essa vitalidade desponta nos fundamentos para uma poética da obra sobre os quais discutimos na primeira seção deste capítulo: o princípio de liberdade como motor da criação poética e vivente na forma do poema; a poesia entendida como possibilidade; e a memória como faculdade acionada para compor um universo que não está fixo no passado, mas emerge como tempo vivo no poema. Mar, memória e poesia atuam como elementos moventes da e na materialidade das composições, e o ritornelo é uma noção propícia para lê-los na medida em que não designa só o retorno, mas instiga a pensar que o gesto de retornar, ou de fazer retornar, é eminentemente

⁷¹ Gilles Deleuze e Félix Guattari recusam o vocábulo “estrutura”. Pensam em arquitetura “como arte da morada e do território”, que se afasta de um modelo arborescente e descreve melhor a intercalação de ritmos, de forças e de intensidades que incidem em uma construção. A partir daí defendem que “É neste sentido também que a obra musical ou literária tem uma arquitetura [...]. Não se trata mais de impor forma a uma matéria, mas de elaborar um material cada vez mais rico, cada vez mais consistente, apto a partir daí a captar forças cada vez mais intensas”. (2012, p. 148-149)

crítico. Isso porque, primeiro, o ritornelo pressupõe uma postura ativa que recusa o pré-concebido e a realidade dada e decide olhar outra vez. Em seguida, porque deflagra uma série de relações, faz vibrar e mover. Finalmente, porque o mesmo primeiro impulso não permite o assentamento: o já-sabido e o já-conhecido são sempre devires, uma propriedade a que Deleuze e Guattari aludem recorrendo a uma poderosa sugestão: a “Memória de um anjo” (2012, p. 179).

A imagem nos permite uma última referência a um poema de *Marinero en tierra*: em “Viajeros”, um anjo homônimo do poeta, o Arcanjo Rafael, aparece inicialmente velando o sono de uma mulher.

VIAJEROS

Dormida y rubia, en la roca;
dormida y rubia, llegada,
ayer tarde, de Polonia.
El Arcángel de su guarda
–San Rafael– la acompaña.

No sueñes tú, prima mía,
no sueñes, que estás cansada.

Las aldeas de Suiza
y los pueblos de Germania
pasando van por su frente
bajo una blanca nevada.

No sueñes tú, prima mía,
no sueñes, que estás cansada.

San Rafael se ha dormido,
despierto y rubio, en la roca,
despierto y rubio, llegado,
ayer tarde, de Polonia.
(ALBERTI, 2003a, p. 130)

Ao final, como que encantado pelo sono que velava, é o anjo quem dorme. Ou sonha? Ou lembra? A atmosfera do poema não permite que se afirme com certeza. O que importa, no entanto, são as inquietações deixadas pela circularidade dos versos: com o que sonharia um anjo, um ser que desconhece os limites do tempo e do espaço? Como considerar a homonímia entre poeta e anjo e a sugerida mudança de estado deste? Em meio às imprecisões, atentamos para a repetição nos versos finais: “San Rafael se ha dormido,/despierto y rubio”. O anjo que velava o sono de uma figura feminina recém-chegada de uma viagem dorme acordado. Não nos parece impróprio pensar que esta é a condição mesma da literatura: “sueños contados por

hombres despiertos, o, por mejor decir, medio dormidos”, apropriando-nos aqui da fala do *cura* no *Don Quijote* de Cervantes (2008, p. 56).

A memória de um anjo, a abertura para o devir. Lançados às infinitudes dessas sugestões de “Viajeros”, deixamos *Marinero en tierra* para entrar na senda por ele inaugurada: a poesia de Rafael Alberti. Neste aparente mar aberto, há, no entanto, um problema, em especial, que confrontará a relação triádica entre mar, memória e poesia. A longa trajetória de vida e de arte do poeta – nascido em 1902 e morto em 1999, e artista ativo desde os primeiros anos da década de 1920 até o final dos anos 1980 – imporá à poética forjada em *Marinero en tierra* a realidade do deslocamento forçado. Àquele primeiro traslado a contragosto de 1914 de El Puerto de Santa María a Madri, vão se suceder a inevitável fuga para a França em 1939, ao final da Guerra Civil Espanhola; a travessia do oceano rumo à América do Sul em 1940; o retorno à Europa em 1963 para fixar-se na Itália, e, finalmente, a volta definitiva à Espanha em 1977, para mencionarmos aqui apenas os grandes marcos de seu itinerário.

Nesses quase quarenta anos, os vinte e três vividos entre a Argentina e o Uruguai (1940-1963) assistem a um dos períodos mais férteis da produção poética de Rafael Alberti, nos quais aparecem treze livros de poesia. Mas não só pela abundância este período nos chama a atenção. É neste momento que os ares de *Marinero en tierra* retornam e sopram novamente, instigando a questionar como aquele vínculo entre o signo mais presente na obra do poeta, o mar; seu compromisso ético e estético com o exercício da memória; e sua concepção do trabalho poético responde ou é afetado pela experiência do deslocamento forçado.

A esse retorno dos ares de *Marinero en tierra* se soma o volume *Retornos de lo vivo lejano*, editado pela primeira vez em 1952, que estampa uma forma poética criada por Rafael Alberti em meio à variedade formal de tantos livros que não pareceriam compostos pela mesma pena. Sobre esse movimento constitutivo da voz albertiana que, por ora, brevemente esboçamos, vamos nos debruçar nos capítulos posteriores, buscando refletir, primeiro, sobre os sentidos da travessia do poeta rumo à América e, logo, sobre sua escritura durante o exílio rio-platense até a conformação de uma obra em que a disposição para o retorno crítico ressurgiu, dá à luz uma forma que traz inscrita no nome a volta ao/do passado, e parece propícia a acolher na sua distensão as questões que ocupam o homem e o poeta desterrado.

2 “EN EL MAR PERDÍ LA MAR”: INTERMÉDIO FRANÇA-ARGENTINA

2.1 Notas mínimas: 1925-1939

Entre o poeta de *Marinero en tierra* que conhecemos no primeiro capítulo e aquele que encontraremos neste e nos posteriores interpõem-se quatorze anos. Não nos deteremos nos pormenores desse período de 1925 a 1939⁷², uma vez que nosso problema se concentra nas obras escritas durante o exílio rio-platense do poeta. No entanto, há três momentos de inflexão sobre os quais importa brevemente comentar na medida em que terão ressonância nas questões que nos ocuparão.

Dois deles coincidem: a crise estética e pessoal do poeta no final da década de 1920 – não podendo ser desconsiderada uma percepção aguda das circunstâncias histórica, social e econômica mundiais – e o encontro com aquela que será sua grande companheira, María Teresa León. A intensidade desses acontecimentos se imprime tanto na prosa autobiográfica de Alberti – “Allí surgió ante mí, rubia, hermosa, sólida y levantada, como la ola que una mar imprevista me arrojara de un golpe contra el pecho” (2009, p. 253) –; quanto na poesia, como se verifica no tom impresso aos versos iniciais de “Retornos del amor recién aparecido”:

Cuando tú apareciste
penaba yo en la entraña más profunda
de una cueva sin aire y sin salida.
Braceaba en lo oscuro, agonizando,
oyendo un estertor que aleteaba
como el latir de un ave imperceptible.
(1999, p. 161)

As obras escritas entre o final da década de 1920 e os primeiros anos de 1930 – *Sobre los ángeles*, *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos* y *Sermones y moradas* –

⁷² Entre os estudos que detalham esse período da trajetória albertiana, destacamos: GARCÍA MONTERO, Luis, “La poesía de Rafael Alberti”, in: ALBERTI, Rafael, *Poesía. 1920-1938*, Tomo I, Madrid, Aguilar, 1988, p. XXXI-CXXXIII; LLOPIS, Enrique, *La deriva de un marinero en tierra argentina*, Buenos Aires, De aquí a la vuelta, 2013; SENABRE, Ricardo. “Alberti esencial”; in: GARCÍA MONTERO, Luis, *El poema compartido*, Granada, Junta de Andalucía, 2003, p. 11-29; TORRES NEBRERA, Gregorio, “Introducción”, in: ALBERTI, Rafael, *Retornos de lo vivo lejano-Ora marítima*, Madrid: Cátedra, 1999, p. 13-106; ZARDOYA, Concha. “El mar en la poesía de Rafael Alberti”, in: _____, *Poesía española del siglo XX*, Madrid, Gredos, 1974, p. 446-478; ZULETA, Emilia de. “La poesía de Rafael Alberti”, in: _____, *Cinco poetas españoles*. (Salinas, Guillén, Lorca, Alberti, Cernuda), Madrid, Gredos: 1981; *Cuadernos hispanoamericanos* Homenaje a Rafael Alberti. Madrid, Noviembre-Diciembre 1990, n. 485-486.

guardam a elaboração estética desse período tumultuado, expresso, entre outros recursos, pela corrosão das formas, pelo questionamento das possibilidades do discurso poético, pela iconoclastia e pelo lirismo atormentado a que o poeta se filia ao presidir *Sobre los ángeles* com um verso da “Rima LXXV” de Gustavo Adolfo Bécquer, “...huésped de las nieblas...”⁷³. Esse momento de “desconcierto y anarquía”, como descreve Alberti (2009, p. 231), plasmado num discurso ora afásico e descontínuo, como em *Yo era un tonto...* (GEIST, 2003, p. 133), ora verborrágico, como em *Sermones y moradas*, sinaliza também a atitude de quem reflete sobre a natureza da criação poética e se interroga sobre os limites da representação. Como bem adverte Anthony Geist: “[...] *Yo era un tonto...* está arraigado en un momento histórico muy puntual, y la melancolía es la respuesta a una coyuntura histórica específica” (2003, p. 128). A leitura do crítico norte-americano, apoiada em Walter Benjamin, insere o livro no problema moderno da crise do signo e da linguagem poética frente a uma época que exalta a racionalidade e a tecnologia que tudo reproduz, inclusive a arte.

O outro momento de inflexão é a Guerra Civil Espanhola. Tendo vivido o conflito muito de perto, habitando a Madri sitiada até os primeiros meses de 1939, e se envolvido profundamente nas ações contra o fascismo ao lado de María Teresa León na *Alianza de Intelectuales Antifascistas para la Defensa de la Cultura*⁷⁴, os acontecimentos e seus significados serão para sempre lembrados nos escritos e nas ações de Rafael Alberti. No entanto, sublinhamos o significativo impacto dessa experiência sobre seu fazer estético, o que se detecta na mudança de tom e forma de suas composições entre 1936 e 1937. Em outubro de 1936, começaram a vir à luz seus poemas em forma *romance*, nove no total, aparecidos nas páginas centrais de *El mono azul*⁷⁵. Por este meio, eram publicados, sob o título de *Romancero de la Guerra Civil*⁷⁶, os poemas enviados desde as frentes de batalha escritos em forma *romance*

⁷³ Uma reflexão detida sobre esse período e o modo como Alberti o elabora esteticamente é oferecida por C.M. Bowra, que destaca a intensidade da visão albertiana ao conjugar, em *Sobre los ángeles*, sua crise imaginativa e criativa, a certeza de que “algo nele havia morrido”, à percepção das “forças obscuras” que o curso da história na década de 20 engendrava sob as aparentes calma e esperança (1949). Bowra sentencia que a crise do período desabou igualmente sobre o poeta e o homem Alberti e conclui: “The crisis through which he had passed was more than a crisis in his creative life: it was a hard process of adjustment to a mature view of existence”. (1949, p. 251)

⁷⁴ Organização criada alguns meses antes do início da Guerra Civil Espanhola. Presidida por José Bergamín, tendo Alberti na função de secretário, a *Alianza*, entre outras ações, publicava o periódico *El mono azul* (agosto/1936 a julho/1938) e coordenava as apresentações das *Guerrillas del Teatro*, que tinham à frente María Teresa León. Embora aparecida neste contexto, a criação da *Alianza* é gestada a partir da participação de muitos de seus membros na Associação de Escritores Revolucionários, sediada em Moscou, e da realização de um congresso dessa entidade em julho de 1935 em Paris, como se explica no primeiro número de *El mono azul*.

⁷⁵ Periódico que circulou entre 27 de agosto de 1936 e julho de 1938. Eram responsáveis pela publicação José Bergamín, Alberti, María Teresa León, Rafael Dieste, Lorenzo Varela, Antonio R. Luna, Arturo Souto e Vicente Salas Viu.

⁷⁶ Os *romances* publicados em *El mono azul* foram reunidos em livro em quatro oportunidades. A primeira, publicada pelo Quinto Regimento e pela Alianza, chamou-se *Poesías de guerra*. A segunda foi editada pelo Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes em novembro de 1936 sob o título de *Romancero de la Guerra*

por poetas já reconhecidos, além de soldados e pessoas comuns. Em janeiro de 1937, Alberti deixa de escrever esses *romances* e, em setembro desse mesmo ano, publicam-se doze poemas de natureza muito distinta à do *romancero* no conjunto intitulado “Capital de la gloria”.

A análise⁷⁷ dessas duas séries de obras permite constatar que a experiência próxima e cotidiana da guerra colocou como problemas para o poeta a condição humana, a natureza de seu ofício e o estatuto da poesia, além de sugerir um refinamento em seu modo de tratar a relação entre sujeito e história⁷⁸. Em linhas gerais, os *romances* apresentam um tom vigoroso, como para serem declamados em voz alta, uma necessidade que dá novas feições ao caráter de transmissão oral que as composições de *Marinero en tierra* possuíam. Já os poemas de “Capital de la gloria” exibem um tom muito distinto e são marcados pela comoção do sujeito diante da cidade em ruínas.

Do ponto de vista formal, Alberti explora toda a possibilidade dos *romances* como “arma de combate” capaz de “dizer a história em versos” (ALBERTI, 2006b, p. 9 e 11) ao compô-los seguindo a métrica e rima do gênero – octossílabos⁷⁹ com assonantes nos versos pares –, lançando mão de paralelismos e preservando um núcleo narrativo, de modo a garantir a transmissão oral. Essa ordem formal dos *romances* sugere uma afirmação do papel interventor da arte em um mundo desordenado pela guerra.

Por outro lado, em “Capital de la gloria”, encontra-se um pendor reflexivo que se manifesta em composições e versos mais longos e densos, em que a fluidez sintática e rítmica é frequentemente rompida e esquemas métrico e rimático pulverizam-se ao longo das composições. A perplexidade do sujeito se expressa no andamento penoso dos poemas e a complexidade de sua reação lírica talvez se condense no verso de “Monte de El Pardo”, em que

Civil. O poeta Emilio Prados foi o responsável pela seleção dos 302 poemas que compuseram a terceira reunião, de 1937, intitulada *Romancero general de la guerra de España*. Rafael Alberti organizou a quarta reunião, publicada na Argentina em 1944 sob o título de *Romancero general de la guerra española* (LECHNER, 2004, p. 288-310).

⁷⁷ No artigo “Transcendente e histórica: a poesia de Alberti escrita durante a Guerra Civil Espanhola” oferecemos uma leitura e uma discussão mais profundas desses *romances* e dos poemas de “Capital de la gloria”. O texto foi publicado na revista *Caracol*, n. 11, em 2016, e pode ser acessado em <<https://www.revistas.usp.br/caracol/article/view/118333/115922>>.

⁷⁸ Falamos aqui de um “refinamento” no modo de tratar esteticamente a relação entre sujeito e história considerando o teor das obras que o poeta compõe nos primeiros anos da década de 1930, momento que coincide com sua tomada de consciência sobre questões sociais e políticas prementes na Espanha, como, por exemplo, as reivindicações de operários por melhores condições de trabalho ou as medidas autoritárias dos governos ditatoriais de Primo de Rivera (1923-1930) e Dámaso Berenguer (1930-1931) contra intelectuais e artistas. Desses anos datam seu engajamento às causas operárias e camponesas, sua adesão ao Partido Comunista e um conjunto de poemas que Alberti agrupará sob o título de “El poeta en la calle” a partir do volume *Poesía 1924-1937*, publicado em 1938. Nas palavras do poeta no prólogo escrito para o conjunto ainda em 1935, trata-se de poemas compostos a partir do “contacto con las masas populares de España”, os quais se valiam de recursos para repercutir de forma eficaz “en la sala del mitin, en la calle de la ciudad, en el campo o en la plaza del pueblo”, já que haviam nascido “de una exigencia revolucionaria” e de um compromisso assumido (ALBERTI, 2003b, p. 431).

⁷⁹ Lembrando que os octossílabos espanhóis correspondem aos heptassílabos na versificação portuguesa.

o encontramos olhando a paisagem destruída de Madri com “la conciencia cargada de llanto y dinamita” (ALBERTI, 2003b, p. 192).

Nesses três momentos sobre os quais comentamos brevemente revela-se a postura ao mesmo tempo exigente e atenta do poeta com relação à sua arte e às circunstâncias em que ele – e ela – se encontram.

2.2 A poesia a bordo: travessia

*Mira la tierra, el mar que la contiene,
todo lo cual por un pequeño punto
a respeto del cielo juzga y tiene;
puesta la vista en aquel gran trasunto
y espejo do se muestra lo pasado
con lo futuro y lo presente junto [...]
Garcilaso de la Vega, “Elegía I”*

“Francia, el mar, la Argentina, 1939-1940”. É desta maneira que Rafael Alberti encerra seu primeiro livro com composições inéditas publicado na Argentina, *Entre el clavel y la espada*, de 1941⁸⁰. A aparência pragmática e documental da frase, que lembra, à primeira vista, um elemento estrutural de uma carta, um relatório ou um diário, guarda as tensões das circunstâncias de escritura desses poemas tanto no âmbito íntimo do sujeito quanto no contexto histórico.

A formulação flagra o momento do trânsito imposto a Alberti e María Teresa León – a chegada à capital francesa em 12 de março de 1939 depois da derrota da Espanha republicana; a saída do país do porto de Marselha em 10 de fevereiro de 1940 a bordo do *Mendoza* rumo à América, onde desembarcariam, em Buenos Aires, em 03 de março do mesmo ano – e, nesse sentido, captura um dado particular de suas biografias. Mas, ao mesmo tempo, o aspecto comum a que as referências apontam, os dois países e as duas datas, permitem que as ampliemos para pensar no deslocamento de um enorme contingente de pessoas a que o mundo começava a assistir em decorrência dos conflitos bélicos modernos: a recém-terminada Guerra Civil

⁸⁰ A primeira edição de *Entre el clavel y la espada* é publicada em Buenos Aires em 28 de maio de 1941 pela Editora Losada, pela qual também viera à luz, na coleção “Poetas de España y América”, no ano anterior, o volume intitulado *Poesía (1924-1938)*. Uma das sete seções de *Entre el clavel y la espada*, “De los álamos y los sauces”, dedicada a Antonio Machado, é publicada antes do livro, em 28 de outubro de 1940, em 425 exemplares pelo selo de edições especiais Ángel Gulab. “Diálogo de Vénus y Príapo”, escrito em 1955, e dois sonetos da série “Sonetos corporales” foram posteriormente incluídos na obra, tendo aquele se tornado sua segunda seção.

Espanhola⁸¹ e os primeiros movimentos da Segunda Guerra Mundial, acontecimentos que renderam ao nosso tempo o epíteto de “a era do refugiado, da pessoa deslocada, da imigração em massa”, nas palavras de Edward Said (2003, p. 47).

A exposição dessas tensões é conseguida pelo poeta ao colocar os elementos em relação. Dessa maneira, França e Argentina são pontos no mapa, mera localização geográfica, dois países no mapa-múndi. Mas, postos numa sequência que denuncia o trânsito, emergem como duas realidades políticas e históricas: a França⁸², então hostil aos refugiados republicanos espanhóis e em vésperas da ocupação nazista, e a Argentina⁸³, não mais acolhedora, como um destino possível na América. Entre esses dois territórios delimitados reaparece o signo dileto do poeta. Ao se interpor como grandeza natural e fluida, o mar desvela a medida arbitrária das convenções humanas que estabelecem os limites nacionais. Ao mesmo tempo, sua dimensão quase ilimitada se ergue em frente ao poeta como elemento concreto da travessia e, a partir de então, da separação. O mar de Rafael Alberti, espaço de reflexão desde *Marinero en tierra*,

⁸¹ Como nota Valeria De Marco, a Guerra Civil significou uma “drástica mudança” no perfil das pessoas que tiveram que partir forçosamente da Espanha. Se a emigração, como adverte, é um “processo” que “está na raiz da fundação do Estado espanhol, com a expulsão dos judeus e dos muçulmanos, e ressurgiu com frequência ao longo de sua história”, a Guerra Civil provocou “o êxodo massivo” que atingiu não só políticos e intelectuais, mas “Soldados do exército regular, milicianos, membros das brigadas internacionais, velhos, mulheres e crianças” (2011, p. 99).

⁸² Entre os espanhóis residentes na França em 1945, cerca de 252.000, 40% afirmavam ter chegado ao país entre 1936 e 1945 (DREYFUS-ARMAND, 2009, p. 30). Entre idas e vindas de civis e milicianos, cerca de 40.000 espanhóis estavam na França no final de 1938 (DREYFUS-ARMAND, 2009, p. 36). A grande onda de refugiados, no entanto, chega ao país entre janeiro e março de 1939, empurrados pela queda de Barcelona e a anunciada derrota republicana. As cerca de 500.000 pessoas, que configuram o que ficou conhecido como a *Retirada*, veem o governo francês pôr em prática um decreto de maio de 1938 que mantinha sob vigilância os estrangeiros em situação irregular, posteriormente recrudescido pela ordem de internar aqueles “indesejáveis” (DREYFUS-ARMAND, 2009, p. 37-38). Em fevereiro de 1939, 275.000 pessoas se achavam nessa condição nos campos de Argelès-sur-Mer e Saint-Cyprien, principalmente, além daqueles que haviam sido enviados a campos nas colônias francesas na África (DREYFUS-ARMAND, 2009, p. 38). Com a declaração do final da Guerra Civil, em 01 de abril de 1939, o governo francês pressiona os refugiados a retornar à Espanha ou a buscar outros países. Alguns partidos políticos, iniciativas do povo francês e organizações internacionais antifascistas possibilitaram esses traslados (AZNAR SOLER, 2002). Assim, no final de 1939, metade dos chegados da *Retirada* permaneciam na França (DREYFUS-ARMAND, 2009, p. 39). Dentre esses, houve políticos, artistas e intelectuais defensores da Segunda República que o colaboracionismo francês, na figura do marechal Pétain e do governo de Vichy, deteve e entregou à Gestapo ou enviou à Espanha franquista onde terminaram presos ou fuzilados (AZNAR SOLER, 2002). Marie Laffranque, em seu estudo sobre o período francês de Rafael Alberti, faz referência ao fato de que, para muitos franceses, os espanhóis refugiados representavam “um perigo permanente” e eram vistos como indivíduos “não desejáveis” (1984, p. 245).

⁸³ México, Chile e República Dominicana foram os únicos países americanos que se dispuseram oficialmente a receber os refugiados espanhóis no pós-Guerra Civil; a eles chegaram, respectivamente, de 20.000 a 24.000; 4000 e 3000 pessoas (ORTUÑO MARTÍNEZ, 2010, p. 68-69). Estima-se que na Argentina desembarcaram entre 2000 e 2500 espanhóis, vindos principalmente em razão de laços familiares, amizades, pessoas conhecidas ou correligionários políticos, empreendendo uma “aventura” muitas vezes complexa, individual e ilegal (ORTUÑO MARTÍNEZ, 2010, p. 70-74), uma vez que a Argentina havia implementado diversas medidas e entraves burocráticos para dificultar o fluxo migratório a partir de meados da década de 1930 (ORTUÑO MARTÍNEZ, 2010, p. 75). Decretos como o de outubro de 1936 que proibia a entrada de pessoas perigosas à saúde física e moral da população (ORTUÑO MARTÍNEZ, 2010, p. 77); ou o de 1938, do presidente Roberto M. Ortiz, que só permitia a entrada de pessoas que possuíssem o “permiso de libre desembarco”, concedido pelo Estado argentino, com o cuidado de banir os “indesejáveis”, as pessoas “expulsas de seu país” e os agitadores políticos.

tinge-se, a partir daí, de outras cores. Se os bastidores do ambiente luminoso do livro de estreia eram o isolamento do jovem enfermo, privado da pintura e das andanças livres pela cidade, agora vêm ao primeiro plano os tons mais sombrios da fratura do desterro.

Da mesma forma, as duas datas, 1939 e 1940, terão evidenciadas seu caráter convencional nessa sequência de relações. Sendo marcos históricos de um período entreguerras, são também passagem e tempo de vida de um sujeito. Novamente, grande história e vida íntima se imbricam na quase despretensão documental dessa nota, oferecendo-nos uma sugestiva chave de leitura a partir da qual passamos a nos aproximar de alguns poemas escritos no entretempo franco-argentino de Rafael Alberti em duas obras concebidas entre 1939 e 1942, *Vida bilingüe de un refugiado español en Francia*⁸⁴ e *Entre el clavel y la espada*. Trata-se de dois conjuntos contemporâneos, mas de natureza distinta no momento de verter a experiência de fragmentação a que a guerra e o exílio submetem o sujeito. Enquanto nos nove poemas de *Vida bilingüe* a irregularidade dos versos, a multiplicidade de vozes, as mudanças espaço-temporais bruscas e a disposição dos versos do branco da página são recursos vanguardistas mobilizados para plasmar a experiência imediata de um tempo histórico da urgência e da ruptura, *Entre el clavel y la espada* distende-se em sete seções de tons variados, que passam pela reflexão melancólica, o erotismo e o apego à tradição literária espanhola explorando das formas clássicas ao verso livre, o que resulta em séries de poemas nos quais o sentido da fragmentação se recobre da densidade do exercício memorialístico.

Esses conjuntos de poemas manifestam uma faceta do modo de trabalho de Rafael Alberti que não pode ser ignorada: a concomitância de seus escritos, um traço que, na verdade, o caracteriza desde a estreia como poeta. Considerando dois marcos, outubro de 1938, quando compõe o poema⁸⁵ que se tornará um dos prólogos de *Entre el clavel y la espada*; e outubro de 1942, quando publica a primeira edição de *Vida bilingüe...*, encontramos um Rafael Alberti que se dedica à escritura do que virá a ser o Livro primeiro de *La arboleda perdida* – iniciado entre 1938 e 1939 e publicado em 1942 –; que trabalha na obra de teatro *El trébol florido*, publicada

⁸⁴ *Vida bilingüe de un refugiado español en Francia* foi escrito durante a passagem do poeta por Paris, entre 1939 e 1940, mas só ganhou publicação em livro em 1942, na Argentina, pela editora Bajel. Entre a escritura e a primeira aparição em livro, Rafael Alberti efetuou pequenas alterações em alguns dos nove poemas que compõem a obra, mudanças que o cotejo entre os manuscritos e a primeira edição permite constatar. O volume em que os nove poemas aparecem é precedido por outras duas obras do poeta, *De un momento a otro* (*Drama de una familia española*) e *Cantata de los héroes y la fraternidad de los pueblos*.

⁸⁵ Em sua primeira aparição, ainda no curso da Guerra Civil, no periódico *Hora de España*, o poema tinha como título “Para luego” e integrava com outras cinco composições o conjunto “Una poesía simultánea a los hechos”. Ao se converter em um dos prólogos de *Entre el clavel y la espada*, em 1941, passa a ser intitulado “De ayer para hoy”. Trata-se de um poema muito conhecido e referido em estudos críticos sobre a poesia albertiana, pois plasma o desconcerto da experiência da guerra e seus efeitos sobre uma poesia que roga pela volta da “palabra precisa”, “virgen” e do “asombro de crear” (ALBERTI, 1941, p. 13).

em 1941; que volta à adaptação de *Numancia*, de Miguel de Cervantes, feita em 1937, para uma nova edição pela editora Losada em 1943; que se envolve na preparação da *Antología poética* de Federico García Lorca, junto a Guillermo de Torre, publicada pela editora Pleamar em 1943; que inicia a tradução de *Journaux intimes*, de Charles Baudelaire, editada pela Bajel em abril de 1943, e que retorna a *Marinero en tierra* para preparar sua primeira edição no exílio publicada em Buenos Aires por Schapire em 1942⁸⁶, para citar apenas alguns trabalhos. Essas coincidências e aproximações temporais dão a dimensão da intensa atividade do poeta, uma dinâmica que marca sua personalidade⁸⁷ e sua obra além de chamar-nos a atenção para leituras e questões que estão em seu horizonte no momento da criação.

Assim, entre França e Argentina, entre 1939 e 1942, *Vida bilingüe de un refugiado español en Francia* e *Entre el clavel y la espada* ocupam Rafael Alberti, e é, significativamente, na travessia mesma do mar que já se configuram os grandes problemas de uma poesia que passará a enfrentar o exílio. O dia do embarque no *Mendoza*, 10 de fevereiro de 1940, dá início ao “Diario de a bordo”⁸⁸ do poeta e data a composição 21 da seção “Toro en el mar” de *Entre el clavel y la espada*:

21

Canario solo en el mar.
Canta al toro que se aleja,
que se va.

Las gaviotas de los palos
ya no están.
La lluvia las mandó a tierra.

Canta al toro que se aleja.

En el mar perdí la mar,
y en tierra perdí la tierra.

Que se va,
canta al toro que se va.
(ALBERTI, 1941, p. 102)

⁸⁶ Este dado sobre o retorno do poeta a *Marinero en tierra* é de extrema importância para o percurso de nossa tese. Abordaremos a questão com mais vagar nos próximos capítulos ao estudar as obras compostas entre 1940 e 1963 pelo poeta, mas, por ora, citamos a afirmação de Derek Gagen ao refletir sobre o permanente trabalho de Alberti com *Marinero en tierra* entre 1925 e 1968. Para o professor, esta edição de 1942 marca o início do processo de depuração que culminará com a edição de 1945 (1993, p. 98).

⁸⁷ Sobre a personalidade de Rafael Alberti, María Teresa León, em *Memoria de la melancolía*, declara: “Rafael siempre me sorprende. ¿De dónde saca su juventud sin término? Siente un llamamiento inagotable, levanta su cabeza blanca y responde. ¡Qué milagro!, ¿verdad?” (1998, p. 209).

⁸⁸ Segundo o manuscrito da Biblioteca Nacional de España referido por Gonzalo Santonja (2004, p. 59).

O poema breve, com suas construções paralelísticas e economia de adjetivos, evoca a forma da canção popular de tradição ibérica tão cara a Alberti desde sua primeira poesia, além de reverberar a influência de Gustavo Adolfo Bécquer. A particularidade, neste caso, fica por conta do modo como se mobilizam os recursos. A irrupção dos tetrassílabos em meio aos octossílabos⁸⁹ pede uma entoação descendente, conferindo aos versos certo tom de abatimento, reforçado pela ausência de rimas finais que denuncia a impossibilidade do canto harmônico. A única rima em final de verso é a assonante entre “tierra” e “aleja”, uma escolha que o poeta faz por duas vezes, como se sublinhasse com a repetição sonora a cena de partida a que assistimos no poema. Em todas as outras construções verbais (“que se va”, “ya no están”, “las mandó a tierra”, “perdí la mar”, “perdí la tierra”) está presente o afastamento, o que acaba por deslocar para um rincão isolado a ação exercida pelo pássaro que aparece como figuração do sujeito-poeta: o canário sozinho que canta no mar para um touro.

A oração “Canta al toro que se aleja/que se va”, no entanto, pode ter uma leitura ambígua, pois os sintagmas “que se aleja” e “que se va” podem funcionar tanto como objetos do verbo “canta” e, nesse sentido, nomeariam a substância do canto do canário; ou podem ser atributos do touro, sendo então ele o animal que se afasta. Essa última possibilidade implica uma inversão irônica, já que quem está se apartando forçosamente é o canário e não o oposto. Contudo, o detentor desse canto considera que o touro, no qual se deve ver a encarnação da Espanha, cuja geografia projeta o desenho da pele do animal sobre o traçado do mapa⁹⁰, é que se afasta dele. A figuração invertida traz encoberto o sentimento compartilhado por grande parte dos exilados republicanos de que o pensamento crítico, a cultura, o humanismo e a arte de vanguarda haviam deixado a Espanha junto com eles e que era, portanto, uma determinada Espanha, conservadora e autoritária, que se alijava de tudo isso. Semelhante concepção se manifesta em outros textos escritos por exilados republicanos, como o boletim que circulava no Sinaia, o primeiro navio que levou espanhóis desterrados ao México entre maio e junho de

⁸⁹ Como no restante do estudo, adotamos a medida do verso espanhol. Segundo a versificação portuguesa, teríamos versos heptassílabos e trissílabos.

⁹⁰ Trata-se de um desenho não por acaso explorado no conjunto que este poema integra. No primeiro poema de “Toro en el mar” a relação é evidente: “A aquel país se lo venían diciendo/desde hace tanto tiempo./Mírate y lo verás./Tienes forma de toro./de piel de toro abierto/tendido sobre el mar.//(De verde toro muerto.) (ALBERTI, 1941, p. 78). A propósito da imagem do touro em Alberti, Vicente Llorens comenta: “Alberti ha preferido el toro. Toro que puede venir: de la “piel de toro” del mapa de España, que todos aprendimos en la escuela sin poder visualizarla muy bien porque no todos habíamos visto pieles de toro extendidas; del toro combativo de las corridas, animal bravo y vigoroso, pero que se deja engañar fácilmente; del toro de las marismas del Guadalquivir (el toro poético de Fernando Villalón, enlazado a su vez con Gades, Gerión y Hércules, es decir, con un mito antiguo” (2006, p. 252).

1939⁹¹, ou nos versos do poeta León Felipe (1884-1968), também exilado no México, que aparecem em *Español del éxodo y del llanto*, de 1939:

Tuya es la hacienda,
la casa,
el caballo
y la pistola.
Mía es la voz antigua de la tierra.
Tú te quedas con todo
y me dejas desnudo y errante por el mundo...
mas yo te dejo mudo... ¡Mudo!
¿Y cómo vas a recoger el trigo
y a alimentar el fuego
si yo me llevo la canción?
(FELIPE, 2000, p. 25-26)

No poema de Rafael Alberti, o canário sozinho que canta no mar para o touro imagetivamente condensa a dupla perda que o exílio instaura para um artista e que diz respeito tanto à gênese quanto à recepção de seu trabalho. A exagerada desproporção entre os elementos que compõem o poema – o pequenino canário⁹², o mar imenso e o enorme touro bravo – exacerba a noção de impossibilidade que a ausência de rimas e o tom descendente dos tetrassílabos sugeriam, espraiando por toda a composição os sentimentos de desajuste e de insuficiência do canto. A distância forçada aparta o poeta daquilo que alimenta sua criação, de seu horizonte cultural, de seus contemporâneos e de seu público leitor. Preocupações que Rafael Alberti, em verdade, compartilha com o grande contingente de poetas e escritores exilados

⁹¹ O boletim informativo intitulado *Diario de la primera expedición de republicanos españoles a México* teve dezoito números, elaborados a bordo e que circularam durante a duração da viagem. Entre os textos, havia pequenas notas que informavam os passageiros sobre o que acontecia no mundo e no barco, além de notícias sobre a história, a geografia, a cultura e as ideias do presidente do país, Lázaro Cárdenas, que estava prestes a recebê-los. O número 2, de 27 de maio de 1939, traz o texto de Antonio Zozaya, onde se encontra, em chave mais patética do que a da contenção lírica presente em Alberti, a imagem do touro que se afasta: “Mirad a lo lejos aquella quebrada línea oscura que se alza sobre el mar. [...] Es la Patria amada que se aleja, que pronto se disipará entre las brumas oceánicas y que, hoy, sepultada en negras cenizas humeantes, solloza bajo el yugo opresor de los conculcadores de todas las leyes divinas y humanas, de los opresores de los pueblos, de los verdugos de las mujeres y de los niños y pulverizadores de todos los centros de cultura y de todas las conquistas de la civilización gloriosa ibérica en el transcurso de los siglos. ¡Adios, patria que te alejas, adiós!”. Todos os números do boletim encontram-se na Biblioteca Virtual Cervantes. Disponível em <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/sinaia--diario-de-la-primera-expedicion-de-republicanos-espanoles-a-mexico/>>.

⁹² Deve-se destacar a escolha do poeta pelo canário. Na plumagem da ave nativa das Ilhas Canárias vem se encontrar a mesma paleta de cores dos elementos do poema – mar, touro, gaivota, terra e chuva –, matizes de amarelo, marrom, cinza e azul, como se o pequeno pássaro espanhol condensasse de forma radicalmente concentrada os sentidos sugeridos pelo poema. Com efeito, o canário guarda na fragilidade dos seus cerca de 12 centímetros e aproximadamente 20 gramas a potência de emitir um canto naturalmente belo. A partir da leitura de Gaston Bachelard, pode-se aventar também o caráter imitativo desse canto. Para o pensador francês, “A natureza repercute ecos ontológicos. Os seres respondem-se imitando vozes elementares”, e cita o exemplo do melro, que “canta como uma cascata de água pura” (1998, p. 199). Nesse sentido, a figura do canário do poema de Alberti evocaria o problema da imitação e da representação da realidade que sempre está no horizonte da construção estética.

republicanos, e sobre as quais Francisco Ayala (1906-2009) iria refletir em seu conhecido ensaio de 1948 ao se perguntar “¿Para quién escribimos nosotros?”:

[...] consideremos de nuevo las condiciones del escritor emigrado, para referirlas al caso del creador literario, desconectado –desgajado, pudiera decirse, por la violencia y la brutalidad del tirón que lo separó– de la comunidad donde se formara, y privado casi por completo del público español, al que con dificultad y mediatización llegan sus escritos. El fondo de realidad concreta en función del cual escribía le ha sido, pues, arrancado con la doble consecuencia de cortarle a un tiempo mismo, las incitaciones connaturales para su producción y el destinatario a quien en primer lugar tenía que dirigirse. (1984, p. 196)

Em outros momentos de sua poesia escrita no exílio, como observa García Montero (1990, p. 184), Alberti recorrerá à metáfora da árvore arrancada para transfigurar questões semelhantes, o que implica também a perda de contato com a tradição e o temor do poeta de não poder seguir cantando sem o amparo de seu sulco natural.

No breve poema de *Entre el clavel y la espada*, o quadro do canário sozinho no mar dirigindo-se ao touro tem ainda contornos de absurdo, quiçá a fim de pôr em evidência a amarga ironia que esta partida forçada do poeta encerra – “en el mar perdí la mar” –, o fato de que no seio daquele seu elemento mais adorado ele mesmo esteja sendo perdido. É certo que a contraposição “el mar”/“la mar” evoca o verso célebre de *Marinero en tierra* – “El mar. La mar./ El mar. Sólo la mar!” (ALBERTI, 2003a, p. 143) – sobre o qual comentamos brevemente no capítulo anterior, e em que o sujeito lírico optava pelo tratamento feminino. A essa referência latente, se soma aqui o contraste entre a concretude do elemento que está sendo efetivamente atravessado, portanto, a realidade que esta viagem representa, a ida para o exílio; e o lastro poético que a essa altura o signo possui na lírica albertiana, como construção da qual emana e que pode abrigar uma concepção da poesia como liberdade, possibilidade e exercício de memória. Nesse sentido, este “la mar” perdido também diz respeito a uma poesia abalada. E isso não é pouco, pois estamos falando do modo como este homem, Rafael Alberti, se coloca no mundo, da maneira como o conhece e se conhece e com a qual busca compreendê-lo e a si mesmo. Portanto, trata-se do enfrentamento com a possibilidade de perda de um discurso que o constitui como ser humano. Para quem viveu com “a pluma na mão” – tomando emprestada a expressão com que Georges Gusdorf descreve Pascal (1991, p. 286) – não seria demasiado supor que “escrever era a vida”, “não era um reflexo secundário, uma transcrição da vida, mas sim a inscrição da vida ela mesma, o sentido da existência” (GUSDORF, 1991, p. 157).

Em semelhante sentido interpretativo, encontramos a proposição do professor e escritor Gerardo Mario Goloboff ao detectar na poesia de Alberti escrita no exílio

[...] momentos en que el hablante lírico hace coincidir una situación poética particular con las grandes interrogaciones de esta práctica artística: la preocupación por la posesión del lenguaje y por su pérdida, la reflexión sobre una poesía que desfallece porque ha perdido contacto con sus centros generadores. (1990, p. 91)

Além de observar na escritura albertiana o mesmo dilema sobre o qual ponderava Francisco Ayala – a perda do contato com os centros geradores de uma poesia – Goloboff elabora de modo preciso sua constatação acerca da coincidência entre a situação enfrentada por Alberti e as interrogações que rondam a poesia como arte, pois não deixa esquecer que o plano da consciência criadora do poeta também pode estar em ação em seus versos.

Tais perspectivas parecem-nos ser capazes de iluminar a leitura do poema que é meio-irmão da composição 21 de “Toro en el mar”⁹³. Trata-se do poema 9 de *Vida bilingüe de un refugiado español en Francia*:

9

(*Diario de a bordo*)

Febrero, 10. Marsella.
Sella el mar para mí mi último puerto.
Adiós, adiós, Europa.
Aunque es febrero y frío,
libre de ropa
baja la Cannebiere al mar Diana.
Bullabesa. Mañana,
triste, en el océano,
Europa para mí será un fuego lejano
a través de la zona de lluvias.

En el “Mendoza”,
todo suena a español
raído, de Orán.
Azul, se estira Ibiza.
Allí fui prisionero en un monte de pinos.
Mi vida era una choza
de parasol
y vientos marinos.

⁹³ Consideramos esses dois poemas como meio-irmãos, pois a descrição do manuscrito onde se encontram, oferecida por Gonzalo Santonja, faz saber que o poema 21 também foi escrito sob a epígrafe “Diario de a bordo”, a mesma que precede o poema 9, e na mesma data que encontramos no primeiro verso deste, 10 de fevereiro de 1940. O crítico afirma que esses dados permitem estabelecer pormenores idênticos na gênese das obras escritas por Alberti entre 1939 e 1940 (2004, p. 59-63).

Hay auras del Cuartel de la Montaña
 en este viejo barco.
 Involuntario, marcha a la Legión
 oro puro de España.

Azoteas. Terrados.
 ¡Salud, hijos del Ebro!
 (Se me cae a la mar el corazón
 y se me escapa a nado.)
 ¡Ay, qué será de ti!

Amanece el Peñón de Gibraltar
 y la cola del toro estremece.
 ¿El toro va a saltar
 O es que perece,
 en la cruz el estoque,
 mortal, definitivo,
 hasta la empuñadura?
 Habla, toro: ¿estás vivo,
 o está tu piel madura
 para el colonizaje?
 ¿Por el Mediterráneo morirá otro paisaje?
 Ilustres mausoleos:
 la serpiente de Egipto flota muerta
 y el águila de Júpiter la visita el turismo.
 ¿Llegarás a ser toro de museo,
 capítulo acabado de texto de instituto,
 o seguirás el mismo
 toro de las Hespérides,
 arbolados los cuernos de jardines,
 tachonados de frutos?

Por vez primera veo delfines
 frente a Tarifa.
 Cádiz.

Un tío mío ha muerto.
 Deja catorce hijos,
 y todos de Falange.

Deshonor para el Puerto
 y para el Guadalete.
 Modesto, general: ¡A tus órdenes!

Mía,
 y tuya, solo nuestra, de nosotros,
 será, con todo el cielo, la bahía.

Se aleja el toro, ¡pobre!,
 por ahora inservible para el ruedo.

Está mirando el mar
 y las verdes sirenas tienen miedo.
 ¿Neptuno es alemán, es hitleriano
 y ataca en submarino?

Camuflaje.
 ¿Es el rey del bloqueo el gran Matusalén del océano?
 ¿Se llama Von Neptuno,
 Lord o Monsieur el salvaje
 pirata de las ondas y equipaje?

Casablanca
 No hay orden de atracar.
 Zona corsaria,
 Navegación prudente, sigilosa.
 Las Canarias.
 Y Dakar,
 con la tarde rosa.
 Han desaparecido la Polar
 y las dos Osas.

Capricornio
 cuelga sobre los mástiles
 un telón de añil nuevo.
 Los planetas
 Descienden por la boca de los respiraderos.
 Mercurio en las cabinas registra las maletas.
 Y Venus compromete
 a los marineros,
 pero para dormir se va con el grumete.

Prohibido arrojar
 materias flotadoras
 al mar.
 Se cierran las estelas delatorias
 como si no hubo paso de navío.
 Voladores.
 Por el Ecuador, frío.

En el Pot-au-noir
 se precipitó el cielo
 hasta tenderse, plano, sobre el agua.
 En aquel hoyo negro de la tierra.
 Rebosado de lento plomo líquido,
 de solitaria superficie ahogada,
 se sentía lo inútil del grito de socorro,
 la muerte sin auxilio,
 el peso del pulmón parado, descendiendo
 adonde todo es densidad y fijo
 reposo rodeado de un mudo movimiento.

Por el Ecuador, viento
 y cante flamenco,
 cante jondo en primera.

La princesa es rumana
 y tiene discos
 hace poco comprados en Sevilla.

La Giralda.
 Es una "poule" que adora el rojo y gualda
 de Franco, Franco, Franco.
 y alza la pantorrilla.

¡Ay, ayay, que me muero!
 Manuel Torres.
 Álamos de la orilla,

Guadalquivir abajo.
Y en las marismas, toros
viendo pasar los barcos.

Fernando Villalón.
Sánchez Mejías.
Y bajo el olivar,
mirando al cielo,
Federico.

Y el sollozo del mar
en mi pañuelo.

Miremos a otro lado que no resuene a sangre.
Bajo la Cruz del Sur
cambiará nuestra suerte.

América.

Por caminos de plata hacia ti voy
a darte lo que hoy
un poeta español puede ofrecerte.

(ALBERTI, 1942, p. 227-232)

Os 137 versos do poema desenvolvem-se à maneira de um diário de viagem, registrando o itinerário do vapor que leva Rafael Alberti e María Teresa León à América; e, à medida que progride a travessia, plasmam as inquietudes do homem e do poeta. Dessa maneira, as noções de imediatez e de simultaneidade entre vida e escritura que percorrem todo *Vida bilingüe...* – que, de fato, aparenta ser escrito enquanto o sujeito caminha e vive o cotidiano parisiense – podem ser aprofundadas até o nível em que a poesia seria, ela mesma, terreno onde a vida se dá.

Nesse sentido, são novamente iluminadoras as reflexões de Georges Gusdorf ao insistir, a partir de sua noção ampla de escrituras do eu⁹⁴, que a escrita “não produz uma transcrição da situação espiritual já existente; ela intervém como um fator dinâmico na evolução da realidade mental” (1991, p. 11). E essa intervenção passa pela linguagem verbal enquanto um elemento “mediador” de que o ser humano dispõe para “fixar” e “consagrar a encarnação” do vivido (1991, p. 31-33). A essa passagem da “matéria primeira da consciência” à “matéria segunda da consciência enunciada”, o filósofo dá o nome de “transubstanciação” justamente para salientar que “a transferência do vivido para o escrito não é um simples decalque” (1991, p. 40-41).

Tomando essas observações como marco, seria possível problematizar a ideia de que *Vida bilingüe...* somente “descreve” ou “registra” os primeiros passos de Alberti no exílio e de que a poesia se “alimentaria” da vida e esta seria a razão para afirmar que as duas estariam

⁹⁴ “Le premier homme que prend la parole pour dire et écrire son nom inaugure une nouvelle modalité de la présence de l’homme dans le monde. Toute écriture, à partir de la première, est écriture de soi, signature d’un individu qui s’ajoute à la nature, se donnant ainsi la possibilité d’en redoubler en esprit et d’en transfigurer les significations” (GUSDORF, 1991, p. 22).

“inseparavelmente unidas” (DENNIS, 2003, p. 266). De igual modo, mesmo ratificando as características frequentemente apontadas nesses versos – a decomposição ou a fratura da linguagem como marcas de desorientação e confusão do sujeito (GARCÍA MONTERO, 1990; DENNIS, 2003; LÓPEZ DE ABIADA, 2004) –, poderíamos considerar que no poema elas não são somente resultado de uma situação que está sendo vivida e que se deposita nos versos. Assumindo que esses versos plasmassem um processo, tais características dariam testemunho de que no curso do poema o poeta afrontaria pela linguagem as circunstâncias que o constroem. Assim, o poema não seria o terreno do vivido, mas da vivência, no sentido que a etimologia latina desta palavra revela: “estar em vida”, “o processo de viver”⁹⁵.

Consideradas essas possibilidades de leitura, o poema 9 nos posta diante – ou ao lado – do Alberti que, atravessando o mar rumo ao exílio, lança mão da escritura de um diário de bordo, através do qual vai cartografando essa travessia. O gesto se confunde com o acontecimento na medida em que é simultâneo a ele; mas não só, é um modo de vivê-lo, encará-lo e tentar entendê-lo. Portanto, o poema permite, além de traçar o percurso do *Mendoza* – de Marselha, passando por Ibiza, cruzando o Mar Mediterrâneo seguindo a costa da Espanha, chegando ao Rochedo de Gibraltar, Tarifa, Cádiz, Casablanca, Ilhas Canárias, Dakar, atravessando a Linha do Equador, até vislumbrar a América –, refazê-lo junto com o poeta, numa travessia que é, a um só tempo, experiência concreta e lírica.

Dois recursos concorrem para esse efeito simultaneamente documental e poético: o fato de a composição ser, como anuncia, um diário de bordo, e o modo de apresentação que faz lembrar as didascálias de uma peça de teatro. A ativação desses gêneros, que vão se superpondo, contribui para a sensação de presentificação que perpassa o poema – reforçada pelo quase domínio dos verbos no presente do indicativo – oferecendo-se o percurso em breves cenas, entremeadas pelas reações do sujeito que olha, entre a raiva, a nota melancólica e as lembranças que as paisagens lhe trazem à mente.

A primeira anotação neste poema-diário é uma localização espaço-temporal: “Febrero, 10. Marsella”. Do último elemento dessa formulação típica do gênero, o verso seguinte extrai, desmembrando e invertendo os termos – “Marsella/sella el mar” –, a condição em que se acha o eu que enuncia, de modo que o rápido revés que o conduziu ao seu último porto fica também marcado linguisticamente. O verbo aparecido dessa operação, “selar”, não só corrobora a noção de conclusão, de ação derradeira que o verso exprime ao sugerir uma atmosfera de morte, mas

⁹⁵ Em seu amplo estudo sobre o valor semântico do sufixo –ência em português, Andréa Lacotiz constata que em “vivência” o sufixo pode ser parafraseado por “processo de x” (2007, p. 129), em que X “expressa praticar, exercer, executar a ação” (p. 79) designada pelo verbo, neste caso, “viver”.

guarda um sentido de ato de memória, uma vez que implica estampar, deixar um sinal de algo. A potencial ideia de rastro a que o verbo alude se expande quando pensamos na constituição textual desses dois primeiros versos. Como mencionamos, eles têm o semblante de uma didascália, o que se repetirá em grande parte do poema.

Em linhas gerais, as didascálias compreendem tanto as indicações extra como as intra-dialógicas que situam o quê, o como, o quando, o porquê, o onde e o quem a partir das quais um texto teatral é levado à encenação, como as define Alfredo Hermenegildo em seu estudo sobre o tema (2001, p. 39). O mesmo pesquisador aponta que as didascálias constituem “un poderoso recurso ofrecido al lector para construir en su imaginación el entorno” (2001, p. 40), além de assumirem “una importancia capital, puesto que depende de ellas la preparación o la realización, en el tiempo y en el espacio, del tiempo y del espacio necesarios para la teatralización del texto dramático” (2001, p. 42). Em última instância, não seria equivocado dizer que esses signos verbais assumem-se como rastros ou vestígios que querem lembrar alguém de algo no momento de uma (re)construção, como se dissessem “Não se esqueça”. E isso é proposto diante de um mundo e um contexto tomados por “uma nova forma de miséria”, na expressão de Walter Benjamin, aquela decorrente da “pobreza” em “experiências comunicáveis”, que emudece diante de uma pergunta como a do pensador alemão: “Quem encontra ainda pessoas que saibam contar histórias como elas devem ser contadas?” (1994, p. 114-115). É precisamente essa função virtual da didascália como potencial rastro ou vestígio⁹⁶ que o poema 9 parece acionar como recurso possível do poeta para minimamente elaborar uma experiência que desponta, naquele começo de 10 de fevereiro de 1940, como dilaceradora.

O último porto em que o encontramos insinua outra referência que o desenrolar dos versos vai adensar: a dimensão mítica. Assim o “Adiós, adiós, Europa”⁹⁷ é a despedida do

⁹⁶ Da leitura de Walter Benjamin sobrevém a referência ao poema de Bertold Brecht “Apague as pegadas”, como foi traduzido ao português. Como elucida Jeanne Marie Gagnebin ao lembrar a citação do verso brechtiano por Benjamin no contexto de “Experiência e pobreza”, “o poema é citado de maneira positiva contra as ilusões consoladoras e harmonizantes das práticas artísticas ‘burguesas’”. A filósofa admite ainda que “a citação do poema de Brecht também possui um valor crítico de denúncia porque evoca, de maneira simultaneamente sóbria e profética, as práticas do Estado totalitário moderno” (2009, p. 52). Desde a nossa perspectiva, a reiteração do imperativo do apagamento das pegadas, ou rastros, vestígios, não deixa de se insinuar-se também como uma ordem irônica, pois implica, de fato, que se eliminem traços constitutivos de uma subjetividade – os amigos, a família, o próprio pensamento, a escritura, o dito, a sepultura –, ações que, se efetivamente levadas a cabo, impediriam o exercício da memória, o conhecimento do passado e a consciência do presente e, logo, o olhar crítico sobre a História tão caro a Brecht como a Benjamin. O verso final do poema, trazido entre parênteses – “(Assim me foi ensinado)” –, além do teor instrutivo do título do conjunto a que a composição pertence – “Um manual para habitantes das cidades” – destila a ironia sobre demais versos, demandando sua releitura.

⁹⁷ No verso também se deve ouvir o eco das palavras de Rimbaud em *Une saison en enfer*, como Alberti explicita em *La arboleda perdida* ao recontar o mesmo episódio de sua vida: “‘Je quite l’Europe...’”, como Rimbaud, pero no para vender caballos y recorrer febriles desiertos. Abandono Europa, mi Europa, para cumplir con mi destino de español errante, de emigrado romero de la esperanza por tierras de América” (2009, p. 63).

continente natal que ecoa, em seu compasso de marcha, o trote do touro em que Júpiter se havia convertido para seduzir a bela Europa; nota erótica que se transmite à imagem que o poeta arma na sequência a partir da configuração geográfica de Marselha:

Aunque es febrero y frío,
libre de ropa
baja la Cannebiere al mar Diana.

A avenida que leva até o velho porto, a Cannebière, linha reta que alcança a forma côncava desenhada pelo mar, transfigura-se despididamente em possibilidade de conjunção com a deusa virgem a despeito das condições adversas. Essas referências são aparentemente cortadas pela abrupta menção a um prato típico de Marselha. Com efeito, sairíamos do mito ao prosaísmo da comida, não fosse o fato de à Bullabesa⁹⁸, um ensopado de mariscos e peixes, atribuir-se também uma origem mitológica: o prato elaborado por Vênus, que o condimentou com o sonífero açafraão, a fim de entorpecer seu cônjuge Vulcano para que ela pudesse ter amores com Marte (HOVING, 2008, p. 1-4). Uma das representações iconográficas desse mito, “Vênus e Marte”, de Sandro Botticelli, pintado por volta de 1485, mostra o deus da guerra nu e desfalecido depois do amor, observado por sátiros que brincam com suas armas e por uma bela e atenta Vênus. O triunfo do amor sobre a guerra, uma das interpretações que o quadro permite⁹⁹, subjaz à leitura desses versos do poema 9 ao menos como horizonte ao qual o sujeito se apegava.

É oportuno lembrarmos neste momento o *Manuscrito Penagos*, um dos cadernos que Alberti mantinha em Paris e com o qual presenteou o amigo, ator e poeta Rafael de Penagos (1924-2010) em 1953, razão pela qual o manuscrito foi assim nomeado. Este material contemporâneo do poema 9 contém, entre outros textos, composições em versos, traduções e um pequeno dicionário pessoal, e revela o interesse do poeta pela literatura clássica latina e o tratamento do erotismo ao traduzir Ovídio e Meleagro. A partir da transcrição do *Manuscrito*, Gonzalo Santonja reconhece os motivos sobre os quais gravitam os conjuntos de poemas escritos entre 1939 e 1940. Assim, observa que a tradução que Alberti faz de um epigrama

⁹⁸ Alberti e María Teresa de fato degustaram uma *bullabesa* antes do embarque para a América, como refere o poeta, servindo-se também de ironia, em *La arboleda perdida*: “Y en una apagada noche parisina, temblorosa de aquel inmortal pánico, característico de la burguesa Francia durante los años 36, 37, 38, 39, 40..., por la Gare de Lyon salimos hacia Marsella, donde antes de partir hicimos los honores a las últimas langostas y bullabesas libres de aquel país que abandonábamos todavía con un nombre de luz, eterno, pocos meses después trastocado triste y simbólicamente por el de un agua digestiva, embotellada: Vichy” (2009, p. 63). Vale observar como o poema vai incorporando esses dados imediatamente prosaicos.

⁹⁹ Em texto e vídeo que analisam a obra disponíveis no site do museu que a abriga, o National Gallery de Londres (<https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/sandro-botticelli-venus-and-mars>). Acesso em 24 mar. 2019.

amoroso de Meleagro (140-70 a.C.)¹⁰⁰ representa um “[...] punto de inflexión del renacer al amor y la literatura sobre los todavía humeantes rescoldos de la derrota y las inclemencias del desamparo” (2004, p. 43). Tal interpretação se confirma quando o crítico identifica o “estado” e a “disposição” (2004, p. 100) do poeta nas seguintes anotações encontradas em meio aos poemas que farão parte de *Entre el clavel y la espada*:

Lo erótico:
 en los otros, los peces, el mar, etc.
 en el hombre con los animales y la mujer,
 en la guerra: la muerte
 etc etc
 El vino.
 (2004, p.53)

Os escritos desses anos, portanto, são gestados sob os signos do amor e da morte trazida pela guerra, algo que também está implicado no início do poema 9 de *Vida bilingüe...*, em cujas alusões mitológicas dormem os motivos sobre os quais se arquitetarão *Entre el clavel y la espada*¹⁰¹.

No poema 9, no entanto, qualquer respiro parece só poder ser breve. Já a bordo do barco, a escuta do idioma materno que poderia gerar o bem-estar da familiaridade, torna-se para o poeta outro indício da condição precária.

En el “Mendoza”,
 todo suena a español
 raído, de Orán.

Ouve-se um espanhol puído, herança dos períodos em que Orán, cidade do norte da Argélia, esteve sob domínio da Coroa Espanhola¹⁰². A ocorrência do vocábulo “raído” para adjetivar o espanhol ouvido a bordo impregna os versos com a fricção áspera do fonema inicial

¹⁰⁰ No *Manuscrito Penagos* se lê a tradução de Alberti para o epigrama de Meleagro: “Trenzaré el alhelí blanco, trenzaré con los mirtos el narciso delicado, trenzaré también los lirios sonrientes, trenzaré aún el dulce azafrán; trenzaré el Jacinto purpúreo, y trenzaré, en fin, la rosa querida a/de los amantes, para que sobre las sienas de Heliodora la de los bucles perfumados, mi corona inunde su hermosa cabellera con una lluvia de flores” (SANTONJA, 2004, p. 173)

¹⁰¹ No título desse livro também se pode entrever um sentido erótico, como comenta Robert Marrast ao recolher as diferentes leituras da crítica sobre a simbologia dos dois elementos entre os quais o poeta se encontra, o cravo e a espada (in: ALBERTI, 2003b, p. 485-486).

¹⁰² Domínio ocorrido durante diferentes momentos dos séculos XVI e XVIII. Em *La arboleda perdida*, Alberti recorda que o espanhol puído ouvido no *Mendoza* era de soldados de Orán, filhos de alicantinos, que haviam vindo do combate na linha Maginot: “Y es que de las bodegas, del hondón de su panza sucia, hedionda, subieron bajo los feces rojos de algunos atiradores argelinos, entre raras palabras castellanas, desvirtuados cantos del Levante español” (2009, p. 63).

/r/, um recurso que mimetiza a relação metonímica entre o desconforto sonoro e um sentimento geral de desamparo e desconsolo. A sequência de versos é pontuada ainda pela reiteração das vogais fechadas ou semifechadas – /e/, /i/ /o/, /u/ –, as quais, de fato, espargem-se por todo o poema. Embora não se possa falar em “isomorfismo” ao tratar a relação entre som e sentido, essa distribuição repetitiva do poema 9 explora o “protossentido, orgânico e latente” que esses fonemas teriam devido ao percurso físico de sua produção, “feito de aberturas e aperturas”, nos termos de Alfredo Bosi (2010, p. 52). Esse protossentido, somente porque é extraído em sua íntima conjugação com o campo semântico, o contexto e as circunstâncias em que se dão o poema, sublinha a gravidade, o fechamento, os “sentimentos de angústia e experiência negativas” (2010, p. 56) evocados pelas vogais fechadas e semifechadas e contribui para “os efeitos sensoriais” (2010, p. 52) desencadeados pela leitura.

Na sequência dos versos, a ideia de revés que se manifestou na inversão no vocábulo “Marsella” reaparece e repõe o sujeito ao seu presente de infortúnio quando se admite que a Europa será, a partir daquele instante, um “fuego lejano/a través de la zona de las lluvias”. Na imagem do fogo longínquo ainda se vê a referência erótica, mas acrescida do tom nostálgico da distância espaço-temporal. De fato, a passagem do navio por Ibiza reforçará essa ideia:

Azul, se estira Ibiza.
Allí fui prisionero en un monte de pinos.
Mi vida era una choza
de parasol
y vientos marinos.

Na ilha mediterrânea, Rafael Alberti e María Teresa haviam ido passar férias em 28 de junho de 1936, pouco antes, portanto, da eclosão da Guerra Civil Espanhola em 18 de julho. O casal precisou permanecer na ilha até 11 de agosto, quando partiu para Alicante, pernitoou em Valência, chegando a Madri provavelmente dois dias depois (COLINAS, 2004). As três primeiras semanas em Ibiza, hospedados no Molino de Socarrat, foram de puro idílio amoroso, interrompido pelo início do conflito que desatou a perseguição aos anarquistas, comunistas e socialistas que estavam na ilha, os quais foram presos por militares sublevados. Fugindo de um possível encarceramento, Alberti e María Teresa se refugiaram em um monte, onde viveram improvisadamente com outros perseguidos por vinte dias até a chegada da marinha republicana. Esse episódio foi marcante para os dois, como evidenciam os longos relatos que aparecem em suas prosas autobiográficas – “¡Cuánta emocionada memoria guardo de todo aquello!” (ALBERTI, 2009, p. 340) – além da pequena novela que Alberti escreve em 1937, dois poemas de *Retornos de lo vivo lejano* e um de *Baladas y canciones del Paraná*. Ambos recordam ainda

o cenário claro e luminoso da ilha¹⁰³. A paisagem propícia ao deleite amoroso é logo violentada pela chegada dos ares bélicos, reiterando-se a referência ao amor e à guerra que se traduz na convulsa e intranquila imagem da vida resumida a um abrigo rústico açoitado pelos ventos marinhos: “Mi vida era una choza”.

O motivo das seis semanas em Ibiza e a trama mitológica sob os signos de Vênus e Marte permitem-nos aqui um salto temporal na obra de Alberti. Embora uma reflexão detida sobre *Retornos de lo vivo lejano* vá ser feita em um capítulo posterior, é propícia a referência, sem a pretensão de uma análise exaustiva neste momento, à composição “Retornos del amor fugitivo en los montes”, de meados dos anos 1950:

RETORNOS DEL AMOR FUGITIVO EN LOS MONTES

Era como una isla de Teócrito. Era
la edad de oro de las olas. Iba
a alzarse Venus de la espuma. Era
la edad de oro de los campos. Iba
Pan nuevamente a repetir su flauta
y Príapo a verse en los jardines.
Todo era entonces. Todo entonces iba.

Iba el amor a ser dichoso. Era
la juventud con cinco toros dentro.
Iba el ardor a arder en los racimos.
Era la sangre un borbotón de llamas.
Era la paz para el amor. Venía
la edad de oro del amor. Ya era.

Pero en la isla aparecieron barcos
y hombres armados en las playas. Venus
no fue alumbrada por la espuma. El aire
en la flauta de Pan se escondió, mudo.
Secas, las flores sin su dios murieron
y el amor, perseguido, huyó a los montes.

Allí labró su cueva, como errante
hijo arrojada de una mar oscura,
entre el mortal y repetido estruendo
que la asustada Eco devolvía.

Agujas rotas de los parasoles
pinos le urdieron al amor su lecho.
Fieras retamas, mustias madre selvas,
rudos hinojos y áridos tomillos
lo enguinaldaron en la ciega noche.

¹⁰³ Alberti lembra os “pinos, pueblos blancos y espumas” de Ibiza (2009, p. 327); enquanto María Teresa León descreve que “cuando el sol aparece todo reverbera, pues los muros están blanqueados por cales vibradoras”, e logo complementa “El mar se aparecía alto, de un azul magistral. La lección azul continuaba en el cielo [...]” (1998, p. 268), reverberando a cor predominante dos versos de *Vida bilingüe*...

Y aunque, lengua de fuego, el aire aullara
 alrededor, la tierra, oh, sí, la tierra
 no le fue dura, sin embargo, al sueño
 del fugitivo amor entre los montes.

La edad de oro del amor venía,
 Pero en la isla aparecieron barcos...
 (ALBERTI, 1999, p. 181-182)

Desde a disposição dos versos, organizados em 34 hendecassílabos, segundo a versificação espanhola¹⁰⁴, até a atenção descritiva demorada, os traços deste poema dão conta da atitude reflexiva do sujeito com relação ao fato, já distante no tempo e deliberadamente buscado pelo exercício da memória. Não se vê nesse *retornos* a imediatez que impregna o poema 9 de *Vida bilingüe...*, no qual flagramos as idas e vindas das estrofes desenhadas no branco da página; o discurso entrecortado; as rupturas bruscas; o comentário mais imediato e prosaico mesclado às impressões íntimas; e o tom baixo da dor alternado ao rompante da denúncia. “Retornos del amor fugitivo en los montes” é do tempo da depuração. No entanto, trata-se de um poema que conserva o sentido da interrupção abrupta que pulsa como coisa viva e presente em *Vida bilingüe...* Explorando a noção de iminência do gozo, os versos se detêm em pretéritos imperfeitos (“Ya era”) que encarnam o sentido da ação que ficou impedida de se fazer inteiramente, pois o aparecimento da guerra, em peremptório pretérito perfeito (“...aparecieron los barcos”), suspendeu a aventura amorosa inundando-a com a sensação de perigo.

Ao buscar o episódio das seis semanas em Ibiza em meados de 1950, o poeta o recupera justamente a partir de elementos que já gravitavam na economia descritiva do poema 9, ou seja, a convulsão amorosa e bélica e a dimensão mitológica que o vertebra como construção criativa à qual se recorre num contexto de desagregação e fratura. Portanto, já no primeiríssimo exílio, o episódio *ibicenno* fixa sua importância na (auto)construção da história do poeta. Por um lado, porque o foi de fato, dada a coincidência com o início da Guerra Civil e as consequentes implicações – não por acaso, esta é a primeira lembrança que o assalta no poema 9. Mas, por outro, essa aparição se deve à maneira como o olhar estético a recolhe e trata. Na Ibiza de Alberti cabem o político e o lírico. É na ilha que ele e María Teresa são levados a pensar criticamente o papel do intelectual a partir da convivência com camponeses e pescadores que tinham apenas acesso precário à educação e não podiam entender o significado histórico do

¹⁰⁴ Correspondem ao decassílabo português.

acontecimento recém-iniciado naquele 18 de julho de 1936¹⁰⁵. Em contato com tal realidade, o casal se propõe a conversar com aquelas pessoas durante o período de refúgio no monte, uma necessidade que repercutirá nas ações que encampariam durante a Guerra Civil na *Alianza de Intelectuales Antifascistas*:

Tantos días de espera escondidos, de reuniones en las noches hablándoles a aquellos trabajadores inocentes de la revolución de Lenin o enseñándoles a cantar, entre otras canciones que no conocían, *La Internacional*, cuyas susurradas estrofas apenas las escuchaba la brisa marina que subía hasta nuestras casas, nuestros disimulados agujeros en la roca del monte. (ALBERTI, 2009, p. 332-333)

A este aprendizado político de ambas as partes, trabalhadores e intelectuais, se une a sugestão estética que o cenário insular carrega para o poeta, na esteira de suas leituras de Teócrito, Virgílio, Ovídio e Góngora, de cujos idílios, bucólicas e fábulas Alberti se apropria para conjugar natureza, erotismo e mitologia. Na já referida imagem da *choza* improvisada que serve de abrigo ao casal, por exemplo, é possível reconhecer os traços da morada siciliana do Polifemo de Góngora¹⁰⁶.

Na sequência do poema 9, outro dos típicos cortes que o caracterizam nos põe novamente a bordo do *Mendoza* depois da volta ao passado trazida pela passagem por Ibiza. Contudo, o presente da enunciação – “Hay auras del Cuartel de la Montaña/en este viejo barco” –, carrega o passado sob forma de resquício. Assim, o eu lírico (re)vê, quiçá nos rostos dos passageiros, quiçá na atmosfera que eles conferem ao barco, dois episódios. Primeiro, o semblante dos homens e mulheres de distintas procedências e crenças se assemelha às feições daqueles que cercaram o *Cuartel de la Montaña* em Madri, na manhã de 20 de julho de 1936, para tomá-lo do controle de falangistas e militares sublevados e assim conseguir armamentos (THOMAS, 1977, p. 196-197; CARNERO MUÑOZ, 1978)¹⁰⁷. Em seguida, a passagem pela desembocadura do Rio Ebro o faz saudar aqueles que lutaram na longa e decisiva batalha

¹⁰⁵ Quando chegam as tropas republicanas, por exemplo, um camponês atira contra elas. María Teresa León recorda a resposta do homem ao ser perguntado sobre o porquê de sua reação: “Su respuesta me dejó sin respiro: Yo no sé leer ni escribir. ¡Ni leer ni escribir! ¿Cómo podríamos exigirles que comprendiesen lo que estaba ocurriendo en España? ¿Es que tenían derecho a pedirles a unos, que no disparasen contra las fuerzas republicanas que venían a liberar la isla del fascismo, y a los liberadores, que respetasen las obras de arte, si ellos no habían oído esa palabra en su vida?” (1998, p. 279).

¹⁰⁶ Na estrofe IV: “De este, pues, formidable de la tierra/bostezo, el melancólico vacío/a Polifemo, horror de aquella sierra, /bárbara choza es, albergue umbrío/y redil espacioso donde encierra/cuanto las cumbres ásperas cabrío, /de los montes, esconde: copia bella/que un silbo junta y un peñasco sella” (2008).

¹⁰⁷ Entre eles, militares leais à República, guardas civis, membros de partidos políticos e trabalhadores filiados à Unión General de Trabajadores (UGT), sindicato socialista, e à Confederación Nacional de Trabajadores (CNT), sindicato anarcosindicalista. Hugh Thomas afirma que o 20 de julho de 1936, com a tomada do *Cuartel de la Montaña*, foi um dia de triunfo para os trabalhadores (1977, p. 198-199).

travada entre julho e novembro de 1938 que precipitou o desenlace da Guerra Civil e na qual se estima que tenham morrido quinze mil republicanos (THOMAS, 1977, p. 631-648).

Os passageiros que estão a bordo do *Mendoza*, portanto, constituem esta herança vinculada à luta contra o fascismo, uma causa da qual a Guerra Civil Espanhola se tornou símbolo. O fato de que esse ouro puro da Espanha¹⁰⁸ se translada involuntariamente é o que lhe confere a nota mais incômoda. O “estar a bordo” aqui não é somente uma circunstância inerente à condição de viajante, mas implica ter perdido a possibilidade de decidir sobre a própria vida. Essa condição, no caso de Alberti, se reveste ainda de outro significado se lembramos sua estreia aos brados com o sonho de ser “capitán de navío” em *Marinero en tierra*. Estando a bordo, privado do controle deste barco e das possibilidades de “partir el lomo de los mares,/al sol ardiente y a la luna fría”, como entoara em “Sueño del marinero”, ele recorre à escritura do diário de bordo que é o poema 9.

O jargão da marinha define este termo como “livro em que se registram, dia a dia, a rota de uma embarcação, as distâncias percorridas, as ocorrências da viagem”¹⁰⁹. Alberti parece cumprir esses desígnios do diário de bordo, mas também subverte o senso de instrumento prático e obrigatório das embarcações ao apropriar-se dele como um gesto da subjetividade, através do qual conecta os pontos do percurso dando-lhes densidade e espessura a partir do seu olhar. Nesse sentido, é propício pensar em uma ação ampla de mapeamento, uma vez que o poeta não só delinea o itinerário, mas estabelece relações entre os espaços e com eles, em associações onde intervêm pensamento crítico, construção estética e exercício de memória. Assim, reage à inevitabilidade do estar a bordo tentando tecer a narrativa dessa viagem, alinhavando-a com o “fio dos dias” (CATELLI, 2007, p. 109).

A escrita de um diário pode ser pensada ainda como “o signo de um mal-estar existencial do qual se sofre, e o primeiro movimento de uma ruptura da conformidade”, segundo a reflexão de Gusdorf (1991, p. 170). É o filósofo francês quem também chama a atenção para o sentido adjetivo da palavra “diário”, por vezes perdido no uso frequente do substantivo, mas que, quando resgatado, faz lembrar um processo pressuposto nessa escritura que, a cada dia, acompanha a eventual mudança do próprio escrevente (1991, p. 149).

¹⁰⁸ A expressão também se refere àqueles espanhóis que optaram, acudados pelas autoridades francesas, por serem voluntários da Legião Estrangeira (DE MARCO, 2011, p. 106). Alberti os descreve em *La arboleda perdida*: “Frente al puerto de Orán, en una ancha azotea atardecida, formaron y pasaron revista a los voluntarios para la Legión Extranjera: casi todos, oro puro y desgraciado de España: estudiantes, profesores, obreros, campesinos, héroes de nuestra gloriosísima guerra, que preferían al lento perecer en los campos franceses de concentración la dura vida aventurada, la muerte combatiendo por desesperanza, la huida tal vez...” (2009, p. 64).

¹⁰⁹ Grande Dicionário Houaiss. Disponível em <<https://houaiss.uol.com.br/pub/apps/www/v3-2/html/index.php#2>>. Acesso em 18 de setembro de 2017.

Na noção de diário de bordo que atravessa o poema 9 convivem todas essas implicações. Suprimida a opção de poder decidir livremente, a escrita equivale a um gesto cartográfico e acena como possibilidade de resistência mínima: “o único lar realmente disponível agora, embora frágil e vulnerável, está na escrita”, afirma Edward Said ao refletir sobre o exílio (2003, p. 58).

De fato, a fragilidade e a vulnerabilidade deste recurso não cessam de pontuar o poema. Em contraste com a saudação efusiva que ouvíamos em “¡Salud, hijos del Ebro!”, passa-se à fala confessional, intencionalmente apartada¹¹⁰ do fluxo do discurso pelos parênteses:

(Se me cae a la mar el corazón
y se me escapa a nado)

A ideia de estar à mercê dos acontecimentos reitera-se na construção verbal espanhola – “se me cae”, “se me escapa” – em que o clítico “me” assinala o envolvimento da pessoa afetada pelo evento, enquanto o “se” demarca a qualidade involuntária da ação (MALDONADO, 1994). Certa ironia também ronda a escolha sintática do poeta, já que o “me” marcaria uma posse inalienável ao fazer referência a uma parte do corpo. No entanto, na imagem do coração que escapa a nado figura-se justamente a alienação do que é próprio, o afastamento de algo que é constitutivo¹¹¹.

É neste momento em que o exílio parece estar se desenhando concretamente que o sujeito lírico emite o que seria sua versão do οἶμολ grego, o grito trágico: “¡Ay, qué será de ti!”. A exclamação proferida no meio da noite levará, à luz do dia – outra das alternâncias do poema, o dia e a noite –, a uma série de indagações¹¹² em que se fundem as dimensões íntima, histórica e estética. Dúvidas e temores do sujeito sobre o seu devir, o da Espanha e o de sua própria poesia:

¹¹⁰ Esse recuo que graficamente se desenha no poema e o tom confessional dos versos fazem lembrar a passagem de *Memoria de la melancolía* em que María Teresa León relata ter se afastado para chorar sem que ninguém a visse no aeródromo de Orán, onde chegara junto a Alberti, vindos de Madri nos dias finais da Guerra Civil. Ao avistar Dolores Ibárruri, *La Pasionaria*, a autora recorda que “[...] los ojos se me llenaron de lágrimas. Todo lo que había fabricado por dentro para sostenerme, toda la geografía española que me había inventado durante el vuelo del avioncito, se me fue de la cabeza ante Dolores y me senté en un rincón para que no me viera flaquear. Sentí pena y me avergoncé de sentirla” (1998, p. 366).

¹¹¹ A imagem do coração que escapa pelo mar também guarda uma referência mitológica: a errância da mortal Io, amante de Júpiter, que atravessa o mar a nado para fugir da perseguição gerada pelo ciúme de Juno, destino que a fez ser considerada “a representação dramática do degredo” (QUEIRÓZ, 1998, p. 39).

¹¹² Em outros poemas de *Vida bilingüe*, as perguntas também são um recurso frequente para figurar as incertezas e o estado de sobressalto. São emblemáticos nesse sentido os primeiros versos do poema 1, que inauguram a obra com um questionamento que dramatiza a desorientação profunda do sujeito, radicalizada ao ponto de não saber se está vivo ou morto: “Me despierto/París./¿Es que vivo,/es que he muerto?/¿Es que definitivamente he muerto?”.

Amanece el Peñón de Gibraltar
 y la cola del toro estremece.
 ¿El toro va a saltar
 O es que perece,
 en la cruz el estoque,
 mortal, definitivo,
 hasta la empuñadura?
 Habla, toro: ¿estás vivo,
 o está tu piel madura
 para el colonizaje?
 ¿Por el Mediterráneo morirá otro paisaje?
 Ilustres mausoleos:
 la serpiente de Egipto flota muerta
 y el águila de Júpiter la visita el turismo.
 ¿Llegarás a ser toro de museo,
 capítulo acabado de texto de instituto,
 o seguirás el mismo
 toro de las Hespérides,
 arbolados los cuernos de jardines,
 tachonados de frutos?

Se elencássemos as perguntas segundo as alternativas que propõem, teríamos, de um lado, tudo o que se refere ao movimento – “el toro va a saltar”, “estás vivo”, “seguirás el mismo toro de las Hespérides” –, e de outro, o que é estático – “es que perece”, “el estoque mortal definitivo”, “el colonizaje”, “toro de museo, de texto de instituto”. Essa contraposição que se estabelece a partir dos questionamentos contém, em verdade, as alternativas essenciais que se oferecem a todo ser humano: a vida ou a morte; o ser ou o não ser, na clássica formulação que abre o solilóquio de Hamlet¹¹³.

Esse autoquestionamento fundamental é deflagrado precisamente na passagem pelo Rochedo de Gibraltar, sugerindo que o eu lírico encara este acidente geográfico a partir do sentido de limite de que ele se recobre na tradição greco-latina, na qual ele formava, junto com o Rochedo de Ceuta, as duas colunas abertas por Hércules que demarcavam as fronteiras do mundo conhecido¹¹⁴. Em chave irônica, também se alude ao *Plus Ultra*, lema da Espanha

¹¹³ “To be, or not to be: that is the question:/ Whether ’tis nobler in the mind to suffer/ The slings and arrows of outrageous fortune,/ Or to take arms against a sea of troubles,/ And by opposing end them? [...]”

“Ser ou não ser, essa é que é a questão:/ Será mais nobre suportar na mente/ As flechadas da trágica fortuna, / Ou tomar armas contra um mar de escolhos/ E, enfrentando-os, vencer? (Trad. Bárbara Heliodora)

¹¹⁴ Considerando o formato do mapa espanhol, imagem tão explorada por Alberti, o Rochedo também é metaforizado como um pedaço do corpo de um touro: “Gibraltar. El Peñón: la negra usurpada cola del pobre toro hispano, amaneciendo, hundida entre brumosas aguas sanguinolentas” (ALBERTI, 2009, p. 64). O excerto pode assinalar ainda outra simbologia de que o Rochedo de Gibraltar se reveste ao longo da história espanhola e de sua representação iconográfica. Contornos que se assemelham ao Rochedo aparecem, por exemplo, na *pintura negra* de Goya “Asmodea” (1820-1823), que alguns críticos interpretam como evocação de embates políticos contemporâneos à pintura, mas também antecedentes e posteriores, como os embates com os ingleses em 1704 e 1872 (FORADADA, 2010; SANTOS, 2000). Quando a Espanha se alia aos mesmos ingleses durante a Guerra de Independência contra a invasão francesa (1808-1813) e a posterior luta e derrota dos liberais contra o absolutismo de Fernando VII, a região de Gibraltar se converte em um refúgio para os proscritos espanhóis, tanto aqueles que

adotado desde o império encabeçado por Carlos V no século XVI e que, a partir da Segunda República, é incorporado à bandeira do país, dizeres que envolvem justamente as duas colunas de Hércules no escudo espanhol e celebram a ultrapassagem dos limites estabelecidos.

O cruzamento desse lugar simbólico converte-se em um momento decisivo para o sujeito, pois o compele ao enfrentamento com as duas possibilidades extremas da existência. Poderá ser esta “a última viagem de Ulisses”¹¹⁵, em que Rafael Alberti sucumbiria ao silêncio histórico; em que sua poesia, privada da vocação para o movimento, se reduziria a verbete de livro escolar; em que a Espanha repetiria a história de tantas outras civilizações que feneceram no Mediterrâneo, conservando-se em “ilustres mausoleos” oferecidos ao olhar exótico do turismo. Ou, haverá outra maneira de ver esse desgarre, resgatar a beleza e a fertilidade, aqui representadas pela menção às deusas Hespérides, guardiãs do mais belo jardim situado à beira do oceano no extremo ocidente.

Supõe-se que o poeta se inclina pela segunda opção, que não quer sucumbir, e o gesto de escritura deste mesmo poema 9 é sinal disso. No entanto, a “outra maneira de ver”, a possibilidade de “resgatar a beleza e a fertilidade” não devem ser tomados no sentido da solução ou da superação, pois não é isso o que a poesia pode dar, tampouco aquilo a que o poeta aspira. A escrita é “frágil e vulnerável” lar, como já alertava Said (2003, p. 58). Habitá-lo, portanto, significa assumir essa condição. Daí que em *Vida bilingüe...* essa morada tenha aparência provisória, de algo montado na urgência do momento, feito com pedaços do que se tem à mão; o que lhe dá, enfim, seu caráter de presente vivo. A este respeito, lembramos a passagem de Adorno em *Minima moralia*, também escrito no exílio em meados dos anos 1940, em que se explora a analogia entre o exercício da escrita e a disposição de uma casa:

El escritor se organiza en su texto como lo hace en su propia casa. Igual que con sus papeles, libros, lápices, carpetas, que lleva de un cuarto a otro produciendo cierto desorden, de ese mismo modo se conduce en sus pensamientos. Para él vienen a ser como muebles en los que se acomoda, a

resistiam à invasão francesa como os liberais que mais tarde se insurgiram contra o absolutismo de Fernando VII (SANTOS, 2000). Na pintura goyesca, uma das grandes figuras que ocupa o centro aponta para o que seria o Rochedo enquanto este é rodeado por tropas e soldados prestes a atirar. A imponência natural da rocha poderia ser lida, então, como símbolo de resistência à ignorância e ao despotismo, mas, ao mesmo tempo, como parece intuir Goya, trata-se de uma força ameaçada e que pode sucumbir.

¹¹⁵ A expressão se refere ao Canto XXVI do “Inferno” em *A divina comédia*, um possível intertexto nessa passagem do poema 9 pelo estreito de Gibraltar, enquanto ponto que instaura a travessia decisiva do sujeito rumo a possibilidade de conhecer. Nota-se também a similaridade cartográfica do trajeto que leva Ulisses e Alberti até a zona média da Terra, momento culminante para ambos, como teremos a oportunidade de verificar no poema 9. Vale lembrar que a versão de Dante para a morte de Ulisses constitui um verdadeiro “ponto de inflexão na história literária” do herói grego na medida em que, a partir dela, predispôs-se tanto a recepção e a leitura do texto homérico, quanto a interpretação dos eventos históricos que estavam por vir: as grandes navegações e o período renascentista (TRESOLDI, 2016, p. 183-184).

gusto o a disgusto. Los acaricia con delicadeza, se sirve de ellos, los revuelve, los cambia de sitio, los deshace. Quien ya no tiene ninguna patria, halla en el escribir su lugar de residencia. Y en él inevitablemente produce, como en su tiempo la familia, desechos y amontonamientos. (2001, p. 85)

Para Rafael Alberti, o momento de ajeitar a casa, ordenando os motivos que emergiram em *Vida bilingüe...*, talvez se dê em algumas seções de *Entre el clavel y la espada*, onde encontraremos a sondagem demorada de dois signos insinuados nos versos do poema 9: o touro e o jardim. A necessidade de considerar tais elementos nos exige um movimento digressivo antes de prosseguir com a leitura do poema 9. Na composição número 3 de “Toro en el mar”, por exemplo, touro e jardim se conjugam:

3

Eras jardín de naranjas.
Huerta de mares abiertos.
Tiemblo de olivas y pámpanos,
los verdes cuernos.

Con pólvora te regaron.
Y fuiste toro de fuego.
(ALBERTI, 1941, p. 80)

O olhar retrospectivo do sujeito vê a paisagem de fertilidade abundante que remete ao Jardim das Hespérides, possivelmente localizado na Península Ibérica, já que ela era o extremo ocidente conhecido na Antiguidade. Em vez da água que garantiria a vida do jardim, o estouro da guerra o rega com pólvora que faz terra arrasada do belo cenário.

No poema 20 da mesma seção de *Entre el clavel y la espada*, revemos a passagem pelo Estreito de Gibraltar, numa composição que o manuscrito revela ter sido escrita em 12 de fevereiro de 1940¹¹⁶. Contemporâneos do poema 9, esses versos parecem encarar as perguntas sobre vida e morte, ser e não ser, que lá se enumeravam, como se mirassem o touro nos olhos. As indagações, que lá se detiveram quando o sujeito abruptamente retomou a descrição do percurso como convinha ao diário de bordo, aqui se distendem em absorta reflexão:

20

Querías despertarte, pobre toro,
abrumada de nieblas la cabeza.
Querías sacudir la hincada cola
y el obligado párpado caído refrescarlo en el mar,
mojándote de verde las pupilas.

¹¹⁶ Como informa Robert Marrast em nota ao poema (ALBERTI, 2003b, p. 498).

Resollabas de sangre, rebasado, abarcado,
 oprimido de noche y de terrores,
 bramando por abrir una brecha en el cielo
 y sonrosarte un poco de dulce aurora
 los despoblados ramos de tus astas.

Gaviotas amarillas
 y despistados pájaros de tierra
 tejían sobre ellas
 silenciosas coronas de silbos tristes y alas.

Niños muertos perdidos rodaban los delfines
 por tus desfallecidas riberas
 de lagares y aceite derramados,
 mientras que tú, alejándote,
 dejabas en mis ojos el deseo
 de alzar de rodillas sobre el mar,
 encendiendo otra vez sobre tu lomo
 el sol, la luna, el viento y las estrellas.
 (ALBERTI, 1941, p. 100-101)

Como se respondesse às perguntas que apareciam no poema 9 – “¿va a saltar?”; “¿Estás vivo?” –, a composição 20 de *Entre el clavel y la espada* descobre no touro, transfiguração da Espanha e, por que não, do próprio poeta angustiado, a inquietude. Na descrição do estado do touro dominam os verbos de conotação negativa, cujo emprego no particípio adiciona um tom de imposição – “abrumada”, “hincada”, “obligado”, “oprimido”. No entanto, há um querer, embora não plenamente realizado, que dissemina pelo poema o desejo do movimento na medida em que o touro quer se sacudir, se refrescar e se molhar. A cena não é exatamente movimentada nem ruidosa, mas essas duas características a percorrem sub-repticiamente, de modo “inquieto”, recusando o repouso do sono ou da morte, a ausência do ruído, o *requietorum*, o lugar onde se enterram os mortos. Não se trata de um movimento que se vê ou de um ruído que se ouve, mas de visões e sons que se pressentem, se desejam e se imaginam observando as “silenciosas coronas de silbos tristes” desenhadas pelo voo de gaivotas amarelas. Uma paisagem sugestiva que faz lembrar o *Cemitério marinho* de Paul Valéry, em que, “o jogo entre imobilidade e movimento”, como comenta João Alexandre Barbosa em sua “Leitura viva do cemitério” (1984, p. 57), mantém o sujeito alerta para o fato de que “... Ter a luz por criatura /Supõe de sombra uma triste metade”¹¹⁷. Assumida esta dialética da existência humana e da criação poética; sabendo, e justamente por saber, que “a vida calca os pés no leito da morte”, na expressão de Silviano Santiago sobre o poema de Valéry (2010), “Há que tentar viver”¹¹⁸.

¹¹⁷ Tradução de Jorge Wanderley para “Mais rendre la lumière, /Suppose d’ombre une morne moitié” (VALÉRY, 1984, p. 31-32). Note-se que o vocábulo “morne” também admite o sentido de monotonia e apatia.

¹¹⁸ Tradução de Jorge Wanderley para “il faut tenter de vivre” (VALÉRY, 1984, p. 46-47).

Na composição de Alberti, essa assertiva se coloca ainda como desejo. Porém, no mesmo ato de enunciá-lo se divisa o caminho a ser tomado pelo poeta. A arquitetura imagética dos versos deste poema 20 deixa ver que é no e pelo trabalho com a linguagem que vai se dar a sua tentativa de viver:

... el deseo
de alzar de rodillas sobre el mar,
encendiendo otra vez sobre tu lomo
el sol, la luna, el viento y las estrellas.

Essa questão da sobrevivência do poeta e de seu ofício no exílio reaparece na sexta seção de *Entre el clavel y la espada*, que desenvolve o motivo do jardim e da fertilidade que ficara sugerido pelas Hespérides no poema 9 de *Vida bilingüe...* O conjunto “Del pensamiento en un jardín” traz cinco poemas dedicados a José Bergamín (1895-1983), poeta, crítico e editor companheiro de Alberti desde seus primeiros escritos, então exilado no México. Significativamente, é neste conjunto em que, pela primeira vez em sua poesia, Alberti nomeia a condição a que a travessia no *Mendoza* o terá conduzido – o desterro –, o que faz na espécie de prólogo à seção:

No estás, no, prisionero, aunque te oprima
la madre selva en flor, deliberada,
con el clavel que te defiende a esgrima
del gladiolo que te embiste a espada.

Tan húmedos y opuestos veladores
hoy dan jardín al pensamiento errante
tendiéndole ya cama o ya escalera,
para que estalle pensamiento flores
o suba pensamiento enredadera.

Trepe el mío, regado y verdeante,
por el sol del destierro y de la espera.
(ALBERTI, 1941, p. 148)

O poema articula, a partir da ideia de dinâmica, o jardim, a guerra, os destinos dos dois poetas aqui implicados, Alberti e Bergamín, e o de sua poesia. Com efeito, desde *Marinero en tierra*, o jardim é um espaço propício para observar a dinâmica natural de vida e morte dos seres¹¹⁹. A remissão à guerra está presente na aparência das flores que pululam na primeira

¹¹⁹ Pensamos no poema “Elegía”: “Infancia mía en el jardín:// Las cochinillas de humedad,/ las mariquitas de San Antón, / también vagaba la lombriz/ y patinaba el caracol.// Infancia mía en el jardín: // ¡Reina de la jardinería!//

estrofe: a madressilva com as pétalas que parecem grades formando uma prisão circular; o cravo cujos floretes se assemelham à esgrima que defende sem ferir; o gladiolo que leva inscrito no nome a similaridade com a espada. Por outro lado, o florilégio também pode ser prisão para o poeta se consideramos que a flor é um arqui-elemento da lírica desde tempos imemoriais, posto agora em crise por um tempo que a arrancou do jardim para jogá-la em um solo devastado.

Desterrados, como os próprios poetas, madressilva, cravo e gladiolo são refeitos metaforicamente a partir dos signos de luta desenhados em sua morfologia para serem “úmidos e opostos guardiões” capazes de nutrir o “pensamento errante”. Nesta formulação, deve-se ler o diálogo com a expressão que Bergamín consagrou ao batizar o periódico de difusão cultural que buscava manter em contato os exilados republicanos dispersos: *España Peregrina*¹²⁰. A capacidade imaginativa de reconstruir os signos pela linguagem se oferece como fomento possível para o pensamento espanhol errante, o que não significa uma visão apaziguadora. Em um contraponto lúcido, a exortação final nomeia o solo que alimentará este pensamento: “o sol do desterro e da espera”.

É importante saber que na primeira edição de *Entre el clavel y la espada*, de maio de 1941, cada uma das sete seções da obra é precedida por um desenho. Embora guardem relações com os poemas do conjunto, os desenhos não são meras ilustrações das composições. Sendo um modo de representação que tem seus recursos específicos, detêm eles mesmos uma sintaxe e uma natureza que permitem que sejam lidos, como propõe Mario de Andrade (1975)¹²¹. Às possibilidades do desenho, o poeta – que, convém lembrar, começara como pintor – recorre para figurar a memória recente de uma guerra vivida no cotidiano e de um deslocamento forçado. Observadas brevemente, essas sete imagens desvelam como características comuns: a mescla de linhas errantes e rabiscos, a alternância entre traços incertos e incisivos, além da insistência no apenas esboçado e na aparência do inacabado, entre o infantil e o vanguardista, a dor e a denúncia. Nesses procedimentos ecoa a conformação da série de gravuras *Desastres de la guerra*, de Goya, e sua perspectiva diminuta que privilegia o olhar subjetivo em detrimento do épico sobre o campo de batalha¹²², uma atitude que se estende na tradição

El garbanzo sacaba su nariz/ y el alpiste en la jaula se moría. // Infancia mía en el jardín:// La planta de los suspiros/ el aire la deshacía. (ALBERTI, 2003a, p. 110)

¹²⁰ *España Peregrina* foi criada por José Bergamín em 1940 no México, tendo publicado nove números durante os meses em que circulou, de fevereiro a outubro daquele ano. A inspiração para o nome veio da obra *El peregrino en su patria*, de Lope de Vega (CAUDET, 1977).

¹²¹ “O desenho fala, chega mesmo a ser muito mais uma espécie de escritura, uma caligrafia, que uma arte plástica” (ANDRADE, 1975, p. 69).

¹²² Goya dedicou-se às oitenta e cinco gravuras, que se debruçam sobre os eventos e as consequências da Guerra de independência da Espanha contra a França (1808-1814), possivelmente entre 1810 e 1815. Como analisa Margareth dos Santos, “O extremo grau de aproximação da cena criado por Goya rompe com a tradição do tratamento panorâmico da imagem representado pela maioria dos artistas da época” (2005, p. 36).

pictórica espanhola até o *Guernica* de Picasso. O desenho que precede “Del pensamiento en un jardín” é o seguinte:

Figura 1- Quinto desenho da primeira edição de *Entre el clavel y la espada*.. Precede a seção intitulada “Del pensamiento en un jardín” (ALBERTI, 1941)

Alguns motivos insinuados em outros desenhos do livro aparecem aqui com mais clareza. Assim, os aparentes rabiscos que se veem na base da imagem convertem-se em formas muito semelhantes a pássaros, flores¹²³ e ramagens, elementos que não seriam estranhos a um jardim. Essas formas se conectam, como se brotassem do solo, fazendo com que o desenho sugira, ainda que unindo com traços frágeis, uma ideia de rede. É possível que essa delicada trama aluda à disposição manifesta por José Bergamín de manter os exilados em contato em alguma medida com o gesto de criação de *España peregrina*, expressão que ultrapassou a existência da revista, além de lembrar seu papel como editor e interlocutor da República no México; uma disposição também assumida por Rafael Alberti em Buenos Aires se

¹²³ A delicada forma que os traços desenhavam fazem lembrar a chamada “flor del pensamiento”, cujo nome deriva do francês “pensée”, pois, tradicionalmente, se atribui à flor a capacidade de fazer lembrar o ser amado ou algum ente querido que parte para uma longa viagem.

considerarmos sua atuação nas editoras argentinas¹²⁴. Se na confecção do desenho subjazem a “celeridade” (COSTA, 2013, p. 7) e as “urgências expressivas” (DERDYK, 2008, p. 39) dada sua “exigência formal” pela “elementaridade”, como define Paul Valéry (2003, p. 111), é possível situar essa expressão no bojo de *Entre el clavel y la espada* como o reconhecimento da impossibilidade de pintar a totalidade diante da experiência de um tempo que expôs ao homem as faces da barbárie e do horror. Além disso, ao aceitar certa imperfeição, o desenho se oferece como forma capaz de abrigar o sentido da pressa, daquilo que ainda não foi deglutido e que o pouco tempo decorrido não permitiu elaborar. Esses desígnios talvez se imprimam com mais contundência no desenho que precede outra seção a que já aludimos, “Toro en el mar”:

Figura 2 – Terceiro desenho da primeira edição de *Entre el clavel y la espada* (1941). Precede a seção intitulada “Toro en el mar” (ALBERTI, 1941)

¹²⁴ Alberti atuou como organizador de coleções da editora Losada, além de dirigir a editora Pleamar na década de 1940, projeto do cubano Diego Manuel Hurtado de Mendoza que contou com o apoio de Gonzalo Losada. As duas editoras tiveram papel fundamental na publicação e distribuição de títulos da literatura espanhola, dos exilados, inclusive, na Argentina e em toda a América hispânica (LOEDEL ROIS, 2012). Acerca dessa atuação editorial de Alberti, Claude Le Bigot lembra que: “De estos esfuerzos saldrán, en el campo de la poesía, dos significativas antologías colectivas, *Poetas en el destierro* (Santiago de Chile, 1943) y *Poetas libres de la España peregrina* (Buenos Aires, 1947)”. Em seguida, analisa: “Tal iniciativa señala un territorio que no sería abusivo calificar de santuario de resistencia, cruzado por una doble preocupación a la que se suscribe plenamente R. Alberti: la cohesión de la comunidad republicana en el exilio y la malograda suerte de la España cautiva” (2004, p. 398).

É certo que Rafael Alberti tende a enfrentar essas tarefas primordialmente pelo signo verbal, mas a escolha em paralelo pelo desenho parece lhe ser muito profícua naquele momento, pois a simplicidade e a quase precariedade no que tange aos suportes que ele demanda como meio de expressão são poderosos na medida em que lhe permitem experimentar e tatear sem pôr termo à reflexão e, nesse sentido, o desenho “não é um mapa do que foi encontrado, mas um mapa confeccionado para encontrar alguma coisa” (SALLES, 2007, p. 33). Essa investigação também é possível na poesia, mas a exigência sintética do desenho, sua concisão e sua característica de expressão quase primitiva do homem, anterior à linguagem verbal, pedem um compromisso do desenhista-poeta com uma certa sinceridade, como assegura Paulo Pasta: “Parece que ao desenho sempre coube um papel ético, como se fosse um depositário da verdade, dado que ali, na sua simplicidade complexa, seria muito difícil mentir” (2007, p. 84). Declaração que encontra par nas palavras da artista plástica Geórgia Kyriakakis, para quem, no desenho, não cabe “o arrependimento”, não há “conserto nem esconderijo para um gesto duvidoso. Tudo nele, mesmo a linha mais leve ou a marca mais tênue”, é como “uma profunda incisão irreversível” (2007, p. 161).

À sua maneira, cada uma dessas expressões – poesia e desenho – expõe um problema crucial no momento de considerar uma obra de arte nascida no exílio; algo para o que Edward Said chama a atenção e que esses versos e traços não nos deixam esquecer:

[...] o exílio não pode ser posto a serviço do humanismo. Na escala do século XX, o exílio não é compreensível nem do ponto de vista estético, nem do ponto de vista humanista: na melhor das hipóteses, a literatura sobre o exílio objetiva uma angústia e uma condição que a maioria das pessoas raramente experimenta em primeira mão; mas pensar que o exílio é benéfico para essa literatura é banalizar suas mutilações, as perdas que inflige aos que as sofrem, a mudez com que responde a qualquer tentativa de compreendê-lo como “bom para nós”. Não é verdade que as visões do exílio na literatura e na religião obscurecem o que é realmente horrível? Que o exílio é irremediavelmente secular e insuportavelmente histórico, que é produzido por seres humanos para outros seres humanos e que, tal como a morte, mas sem sua última misericórdia, arrancou milhões de pessoas do sustento da tradição, da família e da geografia? (2003, p. 47).

Portanto, a possibilidade de que o pensamento errante floresça ou cresça enredando-se – como se lê no poema-prólogo de “El pensamiento en un jardín” e encena-se no desenho que o antecede – é mal-entendida se tangencia o devaneio escapista ou a simples solução estética. Todo o motivo do jardim, das flores, das raízes, aliado à insistência na faculdade do pensamento, sublinha o compromisso com a consciência crítica que examina e pondera

poeticamente, mas com os pés fincados na história. “Dura es la tierra y, obstinadamente,/dura la piel del tiempo que pisamos” (ALBERTI, 1941, p. 151), lê-se na abertura da terceira composição de “El pensamiento en un jardín”, uma lucidez que situa o sujeito ética e dialeticamente, e que o fará voltar às questões do poema-prólogo ao final deste mesmo conjunto:

Otra vez con mis muertos
 ¿Quién me puebla el recuerdo de ruinas?
 ¿Será ya escombros, muro derribado,
 basural de gallinas,
 escoria barridera,
 el pensamiento desterrado,
 el pensamiento flor o enredadera?
 (ALBERTI, 1941, p. 157)

Como se observa, a possibilidade de que o pensamento “estalle en flores” ou “suba como enredadera” que despontava no primeiro poema da seção é posta em crise neste último, pois a condição complexa em que o sujeito se acha não lhe permite considerar as coisas superficialmente. A figuração do pensamento em um jardim enfatiza, dessa maneira, que este pensamento nasce igualmente de toda matéria orgânica que compõe a terra, nutrindo-se tanto de elementos vivos como mortos.

Visitada a casa que abriga os poemas de *Entre el clavel y la espada*, voltemos à travessia a bordo do *Mendoza*. O poema sofre um novo corte após o cruzamento do Estreito de Gibraltar. Já no Oceano Atlântico, o eu lírico avista golfinhos. Não é por acaso que a aparição do animal é digna de nota. Observe-se que este é o primeiro verso do poema conjugado em primeira pessoa do singular e no presente do indicativo, o que só ocorrerá em outras duas oportunidades nesta longa composição:

Por vez primera veo delfines
 frente a Tarifa.

Mantendo o intertexto mitológico que perpassa o poema¹²⁵, a aparição do animal permite um paralelo com o episódio de salvação do cantor de Lesbos, Arión. Estando a bordo de uma embarcação que o levava de volta a Corinto, o personagem é advertido em sonho por Apolo sobre o perigo que corria nas mãos dos marinheiros. Diante da confirmação da ameaça,

¹²⁵ Os golfinhos remetem a Apolo, deus da poesia e da música, que, como se lê no Hino Homérico a ele consagrado, converteu-se no cetáceo quando da escolha dos sacerdotes que iriam compor seu templo em Delfos (em grego, *delphis* – golfinho) (CABRAL, 2004, p. 92).

Arión toca sua lira e é salvo por golfinhos enviados a mando do deus (KURY, 1990, p. 45). No poema 9, fica ao menos sugerido o desejo de uma identificação do Alberti que está a bordo com o Arión¹²⁶ do mito greco-latino, ao mesmo tempo em que a menção guarda o sabor amargo do esvaziamento do sentido mitológico no momento histórico que compete ao poeta, marcando seu abandono e solidão.

Ainda assim, os golfinhos não deixam de ser os condutores do poeta ao próximo ponto do itinerário, aquele com o qual Rafael Alberti tem maior vínculo afetivo: “Y bajo arcos plateados de delfines, playas arriba de Tarifa, tuve una alegre visión de huertas junto a patios escolares, de dunas doradas, de imagen mía, libre, a orillas del mar...” (ALBERTI, 2009, p. 64):

Cádiz.
Un tío mío ha muerto.
Deja catorce hijos,
y todos de Falange.

A baía de Cádiz surge no primeiro verso composto de uma só palavra do poema, uma escolha formal pelo silêncio que parece traduzir o nó na garganta, a impotência do dizer ao rever o lugar que povoa profunda e verdadeiramente sua poesia. Cádiz e ponto final. A “maravillosa y mítica bahía gaditana” (ALBERTI, 2009, p. 341) é, neste momento, evocação eloquente e muda.

O lirismo que a baía alimenta é solapado pela herança familiar, os quatorze primos falangistas, aos quais Alberti contrapõe outro republicano nascido em El Puerto de Santa María, Juan Guilloto León¹²⁷, que havia sido seu companheiro no Colégio San Luis Gonzaga e chegou a ser comandante do exército na Batalha de Ebro. Ante a desonra que significa para a cidade a adesão ao nacionalismo liderado por Franco, declarar-se à disposição de um oficial da República – “Modesto, general: ¡A tus órdenes!”/Mía/ y tuya, solo nuestra, de nosotros, /será, con todo el cielo, la bahía”– desvela, em tom reivindicatório, uma consciência vigilante que se recusa a considerar o seu lugar como perdido (LAFFRANQUE, 1984, p. 257), pois reconhece que a história corre o risco de ser contada segundo aquele que detém a palavra.

Esta, de fato, é a questão que se coloca quando a navegação alcança o alto-mar. O cenário de águas minadas, em que as sereias têm medo e deixam de ser os agentes do temor e

¹²⁶ Arión reaparecerá na poesia de Alberti no longo poema “Arión (versos sueltos del mar)” de *Pleamar* (1944). Nesta composição, a que nos dedicaremos com vagar em capítulo posterior, o poeta volta a experimentar as possibilidades de apropriação e atualização do mito.

¹²⁷ A este comandante, conhecido como Modesto, Alberti dedicou o poema “Quinto cuerpo del ejército”, publicado em *El Mono Azul* em 18 de julho de 1937 e, posteriormente naquele mesmo ano, no conjunto “Capital de la gloria”.

da sedução, figura a tensão de atravessar a zona dominada pelos submarinos torpedeiros alemães, que podiam abater navios sem serem detectados pelos radares aliados, já que atiravam praticamente da superfície. Em *La arboleda perdida*, Rafael Alberti descreve o temor ao cruzar aquela zona: “Después, Casablanca... Las Canarias, presentidas, inalcanzables... Dakar... Un viaje largo, temeroso, en el que por primera vez sentía a Europa perderse en la sangre” (2009, p. 64). Mais tarde, em 1974, em entrevista para a pesquisadora Barbara Dale May, lembrará a apreensão¹²⁸ daqueles momentos:

Así que, en un barco que se llamó “El Mendoza” atravesamos el estrecho de Gibraltar, todo a oscuras, el barco oscuro, porque estaban en maniobras los submarinos alemanes y como estaban en guerra con Francia... en un barco francés... y hundían tantos barcos... así fue una travesía muy delicada y que dio un gran miedo... No se podía ni fumar en el barco por la noche, para que no hubiera huellas. Así que era una travesía bastante preocupante. (MAY, 1978, p. 71)

Neste contexto, outra vez o poeta lança mão de uma sequência de perguntas. Diferentemente daquelas em que perscrutava sentidos de vida e morte, essas se formulam em chave irônica:

¿Neptuno es alemán, es hitleriano
y ataca en submarino?
Camuflaje.
¿Es el rey del bloqueo el gran Matusalén del océano?
¿Se llama Von Neptuno,
Lord o Monsieur el salvaje
pirata de las ondas y equipaje?

Casablanca
No hay orden de atracar.
Zona corsaria,
Navegación prudente, sigilosa.

O artifício de justapor a ancestralidade do mito à referência imediatamente contemporânea desconcerta. Ao mesmo tempo em que o poeta se vale do artefato criado pela imaginação humana, Netuno, a divindade que assenhoreia as águas, aponta para agentes históricos concretos, França, Inglaterra e a Alemanha de Hitler. De maneira intencionalmente difusa, diríamos que aqui se repõe a antiga questão aristotélica da relação entre poesia e história:

¹²⁸ A tensão dos passageiros desses navios que tinham que cruzar o Atlântico naquele momento também é relatada no documentário *Un exilio: película familiar*, do mexicano Juan Francisco Urrusti Alonso (2017), neto de exilados republicanos espanhóis. Em certa passagem do filme, os avós recordam o silêncio absoluto que era preciso fazer a bordo quando cruzaram a costa da Espanha para que não fossem alvo das forças armadas nacionalistas.

esta que deveria “narrar o que aconteceu”, dizer “as coisas que sucederam” é posta à prova frente aquela que representa “o que poderia acontecer” (ARISTÓTELES, 1984, p. 451). Esse embaralhamento das noções de verdade e verossimilhança tensiona as certezas para desmascarar as relações de poder que se camuflam – daí o proposital destaque dado ao verso “Camuflaje” – em certos discursos que veem a história como uma sucessão linear de fatos. Uma visão que a considera somente como uma “cadeia de acontecimentos” que caminharia progressivamente “no interior de um tempo vazio e homogêneo”, na precisa descrição de Walter Benjamin (1994, p. 229).

Nessa passagem do poema, o choque de absurdo que a justaposição entre o mito e o presente imediato promove pode ser lido como um recurso contra a “empatia”, pois é justamente ela o sentimento que, segundo Benjamin, favorece um entendimento simplista da História e impede que se cumpra a imperativa necessidade de “escová-la a contrapelo” (1994, p. 225). O estranhamento causado por essa série de indagações estremece a leitura passiva porque cria uma demanda arqueológica. Em outras palavras, há uma ética subjacente ao poema que chama à reconstituição crítica, cujo quadro final não pretende ser conclusivo, mas quer chamar a atenção para a complexidade dos movimentos dos atores históricos.

É certo que nessa postura entranhada no poema deve-se ver as convicções políticas e estéticas de Rafael Alberti, e não seria equivocado, nesse sentido, aproximá-las às de Bertold Brecht¹²⁹ e aos recursos de seu teatro épico. Netuno e Hitler colocados lado a lado desanuviam o olhar conformado com a ideia de que sempre uma força prepondera, como se a história seguisse uma lógica natural. Esse efeito se consegue com um proposital anacronismo, ao atribuir formas de tratamento identificadas com um país (“Von Neptuno, Lord o Monsieur”) a um deus que desconhece a ideia de nação. Guardadas as diferenças, pois neste poema Alberti não pretende o didatismo do teatro brechtiano, verifica-se o que o dramaturgo alemão chama de distanciamento, uma operação que é, “em si mesma, dialética”, pois o “tornar estranho, o anular da familiaridade” é “ao mesmo tempo tornar conhecido”, fazendo ver que os fatos são regidos por ações humanas e não por “forças insondáveis” que os determinam (ROSENFELD, 1985, p. 150-152).

¹²⁹ Vale lembrar que Rafael Alberti e María Teresa León conheceram Bertold Brecht em Berlim no final de 1932 durante a viagem financiada pela *Junta de Ampliación de Estudios* para estudar os movimentos teatrais europeus (ALBERTI, 2009, p. 286). A bolsa foi vigente de agosto de 1931 a abril de 1933, período em que o casal esteve também na França, Bélgica e União Soviética. Tão importante quanto o contato com Brecht foi o conhecimento de Erwin Piscator, também em Berlim. O diálogo com esses dois dramaturgos certamente repercute no teatro de urgência que Alberti e María Teresa escrevem, encenam e dirigem durante a Guerra Civil Espanhola à frente das *Guerrillas del Teatro*.

Caberia então perguntar se não seria contraditório que Alberti recorresse à tessitura mítica para expor essa consciência histórica moderna. No entanto, não é em um eventual sentido unívoco e de totalidade do mito – estes mesmos perdidos na modernidade, e esta lucidez não escapa ao poeta – que repousa essa sua insistente presença no poema 9. Enquanto na cosmovisão helênica era vigente um sentido de comunidade que imediatamente reconhecia a noção de unidade do mito e sua capacidade de restituir a ordem, no pensamento moderno essa rede de identificações inexistia e o mito reaparece não como detentor de um sentido, mas como interrogação que afronta o homem fragmentado. Essa é a face do mito ativada no poema 9. Além dela, o poeta explora os elementos motores do relato mítico, sua dinâmica complexa de disputas, poderes, vida e morte, de “camuflagens” e de metamorfoses que não concede a uma consciência sonolenta.

Há ainda outra camada que concerne ao mito e que vinha de certa forma camuflada neste itinerário, para usar um termo com o qual o poema joga apontando também para sua própria constituição. Essa camada se deixa ver na menção às constelações da Ursa Maior e Menor e à Estrela Polar, que faz parte desta última, as quais revelam que o poeta, como passageiro do barco, aproveita-se da função de guia que as estrelas assumem para os marinheiros. Como o surgimento dessas duas constelações também têm um equivalente mítico¹³⁰, o qual mais uma vez fica aludido nos versos, somos lembrados de que todos os conjuntos de estrelas recebem nomes a partir da mitologia greco-romana. Nesse sentido, é possível afirmar que, desde o início, o poema estabelece uma relação entre o que está no céu, as estrelas, e o que está no mar, toda a tradição criativa que povoa a mente do poeta. O itinerário do *Mendoza* segue, portanto, em meio a esses dois gigantes espelhados¹³¹.

Subjaz a esta postura de contemplação do céu outra questão que também remonta à Antiguidade, em especial a visão pitagórica acerca da harmonia dos corpos celestes, e perpassa, a partir dela, a tradição poética espanhola. O poeta recria a figura do homem que observa a organização harmônica e ordenada do céu infinito. Essa grandeza, contrastada à sua pequenez de mortal, infunde no homem a vontade da poesia através da qual aspira ascender às alturas (ALARCOS LLORACH, 2000; GALLEGO GALLEGU, 2007; TANNER, 2006). Esse sentido aparece, por exemplo, em Fray Luis de León, poeta muito frequentado por Alberti, em cujos

¹³⁰ A Ursa Maior seria a bela jovem Calisto convertida nessa forma pela sempre ciumenta Juno, e a Ursa Menor corresponderia ao seu filho com Júpiter, Arcás, ambos condenados a estar sempre visíveis no Polo Norte (KURY, 1990, p. 67-68).

¹³¹ É significativo a esse respeito saber que na Teogonia de Hesíodo a Terra pare “igual a si mesma” o “céu constelado”: a “Divindade originária biparte-se permanecendo ela própria ao mesmo tempo que dela surge por esquizogênese uma outra Divindade” (TORRANO, 1995, p. 35), o que nos dá uma conformação imagética similar àquela que está em ação no poema 9.

primeiros versos da “Oda VIII – Noche serena” se encontra a postura contemplativa que impulsionará a reflexão:

Cuando contemplo el cielo
de innumerables luces adornado,
y miro hacia el suelo
de noche rodeado,
en sueño y en olvido sepultado,

el amor y la pena
despiertan en mi pecho un ansia ardiente;
despiden larga vena
los ojos hechos fuente;
Olarte, y digo al fin con voz doliente:

“Morada de grandeza,
templo de claridad y hermosura,
el alma, que a tu alteza
nació, ¿qué desventura
la tiene en esta cárcel baja, oscura?
(In: ALARCOS LLORACH, 2000, p. 41)

Na patente contraposição entre “cielo” e “suelo” do poema de Fray Luis, a serenidade buscada habita naquele primeiro, mas é possível gozá-la no plano da imaginação, pela palavra poética (ALARCOS LLORACH, 2000, p. 48). Em Alberti, os caminhos do poema 9 colocam-no em posição similar em relação aos astros, mas não lhe concedem a serenidade. Poucos anos depois da escritura de *Vida bilingüe...*, encontraremos o texto “Luz no usada” em que Alberti homenageia justamente Fray Luis de León¹³² e medita sobre a contemplação dos astros:

¡Oh consuelo! ¡Oh perdido consuelo de mirar a la altura, de mirar sin espanto
el natural descenso de la sombra, el navegar de un ala, el caer luminoso de una
estrella!
Muere la voz del hombre; las palabras, si salen de los labios, son peores que
piedras rebotando en la frente de un niño. Un idioma de escombros nos
destruye, nos tapia. (ALBERTI, 1944, p. 25)

O fragmento aponta para a impossibilidade de encontrar consolo nesta atividade e, por extensão, na atividade poética. Práticas que as adversidades converteram, ironicamente, em violentas, pois, diante das circunstâncias, as palavras se transformaram em pedras arremessadas e a poesia, em um idioma de escombros, imagem poderosa para pensar a dispersão formal dos

¹³² O título advém de um verso de Fray Luis em “Oda III – A Francisco de Salinas”. O texto de Alberti foi primeiramente publicado em 1943 como prólogo do volume *Poesías*, de Fray Luis de León, organizado pelo poeta e que integrava a Colección Mirto da editora Pleamar de Buenos Aires. Nas edições das obras completas de Alberti de 1961, 1988 e 2006 é integrado ao seu livro *Pleamar*, de 1944.

versos no branco das páginas de *Vida bilingüe*... Os recursos do poeta, em lugar de confortá-lo, sufocam-no (“nos destruye, nos *tapia*”) porque se dispõem como uma equação insolúvel entre a vastidão de possibilidades e a lucidez da insuficiência.

A sequência do poema 9 corroborará tanto a hipótese de espelhamento entre céu e mar como a postura contemplativa do poeta:

Capricornio
cuelga sobre los mástiles
un telón de añil nuevo.
Los planetas
Descienden por la boca de los respiraderos.
Mercurio en las cabinas registra las maletas.
Y Venus compromete
a los marineros,
pero para dormir se va con el grumete.

O Capricórnio que paira sobre os mastros inaugurando um novo cenário – um *telón*, lembrando o teor didascálico do poema – é a constelação avistada no céu e carrega o lastro mitológico na referência à cabra ama de leite de Zeus, da qual ele forja sua égide guerreira (LUCENA, 2016, p. 160). Num movimento de proporções gigantescas, os próprios planetas descendem ao nível do mar, e, adensando a relação entre céu e terra, a imaginação do poeta passageiro vê os deuses descerem até o navio, um movimento de rebaixamento imposto pela própria situação. Assim, a agilidade do Mercúrio mensageiro o converte em responsável pelas malas, e o desejo que toma conta dos marinheiros a bordo tem a forma de Vênus. Certa ousadia que percorre essas aproximações continua na estrofe seguinte, quando o poeta ironicamente se apropria do que deve ter sido algum aviso aos viajantes:

Prohibido arrojar
materias flotadoras
al mar.
Se cierren las estelas delatorias
como si no hubo paso de navío.
Voladores.
Por el Ecuador, frío.

O dado concreto incorporado por meio da colagem, procedimento que denota a fonte vanguardista¹³³ da qual Alberti advém e bebe, insere quase um riso sarcástico no contexto do poema, já que o efeito da tal proibição parece inerte em um oceano que está minado por bombas,

¹³³ A presença dos recursos formais de vanguarda em *Vida bilingüe de un refugiado español en Francia* também é observada por Bénédicte Mathios ao pensar a disposição espacial desses poemas (2016, p. 349).

e ao qual até mesmo o coração do poeta se lançara para escapar a nado. O próprio navio é “materia flutuadora” que deixa rastros ao singrar a água delatando sua presença no perigoso oceano em guerra. A tensão dessa imagem pressagia, junto ao voo das aves sobre um Equador telegraficamente descrito como frio, o momento mais denso do poema.

En el Pot-au-noir
se precipitó el cielo
hasta tenderse, plano, sobre el agua.
En aquel hoyo negro de la tierra,
rebotado de lento plomo líquido,
de solitaria superficie ahogada,
se sentía lo inútil del grito de socorro,
la muerte sin auxilio,
el peso del pulmón parado, descendiendo
adonde todo es densidad y fijo
reposo rodeado de un mudo movimiento.

No Pote de Noite, expressão com a qual os marinheiros designam a Zona de convergência intertropical à altura do Equador, onde culminam as massas de ar quente e úmido provenientes dos trópicos, o céu desaba sobre o mar. A provável tempestade, comum nessa região, é o ponto máximo daquela irmandade entre céu e terra que vinha se desenhando ao longo do poema. Contíguas, essas duas imensidões dão à vista um lugar terrível, “o duplo especular e negativo [...] da Terra e do Céu” (TORRANO, 1995, p. 33)¹³⁴.

O mergulho em tal atmosfera noturna se dá ali onde o céu tomba sobre o mar, cruzamento decisivo do Hemisfério Norte ao Sul que concretiza o avesso da vida desse sujeito, o instante em que ele experimenta o nada, o vazio, o silêncio e a solidão absolutos.

O evento é narrado no pretérito, uma opção que, no entanto, não confina o acontecimento no passado como coisa encerrada. Antes, confia que o eu lírico já esteve lá e compartilha de uma experiência humana imemorial: o momento limite, a quase-morte, figurada como uma descida aos Infernos. Aquele buraco negro da terra, transbordante de lento chumbo líquido, é o mesmo Hades, confins do profundo Oceano, toldado de névoa e nuvens em que “a noite funesta encobre os homens míseros” (HOMERO, 2011, p. 319), onde Ulisses foi ter com Tirésias no Canto XI da *Odisseia*; o mesmo reino de “incomensurável caos”, repleto de pavor e silêncio, onde Orfeu desatou o canto para convencer Perséfone e seu consorte a

¹³⁴ Convém lembrar a descrição das terras infernais oferecida por Hesíodo em sua *Teogonia* na medida em que são imagens que parecem gravitar na passagem pelo Pot-au-noir no poema 9: “Aí, da terra trevosa e do Tártaro nevoento/e do mar infecundo e do céu constelado,/ de todos, estão contíguas as fontes e confins,/ torturantes e bolorentos, odeiam-nos os Deuses./Vasto abismo, nem ao termo de um ano/ atingiria o solo quem por suas portas entrasse/ mas de cá para lá o levaria tufão após tufão/ torturante, terrível até para os Deuses imortais este prodígio. A casa terrível da Noite trevosa/ eleva-se aí oculta por escuras nuvens. (HESÍODO, 1995, p. 110)

devolver-lhe Eurídice, como relata Ovídio (vv. 29-30, 2017, p. 529); o mesmo combate brutal do espírito travado por Rimbaud em sua *Temporada no inferno* (1982, p. 71).

Também Alberti já havia estado nesse lugar, “la nada del mundo”¹³⁵, em *Sobre los ángeles*. Como mencionamos brevemente, a obra do final dos anos 1920 plasma um momento de convulsão pessoal, ética e estética desse sujeito, que se vê cara a cara com “reinados de yel y sangre/ cielos de azufre,/ mares de vinagre”¹³⁶, e os enfrenta nos meandros da linguagem. Essa experiência extrema que se abate sobre ele, e à qual ele tampouco se furta, é descrita em *Sobre los ángeles* como um descenso da via láctea às gargantas terrestres, uma descida ao fundo das marés; um processo ao fim do qual o sujeito conclui que: “Para ir al infierno no hace falta cambiar de sitio ni postura” (2003a, p. 560).

A descida aos Infernos no poema 9 se perfaz em onze versos que formam uma sequência até então inaudita nesta composição. Desaparecem as frequentes rimas consoantes e abundam os sintagmas adjetivais. A sucessão de adjetivos e fonemas laterais cria um efeito acumulativo que mimetiza a sensação agônica descrita na cena, a dificuldade de respirar em meio a um líquido viscoso que paralisa os movimentos. De fato, é esta ausência do movimento o que mais apavora o poeta e aponta para a coincidência entre um momento decisivo de sua biografia – a concretização do desterro – e uma questão de ordem estética – a possibilidade de perda da linguagem poética. A partir desta perspectiva, a catábase¹³⁷ que a estrofe encena não distingue entre homem e poeta, vida e poesia. O fixo repouso e o mudo movimento dão conta de uma condição limite que destroçou o ser humano e o seu meio de expressão, a sua maneira de estar no mundo, o que se rastreia pela organização fragmentária e imagética de todo *Vida bilingüe...*

Reencontramos assim o caminho sinalizado a partir das considerações de Mario Goloboff que via na poesia de Alberti escrita no exílio “la preocupación por la posesión del lenguaje y por su pérdida” (1990, p. 191), um problema sobre o qual o mesmo crítico continua a refletir: “Puesto que el escribir es una pulsión cuyo origen y cuyo fin no están muy claros, la afasia suele muchas veces convertirse en una inquietud permanente de todo escritor responsable con su oficio y con el público para el que escribe” (1990, p. 191). Semelhante percepção

¹³⁵ Na estrofe de abertura de “Paraíso perdido”, primeiro poema de *Sobre los ángeles*: “A través de los siglos/ por la nada del mundo,/ yo, sin sueño, buscándote” (ALBERTI, 2003a, p. 499).

¹³⁶ Versos de “El cuerpo deshabitado” (ALBERTI, 2003a, p. 506).

¹³⁷ A catábase é um “*topos* da literatura antiga”, que designa “toda e qualquer descida às regiões subterrâneas”, como esclarece Raúl Fernandes (1993). O mesmo estudioso explica que tal descida permitia aos antigos acessar “um reino onde a verdade pode ser encontrada ou, pelo menos, ouvida, porque as almas dos que desapareceram da terra a podem contar mais livremente, testemunhas que foram das muitas peripécias já lendárias por que passaram no mundo dos vivos. Por isso, quando mortais, heróis (semi-mortais) ou imortais descem em ‘catábase’ aos infernos, fazem-no quase sempre para averiguarem, o que de pouco claro se lhes afigura na vida terrena, ou para cumprirem qualquer missão de importância (Hércules), em geral em favor de qualquer pessoa ou comunidade humana” (1993, p. 347).

manifesta Marie Laffranque em sua análise de *Vida bilingüe...* ao reconhecer que “o drama cotidiano da expressão” se agrava, pois o poeta perde, na França, não só sua língua, mas sua linguagem; de mãos vazias, ele é “o retrato da impotência” – ou do “desamparo”, em outra tradução possível –, do isolamento em relação aos seus e aos outros homens, a quem ele não pode nada dar e nada dizer (1984, p. 258)¹³⁸.

A experiência de quase-morte figurada nessa estrofe do poema 9 condensa o momento crucial em que a consciência do poeta vislumbra e se enfrenta com a possibilidade concreta de perder aquilo que o faz ser quem ele é: o homem que vive com “a pluma na mão”, o poeta que está sempre em busca de arejar sua poesia, mantê-la (e manter-se a si mesmo) respirando ao sopro de uma sensibilidade e uma consciência crítica atentas às demandas estéticas, éticas e históricas em que estão imersas. Portanto, no cenário lento, denso e parado, Alberti vê a cara da morte porque ele se opõe figurativamente a tudo o que este poeta concebe como poesia, ao movimento que é, enfim, o “propulsor” de sua “voz poética” (DE MARCO, 2011).

Não por acaso a estrofe nos remete a uma descida aos Infernos. Estando numa situação limite, o poeta defronta seu ofício com a possibilidade de sucumbir, um movimento de autoconsciência lírica sobre o qual José Bergamín se deteve e denominou *Fronteras infernales de la poesía*:

Cuando la poesía vuelve sobre sí misma su propio sentir y sentido, cuando *se ensimisma*, se concentra, definiéndose, delimitándose, trazando sus fronteras, por su propia magia o metafísica, mística, moral o música, que la encierra en círculos concéntricos definidores de ese ensimismamiento, como cuando se enfurece y halla fuera de sí aquel mismo sentir y sentido que buscaba dentro, la poesía se pregunta por la muerte. [...] La poesía, por fronteriza de la muerte, es la que puede contestar a estas preguntas: ¿dónde está el Infierno?, ¿más allá o más acá de la muerte? Por las dos caras de su respuesta poética nos ofrece la muerte una contestación equívoca, afirmándonos la existencia del Infierno *como realidad de verdad* y como *ilusión de mito*: sin que ninguna de estas dos caras, aparentemente opuestas, se contradigan. (1959, p. 9-10)

Na travessia que é o poema 9, Alberti reedita a razão deduzida em *Sobre los ángeles*: “Para ir al infierno no hace falta cambiar de sitio ni postura”. Com efeito, a mudança de lugar que está ocorrendo em sua vida não conduz por si só ao inferno, mas o que ela representa e implica, sim. Como “realidad de verdad”, por um lado, mostrando a face terrivelmente histórica do deslocamento forçado e da luta pelo mínimo direito humano; e como “ilusión de mito”,

¹³⁸ Tradução minha a partir do excerto: “La drame quotidien de l’expression n’est pas seulement ici celui de l’écrivain. Mais il s’aggrave du fait que s’il perd, l’un par l’autre, sa langue et son langage, il reste les mains vides: portrait de l’impuissance, victime de l’isolement majeur par rapport aux siens et aux autres hommes, à qui il ne peut désormais rien donner et rien dire [...]” (LAFFRANQUE, 1984, p. 258).

irmanando o poeta a todos os outros personagens e criadores que arrostando os tormentosos limites da existência.

No entanto, encarar o inferno não significa permanecer nele. Este lugar, como observa Adélia Bezerra de Menezes ao pensar as descidas de Ulisses e Enéias, parece “guardar as sementes do que há de vir, o lugar onde se encontra o passado e se gesta o futuro – revelado a alguns, como numa iniciação” (2002, p. 60). O que resgata o poeta, toma-o pela mão, é o princípio que verdadeiramente infunde vida a sua poesia: o ar, pelo qual ouvimos novamente – e junto com Alberti – seu chamamento mais caro: “¡A coger los aires!”¹³⁹.

Por el Ecuador, viento
y cante flamenco,
cante jondo en primera.
La princesa es rumana
y tiene discos
hace poco comprados en Sevilla.

La Giralda.
Es una “poule” que adora el rojo y gualda
de Franco, Franco, Franco.
y alza la pantorrilla.

É o vento embebido de *cante jondo* que lhe permite respirar depois da “asfixia” e “imobilidade de chumbo de Pot-au-noir, como num novo e difícil nascimento” (LAFFRANQUE, 1984, p. 259). O *cante*, embora precário neste navio, convida o poeta, sombra, a inspirar e expirar de novo, como fizera antes na “Invitación al aire” de *Sobre los ángeles*:

Te invito, sombra, al aire.
Sombra de veinte siglos,
a la verdad del aire,
del aire, aire, aire.
(ALBERTI, 2003a, p. 518)

O *cante* guarda, enfim, uma verdade. Ele é casa, é ancestralidade, é reconhecível. Nas palavras de Federico García Lorca em sua conferência¹⁴⁰ sobre o tema, “ningún andaluz puede resistir la emoción del escalofrío, al escuchar ese grito¹⁴¹”, “frase melódica [que] va abriendo

¹³⁹ Lembrando a conferência a que já nos referimos no capítulo anterior, “Lope de Vega y la poesía contemporánea”, de 1935.

¹⁴⁰ “Importancia histórica y artística del primitivo canto andaluz llamado ‘cante jondo’” (1922).

¹⁴¹ Precisamente ao grito que antecede o *cante* é consagrado uma composição – “El grito” – de *Poema del cante jondo*: “La elipse de un grito/va de monte/a monte.// Desde los olivos/será un arco iris negro/sobre la noche azul.//

el misterio de los tonos y sacando la piedra preciosa del sollozo, lágrima sonora sobre el río de la voz” (2008, p. 209-210). É o mesmo Lorca quem afirma que os poemas do *cante jondo* não pertencem a ninguém, estão flutuando no vento, “sobre una veleta ideal que cambia de dirección con el aire del Tiempo” (2008, p. 219). O vento, flamenco, *jondo*, que sonoramente se imprime na reiteração das nasais no poema 9, materializa-se inclusive como personagem em muitas *coplas*, ressalta Lorca (2008, p. 220). Ora, nesse itinerário errante o Tempo da urgência parece tê-los feito pousar, *cante* e vento, sobre os ouvidos de Rafael Alberti. Então, o território devassado de sua poesia timidamente se refaz à escuta daquele som (re)conhecido:

Uma criança no escuro, tomada de medo, tranquiliza-se cantarolando. Ela anda, ela para, ao sabor de sua canção. Perdida, ela se abriga como pode, ou se orienta bem ou mal com sua cançãozinha. Esta é como o esboço de um centro estável e calmo, estabilizador e calmante, no seio do caos. Pode acontecer que a criança salte ao mesmo tempo que canta, ela acelera ou diminui seu passo; mas a própria canção já é um salto: a canção salta do caos a um começo de ordem no caos, ela arrisca também deslocar-se a cada instante. Há sempre uma sonoridade no fio de Ariadne. Ou o canto de Orfeu. (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 122)

O *cante*, ritornelo, é memória; e é ela que este sujeito vai abraçar. Alçando no ar o grito *jondo* e trágico, eco da canção ouvida que o transpassa, ele se deixa tomar pela lembrança dos amigos mortos¹⁴²:

¡Ay, ayay, que me muero!

Manuel Torres.
Álamos de la orilla,
Guadalquivir abajo.
Y en las marismas, toros
viendo pasar los barcos.

Fernando Villalón.
Sánchez Mejías.
Y bajo el olivar,
mirando al cielo,
Federico.
Y el sollozo del mar
en mi pañuelo.

¡Ay!//Como un arco de viola/ el grito ha hecho vibrar/las cuerdas del viento.//¡Ay!// (Las gentes de las cuevas/asoman sus velones.)// ¡Ay! (GARCÍA LORCA, 2008, p. 133).

¹⁴² Muitos dos amigos que aparecerão nos versos compartilharam as duas noites de conferências e recitais levadas a cabo em Sevilha em 16 e 17 de dezembro de 1927 em homenagem ao tricentenário da morte de Góngora. Essas duas *veladas*, junto à reedição de algumas obras de Góngora e números especiais de revistas literárias, marcam as ações organizadas por artistas e críticos em torno à figura do poeta seiscentista, ocorridas ao longo do ano de 1927, a partir da qual a historiografia literária espanhola cunhou a denominação *Generación del 27*.

Manuel Torres, o *cantaor* que tinha “tronco de Faraón”¹⁴³; Antonio Machado, que imortalizou os álamos à beira do Rio Duero¹⁴⁴; Fernando Villalón, o criador de gado que era poeta¹⁴⁵; Ignacio Sánchez Mejías¹⁴⁶, o toureiro que Alberti chorou na elegia “Verte y no verte” (1935); e Federico García Lorca, que dispensa o aposto, mas sobre quem vale dizer que é nome constante na poesia albertiana, poeta com quem Alberti travou um longo e doloroso diálogo em presença e em ausência, o amigo a quem batizou de “peixe azul”¹⁴⁷, que teve a morte que não lhe cabia, a quem Alberti seguirá buscando para encontrá-lo, enfim, em seu exílio italiano, nos ramos das oliveiras balançados ao vento no Vale de Aniène¹⁴⁸. A todos esses amigos se soma “o soluço do mar” no lenço do sujeito. A construção metonímica dá a dimensão do volume do choro, e, por conseguinte, de dor, em que se banham esses versos. Ao mesmo tempo, a imaginação opera estabelecendo uma cumplicidade entre o poeta e seu signo, num cenário quase órfico, como se o mar também o acompanhasse no pranto.

Lembrar e chorar são as duas ações que se conjugam para que o eu lírico chegue a proferir os versos alexandrinos resolutos¹⁴⁹ (LAFFRANQUE, 1984, p. 259) em que toma para

¹⁴³ Rafael Alberti conheceu o *cantaor* Manuel Torres (1878-1933), apelidado *Niño de Jerez*, na segunda das noites sediadas no Ateneu de Sevilha em homenagem a Góngora. Em *La arboleda perdida*, o poeta recorda a impressão que Torres, “uno de los genios más grandes del cante jondo”, causou no grupo: “Parecía un bronco animal herido, un terrible pozo de angustias. Mas, a pesar de su honda voz, lo verdaderamente sorprendente eran sus palabras: versos raros de soleares e siguiiyas, conceptos complicados, arabescos difíciles. [...] Manuel Torres no sabía leer ni escribir, sólo cantar. Pero, eso sí, su conciencia de *cantaor* era admirable (2009, p. 220). O epíteto “tronco de faraón” se refere à postura e à potência da voz do *cantaor* como descrito pelo próprio Torres e é imortalizado por Federico García Lorca na dedicatória de “Viñetas flamencas”, de *Poema del cante jondo*.

¹⁴⁴ No poema VIII de “Campos de Soria”, que faz parte da obra de Machado *Campos de Castilla* (1907-1917): “...álamos de las márgenes del Duero,/ conmigo vais, mi corazón os lleva!” (MACHADO, 2012, p. 143). Alberti fará destes versos a segunda epígrafe da seção “De los álamos y los sauces” em *Entre el clavel y la espada*, dedicada a Antonio Machado.

¹⁴⁵ O primeiro encontro entre Alberti e o também andaluz Fernando Villalón (1881-1930) é promovido por Ignacio Sánchez Mejías em Sevilha, em 1927. Villalón faz de cenário para seus versos de inspiração popular e motivos taurinos a *Andalucía la Baja*, título de seu primeiro livro, que se refere à parte oeste daquela região, em oposição à montanhosa porção leste. Por ocasião de sua morte, Alberti lhe dedica a elegia “Ese caballo ardiendo por las arboledas perdidas”, de *Sermones y moradas* (1931).

¹⁴⁶ O toureiro Ignacio Sánchez Mejías (1891-1934) se relacionava com grande parte dos poetas e artistas contemporâneos de Alberti. Envolve-se nas celebrações pelo centenário de Góngora e organiza o evento do grupo em Sevilha. Alberti o recorda em *La arboleda perdida*: “¡Qué hombre más extraordinario e inteligente aquel torero! ¡Qué rara sensibilidad para la poesía, y sobre todo para la nuestra, que amó y animó con entusiasmo, ya amigo de todos!” (2004, p. 204). Os versos “Y en las marismas, toros/ viendo pasar los barcos” do poema 9 ecoam fragmentos e motivos da elegia “Verte y no verte”, composta por Alberti por ocasião da morte de Sánchez Mejías: “Las alas y las velas,/ se han caído las alas,/ se han cerrado las alas,/ sólo alas y velas resbalando por la inmovilidad crecida de los ríos,/ alas por la tristeza doblada de los bosques,/ en las huellas de un toro solitario bramando en las marismas,/ alas revoladoras por el frío con punta de estocada en las llanuras,/sólo velas y alas muriéndose esta tarde (ALBERTI, 2003a, p. 79-80).

¹⁴⁷ Em um dos sonetos, “Primavera”, dedicados a García Lorca na primeira edição de *Marinero en tierra*: “¡Peces del mar, salid, cantad conmigo:)/– Pez azul yo te nombro, al desabrigo/ del aire, pez de monte, colorado!” (ALBERTI, 2003a, p. 89).

¹⁴⁸ No poema sem título de *Canciones del alto valle del Aniène* (ALBERTI, 2004, p. 320).

¹⁴⁹ Segundo a versificação espanhola, versos de quatorze sílabas poéticas.

si, irmanado da memória dos seus – vivos e mortos – que encarna na primeira pessoa do plural, a necessidade de olhar para outro lado:

Miremos a otro lado que no resuene a sangre.
Bajo la Cruz del Sur
cambiará nuestra suerte.
América.
Por caminos de plata hacia ti voy
a darte lo que hoy
un poeta español puede ofrecerte.

A resolução não deve ser lida como solução de um sujeito conformado. Esse olhar que se volta para o outro lado é o último movimento da catástrofe – a virada para baixo na etimologia grega, *katastrophē* – que conduziu o poeta a este momento em que está prestes a chegar à América. O poema 9 entrega-nos o sujeito no epicentro dessa reviravolta e cada estrofe reitera a noção de virada que também está na etimologia deste termo. Desse modo, o desenlace não se separa da consciência da condição de ser um destituído e da necessidade de inauguração de um novo diálogo. Por isso, América é o único lugar que não aparece somente como um ponto no itinerário, mas é um espaço a quem o poeta se dirige. Sua fala é daquele que assume o revés, a catástrofe, o caminho na direção contrária. Leia-se a irônica alusão à prata tirada da América e levada à Espanha em tempos coloniais em contraposição a um Rafael Alberti de mãos (quase) vazias anunciando que dará o que um poeta espanhol naquela condição e contexto pode oferecer. A oferta em si, não discriminada nos versos, permanece neles cifrada:

O poeta de hoje possui o sentido agudo da natureza; é poeta que participou e participa das mais tremendas convulsões da história. Experimentou e experimenta de muito perto o horror e a verdade da morte. Aprendeu quanto vale o instante em que só conta o instinto. (UNGARETTI, 1994, p. 204)

Para qualquer lado que se olhe, o poema 9 quer ser memória. Assim foi que ele nos pôs a bordo do *Mendoza*, pedindo-nos para recompor o curso daqueles dias; chamando-nos à reconstituição dos cenários descritos como didascálias. Essa “longa ode clássica” escrita “ao sopro do primeiro terço do nosso século”, na bela observação de Marie Laffranque (1984, p. 250), guarda a experiência de uma travessia.

Como experiência, é um poema vivo, dilacerado como o homem que o escreve; ressignificado a cada passo como a poesia que se olha no espelho e busca a tradição inumerável.

Como travessia, é um poema vivo e árduo. Não é possível lê-lo sem atravessá-lo também. A poesia, cruzando o mar a bordo do *Mendoza*, se revela saber imemorial. A Alberti

e a seus leitores atentos ela mira e diz: “Um está sempre no escuro, só no último derradeiro é que clareiam a sala. Digo, o real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no meio da travessia” (ROSA, 2001, p. 80).

2.3 Esboço de uma cartografia poética

*El mar, ya.
Un abismo.
Au revoir!
Good bye!
¡Salud!
(Las gaviotas.)
Y yo, el mismo.*

Rafael Alberti, *versos finais do poema 8 de Vida bilingüe de un refugiado español en Francia*

Das leituras de poemas do par *Entre el clavel y la espada* e *Vida bilingüe de un refugiado español en Francia* colhemos o modo como Rafael Alberti enfrenta aquelas que provalvemente foram as “condições mais traumáticas de sua vida, em meio à diáspora a que foi lançada a massa humana derrotada pelas forças fascistas no final da guerra civil espanhola” (DE MARCO, 2015, p. 44). Nessas circunstâncias, o grande signo de sua poesia, o mar, é arrancado da memória infantil em que habitava e da elaboração estética que o havia transformado em símbolo para erguer-se como realidade concreta e efetivamente vivida por dias a fio durante a travessia que levará o poeta ao exílio. Essa metamorfose, irônica porque repõe a dimensão “real” do signo, arrosta a poética que nele mesmo se fundara a ponto de que, no momento culminante do deslocamento forçado, a passagem para o outro lado do mundo quando se cruza o Pot-au-Noir, coincidam a consciência da materialização do desterro e a possibilidade de perda da palavra poética. Para Rafael Alberti, o não-ser, a morte e a mudez se equivalem, e, portanto, não há outra forma de viver o banimento que não seja pela linguagem.

Sobre o mar e no mar que agora é abismo – como se lê nos versos do poema 8 de *Vida bilingüe...* que epigrafam esta seção – o poeta se despede de uma faceta do signo que não pode ser o mesmo mundo criado e idealizado de *Marinero en tierra*: “Au revoir!/Good bye!/¡Salud!”. No entanto, a própria voz poética se identifica na rima com o caráter abismal do mar: “Abismo/ Y yo, el mismo”, sugerindo que se na travessia esse elemento revela, por um lado, sua profundidade imponente e perigosa, também se apresenta figurativamente como uma

realidade imensa, insondável e incompreensível¹⁵⁰, características que se estendem ao próprio sujeito e à história que o atravessa e é atravessada por ele.

Desse modo, a travessia a bordo do *Mendoza* entre fevereiro e março de 1940, transfigurada nos versos de *Entre el clavel y la espada* e *Vida bilingüe de un refugiado español en Francia*, corresponde a uma exigência de reflexão. Os versos plasmam um tempo e um espaço em que vida, poesia e história estão em crise e, por isso, demandam análise. A própria duração e o itinerário da viagem são propícios a essa demanda que desafia o sujeito e é nesse sentido que o mar se abre e se oferece a um gesto cartográfico. A narrativa da viagem, a identificação dos lugares e o estabelecimento de relações que Alberti promove entre eles, a história, a tradição literária e a sua biografia, valendo-se do exercício da memória e do olhar crítico, são operações de orientação não só num espaço geográfico concreto, mas na tentativa de compreensão de um estar no mundo. E essa sua elaboração quase artesanal dos contornos de um mapa espaço-temporal é feita pela palavra poética. Trata-se, de fato, de uma cartografia, ou da escritura poética de uma carta geográfica, que possa ser capaz de ler o mundo, não para apreendê-lo na sua totalidade, o que seria impossível, mas justamente como a admissão de um ensaio perpétuo e necessário.

O vínculo primordial da poesia albertiana – mar-memória-poesia – compromete-se, a partir da fuga para a França e da travessia no *Mendoza*, com uma ética que, sem deixar de ser subjetiva e imaginativa, é também histórica. O que foi, primeiro, deslumbramento com as possibilidades da criação e, logo, ardoroso empenho da palavra por uma causa permanece em certa medida, mas depurado por uma exigência da consciência crítica que viu a dinâmica da grande história devassar a vida íntima do sujeito e expor a insuficiência da expressão artística diante da barbárie.

A cartografia poética que o poema 9 de *Vida bilingüe...* sugere não tem, como dissemos, pretensão de esquadrihar e esclarecer os acontecimentos, as relações e as causas históricas. Tarefas que não cabem à poesia e que, quiçá, não estejam ao alcance de ciência alguma. Nesse esboço cartográfico insinuam-se, no entanto, o tom e a postura de Alberti no que serão os próximos vinte e três anos de exílio rio-platense: o abrigo da tradição literária, lastro de onde o poeta toma as lentes para ver e interpretar o mundo, alimentar as formas e motivos de sua poesia e travar um diálogo que não se limita às contingências espaço-temporais; a necessidade de um outro tratamento dos recursos formais e das possibilidades da palavra poética; o olhar em

¹⁵⁰ Segundo a definição de “abismo” no Diccionario de la Real Academia. Disponível em <<http://dle.rae.es/?id=060008I>>.

perspectiva sobre a própria produção; e uma disposição renovada para olhar outra vez. E retornar.

3 A OUTRA ONDA QUE COMEÇA: UMA POESIA NO EXÍLIO

*Pero se olvidan que el mar
no es esa ola que acaba
sino la que va a empezar*
Rafael Alberti, Coplas de Juan Panadero

O exílio republicano espanhol de 1939 supôs o desabamento de uma sociedade. Todo um projeto político, cultural, pedagógico e de desenvolvimento econômico e social ruiu com a derrota da República e o estabelecimento da ditadura franquista. Para considerar os efeitos de uma reviravolta desta ordem, cabe a relação proposta por Vladimir Safatle ao afirmar que “Uma sociedade quando desaba são também sentimentos que desaparecem e afetos inauditos que nascem” (2016, p. 8), termos com os quais o filósofo brasileiro chama a atenção para a dimensão dos afetos que constituem os sujeitos. Nesse sentido, sob a expressão “exílio republicano espanhol de 1939” – rigorosa e necessária denominação, como explica Manuel Aznar Soler¹⁵¹ – deve-se ler a luta contra o fascismo durante a Guerra Civil; a aposta nas utopias; o desencantamento com os discursos das democracias europeias; a estupefação ante o deslocamento forçado; a desorientação dos primeiros tempos em terras estranhas; a nostalgia; a melancolia; a esperança do retorno; as tentativas de reconstrução do humanismo e de manutenção de laços de amizade; e o desengano. À sua maneira, Carlos Blanco Aguinaga, escritor e professor espanhol exilado no México, também reflete sobre o vínculo entre a conformação social e o estrato dos afetos:

el exilio de 1939 [...] no sólo planteaba el problema general de cómo reconstruir en tierras extrañas las existencias particulares y privadas [...], sino la práctica imposibilidad de hacerlo cuando la persona que cada uno era al final de la Guerra había llegado a serlo en conjunción con todo lo que había perdido, con todo lo que había muerto (1995, p. 29).

No caso de Rafael Alberti, o esforço de reconstrução não se separa do labor artístico. É pela pluma – mas também pelo pincel, pela música e pela imagem cinematográfica – que Alberti

¹⁵¹ “Todo un ‘pueblo’ junto a sus mejores intelectuales, artistas y escritores: he ahí el fundamento en 1939 de la superioridad ética y estética de la España republicana sobre la franquista, del orgullo que mantuvo con dignidad a la mayoría de ‘refugiados’ en aquel duro invierno de 1939, días de extrema dureza en los campos de concentración franceses. ‘Exilio’, por tanto, pero necesariamente adjetivado como ‘republicano’ porque, a mi modo de ver, no es una cuestión adjetiva sino absolutamente sustantiva para caracterizar al exilio de 1939, leal a los valores culturales y políticos representados por la bandera tricolor y víctima histórica de la Victoria fascista” (AZNAR SOLER, 2002, p. 11).

confrontará o desaparecimento de uma realidade que o construiu e que ele ajudou a construir e o nascimento de “afetos inauditos” que a experiência do desterro irá postando em seu caminho. Assim, chegar à poesia escrita por ele no exílio rio-platense significa o encontro com o que os versos finais do poema 9 de *Vida bilingüe...*¹⁵² prenunciavam: aquilo que um poeta espanhol poderia naquele momento oferecer.

E a paisagem dos vinte e três anos¹⁵³ entre Argentina e Uruguai que se descortina ao leitor descobre a figura de um poeta inquieto que vai e volta em meio a uma miríade de formas, como um operário que se move num canteiro de obras¹⁵⁴ em plena execução. A imagem nos serve como interpretação inicial de números e datas: os treze livros de poesia escritos entre 1940 e 1963, num trabalho que se caracteriza pela concomitância, pois quatro desses títulos se compõem de modo praticamente simultâneo entre 1944 e 1945; seis coincidem em 1948; e oito, entre 1952 e 1956. Isso para ficarmos na poesia, nosso campo de estudo, e não mencionar as obras de teatro, os roteiros cinematográficos, a prosa autobiográfica, as traduções e as pinturas que levaram a assinatura de Alberti.

O que o poeta espanhol deu à América, portanto, foram os anos mais profícuos de sua atividade poética: em 1944, vem à luz¹⁵⁵ *Pleamar*, escrito entre 1942 e 1944; *A la pintura* tem a primeira versão publicada em 1945; a segunda em 1948, à qual se adicionaram poemas compostos entre as duas datas; e a terceira, que estabelece a estrutura do livro, em 1953; tanto *Signos del día*, escrito entre 1945 e 1955, como *Poemas de Punta del Este*, composto entre 1945 e 1956, aparecem pela primeira vez em livro no volume *Poesía completa* de 1961; a primeira versão de *Retornos de lo vivo lejano* data de 1952, com poemas escritos entre 1948 e 1952, aos que se somam os compostos até 1956 para *Poesía completa* de 1961; *Coplas de Juan Panadero* data, na sua primeira versão publicada por Ediciones Pueblos Unidos, de Montevideú, de 1949, também ampliada para o volume de 1961; *Baladas y canciones del Paraná*, composto entre

¹⁵² “América./ Por caminos de plata hacia ti voy/ a darte lo que hoy/ un poeta español puede ofrecerte”

¹⁵³ Esses primeiros vinte e três dos trinta e sete anos de exílio de Rafael Alberti e María Teresa León estão compreendidos naqueles que são descritos como o primeiro e o segundo tempos do exílio republicano espanhol de 1939. Como elucida Ivan Fornerón, “O primeiro momento corresponde à sensação, e também ao desejo dos desterrados, de que o exílio que enfrentam, assim como toda a adversidade que dele decorre, é transitório. [...] O exílio é espera; é certeza de que a vitória dos Aliados sobre os nazi-fascistas implicaria na reparação dessa condição de sombras em que os exilados viviam” (2015, p.16). Já na década de 1950, vive-se o segundo tempo, marcado, nas palavras de Fornerón, pela “percepção inequívoca de que a ideia inicial do desterro provisório dá lugar à certeza de um longo exílio. Desde o desfecho da guerra civil, [...], a esperança construída pelo avanço das Forças Aliadas das quais muitos republicanos espanhóis do exílio tomaram parte, viu-se novamente traída pela nova reconfiguração mundial e o novo alinhamento de forças: as prioridades de suas diretrizes políticas transformam em ingenuidade qualquer consideração de retorno à Espanha. É no quadro da Guerra Fria que qualquer esperança de retorno é enterrada definitivamente” (2015, p. 23).

¹⁵⁴ Agradeço a valiosa sugestão da expressão “canteiro de obras” ao professor Murilo Marcondes de Moura.

¹⁵⁵ Todas as obras que citamos tiveram primeira publicação pela editora Losada, de Buenos Aires, salvo quando indicarmos.

1953 e 1954, figura em livro em 1953 acompanhado de *Ora marítima*, escrito neste mesmo ano, e ganha edição separada em 1954; *Buenos Aires en tinta china*, escrito em 1950, é editado em 1951; *La primavera de los pueblos* começou a ser redigido em 1955 e também integrou o volume *Poesía completa* de 1961; finalmente, *Abierto a todas horas* é o último livro escrito na Argentina, entre 1960 e 1963, e será a primeira obra totalmente inédita de Alberti publicada na Espanha após a Guerra Civil, o que acontecerá em 1964. Significativo também é saber que em 1945 aparece uma nova edição da primeira obra de Alberti, *Marinero en tierra*, em cuja reorganização o poeta trabalhou vivamente entre 1942 e 1945.

No universo dessa poesia escrita durante o exílio rio-platense, é notável a variedade de formas mobilizadas pelo poeta: a canção, a balada e a *copla* tomadas da tradição popular da arte; o soneto; as variações do verso livre; a exploração das possibilidades do alexandrino; o poema em prosa; o fragmento; o aforismo; a aproximação com a música e a pintura; até a criação de uma forma sua a que chamou “retornos”.

Embora o trabalho simultâneo com diferentes meios de expressão não seja exclusivo dos anos de exílio de Alberti, é durante esse período que ele se acentua e se inscreve como um traço que precisa ser interrogado à luz da nova condição do poeta como criador e como sujeito histórico. Nesse sentido, um olhar exclusivamente cronológico sobre essas obras, seguindo seu ano de publicação, pode perder de vista a postura que o próprio poeta parece assumir em relação à sua arte e a si ao lançar-se, ao mesmo tempo, em várias frentes de trabalho. Se de fato Alberti não é um “poeta linear”, mas um “poeta preciso”, como observa o escritor e político chileno Volodia Teitelboim (1983, p. 12), a cronologia, como única perspectiva, pode conferir a essas obras uma linearidade que elas não têm e dar a impressão, ainda que involuntária, de que se trata apenas de distintos momentos de um mesmo artista, encerrados e completos.

Da mesma maneira, abrigá-las sob concepções apoiadas na identificação de eixos temáticos pode dar a impressão de que o trabalho do poeta se reduz a uma obsessão ou à perseguição de um mesmo problema cujas raízes coincidiriam com sua biografia. Assim, afirmações que se pretendem peremptórias como as que apontam que

El tema más constante y sostenido de toda la poesía albertiana es el mar, sin duda alguna. Inspira el primer libro –*Marinero en tierra*–, está presente en todos los demás –hasta en lo más culteranos– de algún modo, impregna las poesías posteriores a la Guerra e invade por completo *Pleamar* y *Arión*. [...] La nostalgia, la melancolía, la tristeza tienen siempre estos poemas y libros del mar. [...]
El mar es, pues, en la obra de Alberti, tema unitario y elemento que relaciona libros de concepción diversa. (ZARDOYA, 1974, p. 446)

ou

Es imposible examinar la poesía de Alberti sin tratar el tema de la nostalgia, [...].

La nostalgia, que constituye el tema y el tono céntricos de la vida y obra de Alberti, aparece dispersa por toda su obra poética. Además, la nostalgia misma sufre una evolución dinámica y plantea en la vida del poeta un dilema articulado a través de su poesía, basándose en su responsabilidad ética y estética. (MAY, 1978, p. 11)

ou ainda

La trayectoria poética de Rafael Alberti es una continua búsqueda del Paraíso, de los paraísos perdidos. En esta búsqueda se destacan tres momentos. En el primero (*Marinero en tierra*), el poeta se esfuerza por recobrar líricamente el paraíso perdido de la niñez. En el segundo (*Sobre los ángeles*), asistimos al entreabrirse de un paraíso tronchado cuando estaba a punto de ser perdido para siempre en un pasado infinito. El tercero (la obra del poeta en el destierro) brinda la promesa de un paraíso por venir, perdido aún en el futuro, proyectado hacia él y al mismo tiempo reflejo del primero, del de la niñez. (SALINAS DE MARICHAL, 1963, p. 4)

parecem acomodar sob um guarda-chuva temático o debate que se trava na e pela linguagem entre a intimidade do poeta, os eventos históricos, a tradição literária e os movimentos estéticos que lhe são contemporâneos. Em outras palavras, o enfrentamento consigo e com o mundo que o trabalho com a palavra poética implica e as tensões que ela guarda podem se diluir quando se identifica um elemento em que tudo converge ou que tudo homogeneíza. No caso da poesia escrita por Rafael Alberti durante o exílio rio-platense, o reconhecimento da nostalgia como um tema insistente, seja encravada no signo mar ou na ideia de paraíso perdido, por si só não confronta criticamente essa produção. Ao mesmo tempo em que tal postura cria uma linha lógica unindo expressões tão diversas como as de *Marinero en tierra*, *Sobre los ángeles* e *Pleamar*, por exemplo, a perspectiva temática enfraquece a poesia albertiana, pois a afasta das discussões e dos problemas estéticos que se colocam para a arte do século XX, confinando-a à biografia do poeta. É certo que os versos de Alberti caminham muito próximos da sua história de vida, mas não a contam simplesmente. Reduzir sua poesia escrita no exílio argentino-uruguaio a um canto nostálgico pode significar exilá-la outra vez, na medida em que a aparta da construção da história literária, do debate artístico e dos dilemas estéticos aparecidos ante a barbárie e a violência de Estado¹⁵⁶. Tal leitura ainda incorre no risco de fazer crer que a ruptura

¹⁵⁶ Acerca dos desafios que o exílio coloca à teoria e à historiografia literárias no momento de considerar autores desterrados e suas obras escritas nessa condição, Valeria De Marco reflete e alerta: “Essa face da modernidade,

que, de fato, o exílio representou também teria interrompido definitivamente o itinerário crítico-reflexivo do poeta, entregue então somente à nostalgia do passado perdido e irrecuperável e quase incapaz de propor algo esteticamente novo.

Na direção de uma crítica que resiste a tais reduções, caminham precisamente os pensamentos de José Ramón López García e Serge Salaün. O primeiro alerta para a “percepção limitada” que se pode ter tanto do exílio como da poesia escrita nessa condição ao considerá-la “como terreno propicio para que las quejas y la melancolía por la patria perdida hallasen, [...], un acomodo fácil” (LÓPEZ GARCÍA, 2000, p. 519), e defende que é necessário um “esfuerzo crítico” (2000, p. 520) para uma compreensão mais ajustada do problema. Assim, insiste na necessidade de pensar a medida da “continuidad con una práctica vanguardista” na poesia espanhola escrita no exílio e chama a atenção para os anseios de renovação desses poetas cuja base é “un ejercicio crítico, testimonial y político que no tiene por qué renunciar ni a la intimidad personal, ni a la libertad creadora [...]” (2000, p. 531). López García observa, enfim, que o que muitas das obras poéticas escritas durante o exílio republicano buscam “no es tanto, como se ha querido ver a veces, un lamento melancólico y confiado ejercicio de protesta”, mas sim “una manifestación de resistencia –ética e inseparablemente estética– en la que la reivindicación de la intimidad desde una perspectiva histórica continuaba sometida a las circunstancias de una historia en armas y, con ello, a las parecidas contradicciones del pasado” (2000, p. 531). Quando se ignoram tais ponderações, argumenta López García, pode-se cair em “uniformidades” que excluem “a poesia da história”, apresentando-a como um conjunto de obras que perderiam, quando lidas hoje, a “capacidade de perturbar” (2000, p. 548).

Em reflexão semelhante, Serge Salaün toma o cuidado de indagar-se sobre como o exílio se formula em poesia (2000, p. 581), pois entende que

Confundir vida y creación, limitar el Arte a lo vivido, a la biografía del autor, a las circunstancias concretas que rodean a un individuo, [...], reduciendo lo poético a la crónica de una ausencia, de un malestar, de una psicología perturbada, una sarta de topoi que giran en torno a la literaturalización de lo vivido y olvidan lo esencial: que la poesía pasa por la mediación del lenguaje y de las formas [...]. (2000, p. 581)

como ocorreu em relação a outras áreas do conhecimento, propõe à historiografia literária a necessidade de repensar seu tripé fundador – língua, nação, tradição literária nacional – para que a disciplina não contribua com o silêncio sobre a literatura da catástrofe do século XX, diluindo sua especificidade em categorias que a isolem do diálogo com outras obras, outras vozes que elaboram a experiência humana. Basta pensar nos riscos da expressão “literatura do exílio” que pode ocultar a dimensão de violência originária de tantos deslocamentos”. (2004, p. 67)

O pensador francês reitera que os poetas que sofreram o exílio republicano espanhol de 1939 “no hacen reportaje sobre su vida interior o exterior, sino que elaboran una estética”, uma vez que compartilham “un pasado común de rupturas y vanguardias”, além de uma trajetória fundada “en el seno de las corrientes estéticas más modernas del primer tercio de siglo”, o que lhes garantiu “una excepcional madurez” e a consciência de que “El deber insoslayable del poeta reside en la poesía misma” (2000, p. 581-584). Salaün sublinha então que

En efecto, la valoración exacta de la poesía del exilio no pasa por su peso de lágrimas y de reconcomios, no pasa por la evocación más o menos sentida de una nostalgia, ni siquiera pasa por la mayor o menor legitimidad del dolor y de la soledad; nada de esto instaura una estética (2000, p. 582).

Os dois críticos convergem ao ressaltar a formação vanguardista dos poetas espanhóis exilados e a necessidade de atentar para suas proposições estéticas considerando tanto esse passado como a experiência presente da dispersão, de modo a reconduzir ao primeiro plano uma investigação que entrecruze o trabalho com a linguagem, a perspectiva do sujeito e a reflexão crítica sobre a História a que eles assistem e cujos eventos também os arrastam.

No que tange ao exílio espanhol republicano de 1939, impõe-se para os poetas, de distintas maneiras e com diferentes matizes¹⁵⁷, além de sua reconstrução como sujeitos e como vozes, a necessária reconfiguração do humanismo em que muitos pautaram sua primeira poesia e sua adesão à República espanhola. A isso se somam outras questões, como a dúvida sobre a volta à Espanha; o estabelecimento de contatos com os escritores do interior; o desejo de publicar em território espanhol; as (im)possibilidades de comunicação com um público leitor na Espanha¹⁵⁸; e as dificuldades de recompor-se como discurso relevante estando apartado do tecido social a que se referiam (LÓPEZ GARCÍA, 2000).

¹⁵⁷ “Todos esos eminentes poetas que se refugian en Europa o en las Américas tienen en común dos cosas esenciales. Por una parte, en el plano ideológico más amplio, mantienen una identificación global sin reserva con la República vencida y un rechazo sin fisuras del franquismo y de lo que representa, aunque las modalidades del republicanismo y del antifranquismo son variadísimas: en eso, no hubo unidad nunca, ni durante la República y la guerra, ni la habrá en el exilio. Más allá de una unidad política impensable, el antifranquismo es lo que funda el exilio mismo y una convicción política que actúa como cemento mínimo [...]” (SALAÜN, 2000, p. 583)

¹⁵⁸ Sobre este aspecto, vale transcrever o depoimento do poeta Fernando Quiñones, nascido em 1930 e que pode ser considerado como integrante do que se convencionou denominar “Geração de 50” na literatura espanhola, um “conceito forjado” pelos poetas Carlos Barral, José Agustín Goytisolo, Jaime Gil de Biedma e José Manuel Caballero Bonald a partir do encontro organizado por eles em Collioure, França, para celebrar a poesia de Antonio Machado em 1959 (SANTOS, 2009). Quiñones lembra, em 1990, a espera pela chegada, clandestina, da obra de Rafael Alberti em Cádiz: “cuarenta y más años atrás, nos acodábamos ahí al lado, en la balaustrada de la Alameda, a ver si venía por la mar un Rafael Alberti pasado en clandestinas copias a mano, desconocido hasta en fotografías y al que temíamos no llegar a ver nunca” (1990, p. 304).

No seio de todas essas tensões, alimentadas e como reação a elas, se situa a poesia de Rafael Alberti escrita durante o exílio rio-platense. Sendo um conjunto “inquieto, abarcador y multiforme” – permitindo-nos estender a esse universo albertiano as características que o poeta Fernando Quiñones detecta em *Pleamar* (1990, p. 304) – é preciso interrogar em que medida e de que maneira ela “instaura uma estética”.

Por um lado, pode-se escolher observar a dinâmica divergente do conjunto, segundo a qual os treze livros de poesia sugeririam a ideia de estilhaço: tudo aquilo com o que se jogava espalha-se no chão da criação poética depois do cataclismo da guerra e do desterro. Por outro, pode-se quase inverter a percepção e ver as obras desde uma perspectiva convergente, em que os treze livros seriam como pontos de uma constelação em potencial: diferentes pontos de luz postos em relação como modo de atribuir sentido e se orientar no conhecimento do mundo.

As duas maneiras de olhar, em verdade, não se excluem, mas se superpõem. Como estilhaço, essa poesia se reconhece e se assume imersa na fratura que constitui a experiência do exílio como História e como história de vida. Sendo constelação, não ignora o signo da dispersão, vertido na consciência de que são necessários múltiplos olhares à tarefa de refletir sobre os eventos que a acometem, olhares entre os quais traça linhas de tenaz resistência. Assim, a multifacetada poesia escrita por Rafael Alberti no exílio deve guardar a maneira como o poeta enfrentou esteticamente a experiência histórica do desterro ou, em outras palavras, o efeito que essa experiência histórica teve sobre sua poética e sua criação. Ao mesmo tempo, aponta para um modo de leitura dessa produção, convidando a considerá-la a partir dos atributos de sua gestação, ou seja, a coincidência do momento da escritura das obras, o que sugere uma aproximação de problemas e motivos entre elas; e o tratamento distinto que cada forma ativada pelo poeta supõe.

Para entrar nesse universo, puxaremos, à maneira de Alberti, um fio do passado. Ele repousa, instigante, em meio àqueles dados sobre as publicações e as datas que apresentamos inicialmente. Trata-se do fato de que o poeta volta a se ocupar, na primeira década do exílio, de sua obra de estreia, *Marinero en tierra*.

A primeira edição do livro, datada de 1925, fora publicada em Madri por Biblioteca Nueva e trazia a informação de que aquele conjunto de poemas havia sido o ganhador do “Premio Nacional de Literatura 1924-1925”. Em 1934, *Marinero en tierra* sofreu modificações importantes, com a inclusão de poemas, sobre as quais vamos comentar adiante. Já durante o exílio na Argentina, a obra terá sua primeira aparição pela editora Schapire, de Buenos Aires, em 1942, e, em 1945, virá à luz a publicação pela editora Losada, sobre a qual discorreremos com mais vagar considerando a adição, supressão e reordenamento de poemas. Desse modo,

retomaremos algumas noções apresentadas no primeiro capítulo, cotejando-as com as especificidades das circunstâncias de reaparição desse primeiro livro no momento em que o poeta já se havia fixado na América.

3.1 Retorno de *Marinero en tierra*

Alguns aspectos da republicação de *Marinero en tierra* durante o exílio americano de Alberti foram discutidos por Derek Gagen em “*Marinero en tierra*: Alberti’s first ‘libro orgánico de poemas’?”, em que se problematiza a que configuração do livro se aplicaria a “organicidade” indicada no título do artigo a partir de uma fala do poeta. Gagen alerta para as diferenças substanciais entre a primeira edição de 1925 e a publicada em 1945 no exílio em Buenos Aires, o que indicaria o quanto a estética simbolista permaneceria na poética de Alberti, numa tradição que o relacionaria a Baudelaire e Mallarmé, e mais tarde a Juan Ramón Jiménez, no que tange à concepção do livro como arquitetura e não como mera compilação de versos (1993, p. 94). O pesquisador observa que, em face da edição de 1945, que faz parte da coleção “Biblioteca contemporánea” da editora Losada, a primeira, lançada por Biblioteca Nueva em 1925, tem uma aparência desordenada (1993, p. 95).

Marinero en tierra começara a ter a feição que exibirá em 1945 em 1934, quando Alberti reuniu sua produção até aquele momento sob o título de *Poesía 1924-1930*. Neste volume, poemas que originalmente figuravam em *El alba del alhelí*, de 1928, foram transferidos a *Marinero en tierra*. Trata-se de dezesseis das cinquenta e três composições da série “Playeras”, denominação tomada das composições breves que fazem parte do universo do canto popular andaluz. Gagen lembra que essa reorganização coincide com o período de engajamento político mais aberto e declarado de Alberti no início da década de 1930, o que sugeriria a necessidade do poeta de rever sua primeira poesia à luz da nova postura assumida frente à realidade social (1993, p. 97). Tal gesto demonstraria tanto a crítica ao próprio trabalho como a reafirmação de sua pertinência. Valendo-se de algumas resenhas publicadas à época da aparição desse volume de 1934, Gagen retoma as considerações do escritor César Arconada, para quem as mudanças operadas em *Marinero en tierra* não eram “veleidades”, antes, diziam das “inquietações substantivas que estavam enraizadas no poeta” (1993, p. 98).

Tais inquietações – que entendemos serem de natureza formal, estética e íntima em relação com a consciência política e histórica do poeta – hão de gravitar quando Alberti volte a

dedicar-se a seus primeiros versos já sob o pós-Guerra Civil e o exílio. No *Marinero en tierra* de 1945, os poemas serão reordenados e o livro apresentará uma divisão em três partes, e não em duas, como se organizara em 1925. A primeira parte passa a conformar-se de treze sonetos, precedidos por “Sueño del marinero”, tornado então o “Prólogo” da obra; a segunda, não traz as subdivisões da configuração de 1925 e exhibe uma nova ordem de alguns poemas; e a terceira, intitulada “Marinero en tierra”, conta com cinquenta e três poemas, alguns que antes estavam na antiga primeira parte, e a que se incorporam definitivamente as dezesseis “Playeras” de *El alba del ahlelí*. Essa configuração será mantida na antologia publicada pela Losada em 1961, na poesia completa editada pela Aguilar em 1972 e nas *Obras completas* da mesma casa editorial, a cargo de Luis García Montero, em 1988, embora nesta última haja pequenas variações com relação a dedicatórias e alguns títulos de poemas, segundo o critério do próprio Alberti, que acompanhou o trabalho.

Perseguindo a indagação de seu artigo, Gagen lê na reorganização do livro a evidência de que Alberti continuou buscando depurá-lo, empregando “estratégias de estruturação simbolista”, a fim de alcançar “equilíbrio, simetria e unidade de tema” e enfatizar o “elemento conceitual”, qual seja, a liberdade, para além da relação entre tradição e vanguarda, tão apontada a respeito dessa obra (1993, p. 99-101).

No que diz respeito à reordenação de poemas e decisão de eliminar alguns, alinhamo-nos à leitura de Derek Gagen. De fato, o *Marinero en tierra* de 1945 exhibe um aspecto mais orgânico a partir da nova trama proposta entre os versos, na qual reluz a liberdade como “elemento conceitual” que os atravessa. Interessa-nos também a insistência do pesquisador britânico em lembrar que a primeira incorporação das “Playeras” se dera no momento de maior engajamento político de Alberti, em 1934 (1993, p. 101).

Para nós, o retrabalho e a manutenção das “Playeras” durante os anos iniciais da década de 1940 são ainda sugestivos em outros aspectos. Com eles, Alberti sinaliza que as questões do livro de estreia¹⁵⁹ seguem prementes, ou voltam a ser prementes, no primeiro exílio. Entretanto, não se trata de uma simples retomada para uma nova publicação. Como destaca Gagen, Alberti “claramente trabalhou duro” (1993, p. 98) no texto de *Marinero en tierra* para 1945, o que manifesta sua consciência crítica sobre a própria produção. Nesse sentido, o exílio rio-platense se inaugura sob o signo da reflexão, em que está implicado o necessário retorno crítico e ativo

¹⁵⁹ Recuperando os fundamentos que apresentamos no primeiro capítulo deste estudo: “o princípio de liberdade como motor da criação poética e vivente na forma do poema; a poesia entendida como possibilidade; e a memória como faculdade acionada para compor um universo que não está fixo no passado, mas emerge como tempo vivo no poema”.

a um itinerário de vida e de poesia, e à construção de si como criador e como sujeito na/da História.

Ao retornar a *Marinero en tierra*, o poeta parece dizer que sabe que o curso dos acontecimentos atuaria ressignificando sua primeira poesia, já que, ironicamente, ele mesmo havia se convertido na voz apartada de um lugar que protagonizava alguns poemas da obra. Desse modo, ele toma as rédeas de um processo inevitável. Ao mesmo tempo em que ratifica a imagem mais superficial de *Marinero en tierra*, a do sujeito deslocado, num plano mais profundo, atualiza os princípios motores de sua criação – a liberdade, o movimento, o exercício da memória – que reverberam junto aos outros “afetos inauditos” vindos à tona na nova condição de exilado. Tal postura assume dois sentidos temporais: um que dissolve a relação linear e evolutiva, na medida em que a primeira data de publicação da obra não a limita a seu tempo; e outro, quase contrário, que calca os pés da obra na História ao retingi-la com as cores de outro momento. Assim, o aspecto solar, inaugural, intempestivo e impetuoso de *Marinero en tierra* não se perde; sua unidade simbólica se reafirma; a liberdade que ele canta e exerce segue precisando ser verbalizada em alto e bom som, mas o livro ganha tonalidades mais difusas e soturnas, das quais algumas das “Playeras” são as principais portadoras.

Com efeito, *El alba del alhelí*, a obra em que originalmente foram publicadas, constitui, nas palavras de Jaime Siles, “un cambio de ritmo, de lenguaje, de tono y de luz. [...], penumbra de persianas bajadas o de interpuestas celosías, en las que lo que se impide ver es todavía más que lo que los obstáculos ocultan” (In: ALBERTI, 2003a, p. 695). Como dissemos, dezesseis das cinquenta e três “Playeras” passaram a *Marinero en tierra* a partir de 1934 e foram mantidas em 1945. A escolha de Alberti não segue critérios numéricos. Dentre as cinquenta e três que formavam o conjunto em *El alba del alhelí*, as dezesseis escolhidas são, pela ordem de aparição, as de número 8, 24, 52, 1, 2, 19, 6, 11, 47, 7, 9, 22, 51, 41 e 7. Essas “Playeras” que figuram na terceira seção de *Marinero en tierra* não aparecem mais sob esse nome, e não constituem uma só sequência, mas, às vezes, se interpõem aos outros poemas que já faziam parte da obra, além de serem renumeradas. A nona *playera*, por exemplo, passa a ser o poema 48 de *Marinero en tierra*:

Ojos tristes, por la banda
de babor... ¿Adónde irán?

–¿Adónde van,
Capitán?

Ojos tristes, que verán

las costas que otros no vean...

–Sin rumbo van.

...Mis ojos tristes, sin rumbo...

(ALBERTI, 1945, s/n)

Condensado na brevidade do poema há um doloroso lamento apreendido desde uma primeira leitura. Mas se a análise espera que o traço patético se amenize com o olhar demorado sobre os planos da composição, encontra-se com notas ainda mais intensas de tristeza. O sintagma que abre e encerra o poema – “ojos tristes” – emoldura na anáfora o estado de espírito de quem enuncia, fazendo pousar uma e outra vez sobre os olhos o sentimento que habita o sujeito. As assonâncias, detectadas na repetição dos sons vocálicos e nasais em “banda”, “adónde”, “irán”, “van”, “verán”, “vean” e “rumbo”, parecem apontar para o sentido da distância desencadeada por um processo de afastamento que seria a razão da tristeza do sujeito, esse ir para onde não se sabe. Ao mesmo tempo, a sonoridade dessas vogais nasalizadas cria uma atmosfera de indeterminação e incerteza, corroborada pelos signos de interrogação, pelas reticências e pela reiteração de construções como “¿Adónde irán?” e “sin rumbo”, paralelismos nos quais também se manifesta a ascendência becqueriana de Alberti. Por outro lado, os mesmos fonemas nasais estão nos finais de todos os versos, o que termina por configurar uma situação de difícil solução, pois a cada nova tentativa chega-se ao mesmo lugar. Essa circularidade de cada verso e do poema, enfim, rende a imagem de um sujeito encurralado, que, no entanto, se move, como quem pensa e repensa a própria condição.

Tendo sido definitivamente incorporado a *Marinero en tierra* em 1945, o poema se reveste de forma quase inevitável dos “afetos inauditos” que passam a confrontar Alberti como exilado; e não nos parece equivocado lê-lo em tal chave, já que o próprio poeta decidiu pelo retorno crítico à sua obra primeira e pela manutenção desses versos na nova edição. Contudo, menos do que um trabalho de decifração para que o passado adquira um novo sentido no presente, importa considerar que o exílio tem um impacto sobre a poética de Alberti e que sua reação lírica a esse processo passa por uma reconsideração de sua própria criação, explicitada no retrabalho com *Marinero en tierra*, mais uma estação do canteiro de obras que se abre no desterro.

O retorno crítico e ativo do poeta a *Marinero en tierra* carrega nas tintas densas que podem tensionar o mundo criado pela imaginação. Se as tensões não estavam ausentes do livro de 1925 – lembrando que o gesto de impostura tantas vezes reiterado nos poemas, assim como o necessário exercício de uma liberdade que teve que ser conquistada são já índices de um conflito com o mundo –, elas adquirem tons mais acentuados na edição de 1945. O poema 24

da terceira parte, que corresponde à antiga *playera* 8, por exemplo, traz ao livro a cor negra, praticamente ausente na versão de 1925:

Barco carbonero,
negro el marinero.

Negra, en el viento, la vela,
negra, por el mar, la estela.

¡Qué negro su navegar!

La sirena no le quiere.
El pez espada le hiere.

¡Negra su vida en la mar!
(ALBERTI, 1945, s/n)

No início, o poema desenha certa harmonia, já que as cores do barco e de seu marinheiro se irmanam. A eles se somam a cor da vela sob o vento e o rastro que o barco deixa ao sulcar o mar. A aparente paisagem harmônica chega a deslumbrar – “¡Qué negro su navegar!” –, o que logo irá se desfazer com duas constatações: a sereia não gosta e não deseja o marinheiro¹⁶⁰, o que contraria toda a tradição sedutora que une essas duas figuras; e o peixe espada o fere, imagem que encarna a irônica hostilidade do ambiente onde o marinheiro deveria se sentir em casa. Assim, os dois versos quebram a pretensa harmonia e ressignificam todo o conjunto, propondo uma nova carga simbólica à cor negra que a aproxima do infortúnio.

Em outra sequência da terceira seção em que as *playeras* se inserem (dos poemas 46 a 49), predominam os tons escuros e sombrios e a presença mesma de duas delas atua sobre o sentido de uma composição que já fazia parte do *Marinero en tierra* de 1925. O poema 46 passa a ser seguido, em 1945, pelas *playeras* 7 e 22, agora reintituladas poemas 47 e 49, respectivamente. Assim, rodeados por outras composições, os versos que apareciam na edição de 1925, “La mar del Puerto viene/negra y se va./ ¿Sabes adónde va?/ ¡No lo sé yo!”, passam a poderem ser lidos também em relação à voz de um exilado que, desde as costas sul-americanas, fita o mar de El Puerto de Santa María entre a incerteza e o desencanto.

Já no poema 47, aparecem um “Sol negro./De una mar, de una mar muerta”, onde há uma “Carabela negra,/cargada, hundida de huesos”. Essa figuração expande o sentido da cor

¹⁶⁰ O verso faz lembrar as sereias silenciosas do relato de Kafka, que as imagina caladas diante de um Ulisses com os ouvidos tampados que, por sua vez, pensa que elas cantam e não percebe sua mudez: “Mas as sereias têm uma arma mais terrível que seu canto: seu silêncio. Embora não haja sucedido, seria contudo pensável que alguém se salvasse de seu canto, mas por certo não de seu silêncio” (KAFKA, 2017, p. 2).

negra que tingia o mar de El Puerto no poema 46 (“La mar del Puerto viene/negra”). No fim da sequência de quatro composições, a 49 reencontra o sujeito de olhos tristes (o 48 é, não por acaso, “Ojos tristes...”) que encara novamente o mar:

Murallas azules, olas,
del África, van y vienen.

Cuando van...
¡Ay, quién con ellas se fuera!

¡Ay, quién con ellas volviera!
Cuando vuelven...
(ALBERTI, 1945, s/n)

Frente às ondas, agora transfiguradas em muralhas, o olhar se dissolve na suspensão da frase que não termina, nas reticências em que encarnam novamente a incerteza e as notas de desesperança, e nos ais, mistos de suspiro desejoso e desencantado. O movimento de vai-e-vem que o poema constrói mimetiza a dinâmica das ondas, mas também sugere o modo de funcionamento da memória, suas possibilidades e impossibilidades. Os espaços e tempos são potencialmente acessíveis pelo exercício memorialístico, mas permanecem irrecuperáveis, um processo que ecoa a conhecida formulação de Gustavo Adolfo Bécquer em sua “Rima LIII”:

Volverán las oscuras golondrinas
en tu balcón sus nidos a colgar,
y otra vez con el ala a sus cristales
jugando llamarán;

pero aquellas que el vuelo refrenaban
tu hermosura y mi dicha al contemplar,
aquellas que aprendieron nuestros nombres,
ésas... ¡no volverán!

[...]

(BÉCQUER, 2012, p. 74-75)

A reflexão sobre os sentidos dos versos de algumas das “Playeras” incorporadas ao *Marinero en tierra* de 1945, agora à luz da nova condição em que o poeta se encontra no exílio que reconfigura as formas da lírica de tipo popular, permite que recuperemos os termos com os quais César Arconada avaliara a obra quando Alberti a modificou pela primeira vez. De fato, as cores mais sombrias e as tensões mais aparentes impressas na nova configuração não são “veleidades”, mas respondem a outras “inquietações” que traduzem o modo como a tríade mar-memória-poesia, em torno da qual *Marinero en tierra* se arquiteta, finca-se no exílio rio-platense. Em meio à vertigem das composições concomitantes, essa relação fundadora e seu

inextrincável vínculo pelo movimento perpassam a reação do poeta ao deslocamento forçado que expôs as contradições das dinâmicas históricas, lançando-o em caminhos aporéticos de confrontação com os limites e o sentido de seu ofício.

Um claro enfrentamento dessa natureza se encontra em “Púrpura nevada”, poema de *Pleamar*, de 1944:

1
PÚRPURA NEVADA

púrpura nevada...
Góngora

Hubo un tiempo que dijo, que decía:
Más blanca que la nieve, prima mía.
Rosa de Alberti, rosa chica, breve,
níveamente pintada.
Hoy diría: Más roja que la nieve,
ya que la sangre es púrpura nevada.

Así el valor, también así el espanto
por la aridez del lagrimal, perdida;
así también el no saber a cuánto,
a qué precio se paga ya la vida;
a qué dinero,
el mirarte y no verte,
si anda el morir a más bajo cero
y es púrpura nevada hasta la muerte.

Vientos purpúreos, vientos de gangrena
por esteparias, congeladas mares
y los bosques transidos.
Es la Pascua purpúrea de la pena,
las tristes Pascuas militares
de los nevados desaparecidos.

Se empurpura la fe, que se entumece
de nevada sonora,
de oculto, álgido trigo empurpurado.
Noche de héroe, encandecida, crece,
denominada y denominadora,
y se oye al mundo alzarse de costado.
(ALBERTI, 1944, p. 106-107)

As referências arroladas desde a epígrafe e na primeira estrofe evidenciam que os tempos contrapostos no poema correspondem à primeira poesia de Alberti, explicitamente a *Marinero en tierra* em que figura o soneto “A rosa de Alberti, que tocaba, pensativa, el arpa”, e à sua escritura presente, este mesmo *Pleamar*. No poema da década de 1920, predomina o ambiente luminoso, etéreo e elevado:

A ROSA DE ALBERTI, QUE TOCABA, PENSATIVA, EL ARPA

Rosa de Alberti allá en el rodapié
del mirador del cielo se entreabría,
pulsadora del aire y prima mía,
al cuello un lazo blanco de moaré.

El barandal del arpa, desde el pie
hasta el bucle en la nieve, la cubría.
Enredando sus cuerdas, verdecía,
alga en hilos, la mano que se fue.

Llena de suavidades y carmines
fanal de ensueño, vaga y voladora,
voló hacia los más altos miradores.

¡Miradla, querubín de los querubines,
del vergel de los aires pulsadora.
Pensativa de Alberti entre las flores.
(ALBERTI, 1945, s/n)

A rosa, tradicional representação da poesia, está num mirante no céu. De lá, ela se abre, musical e cheia de suavidade; é o próprio cristal que protege a luz dos sonhos; é aquela que impulsiona o ar, elemento que, como sabemos, infunde vitalidade à poesia para Alberti. Enumerados todos os atributos da rosa, o soneto culmina com uma de suas poucas ações: ela voa até os mais altos mirantes, perfazendo um movimento ascendente. A composição atesta o virtuosismo do poeta, pois a rosa, como está dito, é sua – “Rosa de Alberti”. Trata-se de uma peça que celebra a capacidade criadora e imaginativa e enuncia uma concepção de poesia que passa pela construção racional – daí ser a rosa “pensativa”. Além disso, apela-se a diferentes sentidos: a rosa toca uma arpa, cujos sons parecem espriar-se na reiteração das consoantes fricativas, laterais e, principalmente, vibrantes (/v/, /l/, /r/) ao longo dos versos; e a paleta de cores prefere os brancos, os azuis e algumas pinceladas de vermelho.

O cenário idealizado de “A rosa de Alberti...” está posto em xeque no poema de 1944. Em sua leitura, Concha Ocaña observa que esta composição dá conta de uma mudança na poesia de Alberti radicada na impossibilidade de seguir com a linguagem poética anterior, não por um problema técnico, mas pela “própria relação da linguagem com a realidade”, agora “hostil” e dura (2007, p. 16-17). No entanto, a pesquisadora espanhola se detém neste ponto para seguir uma discussão em torno da permanência do Surrealismo em Alberti.

Segundo nossa compreensão, o poema de *Pleamar* manifesta uma profunda inversão na constituição mesma dos elementos de uma poesia, encarnada na conversão da rosa, que deixa

de ser mais branca do que a neve para ser mais vermelha do que a neve. Há, portanto, uma transformação substancial dos dois elementos, neve e rosa. A expressão “púrpura nevada”, emprestada da estrofe XIV da *Fábula de Polifemo y Galatea*, de Góngora, indicava no âmbito original a dúvida do deus Amor diante da bela cor da tez de Galateia: não sabia se na face rubra se insinuava a candidez, ou se na pele branca se destacavam as maçãs rosadas. No Alberti de 1944, não há dúvida: o vermelho do sangue predomina, a ponto de a própria neve assumir essa cor. A atmosfera gélida e monocolor contamina outros âmbitos, denotando um estado de estupefação e desorientação. Não é mais a beleza que aturde, como se lia no poema de Góngora, mas sim o choro frequente e a indefinição de um valor para a vida, o que se revela absurdo, já que tal valor deveria ser indiscutível.

A seu modo, a lírica apreende aqui os problemas sobre os quais a filosofia dos séculos XX e XXI iria se debruçar em face das Grandes Guerras e da barbárie delas decorrente. Em especial, é possível ensaiarmos uma aproximação aos termos do pensamento de Giorgio Agamben. O filósofo italiano volta à distinção grega entre *zoé* e *bíos*, que entendia a primeira como “o simples fato de viver, comum a todos os seres vivos”, a “vida nua”, e a segunda como “a forma ou maneira de viver própria de um indivíduo ou grupo”, e que, portanto, se referia à vida “politicamente qualificada” (2007, p. 9-10). Em seguida, retomando Foucault e seus estudos sobre biopolítica, Agamben avança para a identificação do “ingresso da *zoé* na esfera da *pólis*” como o “evento decisivo” e “fundador” da modernidade (2007, p. 12). O ponto de interesse do filósofo é justamente o nó paradoxal em que se fundam essas relações, uma vez que a política ocidental se constitui a partir da exclusão da vida nua, com a distinção da figura do cidadão. No entanto, o mesmo cidadão supõe um ser humano que nasce com direitos invioláveis e imprescritíveis. Nesse sentido, a vida nua é novamente levada em conta como critério. A contradição repousa no fato de que a própria definição de quem faz parte da política implica ora a inclusão e ora a exclusão de uma mesma categoria, o que gera a possibilidade de exceções sucessivas e constantes. Nas palavras de Agamben:

[...] não é tanto a inclusão da *zoé* na *pólis*, em si antiquíssima, nem simplesmente o fato de que a vida como tal venha a ser um objeto eminente dos cálculos e das previsões do poder estatal, decisivo é, sobretudo, o fato de que, lado a lado com o processo pelo qual a exceção se torna regra em todos os lugares, o espaço da vida nua, situado originariamente à margem do ordenamento, vem progressivamente a coincidir com o espaço político, e exclusão e inclusão, externo e interno, *bíos* e *zoé*, direito e fato entram em uma zona de irreduzível indistinção. O estado de exceção, no qual a vida nua era, ao mesmo tempo, excluída e capturada pelo ordenamento, constituía, na verdade, em seu apartamento, o funcionamento oculto sobre o qual repousava o inteiro sistema político, [...]. (2007, p. 16-17)

O ponto luminoso do pensamento de Agamben é a constatação de que o estado de exceção é permanente. Se a vida nua não está fora do espaço político, mas coincide com ele, surge um dispositivo que permite, dentro da própria lógica de funcionamento desse espaço, distinguir quais são as vidas que por ora serão consideradas qualificadas e, portanto, insacrificáveis, e quais serão excluídas, logo, matáveis. Essa “irredutível indistinção” entre *bíos* e *zoé* se desvela claramente para o filósofo diante do exílio, já que se trata de “un concepto límite que pone en crisis radical las categorías fundamentales de la Nación-Estado, desde el nexo nacimiento-nación hasta el de hombre-ciudadano” (AGAMBEN, 1996, p. 46). Isso porque, explica Agamben, o exílio não é uma simples exclusão, não é um desligamento da lei, mas uma suspensão em relação a ela e prevista por esta mesma lei. O exílio é, portanto, uma exceção. Nesse sentido, o exilado não está dentro nem fora da esfera da *bíos*, não é uma vida politicamente qualificada. Ao mesmo tempo, deveria poder, como ser humano, ter observados seus direitos inalienáveis, mas sendo esses mesmos direitos prescritos dentro de um ordenamento do qual o exilado não faz parte, eles tampouco podem ser reivindicados. Como conclui Agamben,

[...] el exilio no es, pues, una relación jurídico-política marginal, sino la figura que la vida humana adopta en el estado de excepción [...]. Por eso no es ni derecho ni pena, no está ni dentro ni fuera del ordenamiento jurídico y constituye un umbral de indiferencia entre lo externo y lo interno, entre exclusión e inclusión. (1996, p. 48)

A consciência do estado de exceção parece ser justamente o que se enuncia em “Púrpura nevada” e ela se expressa na percepção de que a vida não é um valor em si, de que tem um preço e de que este preço não é exato nem necessariamente mensurado em moeda, como se lê na segunda estrofe – “[...] el no saber a cuánto, /a qué precio se paga ya la vida; /a qué dinero [...]”. Para o poeta no exílio, o efeito dessa constatação se manifesta na transformação medular que se opera em sua linguagem e nos elementos de sua poesia, invadida por uma “púrpura nevada”, agora mais do que uma construção imagética, convertida em signo que mescla a carga aflitiva da cor na tradição judaico-cristã – “Pascua purpúrea de la pena” – à aparente esterilidade do frio intenso que pode levar ao congelamento. Daí o terrível cenário da terra arrasada que abre a terceira estrofe, em que os ventos são purpúreos e de gangrena, sobre os mares congelados e transfigurados em campos infrutíferos, e os bosques são escassos e miseráveis.

No entanto, a paisagem desoladora não é rechaçada. Sua mesma incorporação ao poema é uma tomada de posição, um reconhecimento de uma linguagem que se vê profunda e

medularmente abalada e que se assume dessa maneira. A opção é pelo enfrentamento e pela consciência da transformação substancial, por isso, tudo no poema se “empurpura”, se “entumece” como pronto para uma outra forma de fertilização. Os enigmáticos versos finais devolvem o calor ao poema até então gélido – “Noche de héroe, encandecida, crece”. O cenário ainda é noturno, mas permite escutar um mundo que se levanta, significativamente, de lado. Quiçá ainda aturdido pelo abatimento ou porque, ciente dele, escolherá desvios.

3.2 Versos soltos do mar: um percurso por quatro livros

carmine temporibus conueniente suis
Ovídio, *Tristia*, Livro III, 1¹⁶¹

De um poema¹⁶² emblemático do livro *Pleamar*, de 1944, sobrevém a imagem que intitula esta seção: os versos soltos do mar, sintagma no qual se inscrevem o trabalho com a palavra que o verso pressupõe, a existência de um sujeito que o elabora e os sentidos de separação e desprendimento embutidos no adjetivo “suelos”. Palpita ainda na expressão uma ambiguidade que perturba a noção de autoria, pois na contração da preposição e do artigo (del/do), pode-se ler, no sentido de posse, tanto a ideia de que os versos pertencem ao mar porque foram feitos *para* ele, como que são dele porque foram feitos *por* ele. Em ambas as leituras, supõe-se que algo se desprende – ritmos, sons ou palavras – seja pela ação das ondas, do vento que não cessa de soprar no mar ou do deslocamento imposto ao sujeito. As possibilidades confundem o criador com sua criação, lembrando em alguma medida o poema de *Marinero en tierra* em que o poeta, filho do mar, invertia as relações e embalava a entidade que escolhera por mãe.

¹⁶¹ “Inspice quid portem! Nihil hic nisi triste uidebis,/carmine temporibus conueniente suis./Clauda quod alterno subsidunt carmina uersu,/uel pedis hoc ratio uel uia longa facit”. Na tradução ao português de Júlia Batista Castilho de Avellar: “Observa o que porto! Nada aqui verás além de tristezas,/poema aos seus tempos conveniente./Que poemas coxos claudiquem em verso alternado,/o faz ou o pé ou a longa viagem” (2015, p. 241). Em espanhol, por Ignacio Suarez de Figueroa: “Registra lo que trahigo: nada verás aquí, que no sea triste./ Conviniedo los versos con los tiempos./ El que los versos cojos caigan alternándole, lo hace,/O la razón de los pies, o el largo camino” (1727, p. 77).

¹⁶² Trata-se de “Arión (versos sueltos del mar)”. Consideramos os 111 fragmentos que o compõem como estrofes de um poema, de que “Arión” seria o título. No entanto, há críticos que leem cada um desses fragmentos como um poema, como é o caso de Torres Nebrera (1999), e apontam “Arión” como o título da seção de *Pleamar*. Entendemos que ambas as perspectivas são válidas e contemplam a natureza fragmentária e entrecortada do conjunto ao mesmo tempo em que reconhecem algo que o une.

As palavras dessa formulação podem ser tomadas também como “símbolos adequados para a época do refugiado” (STEINER, 1990, p. 21), uma vez que a imagem justapõe a infinitude do mar e as unidades expressivas do poema, estando estas últimas desconjuntadas. A aproximação faz ver a antonímia entre o inteiro e o pedaço; o íntegro e o partido, e permite divisar nos “versos soltos” os impasses éticos e estéticos do homem e do poeta que vê a si e à sua criação atingidos pela catástrofe, mas não renuncia à aposta de uma palavra que pode chegar ao outro, como quem reedita o gesto imemorial da garrafa atirada ao mar.

É a partir dessas sugestões lançadas pelo epíteto do poema “Arión” que adentraremos propriamente à poesia escrita por Alberti no exílio sul-americano. No entanto, parece-nos que seria imprimir ao texto o ritmo de uma deriva pelo mar se nos dedicássemos aos treze livros de poesia compostos durante o período. Por esta razão, perseguindo elementos e recursos que nos permitam unir algumas dessas obras, faremos um percurso de leitura que caminha por quatro delas¹⁶³: *Pleamar*, *Poemas de Punta del Este*, *Coplas de Juan Panadero* e *Baladas y canciones del Paraná*. Sem pretender ser exaustivo, esse caminho assumirá a frouxidão de dois fios condutores: os sentidos disparados a partir da noção de versos soltos e a recorrência de dois elementos-irmãos, o ar e o vento. Desse modo, buscaremos dar a ver heterogeneidade e a oscilação presentes nesses escritos como aspectos a partir dos quais seja possível pensar a reação lírico-crítica do poeta à condição de desterrado e a instauração de uma estética.

Em todos esses quatro livros, que compartilham momentos próximos ou, por vezes, simultâneos de composição, Rafael Alberti revisita formas da tradição popular da arte, as quais, embora nunca tenha deixado de explorar, passam a assumir a expressão dos “afetos inauditos” aparecidos do exílio, o que as recobre de outros sentidos. Assim, imprimem-se na brevidade e na arquitetura sugestiva das *coplas*, baladas e canções o compromisso com o exercício da memória; a reflexão sobre a natureza da poesia, seu lugar e sua insuficiência; a construção de

¹⁶³ Nossa escolha não significa que ignoramos as outras obras escritas por Alberti durante o exílio rio-platense. Com efeito, elas serão eventualmente referidas. O limite que decidimos impor responde a uma necessidade primeiramente prática, pois a análise de treze livros demandaria um tempo e um espaço de que não dispomos para tratá-los com a profundidade que exigiriam. Uma obra como *A la pintura*, por exemplo, tem características de composição e organização tão específicas que seria leviano referirmo-nos a ela superficialmente. Na leitura que empreendemos vinculando as quatro obras – *Pleamar*, *Poemas de Punta del Este*, *Coplas de Juan Panadero* e *Balada y canciones del Paraná* –, buscaremos refletir sobre questões que, compartilhadas por esses livros, podem ser rastreadas em todo o conjunto do exílio americano do poeta. Assim, entendemos que a análise em profundidade de alguns poemas em que se exibem problemas-chave do exílio pode oferecer uma leitura crítica que, embora pontual, conjuga elementos para uma reflexão que considera o potencial de proposição estética desses anos da obra albertiana. Em tempo, a escolha desses quatro livros também se deve a um caminho para abordagem do problema que perseguimos em nossa tese, qual seja a criação da forma “retornos” em *Retornos de lo vivo lejano* pensada na relação com a tríade mar-memória-poesia em que se funda a poética albertiana.

meios de resistência em tempos de adversidade; e o olhar crítico sobre a tradição literária e sobre a própria produção.

Tais pontos de contato, entretanto, não significam uniformidade do conjunto. Cada uma das quatro obras tem um tom distinto que as identifica e um tratamento particular das questões. De modo sucinto, *Pleamar* e *Poemas de Punta del Este* se marcam, à primeira vista, pela heterogeneidade, ao passo que em *Coplas de Juan Panadero* e *Baladas y canciones del Paraná* seria possível reconhecer uma unidade a partir das formas anunciadas nos títulos.

*Pleamar*¹⁶⁴ está dividido em oito partes de variada organização formal e temática. Em “Aitana”, nome da filha do poeta nascida na Argentina, há cinco poemas que gravitam em torno da paternidade. Na composição-ritual que abre o livro, “Ofrecimiento dulce a las aguas amargas”, assiste-se a uma celebração que faz lembrar o nascimento do próprio poeta como tal em “Sueño del marinero”, primeiro poema de *Marinero en tierra*. A segunda seção se intitula “Arión” e entrega os 111 fragmentos aos quais aludimos brevemente e que merecerão uma análise mais detida. Em seguida, aparece a “Égloga fúnebre”, poema dramático em que dialogam as vozes de Antonio Machado, Federico García Lorca, Miguel Hernández e de um touro. Segue-se outra seção, composta de fragmentos à maneira de “Arión”, sob o título de “Cármenes”, em que o poeta se interroga sobre entidades como a Musa e a Graça. A parte 5, dedicada ao editor Gonzalo Losada, traz onze poemas, a maioria mais longos, de andamento mais lento e meditativo que os anteriores. Nas seções 6, “Versos sueltos para una exposición”, e 7, “Tirteo”, reaparece a organização fragmentária de “Arión”. Na última parte, figura “Invitación a un viaje sonoro”, poemas compostos por Alberti para as apresentações musicais com os instrumentistas Paco Aguilar e Donato Colacelli, em que se passeia por sete séculos de música europeia.

A variedade de tom e forma de *Pleamar* que esta breve apresentação permite notar se deve, na leitura de Fernando Quiñones, ao momento do poeta, vivendo pela primeira vez a paternidade, assentado na Argentina, que vê surgirem seus primeiros cabelos brancos e experimenta o “esfriamento” do ardor da guerra (1990, p. 303); questões de ordem diversa que, de fato, podem ser rastreadas nos poemas. Em meio a essa variedade, Concha Ocaña reconhece “a solidão da voz” como um “*leitmotiv*” do livro, uma vez que “o poeta se sente chamado à sua voz coletiva”, mas se encontra apartado, “não falando, mas ressoando, já que não há quem o escute” (2003, p. 282).

¹⁶⁴ Recordamos que a obra foi escrita entre 1942 e 1944, quando foi publicada pela editora Losada.

Em *Poemas de Punta del Este*¹⁶⁵, composto durante as estadas de Alberti no litoral uruguaio, a heterogeneidade formal de *Pleamar* reaparece, uma vez que a obra se constitui de poemas, textos em prosa e uma série de versos para o roteiro de um filme¹⁶⁶. Duas das sequências de textos em prosa têm o peculiar título de “Diario de un día”, os quais acompanham eventos triviais da vida do poeta, desde a manhã, quando se levanta para trabalhar no pequeno quarto da casa “La Gallarda” em Punta del Este, até a noite¹⁶⁷. Ao contrário do que se esperaria do gênero diário em sentido estrito, esses textos não seguem a continuidade dos dias, mas oferecem outro tipo de sequência, trazendo um relato hora a hora de um dia qualquer. Os diários de Alberti também prescindem da datação, outra característica do gênero, que teria a função de situar no tempo o estado de ânimo de quem escreve. Essa ausência de datas, ressaltada pela redundância do título – o diário de um dia –, é convertida em um recurso formal que possibilita ao poeta representar a desordem da vida no exílio. Embora os textos registrem um cotidiano comum, a quebra da continuidade e da fluidez do gênero desvela o caráter provisório e incerto da condição em que o sujeito se encontra. Nesse sentido, o diário de um dia pode ser lido como o diário possível do exilado.

A mesma tensão reverbera nos poemas que entremeiam os textos em prosa, e sobre os quais nos deteremos mais adiante. Importa, por ora, assinalar o desassossego como elemento que habita *Poemas de Punta del Este* a fim de contrapor algumas leituras críticas que consideram a obra como “um parênteses” ou “uma exceção” na poesia albertiana, “‘vacaciones’ de este compromiso consigo mismo y con la España de sus recuerdos” (GRILLO, 2004, p. 427-428). Tais perspectivas defendem que o poeta teria podido recuperar, em decorrência de uma paisagem muito próxima a de sua terra natal, “o lirismo pleno” (COLINAS, 2004) e aquilo de mais importante que havia perdido com o exílio (ROSSI, 2004, p. 382), pontos de vista que amenizam as tensões da obra.

¹⁶⁵ Escrito entre 1945 e 1956 e publicado pela primeira vez em 1961 na edição das obras completas de Alberti. Antes, parte da obra havia aparecido no suplemento literário do periódico *El Tiempo*, de Bogotá, em 1952, na revista da Universidad Nacional de Colombia, em 1953, e na Revista Nacional de Cultura da Venezuela em 1960.

¹⁶⁶ Trata-se do “documentário poético” uruguaio *Pupila al viento*, filmado em 1949, com direção de Enrico Gras e Danilo Trelles, no qual as imagens são acompanhadas pela leitura dos versos homônimos nas vozes do poeta e de María Teresa León (DE MARCHIS, 2004).

¹⁶⁷ No artigo “Três metros por dois: espaço, exílio e poesia em *Poemas de Punta del Este*, de Rafael Alberti” discutimos essa rara aparição de um espaço íntimo na poesia albertiana, buscando entendê-la a partir da relação entre o prosaísmo do “Diario de un día”, a condição do poeta desterrado e a reflexão metapoética empreendida nesses textos. O artigo encontra-se no volume *Desafios críticos. Literaturas estrangeiras em pauta*, organizado por Lyslei Nascimento e Neide Nagae (2018, p. 275-300).

As *Coplas de Juan Panadero*¹⁶⁸ se apresentam como um conjunto de composições de autoria do poeta do título, Juan Panadero, compiladas por Rafael Alberti. A coletânea deste heterônimo segue de perto a tradição da poesia popular, com versos majoritariamente octossílabos¹⁶⁹ dispostos em tercetos, às vezes, quartetos, segundo o modelo da *soleá* (TORRES NEBRERA, 2012, p. 157). No prólogo “Algo sobre Juan Panadero”, Alberti discorre sobre o companheiro de ofício, cujo itinerário de vida e de poesia coincide com o seu, embora não tenham se conhecido pessoalmente. Juan é apresentado como um “poeta social y político”, detentor de uma voz que se confunde com a do povo, soldado do exército republicano durante a Guerra Civil e exilado na América (ALBERTI, 2006a, p. 818). Nas várias ocasiões em que manifesta sua poética, Juan Panadero deixa claras as filiações a dois nomes da literatura castelhana: Jorge Manrique e suas *Coplas por la muerte de su padre*, e Juan de Mairena, personagem apócrifo de Antonio Machado, que reflete sobre a *copla* em sua “Arte poética”. Com Juan Panadero, Alberti se vale da heteronímia, da tradição popular da arte e de referências canônicas para forjar uma voz que possa falar numa forma reconhecida, comunicável e crível das questões mais imediatas e críticas dos tempos do exílio. Como observa o poeta Javier Egea, a forma breve dá conta de uma “poética de la necesidad, de la urgencia, de la militancia cotidiana” (1990, p. 312). Ao lado da *copla*, o nome e o ofício comuns desse poeta – Juan Panadero –, além de sua história de vida compartilhada com tantos contemporâneos, conferem um tom autêntico aos versos e justificam seu teor de denúncia.

*Baladas y canciones del Paraná*¹⁷⁰ também ativa o universo de formas populares e tradicionais na literatura, mas em resposta a outras preocupações. Concha Ocaña, atenta ao elemento musical guardado no título, aponta que a “línea argumental y estructural del libro” seria “la definición del poema como canto a partir de distintos niveles” (1990, p. 316). Com efeito, na brevidade das canções ou no aspecto algo narrativo das baladas, estampa-se com insistência a reflexão do poeta sobre a natureza, a função e o alcance de seus versos. O cenário da escritura, a Quinta del Mayor Loco, casa emprestada a Rafael Alberti no interior da Argentina, rodeada pela imensa planície banhada pelo Rio Paraná, parece ser propício a essa

¹⁶⁸ Lembramos que a primeira edição da obra foi publicada por Ediciones Pueblos Unidos, de Montevideu, em 1949, com o título de *Coplas de Juan Panadero (Libro I). Recopiladas y ordenadas por Rafael Alberti*. Na edição das obras completas do poeta, de 1961, o número de poemas é ampliado, o que ocorre novamente no volume *Poesía II*, de 1988, considerado como a configuração definitiva do livro. Para este estudo, consideramos a versão aos cuidados de Jaime Siles para *Poesía III* da *Obra completa*, editada por Seix Barral, que data a composição das *coplas* de 1949 a 1953.

¹⁶⁹ Lembrando que os octossílabos correspondem à denominada redondilha maior na versificação portuguesa.

¹⁷⁰ A primeira edição desses poemas data de 1953 pela editora Losada, de Buenos Aires, tendo sido publicada num volume em conjunto com *Ora marítima*. A aparição como livro separado se dá no ano seguinte pela mesma editora, sendo considerados, portanto, os anos de 1953 e 1954 como o período de escritura.

entrega metapoética, como se configurasse com mais clareza a solidão do exílio. No espaço longínquo e na paisagem quieta, a voz do poeta se vê, de fato, apartada daqueles por quem e para quem ela canta. A essa condição, se soma uma característica do lugar que certamente não escapou à percepção de Alberti: a extensão do rio Paraná, em cuja etimologia indígena se inscreve a semelhança com o mar¹⁷¹.

Mesmo apresentadas brevemente, *Pleamar*, *Poemas de Punta del Este*, *Coplas de Juan Panadero* e *Baladas y canciones del Paraná* não escondem a cumplicidade de questões, motivos e afetos. De igual maneira, indagam sobre o sentido dos traços que as definem e as distinguem. Retomando a sugestão dada pela configuração dos treze livros escritos durante o exílio rio-platense, elas exigem uma leitura radial que as contemple em sua dispersão, como estilhaço, e em sua comunhão, como pontos de uma constelação. A poética dos “versos soltos do mar” que nelas se desenha entre os anos de 1942 e 1954 nos fala, ao mesmo tempo, de um modo de trabalho e de um caminho de enfrentamento, criando uma zona onde se entrecruzam vida e poesia que em nada se assemelha à mera projeção da primeira sobre a segunda. E é começando pelo fim, o último fragmento de “Arión”, que vislumbramos a delicada arquitetura dessa relação:

111

¿Pasarás tú, mar pálido, algún día,
también la última hoja,
viendo espantado al arribar al índice
las páginas y páginas ya idas?
(ALBERTI, 1944, p. 58)

Como ponto final do longo poema feito de pedaços, esses versos atuam como paráfrase do conjunto de que fazem parte, pois o diálogo travado entre o poeta e seu signo maior, o mar, chega ao fim ao mesmo tempo em que se imagina um fim de vida, o qual, por sua vez, é encenado como o fim de uma escritura ou de uma leitura. Essa coincidência que faz convergir vida e palavra sugere que o extenso poema perfaz a revisão de um itinerário biográfico e poético, ou biopoético, já que se trata de uma vida vivida pela escritura. Em “Arión”, o poeta não só repete esse gesto que o acompanha desde seus primeiros tempos, mas também lê a própria vida à medida que escreve. Há um verbo, tanto em português como em espanhol, que talvez dê conta da simultaneidade de ações que este poema congrega: *repasar/repasar*, pois se trata mesmo de voltar a passar por um mesmo lugar; voltar a examinar algo; percorrer o que já

¹⁷¹ “tupi para'nã no sentido de '(rio) semelhante ao mar”, segundo o *Grande Dicionário Houaiss*. Disponível em <<https://houaiss.uol.com.br/pub/apps/www/v3-3/html/index.php#11>>.

se estudou para reativar as ideias que se tem na memória; passar a vista ligeiramente pelos escritos; remendar a roupa que necessita de reparo¹⁷². As possibilidades que este verbo deslinda abrem caminhos para a interpretação do poema como composição que flagra a repercussão do exílio sobre o homem e o criador Rafael Alberti. Nesse sentido, o *repaso*¹⁷³ biopoético responde a uma necessidade de organizar a própria trajetória em face da fratura provocada pelo desterro, mas é também um efeito dessa fratura, pois só pode ser levado a cabo na forma de fragmentos. Assim, “Arión” é tentativa e logro na mesma medida, pois o que consegue recompor é sempre abreviado pelo próximo fragmento. Isso rende ao conjunto uma feição irônica que mimetiza a sucessão ininterrupta das ondas do mar a quem o mesmo poeta invocara na abertura do poema pedindo “¡El ritmo, mar, el ritmo, el verso, el verso!” (ALBERTI, 1944, p. 28).

A abertura, a propósito, instaura a situação discursiva que vertebrará o poema: o diálogo do poeta com o mar, o signo de sua predileção, com a repetição insistente do vocativo em praticamente todos os 111 fragmentos. O tom íntimo e confessional da conversa imaginada guarda o acolhimento de alguém que fala a um velho amigo, mas, ao mesmo tempo, não pode camuflar a condição limite de solidão em que o sujeito se encontra ao recorrer ao artifício de um diálogo inventado com um signo que foi igualmente inventado por ele. Esse caráter abismal é um jogo intencionalmente criado com o qual o poeta situa sua voz à beira da loucura. O mecanismo rende como efeito o embaralhamento das noções de lucidez e devaneio, deixando indefinidos os parâmetros no momento de avaliar o que nas falas é divagação, consciência, alucinação e memória.

O diálogo, sendo ficção desde o primeiro instante, desenrola-se, todavia, com absoluta franqueza. De alguma maneira, se reconfigura aqui a célebre “suspensão da descrença”, expressão com a qual Samuel Taylor Coleridge, no prefácio às *Lyrical Ballads* descrevia a inclinação do leitor a suspender o julgamento crítico diante de algo sobrenatural. Mesmo impossível, o diálogo de Rafael Alberti com o mar não poderia ser mais verossímil. O recurso tem a potência de encenar os dilemas humanos e estéticos do poeta porque o coloca frente ao único elemento que seu leitor poderia conhecer bem e intimamente: o mar que ele construiu desde sua primeira poesia. Suspensas as descrenças, nos sentamos com esse sujeito a ouvir e escutar o mar: “¿Me siento, mar, a oírte./Te sentarás tú, mar, para escucharme?” (ALBERTI, 1944, p. 30).

¹⁷² Parafraseando os sentidos do verbo a partir do *Diccionario de la Real Academia Española* <<http://dle.rae.es/?id=W0iVagb>> e *Grande Dicionário Houaiss* <<https://houaiss.uol.com.br/pub/apps/www/v3-3/html/index.php#16>>

¹⁷³ Aqui optamos pelo vocábulo em espanhol, pois, em português, “repasse” tem um aspecto de operação econômica que não cabe para nomear a ação empreendida pelo poeta.

3.2.1 Viver, escrever em preamar

*Siéntate, mar, y vamos
a contarnos la vida a la luz de la lámpara*
Rafael Alberti, *Pleamar*

Um dos versos mais referidos em textos críticos sobre *Pleamar* corresponde ao fragmento 48 de “Arión”: “Vivir en pleamar, seguir viviendo...”. Com frequência, é tomado como índice de esperança (VITALE, 2002, p. 204), ou, mais categoricamente, como “esclarecimento perfeito” para o título da obra, pois demonstraria uma “crisis positiva” do poeta “para encontrar un camino proyectado al futuro”, o que seria ressaltado ao longo do livro “en el que el mar lo es todo, imagen, tema, espacio, realidad y sueño..., representación de todo lo que le importa al poeta” (OCAÑA, 2003, p. 277).

Embora procedentes, essas leituras não esgotam os sentidos do substantivo que intitula o primeiro livro escrito na Argentina. Etimologicamente, o espanhol e o português encontram no latim *plenamar* a origem do vocábulo, na qual a ideia de plenitude explica o porquê desta designação para o período do nível máximo da maré. A preamar é, portanto, o momento em que o mar está cheio, repleto, inteiro, características que o título de Alberti carrega e que, em certa medida, justificam a percepção de esperança e de crise positiva que a obra teria. Lido nesses termos, *Pleamar* seria um livro de plenitude. Entretanto, se é certo que aquele fragmento 48, “Vivir en pleamar, seguir viviendo...”, soa como a enunciação de uma resolução ou de um propósito a despeito das circunstâncias – e a sequência do poema confirmaria essa ideia ao declarar “Nunca morir en bajamar, no, nunca...” –, a opção pelo mar pleno não significa que o sujeito negligencia aspectos que o desgostam ou que lhe são hostis, mas sim que ele os assume como nova realidade. No fragmento 12, a maré-cheia mostra sua feição mais dura:

12
Pleamar silenciosa de mis muertos.
Ellos, quizás, los que os estén limando,
rubias rocas distantes.
(ALBERTI, 1944, p. 31)

A preamar é feita também de mortos, entidades que têm uma relação com a voz que enuncia, marcada pela ocorrência do possessivo (mis), e que, portanto, povoam sua memória.

O fragmento sugere um movimento constante e penoso na imagem das rochas distantes que estão sendo limadas, denotando um exercício memorialístico custoso, mas que não pode ser contido. Figura-se liricamente aquilo que Paul Ricoeur, na esteira de Bergson, reconhece como o “esforço intelectual” demandado pelo trabalho de recordação, esforço que comumente se identifica como “a *dificuldade* que tem por signo um incômodo experimentado ou o encontro de um obstáculo, enfim, o aspecto propriamente temporal de diminuição de ritmo e de atraso”, percepções que também são sentidas “afetivamente” no corpo do sujeito que se põe a recordar (2007, p. 48). Esse ímpeto de memória “comprova”, para continuar com Ricoeur, “uma das finalidades principais do ato de memória, a saber, lutar contra o esquecimento [...]”. Pois é justamente esse o compromisso que se manifesta nos fragmentos 50 e 51 de “Arión”,

50

Yo sé que tengo, mar, obligaciones
contigo, mar, que debo
recordar ciertas cosas...

51

Hoy, por ejemplo, mar, nos convendría,
tanto a ti como a mí,
hablar de nuestros muertos.
(ALBERTI, 1944, p. 42)

nos quais se admite novamente a presença de mortos. De certa forma, também se amplia o sentido desses mortos¹⁷⁴, que podem designar outros âmbitos além daqueles das relações pessoais perdidas. Outra sequência, a dos fragmentos 37 a 39, corrobora o sentido múltiplo de “muertos” ao trazer à cena um sujeito que anda pelo mar buscando o sorriso imortal e não o encontra. Diante disso, num verso em que sua voz se confunde com a do mar, confessa estar “Ronco, y hasta sin voz, de escupir muertos”.

Entendendo que o mar é, além de uma entidade que pode ser fisicamente referida, uma construção simbólica dentro da poética de Alberti em que se projeta seu trabalho com as formas

¹⁷⁴ É oportuno traçar uma relação acerca do sentido do vocábulo “muertos” na poesia de Alberti escrita no exílio. Muitos anos depois, já em Roma, o poema “No han pasado los años (España, 1936-19...)”, publicado no conjunto *Desprecio y maravilla* (1972), imagina um diálogo com Francisco Franco. As falas do ditador ocupam o primeiro terço da composição e aludem à ideologia em que se assentava o regime: a paz a que ele teria conduzido a Espanha sob o slogan “Arriba, España”. À indiferença e à pretensão do general se contrapõem as vozes figuradas de exilados, que denunciam o que subjaz à aparente prosperidade e estabilidade do país: uma quantidade inumerável de mortos. A palavra “muertos” é reiterada com insistência: 24 vezes ao longo dos 65 versos da primeira parte, um número ainda mais expressivo quando se observa que desses 65 versos, 25 têm, no máximo, duas palavras e que neles “muertos” ocorre em 13 oportunidades. Observe-se o recurso da repetição na seguinte passagem: “Valle de los caídos./ Muertos./ Muertos./ Y muertos./ Archivador de muertos./ Coleccionista de muertos./ Museo de muertos” (ALBERTI, 2004, p.184).

e os signos, é possível falar em uma relação de espelhamento. A partir dela, o sentido de morte presente nos fragmentos se estende aos elementos da criação e às coisas já criadas, se pensamos o mar como a própria poesia. Mas se aplica também aos eventos, lugares e momentos do passado, se consideramos tudo o que compõe a trajetória de um homem. Assim, o “dever de memória” que o poeta expressa, na designação de Ricoeur (2007, p.48), tem um espectro amplo e diz respeito à intimidade, às pessoas, à poesia e à história; a uma preamar de relações duramente golpeadas pelo exílio, e que, no entanto, ou precisamente por isso, ele se recusa a esquecer.

O dever de memória e a recusa do esquecimento assumidos em “Arión” têm, em verdade, longuíssima vigência na história dos modos de representação artística, uma vez que esses dois compromissos se relacionam com a natureza mortal do ser humano, como propõe Jeanne Marie Gagnebin (2014, p. 15). Para a filósofa, é possível estabelecer uma analogia entre o “ritual funerário” e o “canto poético”, lembrando que na Antiguidade Clássica ambos se constituíram como meios de conservar a memória dos heróis frente à inevitabilidade da morte e do potencial esquecimento dessas figuras. Tal aproximação descobre outro respaldo nas etimologias de “signo” e “túmulo”: “Se o túmulo é um signo (*sèma*) construído com pedras, o poema também é signo, túmulo (*sèma*) de palavras; ambos têm por tarefa lembrar aos vivos de amanhã a existência dos mortos de ontem e de hoje” (GAGNEBIN, 2014, p. 15).

Em “Arión”, encontramos justamente uma sequência de fragmentos em que o poeta toma a pena para ensaiar tentativas de epitáfios para o mar, como se respondesse à pergunta formulada no fragmento 23 – “¿Quién será, mar, capaz de escribir tu epitafio?”:

17

Yace aquí el mar. Ni él mismo
supo jamás el número de olas
que deshizo su sueño.

18

Yace aquí el mar. Hubiera
querido ser marino desde niño.

19

Yace el mar. Nadie tuvo,
como él, una caja
clavada con estrellas.

20

Yace aquí el mar, La muerte
sentada está mirándolo en la orilla.

21

Yace aquí el mar. Debiera,
yacer también sobre su tumba el cielo.

22

Murió el mar. No tenía
para el amor más fuerza que la que tiene un niño.
(ALBERTI, 1944, p. 32-33)

Em última instância, ao empreender um diálogo com seu signo, o poeta se enfrenta com a morte, na medida em que o mar com o qual ele fala é um mar eminentemente escrito e, portanto, representaria o seu próprio gesto, como autor, de “autoconservação em vida e depois da vida” (GAGNEBIN, 2014, p. 19). No entanto, a mesma escrita carrega uma ambiguidade, como alerta a filósofa, já que “é presença da ausência e ausência da presença”, e, nesse sentido, sempre implicará uma dimensão incompleta, flertará com o jogo entre a possibilidade de dizer e a impossibilidade de dizer com plenitude. Para as pretensões de imortalidade, portanto, esse instrumento, a escrita, oferece um poder bastante irônico. Daí decorre a conclusão de Gagnebin: “Escrever seria, então, não um processo de imortalização do autor, mas, pelo contrário, um duplo processo de luto: em relação a uma identidade singular sempre fixa e clara, e em relação a um ideal de compreensão e de transparências subjetivas” (2014, p. 14). Lidos a partir dessas reflexões, os epitáfios de “Arión”, sendo epitáfios de um signo e de uma criação de Rafael Alberti, sugerem que o diálogo com o mar é também um diálogo com a morte. As faces do mar escrito corresponderiam, assim, a todas as possibilidades/impossibilidades da escritura, este que é o modo de expressão escolhido por Alberti e que a experiência-limite do exílio obriga a passar pelo escrutínio da consciência. No itinerário de 111 fragmentos deste canto poético/ritual funerário, a morte não parece ser entendida como fim, mas é admitida como uma face constitutiva da palavra poética e do trabalho do poeta. Com efeito, neste poema, Alberti encara o morrer e escreve na lápide de sua criação, que é, a um só tempo, vestígio dele próprio.

O primeiro movimento retrospectivo de “Arión (Versos sueltos del mar)” para perfazer as demandas do dever de memória e recusa do esquecimento repousa no título. Retomando nossa leitura do poema 9 de *Vida bilingüe de un refugiado español en Francia* no capítulo anterior, em que se aludia a Arión na aparição de golfinhos em Tarifa, esse personagem mitológico se identifica ao talentoso lirista de Lesbos, que foi salvo por Apolo da ameaça de marinheiros e, em retribuição, entoou um belíssimo canto em sua honra. Depois da morte de Arión, Apolo o conduziu à constelação do golfinho, da qual o semideus faz parte desde então. Em outra versão envolvendo o nome Arión, ele designa um fabuloso cavalo, que em alguns relatos aparece como filho de Poseidon e Deméter, e, em outros, como de Gaia e Zéfiro.

Tanto o Arión-poeta, como o Arión-cavalo¹⁷⁵ e o Arión-constelação gravitam como referências no poema de Alberti. Em quaisquer das possibilidades, é importante ter em conta que o poeta recorre ao mito, um primeiro movimento da memória que pode ser lido em distintas perspectivas que se entrecruzam: como apego à solidez e à quase atemporalidade dessas narrativas em um momento histórico de fratura e desagregação; como retomada de um patrimônio humano cujas referências simbólicas podem ser reconhecidas e disparar uma série de relações; e como gesto que situa a voz lírica em uma linhagem imemorial, quase esgarçada, mas que se recompõe, e a recompõe, em alguma medida. À maneira de Ovídio¹⁷⁶, paradigma humano e poético para o Alberti exilado, “el mito se vuelve urgencia íntima y fuerza modeladora del propio destino. Los grandes *exempla* guían su esfuerzo por dar sentido a la experiencia del destierro” (GUILLÉN, 1995, p. 40).

O Arión-poeta ratifica sua filiação ao mar e às suas ondas mestras, nomeadamente Gil Vicente, Antonio Machado, Garcilaso de la Vega, Charles Baudelaire, Juan Ramón Jiménez, Rubén Darío, Pedro Espinosa, Góngora e as fontes da tradição popular da arte, como se lê no fragmento 4. Ao arrolar tais referências, Rafael Alberti aponta as matrizes que estão, desde sempre, dispersas em epígrafes, citações e motivos de sua poesia.

Atentamos especialmente para a menção a Baudelaire, pois, no período de escritura de *Pleamar*, Alberti está trabalhando na tradução dos *Journaux intimes*¹⁷⁷ do poeta francês. Sabe-

¹⁷⁵ A imagem do cavalo aparece em alguns fragmentos do poema associada ao vigor e à energia das ondas do mar. Leia-se o fragmento 35: “Ferores leones/ Furiosos caballos./ ¿Mas si son de espuma,/quién podrá domarlos?” (1944, p. 36). Essa postura que a figura do animal inspira, vertida em espuma do mar, vincula-se à força de que o poeta deve estar imbuído ao escrever, como sugerem os fragmentos 75 e 76: “Comprueba antes de hablar del mar si todavía/eres capaz de hacer subir de ti la espuma./ Dejó el mar al marcharse por la playa/ claras huellas de signos varoniles (1944, p. 47-48). Na organização fragmentária do poema, não nos parece equivocado ver também um certo modo de avançar aos saltos ou trotes como supõe a marcha do cavalo, tal como insinuam os “claros rastros de signos varonis” deixados pela passagem do mar no fragmento 76.

¹⁷⁶ Rafael Alberti foi leitor de Ovídio (43 a.C.-17/18 d.C.) e chegou a aventurar-se em traduções de fragmentos do poeta latino durante os onze meses em que esteve exilado na França. É da epístola IX das *Epistulae Ex Ponto*, escritas por Ovídio entre 12 e 16 d.C durante seu exílio, que Alberti colhe o excerto que aparece ao final do último poema da seção “Toro en el mar”, de *Entre el clavel y la espada*: “Mens non exulat”, algo como “a mente não pode ser exilada”. Alberti é, com efeito, um “ovidiano” em seu modo de encarar a experiência do exílio, como observa Claudio Guillén. O crítico espanhol reconhece nesta índole “una sensibilidad afligida, negativa, centrada en la protesta, la nostalgia y la lamentación” (1995, p. 31), em oposição à postura “positiva” dos cínicos e estoicos diante do exílio (1995, p. 18). Guillén nota que na poesia rio-platense de Alberti não sobressaem o cenário, as questões e os problemas americanos, mas que o poeta se move por outros desejos: “Las cosas se aligeran, el mundo se ensancha y se dilata, cuando leemos la poesía de destierro de Alberti, se activa la memoria, se avivan la fantasía, la esperanza y la fuerza de voluntad. Y todo revela tarde o temprano, como en una corrida de toros, una querencia principal, irresistible, que nos lleva al chiquero natal, a la tierra originaria, que es la española, y hasta al mar perdido, específico, que es el gaditano” (1995, p. 166).

¹⁷⁷ Adotamos esta designação para os escritos de Baudelaire para não incorrer em anacronismo tanto em relação ao modo como o texto era intitulado até aquele momento quanto à maneira como Alberti se referia a ele. Convém saber que a crítica baudelaireana posterior problematizou tal denominação, discussão sobre o qual discorreremos na sequência de nossa análise. Em tempo, por ocasião do V Colóquio Internacional de Poesia – O simbolismo, as artes, em 2017, tivemos a oportunidade de apresentar a comunicação “Arte e política na tradução de *Journaux*

se que esta é uma obra que Baudelaire não teve tempo de acabar, razão pela qual a designação de “diários íntimos” não foi uma escolha do poeta, mas do primeiro editor dos manuscritos, Eugène Crépet. Posteriormente, a crítica se dedicou à problematização do termo, já que ele outorgava ao texto uma lógica e uma organização incompatíveis com o projeto baudelairiano. Hoje, admite-se o inacabamento desses escritos como uma característica, uma escritura que, “em vias de se fazer”, “já é escritura” (OLIVEIRA, 2015, p. 94).

Ora, é neste ponto que “Arión” e o perfil do texto de Baudelaire se aproximam, pois tendo convivido com “estas rápidas, por vezes rapidíssimas notas”, como o próprio Alberti as caracteriza em seu prólogo à tradução (1943, p. 10), o poeta parece ter reconhecido ali uma forma capaz de figurar a experiência do exílio e a repercussão deste em sua poética. No mesmo prólogo, Alberti elogia a potência que reside naquilo que é “apenas anotado”, “esbozado quizás en las oscuridades de una alcoba, en medio del insomnio, con tinta extraída de la sangre” (1943, p. 13), deixando ver seu interesse pela aparência de escritura instantânea que a brevidade e a concisão imprimem ao texto de Baudelaire.

O encontro com esse tipo de forma breve não é inédito para Alberti, se consideramos que foi contemporâneo das *greguerías* de Ramón Gómez de la Serna e do pensamento aforístico de José Bergamín. Não pretendemos nos deter nas distinções entre essas formas, mas é importante estabelecer alguns pontos de contato com o teor e a organização formal exibidos em “Arión”. Com relação às *greguerías*, vale retomar a reflexão de Gómez de la Serna acerca de sua criação da década de 1920: “Todo debe tener en los libros un tono arrancado, desgarrado, truncado, destejido. Hay que hacerlo todo como dejándose caer, como destrenzando todos los tendones y los nervios, como despeñándose” (1990). Observa-se que as *greguerías*, como proposta estética, tocam o problema vanguardista do modo de representação. Em alguma medida, a admissão da desagregação como elemento do processo criativo reverbera na poesia que encontraremos em “Arión” e em outros poemas de *Pleamar*, como “Cármenes” e “Tirteo”.

No que tange aos aforismos bergaminianos, encontram afinidade com as *greguerías* de Gómez de la Serna, confessado mestre para o poeta madrileno, pela escolha do fragmentário frente ao totalizador e pela problematização da visão tradicional dos gêneros literários (PANIAGUA, 2000). Em “El cultivo del aforismo en España”, Gutiérrez Pérez e Pérez Romero

intimes de Baudelaire por Rafael Alberti”, a qual nos possibilitou uma investigação sobre a atuação de Alberti como tradutor e as implicações de sua empreitada tradutória de um texto baudelairiano.

A tradução de Rafael Alberti veio à luz em abril de 1943 pela Editoria Bajel, que havia sido fundada no ano anterior por dois exilados espanhóis, Epitáfio Madrid e Enrique Naval (LOEDEL RÍOS, 2002, p. 266). *Diarios íntimos. Cohetes. Mi corazón al desnudo*, como se intitulou a tradução, fazia parte da coleção “Diarios íntimos y correspondencias”, idealizada pela editora, e com a qual Alberti voltou a colaborar com a organização das *Cartas sobre Amarilis*, de Lope de Vega, em 1944.

(2012) revisitam a história dessa forma desde a Idade Média, detectando a partir do século XIX um afastamento do caráter de máximas sentenciosas e a conversão em expressão de uma consciência moderna que reconhece a impossibilidade de apreender o todo. Nesse sentido, o aforismo cultivado não só por Bergamín, mas por Miguel de Unamuno, Juan Ramón Jiménez e Antonio Machado, entre outros, não deixa de ser também herdeiro do Romantismo alemão nas figuras de Novalis e Friedrich Schlegel que adotaram o fragmento como forma para pensar criticamente a literatura e a poesia.

“Arión” guarda diferentes graus de parentesco com essas expressões sendo um poema que estremece esta mesma designação de gênero ao exibir a corrosão de todos os elementos que o compõem: estrofes, versos, rimas, ritmo. Contudo, a coincidência temporal entre a tradução albertiana para os *Journaux intimes* de Baudelaire e a escritura de *Pleamar* convida a aproximá-los de maneira mais insistente. Em uma passagem da seção “Fusées”, diz Baudelaire: “Creo que he derivado a lo que la gente del oficio llama un hors-d’œuvre. Sin embargo, dejaré así estas páginas porque quiero fechar mi cólera” (1943, p. 49); momento em que o poeta francês identifica os escritos a uma espécie de aperitivo do que seria a obra, ou um entreato, mas ratifica o desejo de mantê-los assim pela possibilidade que lhe dão de datar a sua cólera.

Tal escolha baudelaireana pelo “circunstancial e fragmentário”, como analisa Marcos Siscar, valoriza a aparência de uma “organização estilística que destaca sua relação com a verdade, com aquilo que se dá como tal” (2010, p. 50). Nesse sentido, o caráter inconcluso, longe de macular a obra, é tomado como uma possibilidade para o poeta francês e, segundo entendemos, também para Rafael Alberti. Por um lado, o aparente inacabamento é capaz de captar e concentrar a virulência da expressão que poderia se diluir no processo de elaboração¹⁷⁸. Por outro lado, a operação pode ser lida como índice de uma ética do criador, que, ao assumir o inacabamento como procedimento estético, atesta a consciência de serem ele mesmo e sua criação “substâncias fluidas e irresolutas que não cessam de se desmentir”, apropriando-nos aqui do modo como Georges Gusdorf descreve o mundo interior do sujeito (1991, p. 30-31).

Olhando para “Arión” não vemos as estrofes do poema que ele é e que tampouco deixa de ser porque elas estão ausentes. Ampliando o foco do olhar, mas com a mesma lente de “Arión”, encontraríamos, numa vista panorâmica dos trezes livros de poesia escritos por Alberti no exílio americano, semelhante mescla de unidade e separação, inteiro e pedaços, poemas e quase-estrofes desta composição. Tal como no poema de *Pleamar*, é possível descobrir na

¹⁷⁸ Em outras palavras, trata-se de uma escolha que “evidencia uma preocupação em deslocar qualquer estratégia sentimental implícita na narração romanesca da própria vida” criando uma “retórica da verdade” que “incide sobre afirmações de caráter altamente artificioso”, como pondera Siscar (2010, p. 50-51).

prática do trabalho em várias frentes uma estética do inacabamento como dinâmica através da qual o artífice enfrenta dilemas envolvendo o sentido de sua poesia estando ele mesmo dilacerado pela experiência do exílio.

Essas questões se formulam em outro movimento da memória que “Arión” registra nos fragmentos 95 e 96:

95

¡Qué feliz era, mar! Llegué a creerme
hasta que yo era tú y que me llamaban
ya todos con tu nombre.

96

Gritaban: ¡Rafael!
Y hasta podía
sostenerme en mi espalda los navíos.
(ALBERTI, 1944, p. 52)

Os versos expõem a crença no poder criador do poeta – no caso de Alberti, descoberto e vivido em sua poesia dos anos 1920 – figurada na (con)fusão imagética entre suas habilidades e os atributos do seu signo predileto, o mar. O que os fragmentos não verbalizam cabalmente, mas está latente no emprego das formas do pretérito, nas construções que deixam implícita uma contraposição de tempos (¡Qué feliz era, mar!) ou sinalizam a superação de limites no passado (llegué a/hasta), é a consciência presente do profundo abalo daquela crença. Embora Alberti já tenha se lançado ao enfrentamento com as possibilidades da linguagem e da representação em suas obras do final dos anos 1920 e começo dos 1930, como comentamos brevemente no capítulo anterior a respeito da tríade *Sobre los ángeles*, *Sermones y moradas* e *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos*, no exílio, esse embate volta à cena como uma questão que, sendo estética, vincula-se ao curso dos eventos históricos em que o poeta se vê imerso.

O mar continua sendo o signo que Alberti constrói e que o constrói como artífice. Precisamente por isso é a partir deste signo que o exílio emana como concretude, e que o poeta precisa sentar-se para escutá-lo, como se escutasse a si mesmo no rumor das águas. Assim, nos fragmentos 72 e 73, a (con)fusão que irmanava poderes na poesia da década de 1920, agora torna semelhantes dois seres fendidos:

72

De pronto, el mar se queda sin sintaxis,
confundiendo los nombres con los verbos.

73

Huye el mar, doloridas las espaldas,

oyéndosele luego llorar desconsolado,
como niño sin postre en una carbonera.
(ALBERTI, 1944, p. 47)

A afasia marinha é a expressão linguística do desamparo emocional sintetizado na patética imagem da criança que chora, sem sobremesa, em uma carvoaria. Essa intrincada identificação entre sujeito e mar, num eficaz dispositivo de espelhamento entre ambos, vai revelando as angústias íntimas e criativas do poeta. Mas é preciso observar que essa espécie de confissão não se perfaz fora da construção poética; é pela contínua antropomorfização do signo que as questões que preocupam o sujeito se mostram, o que atesta a função vital que a escrita tem para Alberti. O lugar da expressão íntima e da revelação é também o lugar da invenção e da criação, num jogo do artífice fingidor que faz lembrar o célebre “Autopsicografia” de Fernando Pessoa.

Esse recurso permite que se acumule no penúltimo fragmento uma sucessão de ações de caráter violento enunciadas como conjecturas ao mar, mas que o próprio mecanismo do poema identifica ao destino do sujeito:

110
Si a ti, mar, te arrancaran de tu sitio,
descuajaran a hachazos de tu pueblo;
si ya como lenguaje no te quedara
tu propia resonancia repetida;
si ya no fueras, mar, mar para nadie,
mar ni para ti mismo,
perdido mar hasta para la muerte...
(ALBERTI, 1944, p. 57)

O sentido de violência concentrado nos versos – marcadamente em “arrancaran de tu sitio” e “descuajaran a hachazos” – faz voltar à leitura de todo o poema e notar que, em várias passagens, ele está pontuado por essa mesma força bruta que, considerada junto à arquitetura fragmentária, denota, o modo como a experiência do exílio atua sobre a sensibilidade do sujeito e como é vertida na forma do poema. A violência desata a desfiguração do signo tão conhecido e obriga à sua reconfiguração, ao mesmo tempo em que esse processo – desfigurar e reconfigurar – diz respeito ao próprio poeta e à sua arte.

No fragmento 36, por exemplo, assiste-se a um poeta que surge para ver o mar, mas que verá somente “una mujer llorando/contra el cuarto menguante de una luna creciente”. A imagem não só traz à tona a tristeza, mas dá a dimensão da inversão resultante do desterro: contra o dado concreto que a visão apreende, a lua em quarto minguante, prevalece, aos olhos do

desterrado, o modo como ele a percebeu durante toda uma vida. Ao vê-la em quarto minguante, que no céu do hemisfério sul lembra uma letra “d” devido à iluminação da parte direita do astro, enxerga-a como crescente, pois em seu hemisfério natal essa seria a fase correspondente. De um lado, há uma evidência concreta de uma realidade que minguia, e de outro a prevalência do olhar subjetivo que prefere aspirar à plenitude. Ao mesmo tempo, a inversão dos elementos da natureza¹⁷⁹ que orientam o ser humano no espaço dramatiza no poema a mudança substancial que o exílio supõe na vida de quem o padece.

A transmutação da paisagem natural, se pensada com relação ao mar, é uma propriedade constante e a razão pela qual o sujeito o admira – leiam-se o pedido feito no início do poema: “Dale a mi verso, mar, la ligereza,/la gracia de tu ritmo renovado” (1944, p. 28); ou os desejos expressos no fragmento 54, “Quiero sólo mirarte, mar, tu rostro de niño/ tu agilidad eterna de muchacho/Para cuando ni pueda conocerte, /deja tu rumorosa/ hermosura de anciano” (1944, p. 43). No entanto, a própria mutabilidade do mar também se transfigura e, nas circunstâncias em que o poeta se encontra, passa a tomar a forma da instabilidade e das adversidades, como se nota na sequência dos fragmentos 57 a 61:

57

A veces, sabe el mar a desconsuelo,
a desesperanzadas nostalgias, a infinita
certidumbre de no poder dejarlo.

58

Sabe también el mar a niño solo,
niño chico que pide de comer a su madre.

59

Y comprobé también que el mar sabía
a desesperación de mujer esperando.

60

Otras tardes, el mar tiene gusto a familia
asomada en la playa.

61

Y en la noche, de pronto, diríase que el mar
tiene sabor a encías sin descanso.
(ALBERTI, 1944, p. 44-45)

¹⁷⁹ Em outro poema bastante referido de *Pleamar*, “Hemisferio austral”, o poeta explora justamente esse motivo da inversão dos elementos naturais, como é patente em dois versos da quarta estrofe: “Nuevo, incógnito horario./Trueque de meses, cambio de estaciones.” (1944, p. 25). Para o “poeta de aire libre” (ALBERTI, 2009, p. 590), como ele mesmo se define, não se trata só de um recurso poético para figurar as consequências do exílio, mas de uma percepção efetivamenteabalada. A inversão geográfica, além de confirmar uma posição no mapa, excede esse dado concreto e atinge a constituição do sujeito. Seus saberes espaço-temporais, advindos dos anos vividos em um lugar, passaram de signos de pertencimento a signos do deslocamento forçado.

As diferentes feições parecem ter emergido recentemente ou só há pouco foram descobertas pelo sujeito. As novas aparências seriam os “afetos inauditos” nascidos do desabamento de uma realidade em decorrência da guerra e do exílio. É interessante observar que a percepção dessas mudanças se expressa com uma locução em que se mesclam os sentidos humanos: o “saber a”, reiterado nos fragmentos, diz respeito tanto ao reconhecimento de um gosto pelo paladar como de uma situação pelo aparato cognitivo. Recupera-se aqui a relação que jaz na etimologia latina do verbo – *sapere* – e que supõe um vínculo íntimo entre o sujeito e a coisa percebida, delineando um saber construído sensorial e racionalmente.

Sentidos e razão projetam nas faces do mar as faces assumidas pela poesia que tem que lidar com o desconsolo, a nostalgia, o desespero e o cansaço de uma situação postiça. Para tanto, escolhe olhar lucidamente para o que ela foi, o que é e o que pode ser como uma construção de linguagem. No presente, como se lê no fragmento 11, a poesia se instala na “vendinha” de Juan el Marino, prelúdio, quiçá, de Juan Panadero. Ali se oferecem os “pobres vientos,/de modestos crepúsculos,/de albas arruinadas” e o “humilde mar”. Desde esse lugar assumido, viver e escrever em preamar implica o acolhimento de todo o caudal de necessidades, urgências, angústias e compromissos que em “Arión” se espalham em fragmentos.

Nesta forma em que se imprimem as fraturas, em diversos níveis, decorrentes do desterro, também permanece latente um chamado a refazer o gesto – humano – da busca de sentidos para pontos aparentemente desconexos. Considerando os astros para orientar-se e para conhecer, um dia, o ser humano traçou linhas unindo as estrelas e desenhou formas no céu. Achando que concedia a elas uma narrativa, organizava seu próprio estar no mundo. O poeta desterrado também insinua essa tentativa em “Arión”. Seu *repaso* biopoético é ensaio de orientação e conhecimento em meio às ruínas, mas é igualmente uma posição diante da História e com relação ao leitor.

Deste último, “Arión” cobra uma “leitura vertical”, apropriando-nos aqui da expressão com a qual Georg Otte e Miriam Lúdia Volpe descrevem a atitude exigida do leitor frente ao texto de Walter Benjamin (2000, p. 39). Segundo os autores, ante a organização “constelar” do pensamento e da escritura do crítico alemão, é insuficiente a “lógica da progressão”, já que ao invés de acrescentar “elementos novos”, o texto “se distingue por ‘interrupções’ e pelo ‘recomeço perpétuo’”. Ademais, “A repetição das mesmas coisas em contextos diferentes, na verdade, não é repetição, pois se trata de considerar ‘os vários estratos de sua significação’” (2000, p. 39). Ora, tal análise parece-nos muito apropriada para avaliar a experiência de leitura que “Arión” oferece. Por um lado, de fato, a insistência do vocativo “mar” no longo diálogo em

111 fragmentos propõe várias camadas de sentido para o mesmo signo, as quais não aparecem linearmente, mas demandam uma postura ativa do leitor no estabelecimento de relações. Por outro, as frequentes interrupções rendem a impressão de que sempre se instaura o começo de algo novo, o que flerta, como já observamos, com a sucessão das ondas do mar, e também desvela a adesão do poeta a uma estética do inacabamento. Essa admissão do inacabado como forma pode ser lida, a um só tempo, como inevitabilidade e como escolha. No primeiro sentido, reconhecemos as cicatrizes da experiência do exílio. No segundo, que não separa do precedente, identificamos a mão e a pluma do poeta que se posiciona ativa e esteticamente em relação àquela experiência.

E é precisamente neste aspecto que nossa aproximação ao pensamento de Walter Benjamin revela seu maior interesse. Para o pensador alemão, o texto constelar já é uma tomada de posição do sujeito diante da história, na medida em que enfrenta criticamente duas concepções inseparáveis: a “ideia de um progresso da humanidade” e a “ideia de sua marcha no interior de um tempo vazio e homogêneo” (1994, p. 229). Contra essa postura “historicista” que “apresenta a imagem ‘eterna’ do passado”, Benjamin defende que é preciso “explodir o *continuum* da história” (1994, p. 230-231), de modo a dismantelar uma visão progressista baseada na noção linear de causa e efeito, segundo a qual o passado está subordinado ao presente e ambos têm como meta o futuro (OTTE; VOLPE, 2000, p. 41). Como explicam Otte e Volpe, Benjamin está sim preocupado com o passado, mas não com “algum estado paradisíaco que serviria de parâmetro para as épocas posteriores. Trata-se de mostrar que o passado não passou, ou melhor: não se perdeu e que ele está à espera de sua ‘redenção’” (2000, p. 42).

Acreditamos não nos equivocar ao entrever nessas linhas as preocupações que rondam a consciência poética de Rafael Alberti. Os versos soltos do mar que compõem o constelar “Arión” acentuam o desafio à linearidade do pensamento que já é, por definição, um atributo da poesia. Em sua dispersão, se inscrevem, como “sinais luminosos que chegam após muito tempo emitidos pelas estrelas” (OTTE; VOLPE, 2000, p. 44), distintas imagens do passado que lampejam desde a intimidade, a poesia e a história. Alberti não retorna a tudo isso como quem abandona o presente. Retorna pelo presente, num gesto de lucidez crítica, que lembra Proust e o próprio Benjamin, de uma consciência que reconhece no passado a prefiguração do futuro e um instrumento para a compreensão do presente.

Na constelação de Arión, nenhuma história é contínua e homogênea: nem a do poema, nem a do diálogo que nele se desenrola, nem a do *repaso* biopoético que nele se empreende. A explosão dessas inteirezas é a experiência do exílio e é também a reação a essa experiência que

se imprime na aparência dos versos. São propícias aqui as precisas observações de Iumna Maria Simon ao ponderar sobre a presença do tema da grande cidade na poesia moderna:

Contudo, não é o simples aparecimento de um tema ou a descrição de uma nova realidade que transforma a criação artística de um determinado período. A experiência mais profunda, aquela que decorre de uma mudança nos modos de percepção e apreensão da realidade, é a que se manifesta nos próprios mecanismos de construção do objeto artístico. (1980, p. 33)

A partir dessa perspectiva, portanto, o que vemos manifestar-se em “Arión (Versos sueltos del mar)”, em seus “mecanismos de construção” enquanto “objeto artístico”, é uma “experiência profunda” que mudou os “modos de percepção e apreensão da realidade” de Rafael Alberti. Essa experiência profunda é aquela que vimos acompanhando, junto com o poeta, desde sua travessia no *Mendoza*: a(s) derrota(s) da República ao final da Guerra Civil Espanhola¹⁸⁰; os turbulentos dias de uma vida bilíngue em Paris; a instauração da ditadura franquista e seu reconhecimento paulatino por outras nações; a temporada que Alberti e María Teresa têm que passar escondidos no interior da Argentina por falta de documentos; a vida em suspensão longe da Espanha que logo vai se convertendo em certeza; a perda de uma rede de amigos e interlocutores; a impossibilidade de publicar na Espanha; o apagamento de uma poesia das histórias literárias¹⁸¹. Em suma, a experiência profunda, no caso de Rafael Alberti, é a experiência do exílio. E o que “Arión (Versos sueltos del mar)” permite ver, retomando as reflexões de Serge Salaün, é como dentro e a partir dessa experiência Alberti “instaura uma estética” (2000, p. 582).

Essa estética da poesia albertiana nascida no/do exílio rio-platense tem a capacidade de “acolher aquilo que a coloca em jogo”, valendo-nos aqui da análise de Marcos Siscar sobre a relação entre poesia moderna e crise (2010, p. 40). Para além de uma contradição, esse

¹⁸⁰ A possibilidade de uma interpretação plural do desfecho da Guerra Civil é despertada pela leitura da contundente narrativa de Alberto Méndez, *Los girasoles ciegos* (2004). As quatro histórias que a compõem se intitulam, cada uma, como “derrota” e são acompanhadas por uma sequência de datas (1939, 1940, 1941, 1942). De maneira muito aguda, o autor deixa sugerido nessa arquitetura e na tessitura do texto o sentido múltiplo e amplo da derrota naquele conflito. Ferida insuperável, que opôs e separou famílias e amigos, não enfrentada crítica, problemática e abertamente pela história oficial espanhola. A derrota como elemento onipresente dos relatos não é a data friamente lida nos livros de história. Desvela-se como o ônus da indiferença, do esquecimento e do silêncio.

¹⁸¹ Como exemplo da atuação de certa vertente da historiografia literária no momento de situar os exilados republicanos espanhóis, valem as menções que a crítica e poeta uruguaia Ida Vitale faz observando a tendência à presença e ao comentário das obras que poetas e escritores republicanos produziram antes da Guerra Civil e a quase ausência de produções posteriores em algumas histórias literárias. Sobre Alberti, Vitale detecta o elogio a *Marinero en tierra* e a alegação do desconhecimento de obras escritas após 1939 no crítico Julián Marías, ou a quase total omissão da poesia albertiana em *Poesía española del siglo XX*, de José Luis Cano. Para Vitale, tais posturas revelam a “malignidad de la crítica del régimen que no bastándole el exilio se esmeró en lapidar las puertas que, como el éxito literario, permitían una entrada subrepticia al enemigo”. Complementa que tais ausências se devem a “Cautelas extraliterarias” (2002, p. 203).

acolhimento, para seguirmos com Siscar, “dramatiza” (2010, p. 10) o modo como essa poesia se inscreve na história; uma história que põe em jogo a sua existência. Diante dessa situação de crise, aquilo que na poesia de Alberti se identifica como desolação, nostalgia, desagregação e desencanto é, num primeiro momento de análise, uma maneira de qualificar a condição em que se encontra. Ademais, constitui o “sentido que o poeta atribui à sua situação” (2010, p. 12). Mas, sobretudo, pelas “marcas do desejo e da violência” “estampadas como figuras legíveis no poema” (2010, p. 36) é que essa poesia evidencia que assume a crise e a *sua* crise e que o faz de um modo particular, o que Siscar denomina “o sentido *poético* da crise”:

[...] a crise *em poesia* não apenas produz o qualificativo da situação em que vivemos, do lugar desolado em que vivemos, como também, pelos mecanismos que explicitam a violência dos acontecimentos, nos oferece a experiência material e conflituosa daquilo que significa o *ter lugar* histórico. (2010, p. 12)

No caso de “Arión”, parece-nos clara a explicitação da “violência dos acontecimentos” alcançada com o recurso da fragmentação em vários níveis de significação do poema. Mas mesmo essa característica mais evidente, por assim dizer, oculta contradições e ambivalências que dizem respeito tanto à natureza complexa dos eventos quanto à sua difícil apreensão pelo sujeito, ou seja, a intrincada rede de relações que tece o “ter lugar histórico”. Por essa mesma razão – por ser “conflituosa” a experiência –, a maneira como é apreendida em “Arión”, embora rica, não pode ser a única. Seu modo de ser prenhe de possibilidades – quiçá em virtude dos seus 111 fragmentos que se insinuam ao infinito, pedindo a cumplicidade de um leitor que os ordene ou lhes dê um fim – abre caminhos para ler a poesia escrita por Rafael Alberti no exílio rio-platense. A forma que parece inacabada é como uma “miniatura” de toda essa produção: aqui também o poeta se lança em várias direções, como ensaios de compreensão das grandes questões aparecidas ao desterrado que vão emergindo dos fragmentos: a solidão do sujeito e de sua voz; a indagação sobre os meios de resistência; a necessária luta contra o esquecimento e a reflexão sobre os limites e o alcance de uma poética fundada na tríade mar-memória-poesia. Nesse sentido, “Arión” estampa um modo de trabalho e sugere um modo de leitura. Em ambas as pontas, não pretende concluir, mas sondar. É precisamente aí que habita sua lucidez e sua atitude crítica, ou, valendo-nos novamente das palavras de Marcos Siscar:

É com esse modo conflituoso e paradoxal de constituir discurso – [...] –, precisamente nesse ponto comovente em que a obra se lança na história a despeito de sua fragilidade, de seu inacabamento – é nesse ponto que melhor se revela a tentativa levada a cabo pela poesia de deparar-se com uma questão

ainda não formulada em toda sua clareza. É aí que a poesia pode encontrar seu elemento crítico. (2010, p. 79)

Desprendidas de “Arión”, as questões então “ainda não formuladas em toda sua clareza” precisam reaparecer, e voltam a ser enfrentadas em outros poemas de *Pleamar*, *Poemas de Punta del Este*, *Coplas de Juan Panadero* e *Baladas y canciones del Paraná*, alguns dos quais passamos a ler tentando conservar o mesmo sentido perscrutador daqueles versos soltos do mar.

3.2.2 De ventos que vêm e vão: oscilações de uma poesia

Já sabemos que para Rafael Alberti a poesia é movimento. Por esta razão, o mar é seu signo e a memória – íntima, histórica e literária –, a faculdade que alenta o ir e vir dos versos. Lembramos também que para que essa natureza móvel siga, literalmente, respirando, o ar, por vezes figurado como vento, é fundamental. A cada poema, é como se ouvíssemos outra vez o chamado, “a coger los aires”, eco da voz imemorial da tradição popular da arte, que Alberti recolhe em Lope de Vega e ao qual sempre atende e retorna. Não por acaso, no fragmento 4 da aberta reflexão metapoética levada a cabo em “Cármenes”, de *Pleamar*, se lê: “*A coger los aires/ al fresco del mar*”. Foi assim que vimos o poeta figurar sua experiência de quase-morte durante a travessia no *Mendoza* como um estado de imobilidade, do qual foi salvo por um canto trazido pelo ar. No sopro de vida que pôde reanimá-lo, fundiram-se vento e palavra poética.

Os mesmos ar e vento se movem nos meandros da poesia escrita no exílio americano, mas seu movimento passa a carregar também o sentido das dúvidas que assaltam Rafael Alberti diante das provações e privações da nova condição. Como o incessante “viento que viene y va” do primeiro poema de *Baladas y canciones del Paraná*, o poeta vacila entre a crença e a descrença, a confiança e o desengano, instalando sua poesia no lugar da oscilação. Esse estado incerto, mas assim mesmo movente, habita, por exemplo, a sequência de treze poemas que conformam a seção “El bosque y el mar” de *Poemas de Punta del Este*. A primeira composição da série sugere um reencontro bem-sucedido, mas os fundamentos sobre os quais ele se realiza não escondem um sentido instável:

1
ESTOS RUMORES...

Estos rumores, estos
 leves susurros conocidos
 de cielos, hojas, vientos y oleajes
 son mis aires mejores, ya felices
 o confesadamente melancólicos.
 Vuelvo a encontrarlos, vuelvo
 a sentirlos tan míos
 después de tan alegres y cansados
 recorridos por tierras veneradas
 que eran mi vida antigua,
 la clara vida cuando mis cabellos
 al sol volaban libres, sin temores.

Aquí están prolongados
 en lamentos que fueron mi lenguaje,
 en onduladas sílabas o en largas
 conversaciones o en subido llanto.

Nada como sentirse comprendido,
 enlazado, mezclado, arrebatado
 por este misterioso idioma de los bosques,
 de la mar, de los vientos y las nubes.
 Ya es una sola voz, una garganta
 sola la que susurra
 la que viene y se va rumoreando.
 Uno el sonido del total concierto.

Vuelve el poeta al aire de sus aires.
 (2006a, p. 302)

O poema poderia ser descrito como uma peça sonora, não só pelo universo semântico do som a que pertencem vocábulos como “rumores”, “susurros”, “lamentos”, “voz”, “concierto”; e pela insistente presença do fonema /s/ ao longo dos versos; mas pela exploração das várias acepções que “som” pode ter e que vão se desdobrando à medida que a composição avança. Assim, o significado imediato aparece nas primeiras linhas como aquilo que é captado pela audição humana, neste caso, os rumores e sussurros produzidos pelo movimento das folhas, dos ventos e das ondas. Mas esse sentido supõe a acepção física do termo – “a onda longitudinal originada numa compressão mecânica e que se propaga num meio elástico”¹⁸², como o ar – na qual dormem instigantes elementos para pensar a poética de Rafael Alberti: a ondulação que o som desenha em seu itinerário e a elasticidade que exige do meio através do qual se difunde; propriedades que se tocam e se confundem com a concepção que nosso poeta tem de seu trabalho. O som pode designar ainda “a sensação auditiva provocada” pela vibração que o origina, momento em que aparece a instância subjetiva, o sujeito que sente e pode,

¹⁸² Grande Dicionário Houaiss. Disponível em <<https://houaiss.uol.com.br/pub/apps/www/v3-3/html/index.php#2>>

eventualmente, dar nome ao que o som lhe causa. Este mesmo poema, poderíamos dizer, nos oferece o resultado dessa “sensação auditiva”, o que não deve ser lido aqui como uma consequência direta, mas como sua expansão. Desse modo, os rumores e sussurros de folhas, ventos e ondas percebidos no presente se identificam aos “ares melhores e felizes” de uma vida clara e livre de temores do passado. Portanto, a percepção sonora dispara o funcionamento da memória, num mecanismo que bebe em Proust, mas também captura elementos de um romantismo tardio, flagrados na escolha vocabular pelos fantasmas da voz, os sussurros e os rumores.

Dessa primeira leitura dos versos, sobrevém um percurso que vai de um dado da realidade – os ruídos da natureza – até o encontro com uma lembrança – o cenário da infância e, ao mesmo tempo, da primeira poesia de Alberti. Estabelece-se uma identificação entre a paisagem de Punta del Este e a de El Puerto de Santa María, pois em ambas se misturam o mar e o bosque, o que denota que o sujeito se apropria de alguma forma do novo espaço. A essa lembrança se sobrepõe a referência aos versos iniciais escritos pelo poeta, estes que, por sua vez, também haviam nascido de um exercício de memória. Portanto, há uma aproximação entre a poesia de *Marinero en tierra* e a de *Poemas de Punta del Este*. Essas relações são patentes na reiteração do verbo “volver” e no emprego dos possessivos: “Vuelvo a encontrarlos, vuelvo/ a sentirlos tan míos”; “Vuelve el poeta al aire de sus aires”. Nesse sentido, o poema perfaria uma experiência que, na expressão de Paul Ricoeur, equivaleria ao “pequeno milagre do reconhecimento”, o qual consiste precisamente em “envolver em presença a alteridade do decorrido” (2007, p. 56).

Sem contradizer essa interpretação, há outras possibilidades que concorrem na leitura deste poema. Se há, de fato, um (re)encontro com um lugar, um tempo e uma dicção do passado, é preciso atentar para a constituição dessas entidades que reaparecem, já que as referências sonoras não chegam a designar realizações plenas. Em outras palavras, em lugar de um som forte e bem definido, escutam-se rumores, sussurros, lamentos, conversas e pranto. São estes os sons que acionam o funcionamento da memória que descobrirá sim, ao final do processo, “una sola voz” e “el sonido del total concierto”, mas que, ainda assim, serão sussurros que vêm e se vão rumorejando. O poeta volta ao “aire de sus aires” e, portanto, àquele elemento vital e familiar de sua poesia; não obstante, esses ares compartilham com aqueles sons indistintos a mesma natureza vaga e imprecisa. Desse modo, fechado o ciclo do reencontro, o ponto de chegada é tão perceptível, já conhecido e, ao mesmo tempo, indefinido como o de partida. Por um lado, tais figurações se justificam uma vez que o poema se trava no difuso âmbito da

memória. Mais interessante, contudo, é observar o reiterado emprego dos dêiticos na composição, que apontam para a necessidade de considerar também o estrato da enunciação.

O poema se abre com o demonstrativo “estos”, ao qual se segue, no início da segunda estrofe, o advérbio “aquí”. Alguns dos estudos linguísticos que se dedicaram a investigar a natureza e a função dessas categorias de vocábulos¹⁸³ sublinham a remissão que elas fazem à instância do discurso, pois não significam antes dele ou por si só, ou, como argumenta Benveniste, recebem “sua realidade e sua substância somente no discurso” (1989, p. 69). Em sua série de seminários sobre linguagem e morte, Giorgio Agamben se detém precisamente na reflexão sobre esses tipos de palavras e, apoiando-se em Jakobson e Benveniste, reitera que “*A dîxis*, a indicação – [...] – não mostra simplesmente um objeto inominado, mas, principalmente, a própria instância do discurso, o seu ter-lugar” (2006, p. 42). Valendo-se desta conclusão, Agamben vai além da esfera do funcionamento linguístico e aproxima-se de seu problema filosófico:

Os pronomes e os outros indicadores da enunciação, antes de designar objetos reais, indicam precisamente *que a linguagem tem lugar*. Eles permitem, deste modo, referir-se, ainda antes que ao mundo dos significados, ao próprio *evento de linguagem*, no interior do qual unicamente algo pode ser significado. [...] Mas, na história da filosofia ocidental, esta dimensão se chama, há mais de dois mil anos, *ser*, [...]. A dimensão de significado da palavra “ser”, [...], é aquela do ter-lugar da linguagem, e metafísica é aquela experiência da linguagem que, em cada ato de fala, colhe o abrir-se desta dimensão e, em todo dizer, tem, antes de mais nada, experiência da “maravilha” que a linguagem *seja*. Somente porque a linguagem permite, através dos *shifters*, fazer referência à própria instância, algo como o ser e o mundo se abrem ao pensamento. A transcendência do ser e do mundo – [...] – é a transcendência do evento de linguagem relativamente àquilo que, neste evento, é dito e significado [...]. (2006, p. 43-44)

A longa citação é necessária para acompanhar a densa lógica com a qual o filósofo italiano tece seu pensamento e emparelha questões linguísticas e filosóficas. O que para a ciência da linguagem é a instância do discurso, para Agamben é o ter-lugar da linguagem; e este espaço ou este sítio, por assim dizer, toca, como ele sugere, uma dimensão maior, ampla e constitutiva do ser humano. No entanto, é importante notar que esse ter-lugar pode ser apenas referido, como algo conhecido, mas não completamente alcançável ou definível. É neste sentido que aparece o segundo elemento do par sobre o qual o filósofo medita, a morte, ou a negatividade, como ele a nomeia. Assim, interessa-nos em especial a sétima jornada de sua

¹⁸³ Lembramos Roman Jakobson, que as entedia como “articuladores” ou *shifters* (1957), e Émile Benveniste, que as denomina “indicadores da enunciação” (1989).

investigação, na qual Agamben se interroga sobre como, na “tradição poética ocidental”, se dá “uma reflexão sobre o ter-lugar da palavra”, e “qual é a extrema experiência da linguagem própria da tradição poética” (2006, p. 91). Para tanto, ele empreende a leitura de uma composição da lírica provençal do século XIII, de Aimeric de Peguilhan, e do poema *O infinito*, de Giacomo Leopardi.

No primeiro, dois poetas debatem sobre como falar do nada. Enquanto um deles defende que, diante do nada, o que se pode fazer é silenciar, o outro retruca que a própria nomeação do nada já adentra a linguagem e fala sobre ele. Segundo analisa Agamben, este falar sobre o que não é e não há “é uma espécie de dimensão limite da linguagem e da significação, o ponto onde a linguagem deixa de significar as *res*, sem, entretanto, se tornar uma simples coisa entre outras, pois ele [o nada], como puro nome e pura voz, indica simplesmente, a si mesmo” (2006, p. 101). Esse raciocínio permite que o filósofo aproxime “a dimensão do significado do nada” ao modo de atuação dos *shifters* na linguagem, na medida em que ambos indicam a instância do discurso independentemente do significado. Logo, pode concluir que o debate acerca da experiência do advento da palavra poética é, como na filosofia, próximo da “experiência negativa do ter lugar da linguagem” (2006, p. 102).

A partir dessas considerações, Agamben aborda o poema de Leopardi¹⁸⁴, “O infinito”, em que nota o reiterado emprego dos demonstrativos (este, esse, aquele), os quais observa ocorrerem em momentos perturbadores que coincidem com o aparecimento do “incomensurável”, do “silêncio” e do “assombrador” (2006, p. 103). Assim como o cenário natural, essas sensações retornam toda vez que o poema é lido, algo que se deve ao próprio estatuto da poesia, que se instala num presente, e ao reforço que os demonstrativos conferem ao presentificar a cada leitura a paisagem e atualizar os sentimentos e pensamentos que sua observação deflagrou. Portanto, os demonstrativos remetem à instância do discurso, como o filósofo já havia assinalado, e na poesia são também portadores de uma memória do que o poema foi e, potencialmente, do que ele pode vir a ser. Nesse sentido, o ter-lugar da linguagem que os demonstrativos denunciam coincide com o ter-sido, aquilo que já passou e que, por esta razão, não pode ser apreendido; e com o que ainda-não-é, o que virtualmente pode acontecer e que, como tal, tampouco pode ser apanhado. Ao lado dos demonstrativos, o estrato métrico-

¹⁸⁴ Na tradução de Vinicius de Moraes: “Sempre cara me foi esta colina/ Erma, e esta sebe, que de tanta parte/ Do último horizonte, o olhar exclui. /Mas sentado a mirar, intermináveis/ Espaços além dela, e sobre-humanos/ Silêncios, e uma calma profundíssima/ Eu crio em pensamentos, onde por pouco/ Não treme o coração. E como o vento/ Ouço fremir entre essas folhas, eu/ O infinito silêncio àquela voz/ Vou comparando, e vêm-me a eternidade/ E as mortas estações, e esta, presente/ E viva, e o seu ruído. Em meio a essa/ Imensidão meu pensamento imerge/ E é doce o naufragar-me nesse mar” (MORAES, 1998, p. 427).

musical do poema também é considerado na análise, pois “mostra o verso como lugar de uma memória e de uma repetição” e evidencia que “estas palavras já aconteceram sempre e retornarão ainda” (2006, p. 105-107).

Desta bela leitura, emerge a constatação de que aquilo para o que os demonstrativos apontam, o ter-lugar da linguagem que está se dando ali mesmo no poema, é inapreensível. Sendo o poema o *habitat* do presente, da memória que ele guarda e da possibilidade de acontecer de novo infinitas vezes, esse ter-lugar é pressentido, assinalável, sabe-se que ele ocorre e passa por ali, mas não pode ser retido nem definido de maneira inequívoca. Este lugar “inencontrável” é o que “a palavra poética”, no entanto, “comemora”, conclui Agamben, “o seu próprio inacessível lugar originário”, “a indizibilidade do evento de linguagem” (2006, p. 107).

No que tange ao poema de Rafael Alberti, entendemos que os ruídos indistintos – “Estos rumores, estos/ leves susurros de cielos, hojas, vientos y oleajes” – são, no presente que o poema é, os ares “ya felices/o confesadamente melancólicos” do passado, um mecanismo de volta que planta neste mesmo passado a possibilidade infinita de que venha a significar de novo no futuro. Quanto à instância do discurso para a qual os demonstrativos apontam neste poema, é aparentada a elementos de caráter vago e impreciso. Nesta maneira de nomear, revela-se a consciência da inapreensibilidade do ter-lugar da linguagem poética, o qual se dá ver na materialidade do poema somente como manifestação ou efeito, tal como ocorre com a passagem do ar que move as folhas e produz ruído permitindo saber de sua existência mesmo que ele não possa jamais ser visto, tocado ou pego.

Ainda assim, o poeta celebra o que lhe é dado perceber, daí o “sentirse comprendido, enlazado, mezclado, arrebatado/ por este misterioso idioma de los bosques/ de la mar, de los vientos y las nubes”. O idioma misterioso, “invisível”, mas audível, que fala e se permite ouvir no movimento dos elementos naturais funciona como metáfora de certo sopro vital – a Voz, diria Agamben (2006, p. 56) – que anima a poesia e se conserva no poema como eco, rumor, sussurro...

É da consciência complexa desta condição que trata o primeiro poema de “El bosque y el mar”. Nesse sentido, se o contentamento com o reencontro que se lê em “Vuelve el poeta al aire de sus aires” é verdadeiro, ele não deve ser lido como volta à plenitude, se é que um dia ela existiu, como sugerem algumas leituras (COLINAS, 2004). Porque o retorno em Rafael Alberti é sempre crítico, se há compreensão e arrebatamento, eles não eliminam o mistério; se há um concerto total entre a voz lírica e os elementos da natureza, ele é produzido por uma garganta que sussurra. Portanto, a volta ao ar dos ares não é isenta de problemas, ela é antes o

reconhecimento da impossibilidade da transmissão plena, e isso vale para a relação entre poeta e linguagem, poeta e leitor, e poeta e memória.

Dessa maneira, estabelece-se também um diálogo com a tradição, em especial com Gustavo Adolfo Bécquer. Em sua “Rima I”, o poeta romântico declara saber “un himno gigante y extraño” ao mesmo tempo em que tem consciência de que as páginas só podem apreender deste hino “cadencias que el aire dilata en las sombras”. Tais versos expressam, como interpreta García Montero, “la dificultad de darle forma objetiva a una intimidad”, tendo-a escolhido como o âmbito de sua “épica” frente à vacuidade dos valores burgueses e da “movilidad perpetua” na qual se funda a modernidade (2000, p. 182-189). A contradição em que se instala a poética do romântico lhe conduz à interrogação sobre a insuficiência da linguagem e de seus artifícios.

Tal pendor à reflexão crítica permanece em Alberti e é, também, uma herança becqueriana. No entanto, no exílio rio-platense, ele se apura diante de uma condição que aprofunda as incertezas e o obriga a retornar, lucidamente, à constatação de que a natureza da palavra poética é sussurrante e rumorosa, atributos que podem conformar sua debilidade. Ou, sua força.

A terceira e a quarta composições da série “El bosque y el mar” acrescentam outros sentidos à oscilação manifesta na primeira. Os versos do poema intitulado “¿Qué queréis?...” admitem o impacto da ausência, figurando-a como a falta de uma paisagem luminosa e cálida que permita ao poeta cantar “Las nieves, los inviernos,/ las brumas” (2006a, p. 303). Tal paisagem desejada, contudo, é menos o espaço literal do sul andaluz – o qual, como sabemos, o poeta deixou em 1917, quando se mudou para Madri – e mais o espaço da memória e da poesia onde aquele cenário vive de fato, e não é por isso menos real. Naquele outro lugar, o “ali” onde a palavra brotava como de um fonte, era possível cantar as neves, os invernos e a chuva “tras los dobles cristales de una alcoba”, ou, em outras palavras, a poesia estava ao abrigo dessas condições sendo ela mesma “las costas donde todo es cielo,/ mares de sol, ¡de sol!, luz infinita” (ALBERTI, 2006a, p. 304). Em contraposição elíptica existe o “aqui”, o momento presente do exílio no qual a poesia parece ter sido invadida pelos estados extremos da natureza e se tornado gelada, nebulosa e encharcada.

Esse estado leva à expressão da dúvida no poema seguinte, “Tal vez, oh mar...”, no qual se reedita o longo diálogo travado em “Arión”. Os versos aventam a possibilidade de que a voz já esteja mesmo cansada e privada da transparência e do impulso tão semelhantes ao movimento das ondas do mar. O que poderia parecer apenas uma consequência da natural passagem do tempo, entretanto, não se desvincula do itinerário imposto a Alberti pelas circunstâncias

históricas que o empurraram ao desterro: “Han pasado los años por mí, sus duras olas/han mordido la piedra de mi vida” (2006a, p. 304). Em contraste com o teor dubitativo do quarto poema, o décimo primeiro e antepenúltimo da série se abre com um tom firme de negação ou de recusa a sucumbir:

11

NO PUEDE, NO...

No puede, no, no puede la belleza
morir o ser cegada
por cualquier conmoción o cataclismo.
(ALBERTI, 2006a, p. 308)

Embora não deixem de referir o estado de ruínas, os versos soam como resposta, não a uma pergunta feita de maneira direta, mas que palpita em tempos de adversidade. O artífice se se apega a um compromisso com uma entidade, a beleza, que merece existir a despeito dos acontecimentos violentos. Não se trata de ignorar os eventos em nome da beleza artística, mas de descobrir essa beleza no seio mesmo dessas “comoções e cataclismos”, atitude transfigurada na sequência dos versos com a recriação da imagem do nascimento de Vênus¹⁸⁵, a bela deusa surgida da espuma do mar depois do violento confronto entre Saturno e Urano: “Y sin embargo, oh tú, distante, emerges,/Venus real de espumas y de hojas” (ALBERTI, 2006a, p. 308).

Nesta aparição da beleza não falta, por certo, o elemento sensual do corpo da deusa onde o olhar repousa sobre as altas saliências e as mornas cavidades. Nos últimos versos, que ecoam as bem-aventuranças cristãs na formulação “Dichosos los que...”, há um misto de sensualidade e experiência religiosa na espécie de culto rendido à beleza, ao fim do qual se vislumbra um novo dia:

Dichosos los que al fin de la tormenta,
o incluso en medio de sus rojos rayos,
te suspiran, te tocan y se mueren
por ti, por ti, que eres también la aurora.
(ALBERTI, 2006a, p. 308).

Entretanto, a oscilação que perpassa a série “El bosque y el mar” provoca nova mudança no último poema. Em tom confessional, a composição não se embarça em desvelar a face de

¹⁸⁵ A propósito, a imagem da deusa é muito frequente na poesia de Rafael Alberti. O breve estudo de Jesús Bermúdez Ramiro, “Venus en la poesía de Rafael Alberti. Referencias culturales e imágenes creativas”, de 2013, faz um levantamento e comenta essas aparições.

um sujeito que pede ajuda, recorrendo novamente, agora em outra chave, ao pensamento cristão:

13

¡QUÉ SÓLO ESTOY!

¡Qué sólo estoy a veces, oh qué solo
y hasta qué pobre y triste y olvidado!
Me gustaría así pedir limosna
por mis playas natales y mis campos.
Dad al que vuelve, ¡por amor!, un trozo
de luz tranquila, un cielo sosegado.
¡Por caridad! Ya no me conocéis...
No es mucho lo que pido...
Dadme algo.
(ALBERTI, 2006a, p. 309)

Despidos de contenção, “como para nos fazer sentir a intimidade tremenda do tom de confiança usado” (UNGARETTI, 1994, p.131-132)¹⁸⁶, os versos mobilizam lugares-comuns da súplica: o pedido de esmola; o rogo por um pedaço de algo (onde pareceria que ouviríamos “un trozo de pan” surge “un trozo de luz tranquila”); o argumento de que não é muito o que se pede. O sujeito apela à caridade, a virtude recomendada e esperada dos cristãos. Diante da confissão de seu estado solitário, pobre, triste e esquecido – note-se o crescendo que caracteriza a condição – seria impossível não se compadecer dada a sinceridade que reveste os versos. Este caráter, enfatizado pela insistência nas exclamações, funciona também como um artifício irônico se considerarmos a ideologia nacional-catolicista que sustenta a Espanha à qual, enfim, o poeta dirige sua súplica.

O oscilante conjunto de poemas “El bosque y el mar” encerra-se com a fina suspensão dessa ironia, tendo trazido em seu bojo a “memória ‘feliz’” (RICŒUR, 2007, p. 54), o desejo de estar alhures, a resistência, a confissão do solitário... O percurso claudicante dessa série composta entre 1945 e 1956 reverbera questões e motivos que aparecem em outros livros coetâneos a *Poemas de Punta del Este*.

Em *Pleamar*, de 1944, por exemplo, os versos endereçados ao poeta Luis Cernuda têm como protagonista um elemento já conhecido: o ar. O poema dedicado ao sevilhano por Alberti figura originalmente na obra cernudiana *Las nubes*¹⁸⁷ e foi escrito para encabeçá-la por ocasião

¹⁸⁶ Nesta passagem, emprestamos as precisas palavras de Giuseppe Ungaretti ao comentar os versos iniciais do poema “A Silvia”, de Giacomo Leopardi.

¹⁸⁷ Esta edição, publicada pela editora Schapire, fazia parte da Colección Rama de Oro, dirigida por Rafael Alberti. Pelas mesmas editora e coleção, Alberti publicara, em 1942, entre outros, seu *Marinero en tierra*; uma coletânea de Miguel Hernández, morto nas prisões franquistas em março de 1942, sob o título *El rayo que no cesa*; e *Sonetos*

de sua publicação na Argentina em 1943. Àquela altura, Cernuda vivia exilado na Inglaterra, onde havia chegado em 1938 e permaneceria até 1947. *Las nubes* fora composto entre a Escócia e a Inglaterra, no período de 1937 a 1940, ainda sob a atmosfera sombria da Guerra Civil. Nos versos de Alberti crifram-se as hesitações do artista que, ciente de sua natureza, exprime o desejo de deixar de ser o que é:

A LUIS CERNUDA, AIRE DEL SUR BUSCADO EN INGLATERRA

Si el aire se dijera un día:

—Estoy cansado,
rendido de mi nombre... Ya no quiero
ni mi inicial para firmar el bucle
del clavel, el rizado de la rosa,
el plieguecillo fino del arroyo,
el gracioso volante de la mar y el hoyuelo
que ríe en la mejilla de la vela...

Desorientado, subo de las blandas,
dormidas superficies
que dan casa a mi sueño.
Fluyo de las paradas enredaderas, calo
los ciegos ajimeces de las torres;
tuerzo, ya pura delgadez las calles
de afiladas esquinas, penetrando,
roto y herido de los quicios, hondos
zaguanes que se van a verdes patios
donde el agua elevada me recuerda,
dulce y desesperada, mi deseo...

Busco y busco llamarme
¿con qué nueva palabra, de qué modo?
¿No hay soplo, no hay aliento,
respiración capaz de poner alas
a esa desconocida voz que me domine?

Desalentado, busco y busco un signo,
un algo o alguien que me sustituya,
que sea como yo y en la memoria

espirituales, de Juan Ramón Jiménez. Trata-se de iniciativas de Alberti para fazer circular as obras de companheiros exilados ou mortos em decorrência da Guerra Civil e, ao mesmo tempo, ajudar-lhes levantando algum dinheiro para sobrevivência. No entanto, todas essas edições, a de Cernuda, inclusive, viriam a ser cercadas de polêmicas, já que não teriam sido autorizadas pelos autores ou seus herdeiros, controversas que se rastreiam em cartas. No caso de Cernuda, o poeta sevilhano comenta com desconfiança em correspondência de 22 de abril de 1945 a Gregorio Prieto acerca da publicação de *Las nubes* e da gestão do dinheiro por Alberti (CERNUDA, 2003, p. 403-404). O próprio Alberti recordará o episódio em texto publicado em sua coluna no jornal *El País*, em 18 de maio de 1988: “Cuando llegué, ya exiliado, a Argentina, en donde él [Cernuda] no era conocido, le publiqué en una colección de poesía minoritaria, Rama de Oro, un libro, *Las nubes*, con un poema mío dedicado a él: “A Luis Cernuda, aire del sur buscado en Inglaterra”. Seguramente pensó que yo me iba a hacer oro con su libro, que hacíamos a expensas de un amigo que ponía el dinero. Recibí entonces desde México una carta suya en la que me decía que yo era un ladrón. [...] No vi más a Luis Cernuda, uno de los poetas más grandes de España, aunque quizá el más antipático e injusto de todos” (ALBERTI, 2009, p. 898).

fresca de todo aquello, susceptible
de tenue cuna y cálido susurro,
perdure con el mismo
temblor, el mismo hálito
que tuve la primera
mañana en que al nacer, la luz me dijo:
–Vuela. Tú eres el aire.

Si el aire se dijera un día eso...
(ALBERTI, 1944, p. 127-129)

O poema instala-se no modo condicional para ceder voz ao ar, imaginando o dia em que ele, por cansaço, renunciasse à sua identidade e funções. Os primeiros versos ecoam o conhecido epíteto que Juan Ramón Jiménez criou para si em meados dos anos 1920 – “El cansado de su nombre” – período a partir do qual passou a assinar somente com suas iniciais, J.R.J.¹⁸⁸. O protagonista do poema albertiano, no entanto, recusa até mesmo suas iniciais, mas não sem detalhar onde elas costumam ser vistas. Assim, estão comumente marcadas com seu sinal a superfície crispada do cravo, a ondulada pétala da rosa, as dobraduras delineadas pelo curso dos riachos, os plissês que se formam no movimento do mar e a covinha que sorri na vela de uma embarcação. Toda essa construção imagética compartilha o desenho helicoidal ou espiralado das reentrâncias, e, portanto, das iniciais do que seria o ar em movimento: o vento e seus efeitos sobre as formas.

Na segunda estrofe, o ar se confessa “desorientado”, condição que insinua um parentesco entre essa entidade que fala no poema e o espírito dos dois poetas aqui implicados, já que, no exílio, Cernuda e Alberti perderam também a direção, foram desviados de seu oriente, do lugar onde nasceram. A aproximação parece se confirmar quando o ar, antropomorfizado, parte das brandas superfícies que servem de casa ao seu sonho, tal qual faria o espírito de um ser humano enquanto ele dorme. Essa hipótese revisitaria a recorrente cena do homem que sonha na obra de estreia de Cernuda, *Perfil del aire*, além de outro poeta a quem mais uma vez voltamos: Gustavo Adolfo Bécquer. Como para Alberti, o romântico também é uma referência para Cernuda, que toma da “Rima XLVI” becqueriana o título de seu livro de 1934, *Donde habite el olvido*. Em “Aire del sur buscado en Inglaterra”, os versos evocam outra “Rima” de

¹⁸⁸ Tal alusão a Juan Ramón Jiménez é apontada por Derek Gagen no artigo “Luis Cernuda, Rafael Alberti y ‘el hombre vacío’” (2005, p. 137). Rafael Alberti lembra, em *La arboleda perdida*, o cansaço de Juan Ramón Jiménez: “Juan Ramón, aburrido ya en aquella época de vivir solo en su azotea, barajando y desbarajando a derecha e izquierda su Obra, sin apenas contacto con la calle, recibiendo sólo sus rumores a través de las idas y venidas de unos pocos, comenzaba a cansarse de todo –y de todos nosotros, sus más fieles amigos–, llegando este cansancio hasta las iniciales de su propio nombre –J.R.J.–, que sustituyó precisamente en esos días de exaltación gongorina [Alberti se refere ao ano de 1927], y no sin cierta gracia andaluza, por las K.Q.K. ‘las tres letras –según le oí decir en no sé qué momento– más feas del alfabeto’”. (ALBERTI, 2009, p. 210)

Bécquer, a LXXV, da qual Alberti, a propósito, já emprestara um verso que intitula as subdivisões de *Sobre los ángeles*:

¿Será verdad que, cuando toca el sueño,
con sus dedos de rosa, nuestros ojos,
de la cárcel que habita huye el espíritu
en vuelo presuroso?

¿Será verdad que, huésped de las nieblas,
de la brisa nocturnal tenue soplo,
alado sube a la región vacía
a encontrarse con otros?

[...]

(BÉCQUER, 2012, p. 67)

O ar que sobe das brandas superfícies no poema albertiano parece desprender-se e perfazer um caminho da mesma maneira que o espírito alado – brisa noturna, tênue sopro – em voo apressado para encontrar-se com outros na composição de Bécquer. Essas relações, portanto, deixam sugerida uma possível identificação entre o quase personagem do poema e o espírito do artista, à qual voltaremos mais adiante.

Por ora, acompanharemos o itinerário fluido do ar. Mais uma vez, o desenho que seu movimento produz apela à imaginação visual e plástica. Ele parte da superfície, sobe, flui pelas folhas, adentra pelas janelas, contorce-se em ruas estreitas, atravessa um saguão, até chegar, ferido pelo choque com as quinas das paredes, a um verde pátio onde há uma fonte de água. O traçado no espaço é o próprio caminho do ar e lembra, enfim, as formas espiraladas que se acumulavam na primeira estrofe. Ao mesmo tempo, é difícil não ver nas trepadeiras, nas janelas árabes (*ajimeces*), nas ruas apertadas e no saguão que leva a um pátio a conformação arquitetônica de Sevilha e de seu histórico bairro de Santa Cruz, onde – e não pode ser um acaso – viveu Luis Cernuda na *calle Aire*, daí também o título de sua primeira obra. O percurso do ar e, por extensão, do espírito criador, se confunde assim com um percurso da memória.

O que vemos até então nas duas primeiras estrofes é que, na maneira como o ar enuncia, pois é a ele que estamos ouvindo, já está impressa sua forma de ser. Ao enumerar aquilo que não quer, em tudo ele deixa ver o que é; e ao descrever sua passagem, revela como se move e como age. Em suma, há um vínculo entre o dizer e o ser.

Tendo desistido de ser quem é, ele busca um substituto: um sopro, uma respiração capaz de dar asas à voz. A busca, contudo, dá sinais de que é infrutífera. Em paralelismo com o “desorientado” que iniciava a segunda estrofe, o ar aparece agora “desalentado”, ou seja, sem ânimo, com dificuldade para respirar, quiçá pela fadiga da busca ou pela exacerbação do

cansaço que nomeara no princípio. O adjetivo novamente emparelha o ar e os espíritos dos exilados Alberti e Cernuda.

A respiração entrecortada, com efeito, se imprime no próprio ritmo dos versos da penúltima estrofe. De uma só tacada, ela se desata desafiando o fôlego. A longa frase tem interrupções assinaladas em separações sintáticas improváveis que lançam para o verso seguinte os atributos ou os complementos (memória/ fresca; susceptible/ de tenue cuna; el mismo/temblor; el mismo hálito/ que tuve; la primera/mañana). Mas eis que na busca por “alguien que sea como yo”, busca que obrigou ao ensimesmamento e ao exercício da memória, o ar encontra a si mesmo e a sua própria razão de ser. Ao elencar os requisitos necessários ao seu substituto – certa persistência –, o ar volta à cena de seu nascimento e, à medida que o faz, recobra a respiração, como se o próprio retorno empreendido pela memória lhe fosse reconstituindo e devolvendo-lhe o “mesmo hálito que teve em sua primeira manhã”. Neste momento, a estrofe parece descansar e insuflar um novo respiro: “–Vuela. Tú eres el aire”.

Nesse percurso que vai da negação a uma espécie de renascimento, espargem-se referências a poemas de Luis Cernuda como que propagadas pelo ar, às quais se mesclam motivos e modos de fazer da poesia de Alberti. Neste verdadeiro intertexto, importa pouco comprovar inequivocamente a quais versos Alberti alude. Os ecos ou presenças em sua memória de poeta, e também de leitor, dão testemunho de uma convivência travada na poesia e de uma fraternidade, ao mesmo tempo em que dramatizam os duros efeitos das circunstâncias – naquele momento, o período entreguerras e a primeira década do exílio republicano espanhol – sobre os sujeitos. Desse modo, na peremptória primeira fala imaginada para o ar, “–Estoy cansando”, é possível que reverbere o poema homônimo de *Un río, un amor* (1929), de Cernuda:

[...]
Estoy cansado de las casas,
Prontamente en ruinas sin un gesto;
estoy cansado de las cosas,
con un latir de seda luego de espaldas.

Estoy cansado de estar vivo,
aunque más cansado sería el estar muerto;
estoy cansado del estar cansado
entre plumas ligeras sagazmente,
[...]
(CERNUDA, 2002, p. 74).

Ou, na recusa entoada pelo ar com um “no quiero”, ouve-se a mesma negativa do poema XI de *Donde habite el olvido* (1934), em que, sintomaticamente, o sujeito se debatia com a possibilidade de volta ao passado que a memória faculta:

[...]
 No quiero recordar
 un instante feliz entre recuerdos;
 goce o pena es igual,
 todo es triste al volver.
 [...]
 (CERNUDA, 2005, p. 209-210)

Das tantas possibilidades de relações, as poucas enumeradas aqui oferecem uma mostra da natureza do laço que unia aqueles poetas contemporâneos, laços urdidos na convivência, mas, sobretudo, na palavra¹⁸⁹, vivente no diálogo e na leitura.

O poema dedicado a Luis Cernuda sublinha na imagem do ar que duvida e renega sua própria vocação o dilema ético e estético a que é lançado o artista que se defronta com a catástrofe. O caminho em que se verbaliza tal “desistência”, contudo, não se traça sem a plasticidade que só o poeta poderia construir. A passagem do próprio poema, portanto, é o lugar, não da resolução, mas do enfrentamento, o qual não pode se dar senão durante os versos e nos versos, na feitura de suas imagens e metáforas. É sendo poeta que o poeta se sabe, se redescobre e se reanima como tal, embora permaneça o dissabor inquietante da dúvida que, afinal, encerra circularmente o poema: “Si el aire se dijera un día eso...”, desfecho que instaura novamente a oscilação.

Na construção imagética que perpassa essa composição, existe ainda outro motivo que pode ser rastreado em distintos momentos da poesia de Alberti no período. Trata-se do arabesco. O adorno de origem árabe formado do entrecruzamento de folhagens, ramagens e flores que pode ser desenhado, impresso ou talhado em uma superfície rende traçados que se assemelham às imagens sugeridas na primeira e segunda estrofes do poema, aquelas formas delineadas nas pétalas da rosa e do cravo ou recriadas a partir da passagem do vento por ruas estreitas.

Em um dos fragmentos em prosa de “Diario de un día”, de *Poemas de Punta del Este*, o arabesco aparece em um momento de reflexão metapoética:

¹⁸⁹ No caso de Cernuda, poucas eram as palavras trocadas, como descreve Rafael Alberti ao recordar a ocasião em que o conheceu em sua primeira viagem a Sevilha em meados de 1927: “Moreno, delgado, finísimo, cuidadísimo. Pocas palabras aquel día. (Muy pocas, después, en muchos años de amistad. [...]) Conocíamos ya algunos de sus poemas. Décimas o estrofes heptasílabas de una rara perfección lineal. Nitidez. Transparencia” (ALBERTI, 2009, p. 205).

El arabesco de mi poesía es barroco. La línea recta, escueta, del comienzo, se me curva al instante, complicándose en un laberinto de vueltas y revueltas, sin salida aparente. Mas cada guía de esta difícil enredadera es clara, entramando un total de dibujo preciso que concreta lo oscuro, volviéndolo luminoso. (ALBERTI, 2006a, p. 282)

A característica da arte árabe ou o modo como ela se coloca no espaço servem ao poeta para descrever seu processo de criação. A contraposição inicial situa, de um lado, a linha reta e desembaraçada e, de outro, o labirinto aparentemente sem saída de “vueltas y revueltas”. Se a racionalidade tenderia a localizar no primeiro lado a clareza e a precisão, a razão poética as encontra justamente na trama emaranhada. Essas características descritas pelo poeta na distensão da prosa, concentram-se como movimento imagético que preside outra composição, também de *Poemas de Punta del Este*, dedicada à filha Aitana:

UN ARABESCO PARA AITANA

(Desde la playa)

Niña mía, preciosa	
flor bailable del aire, delicada	
inasible,	
alada,	
desalada mariposa,	5
quebradizo	
junco de luz, imperceptible	
hebra de sol, cabello	
tornadizo.	
Estoy solo sin ti,	10
pero un destello	
de ti brinca ante mí,	
se me enreda en el cuello.	
Quiero tocarlo,	
soplar para mirarlo,	
para verlo	15
volar, volar, volar	
y retenerlo	
antes de diluirse,	
perderse, convertirse	
en espuma de mar.	20

(ALBERTI, 2006a, p. 279-280)

É possível identificar três momentos no poema, o que não significa que estejam nitidamente marcados. Com efeito, são passagens tão sutis e ligeiras como a figura da menina a quem os versos são dedicados. O primeiro momento, que compreende os versos de 1 a 9, pode ser descrito como adjetival, pois se enumeram todas as características de Aitana, as quais destacam sua ternura, delicadeza, beleza, além de sua natureza solta e movediça, que não se

deixa prender. Os versos iniciais apresentam a menina com a mesma leveza, transparência e disposição para o movimento que o poeta encontraria no ar, daí o ritmo embalado pela alternância entre fonemas laterais /l/ e sibilantes /s/ e vogais abertas e semiabertas, compondo uma peça sonora “bailável”, como se lê no segundo verso.

Na metade do poema, este ritmo se detém como se avisasse que a bela visão não corresponde ao presente, no qual, em verdade, o poeta confessa sua solidão. No entanto, a luminosidade emanada da observação daquela criatura mantém-se na memória sob a forma de um “destello”, um “resplendor vivo y efímero, ráfaga de luz que se enciende y amengua o apaga casi instantaneamente”¹⁹⁰. É essa chispa que brinca e envolve o poeta; note-se a escolha pelo verbo “enredar”, mesmo termo empregado para designar a trama da criação poética no fragmento que transcrevemos anteriormente.

A partir da experiência deste fulgor momentâneo, abre-se com o verso 13 o terceiro momento do poema, que é, então, tomado por verbos. Como se faz com a centelha para que ela arda por alguns instantes mais, o poeta exprime o desejo de soprá-la para alimentar-lhe o fogo e torná-la mais visível durante seu breve itinerário no ar antes do desvanecimento. Nesses oito versos finais, acumulam-se os infinitivos – *tocar, mirar, ver, volar, retener, diluirse, perderse, convertirse* –, dir-se-ia o verbo em seu estado de verbo ou sem as determinações de tempo, modo, aspecto, número e pessoa. Essa indeterminação pode ser lida como signo da liberdade, que, de fato, vive no espírito alegre e alado da criança infenso a restrições; mas também situa o “destello” – o lampejo da memória – em uma atmosfera indefinida, como chispa de algo que ocorreu no passado e que pode, eventualmente, se iluminar de novo, mesmo que volte a diluir-se, perder-se e converter-se em espuma do mar. Essa possibilidade do retorno fica sugerida no ritmo final do poema, quando os versos se precipitam em direção ao fim da linha, como se impulsionados adiante – ouça-se a sequência “diluirse/ perderse, convertirse” – até que convergem na volta que coincide com o início do último verso. Aqui, todo o movimento progressivo reflui e se transforma em espuma do mar, como acontece com o fluxo das marés. Ou, com o caminho trilhado pelo exercício da memória.

Esse “arabesco para Aitana” traduz na grácil leveza infantil o que deve ter sido o novo fôlego insuflado à vida do poeta no exílio com o nascimento da filha em agosto de 1941. O sentido de um sopro vital se manifesta, por exemplo, na dedicatória que inaugura *Pleamar*:

Para ti, niña Aitana,
en estos años tristes,

¹⁹⁰ *Diccionario de la Real Academia Española*. <http://dle.rae.es/?id=DT0BPkE>

mi más bella esperanza.
(ALBERTI, 1944, p. 7)

ou na redação tardia do terceiro livro de *La arboleda perdida*, publicado em 1987, quando o poeta recorda:

Al cabo de poco más de año y medio en Argentina, escondidos en aquella quinta cordobesa de nuestro Rodolfo Aráoz Alfaro, se anunció un acontecimiento, [...]. Y lo anunció María Teresa, hablando de la llegada de alguien que traería la paz después de tantos años de guerra y ya casi dos de exilio. Quien llegó, la que llegó era una niña que le daríamos el bello y nuevo nombre de Aitana, el mismo de aquella serranía alicantina plateada de almendros. (2009, p. 376)

Desse modo, nas oscilações da poesia escrita no exílio rio-platense também se ouve uma voz investida de certa confiança para a qual as propriedades de mobilidade e volatilidade do ar serão signos de aberta resistência. Para dar abrigo a essa voz e a essa faceta, Alberti forja a figura de Juan Panadero, o autor dos versos reunidos sob um título, *Coplas de Juan Panadero*¹⁹¹, no qual já se adianta a natureza da dicção desse poeta. Assim como seu criador, trata-se de um artífice nascido à beira do mar de Cádiz, paisagem a que ele sempre volta, sem deixar de insistir no caráter universal de seu canto, como sublinha em algumas das estrofes de “Autorretrato”:

7
Pero ninguno se engañe:
Juan Panadero es del viento
que muele por todas partes.

8
Viento que muele y camina
por los naranjos de España
o los naranjos de China

9
Y como el viento es idioma
Que va por toda la tierra
me oyen el rey de Inglaterra
y el Santo Padre de Roma.
(ALBERTI, 2006a, p. 370)

¹⁹¹ Num sentido geral, em língua espanhola, a *copla* equivale à estrofe. Designa também certo tipo de canção popular que conta com estrofes breves que aparecem, por exemplo, nos *tangos* flamencos de hoje. Trata-se, de fato, de uma forma de expressão popular de longa vigência e fertilidade na arte espanhola.

Juan Panadero, esse “hijo del aire”, é um personagem que coerentemente congrega uma história de vida, uma concepção de poesia e uma habilidade para dar aos versos a aparência de simplicidade capaz de abordar questões mais imediatas com contundência e clareza. O caráter “simples” dos versos não deve ser confundido com facilidade, algo que o próprio poeta trata de esclarecer no poema intitulado “Poética de Juan Panadero”:

4
Mas porque soy panadero,
no digo como los tontos
“que hay que hablar en tonto al pueblo”.

5
Canto, si quiero cantar,
sencillamente, y si quiero
lloro sin dificultad.

6
Mi canto, si se propone,
puede hacer del agua clara
un mar de complicaciones.
(ALBERTI, 2006a, p. 372-373)

O mesmo debate em torno da simplicidade e da dificuldade dos versos reaparece em “Juan Panadero insiste sobre su poética”, que aciona um dispositivo metalinguístico à maneira dos escritos de Juan de Mairena, apócrifo de Antonio Machado¹⁹²:

1
Siempre habrá que repetirlo;
Juan Panadero, aunque pobre
en su poética, es rico.

2
Sabe de lo complicado:
del arabesco encendido
que sube al cielo estrellado.

3
Nadie de Juan Panadero
piense que es simple. Si soy
simple es porque así lo quiero.
(ALBERTI, 2006a, p. 420-421).

¹⁹² Com efeito, há muitos aspectos que aproximam os pares Rafael Alberti/Juan Panadero e Antonio Machado/Juan de Mairena. No artifício de criação de um apócrifo por Antonio Machado, residem a atitude problematizadora do real, o elogio da imaginação e a exaltação de um pensamento livre (BARJAU, 1974, p. 94-95). Mairena não está comprometido com uma disciplina ou área do saber, mas se atreve a tudo o que pode preocupar o homem e “ser motivo de inquisición intelectual o inquietud espiritual” (LÓPEZ-MORILLAS, 2016, p. 1369). Semelhante postura insubmissa, livre e questionadora encarna no Juan Panadero de Alberti.

Como uma espécie de defesa ou resposta, mecanismo que supõe uma estrutura dialógica, as estrofes expõem a existência de uma consciência criadora que elege a aparência dos versos tendo em conta o efeito que quer alcançar. Dessa maneira, os poemas lembram que a simplicidade também é um artifício, um trabalho que precisa do pensamento racional e uma escolha com um determinado propósito.

Consideradas como formas poéticas em meio ao canteiro de obras que Rafael Alberti instaura no exílio rio-platense, as *coplas* de raiz popular lhe concedem a brevidade da concentração lírica capaz de dar mais ênfase ao aspecto já mordaz e pungente do que está sendo dito. Assim ocorre, por exemplo, em “Juan Panadero canta algunas verdades”, as quais o poema carrega e dispara, tal qual uma cartucheira onde se leva a munição. Aqui os versos são as balas¹⁹³ que podem acertar o alvo da denúncia, neste caso, os pensadores e poetas que, em alguma medida, se vincularam à ditadura franquista¹⁹⁴. A mesma urgência serve às “Revelaciones de Juan Panadero”, poema em que o vento se converte em “ráfagas de pudridero” para trazer à luz a condescendência da Igreja com a violência do Estado comandado por Franco perpetrada nas prisões e nas sentenças de fuzilamento¹⁹⁵. De igual maneira, Juan Panadero se investe da voz da denúncia para falar da agonia dos espanhóis desterrados ou para contar sua visão quase apocalíptica da Espanha sob a ditadura – “un gran cementerio oscuro” (ALBERTI, 2006a, p. 397).

¹⁹³ Semelhante metáfora utilizada nas *coplas* aparece também em “Carta abierta a los poetas, pintores, escritores de la España Peregrina...”, poema publicado em *Signos del día*, de 1961: “¡Oh poetas errantes, letras del mismo viento/de la lengua que mueve y habla en su pensamiento:/si hoy la palabra suya son las balas, las alas/de nuestros cantos lleven en sus puntas balas!/¿Qué no podrá el poeta, su pluma delatora, /Su rauda voz lo mismo que una ametralladora? /Un verso es un disparo y una copla ya el trueno/capaz de hundir la calma del cielo más sereno” (ALBERTI, 2006a, p. 234).

¹⁹⁴ A lista de nomes contra qual Juan Panadero dispara inclui o romancista e contista Pío Baroja (1872-1956); o médico e cientista Gregorio Marañón (1887-1960); o escritor Ramón Pérez de Ayala (1880-1962); o filósofo José Ortega y Gasset (1883-1955); o poeta Gerardo Diego (1896-1987); o dramaturgo Jacinto Benavente (1866-1954); o escritor e diplomata Ernesto Giménez Caballero (1899-1988); o romancista e crítico literário Azorín (1873-1967); o poeta José María Pemán (1897-1981); o escritor e jornalista Federico García Sanchiz (1886-1964); o escritor e político Eugenio Montes (1900-1982) e o escritor e jornalista Rafael Sánchez Mazas (1984-1966). O grau de aproximação desses nomes ao regime franquista tem matizes, o que, embora de maneira diluída, se intui da leitura de “Revelaciones de Juan Panadero”, em que a ironia destilada sobre cada um sofre variações. Assim, convém saber que enquanto figuras como Jacinto Benavente, Giménez Caballero, José María Pemán, Eugenio Montes, García Sanchiz ou Sánchez Mazas foram abertos apoiadores da sublevação nacionalista durante a Guerra Civil e posteriormente do governo de Franco, a posição de outros durante a ditadura, como Pío Baroja e Ortega y Gasset, é mais ambígua ou de mais complexa definição.

¹⁹⁵ Como se lê na sequência de *coplas*: “Alza el caudillo la mano/y el suelo español se pone/todo negro de gusanos.//Va a misa, y con gran unción/en su vientre deposita/el pan de la comunión.// Digerido el sacramento,/firma religiosamente/cuarenta fusilamientos.// La conciencia ya serena,/por toda España reparte/calabozos y cadenas.// Acciones tan divinales/le ganan las bendiciones/de obispos y cardenales”. (ALBERTI, 2006a, p. 390).

Com um humor mais ácido, oferece suas orientações aos milhares de turistas estrangeiros que chegavam impulsionados pela política de abertura do país, composta por medidas que visavam melhorar a imagem espanhola no exterior e, como consequência, dar sobrevida ao poder de Franco¹⁹⁶. Ironicamente, o poeta compõe *coplas* que desvelam as “maravilhas” do turismo aos recém-chegados: a música dos fuzis; a Espanha “profunda” das prisões franquistas; o *cante jondo* que delas emerge; a fome dos camponeses; e os interesses latentes nas relações amistosas com o governo dos Estados Unidos¹⁹⁷. No discurso propagandístico de que se apropria, Juan Panadero expõe o avesso da Espanha moderna que o regime vendia aos turistas sob o slogan “Spain is beautiful and different”, e conclui sarcasticamente: “No hay turista/que vuelva desencantado/de la España falangista”.

Por um lado, a *copla* como forma da tradição popular da arte posta na voz de um Juan permite a Rafael Alberti fazer as denúncias de maneira, ao mesmo tempo, direta e sarcástica, o que talvez não se alcançaria com semelhante eficácia com outra forma poética. Por outro, a escolha por apropriar-se deste tipo de expressão também manifesta, ou confirma, que Alberti tem “plena posse das técnicas artísticas e de seu sentido na tradição” (SISCAR, 2010, p. 360). De fato, ao eleger a *copla*, o poeta parece não se esquecer “que também a expressão possui sua memória, a possui em suas causas, a possui em si e a possui em seus efeitos”, como enfatiza a sensível reflexão de Giuseppe Ungaretti ao comentar sobre Leopardi (1994, p. 100).

A *copla* como uma forma ancestral que perdura na arte ibérica, que é reconhecível e comunicável, possibilita que Alberti amplifique o alcance das graves questões de que trata. Essa forma atemporal e de domínio comum faz ver que os problemas ali abordados dizem respeito a todos e expõe sua dimensão coletiva. Tais atitudes implicam, por certo, uma confiança na vigência dessa forma poética e uma aposta na poesia e na palavra, ou, para dizê-lo de outra maneira, uma crença do poeta nessas entidades. Nesse sentido, as composições de Juan Panadero, o heterônimo que também é signo do virtuosismo albertiano, não somente falam da

¹⁹⁶ Referimo-nos às diversas medidas do governo Franco que fomentaram o turismo como uma das principais áreas para impulsionar o crescimento econômico do país. Entre tais medidas, cria-se em 1951, o *Ministerio de Información y Turismo* e, em 1953, o *Plan Nacional de Turismo*, a partir dos quais surgem guias que organizam e oferecem informações sobre rotas turísticas, hotéis, museus e lugares de interesse. O *Plan de Estabilización* de 1959 promove o fim da autarquia econômica sobre a qual se assentava o Estado franquista abrindo o mercado a investimentos externos. Também se revogam diversas leis que dificultavam a entrada de turistas estrangeiros. Como resultado de todas essas medidas ocorreu um *boom* turístico na Espanha e, entre 1950 e 1970, o número de visitantes aumentou em doze vezes, e a entrada de valores decorrentes do turismo multiplicou-se por dez entre 1960 e 1973, ultrapassando a cifra dos 3 bilhões de dólares (SÁNCHEZ SÁNCHEZ, 2001).

¹⁹⁷ Lembramos a aliança estabelecida com os Estados Unidos e que, a partir de setembro de 1953, permitiu a instalação de uma base naval militar norte-americana que se estende entre os municípios de Rota e El Puerto de Santa María. Tal acordo facilitou a articulação da entrada da Espanha nos organismos internacionais, culminando com a ONU em 1955.

necessidade de resistir – “Porque es de Juan Panadero/ no dar nada por perdido,/ aunque la mar ande en medio” –, como são a resistência mesma: “¡Aire, y siempre con más gana!” (ALBERTI, 2006a, p. 377).

Novamente, é em Ungaretti que encontramos uma exata aproximação entre técnica, subjetividade e memória que permite aprofundar a discussão acerca do emprego de formas da tradição popular da arte e do gesto de resistência que poderiam representar. O poeta italiano lembra que é preciso considerar “a atenção que um artista é forçado a dedicar ao meio expressivo [...]”. Afirma que, vistas a partir dessa perspectiva, as formas métricas não podem ser negligenciadas ou tomadas como “esquemas”, pois

quando – no poeta ou em qualquer outra pessoa – operam subjetivamente, então é outra coisa, não são mais esquemas. São palavras diversas, que nos são ditas por pessoas diversas e por pessoas de séculos diversos. Porque nós podemos falar também com pessoas mortas há diversos séculos: é o milagre da poesia. Aquelas vozes nos seduzem por aquilo que nos dizem, e também pela sua inflexão. Acreditam talvez que a lembrança daquelas vozes não entrará naquela nossa expressão poética, que deverá vir para dar identidade àquela intuição que vagueia em nossa mente? Tudo, tudo, tudo é memória. (1994, p. 92-93)

No caso de *Coplas de Juan Panadero*, a ativação de uma forma da tradição não se descola de uma consciência das possibilidades desta forma e de uma crença no potencial de memória nela implicado. Ao escolhê-la, o poeta mergulha no “rio” da tradição – para usar a imagem de Juan Ramón Jiménez ao refletir sobre a forma *romance* em língua espanhola¹⁹⁸ –, uma espécie de território de acolhimento ao qual ele reitera pertencer diante da experiência da espoliação que constitui o exílio para Rafael Alberti. Desse modo, o emprego da forma poética de outros tempos mantém o vínculo que é característico de Alberti desde sua primeira poesia; e aí reside seu aspecto familiar que parece reconduzir o poeta e seu leitor a um âmbito quase seguro.

O “milagre” que a poesia proporciona não deve fazer supor, entretanto, que a retomada da *copla* seja cômoda, e, mesmo na expressão de Ungaretti, tal tranquilidade não está pressuposta. Sem invalidar esse aspecto poderoso da palavra poética do qual Alberti, sem dúvida, se vale, é preciso ter em conta que a volta à tradição implica um processo de reconfiguração de espaços físicos e discursivos. No desterro argentino-uruguaio, a opção pelas expressões tradicionais, além das *coplas*, as canções de ninar de *Pleamar*, ou as *Baladas y canciones del Paraná*, responde a uma necessidade estética que não se separa de um sentido

¹⁹⁸ No ensaio “El Romance, río de la lengua española”, de 1949.

ético. Esses retornos são manifestações do exercício de memória que o poeta empreende, mas não para se encontrar com o que é conhecido, e sim como gesto crítico de uma consciência que vê o passado em perspectiva, inevitavelmente alterado pelo presente. Assim, as formas não são simplesmente o que eram. No momento em que reaparecem, elas são o que sempre foram, e o poeta lança mão disso, precisamente. Ao mesmo tempo, tais formas são o que não podem mais ser, uma vez que os meios de circulação são outros, as circunstâncias são outras; outros os seres humanos, daí a latência de um traço melancólico. Portanto, no retorno à tradição concorrem a resistência das formas, a resistência do sujeito que a elas se volta e a lucidez do alcance, dos limites e dos efeitos dessa empreitada memorialística.

Em *Baladas y canciones del Paraná*, o poeta reprisa não só a retomada de formas da tradição, como também do estrato musical que elas pressupõem. Se as *coplas* remetiam a uma linhagem propriamente espanhola, as baladas e canções¹⁹⁹ ampliarão seu espectro de referência, entrelaçando o patrimônio das composições populares viventes na Europa desde a Idade Média, a herança da lírica árabe-andaluza, a canção petrarquista cultivada na Espanha desde Boscán e Garcilaso e os recursos da balada tal como gênero revivido pelo Romantismo anglo-saxão²⁰⁰. Assim, sob a placidez da paisagem interiorana argentina, desde um ponto muito específico – a Quinta del Mayor Loco, residência de Alberti nas temporadas no Rio Paraná – e de um ângulo

¹⁹⁹ A natureza distinta dos dois tipos de composição que se alternam, principalmente, na primeira parte da obra é observada por Concha Ocaña (1990) e Luis García Montero (2003). Ambos apontam o fio narrativo que predomina nas baladas, embora elas não desprezem o valor da impressão; enquanto as canções se caracterizam pela estreita relação entre a intuição lírica e a paisagem, convertida em um “territorio conceptual” (GARCÍA MONTERO, 2003, p. 361).

²⁰⁰ Embora todas essas referências se entrecruzem, formando um tecido de memórias literárias que compartilham o elemento musical, é possível identificar na expressão de aparência simples, leve e alusiva, além da brevidade, os rastros da lírica medieval de tipo popular e das composições árabe-andaluzas. A “Canción 13” da primeira parte, a propósito, é dedicada a Al-Mutamid (1040-1095), o último rei de Sevilha, também um poeta e que terminou seus dias como desterrado. Da canção renascentista, ecoam os lugares amenos e a relação entre o sujeito lírico e a paisagem. Reverberam da balada romântica o caráter narrativo e o recurso do diálogo. É importante mencionar que, embora algumas fontes correspondam a balada ao *romance* espanhol (*The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, 2012; CANDIDO, 2001), a crítica literária espanhola, em geral, vê a balada como um gênero exótico, introduzida no país a partir dos modelos alemães, franceses e ingleses entre 1850 e 1860 pelas mãos dos chamados “baladistas”, Ruiz Aguilera, Antonio de Trueba, José Selgas e Vicente Barrantes (SANCHO SÁEZ, 1988). Este último publica em 1853 suas *Baladas españolas*, em cuja nota de advertência “Al que leyere” afirma: “Necesitaba el autor cantar, y para que alguno le escuche ha pedido a las literaturas extrangeras de prestado una fórmula y un género. A decir verdad, la balada merece tomar en la nuestra carta de ciudadanía. ¡Así pudiéramos alcanzársela nosotros! -pero nos falta el genio de Goethe o de Schiller, de Walter Scott, de Byron o de Moore, de Delavigne o de Victor Hugo, que en Alemania, Inglaterra y Francia han aclimatado este género, poniéndolo sobre todos los de la poesía lírica. [...] Si se nos preguntare -y sea dicho de paso- cuál es el carácter distintivo de las baladas, no sabríamos, francamente, cómo responder. Aunque tan hermanas de la poesía popular, que son a los pueblos del Rhin, de Irlanda y de Escocia, lo que los romanceros a nuestra España, y el poema del Tasso a los gondoleros de Venecia, al pasar por el crisol de las nuevas civilizaciones poéticas se han reformado de tal modo, que ni podríamos atinar con el verdadero significado que hoy tienen en las literaturas, ni asentar en absoluto si han ganado o han perdido. [...] Resulta, pues, imposible de señalar el verdadero carácter de la balada. Adoptándola en nuestra literatura, podría decirse que tiene: -de la égloga, la sencillez; -de la leyenda, el calor; -de los romances antiguos, la melancolía; -y de los cantos populares, el espíritu”. (BARRANTES, 1999)

particular e íntimo, descobre-se esse tecido de formas, mundos e tempos que parecem então catapultar a obra produzida por um sujeito e cravada em certas circunstâncias a uma dimensão maior. Não se leia no adjetivo um sentido engrandecedor ou edificante. Os outros espaços-tempos que subjazem a este conjunto de poemas insinuam-se como um gesto que pode assumir múltiplos sentidos. Entre eles, podemos apontar a opção pela denominação “balada” que, como forma que estaria para a tradição literária anglófona assim como o *romance* para a espanhola, sinalizaria a consciência de que algo deste último se perdeu. Tal perda parece repousar na ausência do elemento épico, traço marcante do *romance* e conservado no *romancero* escrito por Alberti nos primeiros meses da Guerra Civil. Embora na “balada” medieval a epicidade não esteja ausente, o fato de o poeta preterir a designação *romance* cria uma tensão que o situa entre tradições, espaços e tempos. Nesse sentido, identifica-se a proposição de uma história da literatura construída de relações e memórias de leituras – na qual o poeta se inseriria –, na contramão de certa historiografia redutora que, organizada segundo critérios de nação e língua, atrapalha-se no momento de situar um artista exilado.

A postura também manifesta o afã abarcador de Rafael Alberti, índice de uma confiança recobrada na criação pela palavra, a qual, entretanto, não exclui a convivência inescapavelmente contraditória com a consciência de seus limites e impossibilidades constitutivos. Síntese da dialética em que se assenta tal relação talvez seja a passagem do poema “Para el poeta Ai Ts’ing”, de *La primavera de los pueblos*:

Así alcancé el poder de la palabra
estremecida [...]
(2006a, p. 638)

De posse do poder de uma palavra, não obstante, sempre estremecida, Alberti encampa no exílio rio-platense projetos ambiciosos como o sobrevoo por sete séculos da música europeia em “Invitación a un viaje sonoro”, de *Pleamar*, ou a viagem estética pela arte de Giotto (1267-1337) a Picasso (1881-1973) em *A la pintura*; ou ainda reconta poeticamente a história de três mil anos de Cádiz em *Ora marítima*. Essas obras expõem, tanto na proposta quanto na estrutura, o exercício de memória que o poeta perfaz, ao mesmo tempo em que evidenciam um traço sem o qual a literatura não se constrói:

Desde a origem, a literatura está duplamente ligada à memória. Oral, ela é recitada, seus ritmos e suas sonoridades são organizadas de maneira que se inscrevam por muito tempo na memória. Seus próprios conteúdos procedem de uma obrigação da memória: coletivamente, é preciso recolher a gesta

fundadora, coletar e registrar os altos feitos, as ações resplandecentes, uma estória constitutiva e constituinte. [...] Em seguida, mas quase simultaneamente, a literatura, continuando a carregar a memória do mundo e dos homens [...], inscreve o movimento de sua própria memória. (SAMOYAULT, 2008, p. 75)

Algo da memória prodigiosa de “Invitación a un viaje sonoro”, *A la pintura e Ora marítima* reverbera em *Baladas y canciones del Paraná*, se não como um desenho aberto, como uma disposição subliminar que perpassa contrapontisticamente as hesitações, a solidão e a melancolia expressas no conteúdo. Há uma “memória do mundo e dos homens” que estes poemas carregam sendo baladas e canções, um acervo simbólico que eles ativam e do qual também passam a participar. Mas, longe de pacificar as tensões, essa atitude, em verdade, as encarna. Assumindo que “a configuração lírica é sempre, também, a expressão subjetiva de um antagonismo social”, segundo o raciocínio de Adorno (2008, p. 76), a adoção dessas formas converte-se em signo de resistência, na medida em que emerge como reação ao deslocamento forçado, ao consequente isolamento do poeta e aos mecanismos de apagamento de sua poesia por certa historiografia literária.

Entre essa resistência, o exercício latente de memória e a singeleza da expressão reaparece a figura do poeta que se debate sobre os sentidos da criação e segue interrogado pelos afetos nascidos de um exílio que, à altura da composição de *Baladas y canciones del Paraná*, já se estende por mais de dez anos. Como bem detecta Luis García Montero, escritos sob a consciência de que o exílio não seria passageiro, já que as democracias mundiais haviam assinalado que não se oporiam à permanência da ditadura de Franco²⁰¹, esses poemas se marcam por paradoxos, contradições, confusões de ânimo e clarezas; uma instabilidade que protagoniza o conjunto e resulta em um verdadeiro nó de tensões (2003, p. 354-365). Nó que o próprio poeta admite, sem que isso signifique que tenha buscado desatá-lo:

²⁰¹ O problema da condenação do regime franquista pelas democracias mundiais, em especial, dos Estados Unidos e da Inglaterra pela relevância de seu poder político e o espectro de sua influência no pós-Segunda Guerra, é complexo. O que se convencionou chamar de “cuestión española” tem seu primeiro episódio com a resolução de janeiro de 1946 da recém-criada Organização das Nações Unidas, que consistia em uma repulsa diplomática à Espanha em virtude de seu colaboracionismo com a Alemanha Nazista. A resolução recomendava o veto à sua entrada em qualquer organismo internacional e a retirada de embaixadores de Madri, além de sinalizar medidas do Conselho de Segurança. Nesse momento inicial, houve inclusive articulações para o reconhecimento por outros países do governo republicano espanhol estabelecido no México. No entanto, o aumento das tensões entre Estados Unidos e URSS, já em conflito político, ideológico e econômico, deu abertura a um processo para a revogação das medidas contra a Espanha, já que Franco despontou como um aliado importante para os interesses norteamericanos na Europa e região. Desse modo, a resolução de 1946 é revogada em 1950 por 38 votos a favor, 10 contrários e 12 abstenções, o que deu passo às negociações para a entrada da Espanha na ONU, que ocorrerá em 1955 (LLEONART Y AMSELEM, 1977).

Como transparencia, entrelazados al río y raro paisaje que las provocan [las baladas y canciones], se ven latir en ellas todos los años de dolor y nostalgia que andan dentro de mí, al ritmo de la sangre; porque yo no podré cantar ya dividiendo en dos partes el correr de mi vida: aquí, de este lado, lo sereno, luminoso, optimista, y de este otro, lo dramático, oscuro, triste, todo lo señalado por los signos crueles de mi tiempo. Por esta causa son así, no de otro modo.²⁰²

Deste cantar em que convergem múltiplos aspectos do “correr” da vida do poeta, tomamos a “Canción 22”, de “Canciones I”, uma das subdivisões do livro. O poema, que encerra este percurso ao sabor dos ventos que vêm e vão, retorna ao signo que conduziu até aqui nossa leitura de certos “versos soltos do mar”:

CANCIÓN 22

Yo no sé –dímelo, viento–,
si al cabo de tantos años
el canto que sopla dentro
de mi corazón, la música
de mi corazón son algo
más que tú, que eres tan sólo
viento.

¿Qué he sido, viento?
Viento quizás, sólo viento.
Solo, ahora, aquí contigo,
de cara a ti –dime, viento
cansado de estas barrancas–,
¿soy lo que tú, sólo viento?

Quise ser vario, diverso,
múltiple, tener un cántico
pleno.
Yo quise
tener un cántico pleno.
Pero no sé, viento solo,
perdido de estas barrancas,
si seré al fin lo que tú:
viento.
Algo que tan sólo pasa
y en nadie deja recuerdo.

Viento quizás, sólo viento.
(ALBERTI, 2006a, p. 520-521)

²⁰² Citado por Luis García Montero a partir da declaração de Rafael Alberti contida no volume *Poesía (1924-1967)*, publicado pela editora espanhola Aguilar em 1988 (GARCÍA MONTERO, 2003, p. 354).

Este poderia ser um poema da definição, já que os versos parecem perseguir, em última instância, a pergunta filosófica primordial, “Quem sou?”. Metade das formas verbais empregadas correspondem à conjugação de “ser”, que aparece no pretérito, no presente e no futuro – *son, eres, he sido, soy, quise ser, seré*. Lança-se mão de uma série de vocábulos ou expressões que, em seguida, são reiteradas por sinônimos, como são os casos de “al cabo de” e “al fin”; “el canto” e “la música”; “aquí contigo” e “de cara a ti”; a sequência “vario”, “diverso”, “múltiple”; e, por fim, a definição do que é o vento nos últimos versos: “Algo que tan sólo pasa/ y en nadie deja recuerdo”.

No entanto, esse processo de definição de si mesmo vai topando, por todo o caminho, com palavras de caráter indeterminado ou que não designam com exatidão. O sujeito parte na admissão de um não saber – “Yo no sé” –, refere-se a “tantos años” transcorridos, verbaliza a incerteza com a reiteração de “quizás” e localiza seu querer em instâncias que implicam certa imprecisão, inconstância e diversidade: “Quise ser vario, diverso,/ múltiple”. Observe-se também a recorrência dos pronomes indefinidos “algo” e “nadie”. A identificação com o vento, enfim, essa entidade invisível e impalpável, selaria a impossibilidade de delinear os próprios contornos.

O itinerário de autoconhecimento fica também sugerido pela organização especular dos versos. Em “de mi corazón son algo”, por exemplo, a ideia de um sujeito que se olha no espelho chega a se concretizar na repetição sonora (-zón son). Algo semelhante ocorre com as sutis mudanças que algumas palavras vão sofrendo ao longo do poema, como a exploração de “sólo” no sentido de “só, somente” e “solo” como “sozinho”. A estrutura é especular não só porque vai, de fato, espelhando vocábulos e expressões, mas também porque mimetiza o movimento de um sujeito que especula, ou reflete, questiona-se, voltando-se para si mesmo, sobre o que foi, é e será. Nessa conformação reiterativa incide, por certo, uma característica que é própria da canção, assim como o é o mecanismo de diálogo com um elemento da natureza que o poeta anima.

Ao postar-se diante do espelho, o poeta coloca nesta posição também a sua poesia. Na preocupação com a permanência ou o perigo de desvanecimento, o destino dos dois não se separa. Daí que a pergunta “Quem sou?” possa ser tomada como equivalente de “O que faço?” e a identificação do poeta com o vento possa ser estendida a seu próprio ofício²⁰³. Nesse sentido,

²⁰³ Além dessas preocupações, o poeta manifesta o desejo do “cántico pleno” que em algum momento perseguiu. Na maneira como nomeia esse desejo, reconhece-se a reverberação da poesia de Jorge Guillén e de seu *Cántico*. Além disso chama a atenção o modo como o poeta o formula, reiterando-o em um corte que incide sobre o andamento do poema “Yo quise/tener un cántico pleno”. Em um conhecido poema de Guillén, “Beato sillón”, aparecido na edição de 1928 de *Cántico* e, novamente, na de 1936, encontram-se os versos “El mundo está

o itinerário inquiridor que este poema abriga implica uma profunda reflexão acerca da ação do poeta sobre as palavras. Se o vento é tomado como signo e a partir daí germinam sugestões, símbolos e todas as possibilidades que a imaginação criativa permite, ele também é somente o vento, uma realidade natural, o ar atmosférico invisível e em movimento. A contingência de sua natureza não deixa de existir porque o poeta o transformou em tudo o que pretendeu. Assim também este mesmo poeta, que permanece sendo o homem finito. E é nesse sentido da definição primeira, mais básica e contingente do que é ser homem que ele teme ser somente vento. O homem natural. O vento natural. A palavra em estado de dicionário, diria Drummond. Entidades que são somente o que são.

Não é na certeza única, na definição exata ou no elemento concreto que Rafael Alberti situa seu trabalho com a palavra no exílio rio-platense. A estética do canteiro de obras que se instaura nesse período significa o enfrentamento da complexidade de sua condição desde múltiplas perspectivas. Pares antitéticos, como aqui e lá, passado e presente, lírico e político, são insuficientes na tentativa de compreensão da experiência que arrancou Alberti da Espanha e o lançou a vinte e três anos de desterro entre Argentina e Uruguai. O exílio retingiu *Marinero en tierra* com matizes mais escuros; exigiu a acareação entre o poeta e seu signo maior em “Arión (Versos sueltos del mar)”; comprometeu a consciência lírico-crítica com um exercício de memória constante sob a ameaça do esquecimento seu e dos seus; e demandou a forja de meios de resistência à solidão, à censura e à distância. Essa enumeração não deve ser tomada no sentido de um aprimoramento de uma poesia decorrente do exílio. Tal condição não pode, em hipótese alguma, ser entendida como elemento que impulsiona e “melhora” a criação. Mas, se no horizonte se vislumbram como possibilidades o resistir ou o sucumbir, o poeta não titubeia em abraçar a primeira, embora não possa nem queira evitar que, em cada verso, se deixe ver a sombra da morte.

3.3 Atando as pontas dos versos soltos

bien/hecho”, no qual semelhante ruptura sintática implica uma nota de irônico desconcerto. Os versos de Guillén geraram polêmica ao serem entedidos como uma evidência da postura complacente do poeta, visão que ignora sua sutileza e o problema da autonomia da arte em relação ao mundo, caro a Guillén. Francisco Díez de Revenga, em seu estudo sobre o poeta (1993), remonta às aparições do poema e discute essas implicações.

À altura do capítulo III do célebre *Curso de linguística geral*, Saussure se detém na apresentação do objeto da ciência que esta sua obra funda. Começa diferenciando-a das outras disciplinas, que trabalhariam “com objetos dados previamente” e, logo, abordados desde distintos pontos de vista. Na linguística, isso não ocorreria, pois a palavra, além de ser “um objeto linguístico concreto”, pode ser considerada a partir dos diferentes estratos que a compõem: som, sentido ou etimologia, o que permite a Saussure a seguinte conclusão: “Bem longe de dizer que o objeto precede o ponto de vista, diríamos que é o ponto de vista que cria o objeto [...]” (2006, p. 15).

Recuperamos aqui a conhecida passagem do texto saussureano para empreender um movimento retrospectivo em relação a este capítulo. Embora da poesia não se possa dizer que é um “objeto”, dada a certa frieza e a circunscrição implicada no termo, não nos parece equivocado assumir o movimento analítico proposto por Saussure. Diante dos treze livros de poesia escritos por Rafael Alberti durante seu exílio na Argentina e no Uruguai, buscamos um ponto de vista desde o qual considerá-los, uma perspectiva que se desenhou a partir de três vértices: o esforço de reconstrução que essa escritura supunha em circunstâncias de um desabamento social, histórico e pessoal; a coincidência temporal de elaboração de algumas dessas obras; e a variedade formal que o poeta explorou naqueles anos junto ao tratamento concedido às formas em face dos problemas que o confrontavam como sujeito. Esse ponto de vista se ajustou a quatro livros, nos quais esses aspectos poderiam ser flagrados e abordados com mais vagar. Mas o delineamento desse ponto de vista ainda não “criou”, por si só, “nosso objeto”, em outras palavras, o “objeto” de estudo deste capítulo não corresponde a *Pleamar*, *Poemas de Punta del Este*, *Coplas de Juan Panadero* e *Baladas y canciones del Paraná*.

É o modo como decidimos olhar para esse conjunto, perseguindo determinadas questões, que fez emergir um caminho de leitura que, por vezes, assumiu a aparência de uma coletânea de análises de poemas. Nosso ponto de vista elegeu colher desses quatro livros seu caráter heteróclito, oscilante, dispersivo e fragmentário para evidenciar justamente a natureza inacabada e de um trabalho em processo, inquiridor e buscante que a atitude do próprio poeta sugeria. Esse ponto de vista pretendeu dar a ver, portanto, a aparência de canteiro de obras que o conjunto tem para nós, tornando “objeto” do capítulo, então, não os livros, mas a proposta estética que o poeta assume como reação lírica à experiência do exílio, e que passa pela reflexão sobre a História, a tradição artística e seu próprio itinerário biográfico e poético. Nesse movimento, em que é inescapável o exercício da memória, o poeta inquire-se constantemente sobre a natureza da palavra, seus alcances e limites, busca maneiras de orientar-se em meio à ruína, e acolhe a crise em que ele e seu ofício estão imersos. Leva adiante o gesto cartográfico

de compreensão de seu espaço-tempo que deflagara em *Vida bilingüe de un refugiado español en Francia*, ensaiado agora em formas tão diversas como a *copla*, a balada, a canção, o poema em prosa, o diário, o fragmento e o aforismo; uma multiplicidade que atesta a decisão de ler o mundo com e pela palavra.

A criação de tantos “versos sueltos” coloca-se em cena como inevitabilidade – a cicatriz da ruptura do desterro impressa nessa poesia –, e como escolha – a forma de constituir uma poética que, sabendo-se em crise, retorna ao seus fundamentos e proposições, duvida, reafirma, teme e refaz, como se incorporasse na profusão de modos de dizer uma atitude crítica sobre os meios de expressão e de apreensão da experiência e da História.

A posição política, social, histórica e íntima de Rafael Alberti durante o exílio rio-platense não pode ser entendida sem essa forja em que consciência ética e estética não se separam. Todo seu exercício de memória e de retorno crítico sobre a tradição e sobre a própria obra desenhado nos quatro livros de poesia pelos quais caminhamos neste capítulo revelam não apenas um diálogo literário, mas a apropriação e recriação de um patrimônio que, para o poeta exilado, se constitui como manancial de resguardo de uma memória vital que o alimenta e que ele também pretende alimentar. A tradição apreendida – nos cancioneros ibéricos, em Gil Vicente, Homero, Ovídio, Garcilaso, Lope de Vega, Góngora, Bécquer, Baudelaire, Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, para citar alguns –, atualizada e exposta por Rafael Alberti configura, a um só tempo, seu exercício de memória, seu compromisso humanista e sua própria inserção nesta genealogia. Em tempos em que a “poesia em versos” parece uma impossibilidade e uma inadequação, o poeta recorre à memória, sua “tábua de salvação”, através da releitura humilde dos poetas, dos “poetas que cantam”, como confessa ter feito Giuseppe Ungaretti em texto do início da década de 1930 ao relembrar sua atitude no período pós-Primeira Guerra Mundial (1994, p. 199)²⁰⁴.

Nosso caminho pela escrita em preamar e pelas oscilações de ventos que vêm e vão pode ter mimetizado a aparência estilhaçada desse conjunto. Esse “objeto” criado a partir de um ponto de vista panorâmico trouxe à tona, por um lado, o caráter múltiplo da poesia escrita

²⁰⁴ Em ensaio de 1955, Ungaretti reitera o papel que a meditação sobre a memória literária pode assumir para um poeta diante da “catástrofe”, da “crise política e social dos tempos” e da “irremediável insensatez dos homens”. Sua reflexão é propícia para pensar o vínculo que Alberti estabelece com a tradição, especialmente durante o exílio: “Uma palavra que tem séculos de vida, que em tanta história reflete tantas coisas diversas, que nos permite dialogar com tantas pessoas cuja presença carnal desapareceu desta terra – não tendo desaparecido contudo a presença do seu espírito, se em nós ainda operam suas palavras –, uma palavra que, em sua história viva, pode nos fazer sentir, para nossa dor ou nosso conforto, os milenares acontecimentos do operoso e dramático povo ao qual pertencemos, uma tal palavra, se havia atraído, com tanta verdade e beleza de efeitos, alguém como Leopardi, ainda podia sugerir a um poeta de hoje o melhor caminho para enriquecer-se, tanto moralmente quanto em suas expansões líricas” (UNGARETTI, 1994, p. 193).

por Alberti entre a Argentina e o Uruguai, seu aspecto praticamente simultâneo de elaboração e a maneira de incorporar uma experiência fragmentada e fragmentadora e responder a ela, na mesma moeda. Nesse sentido, este capítulo tem a cara de seu “objeto”, a partir do ponto de vista que o constituiu.

Por outro lado, os versos soltos do mar não contemplaram uma forma que parece querer tentar precisamente o gesto contrário: reatar as pontas. A leitura constelar ou radial de poemas de quatro livros foi escanteando – não sem deliberada intenção – a forma criada por Rafael Alberti: os *retornos* que comporão *Retornos de lo vivo lejano*. A impossibilidade de incorporá-los numa aproximação panorâmica das obras do exílio rio-platense é sintoma de sua especificidade. É evidente que *Pleamar*, *Poemas de Punta del Este*, *Coplas de Juan Panadero* e *Baladas y canciones del Paraná* não são, em absoluto, meros ensaios de gestação da forma que o poeta inventará ou estão a ela subordinados. No entanto, a postura inquiridora e diversa plasmada nesses livros pode ser entendida também como investigação formal das possibilidades, dos recursos e dos meios de expressão pela palavra poética, no seio da qual vai se conformando o (novo) berço capaz de abrigar o exercício reflexivo e o pendor narrativo demandados pela vontade de retornar, de rever e, em alguma medida, reviver as lembranças que nunca deixaram de habitar o poeta. Essa é a hipótese de leitura que perseguiremos no próximo capítulo, enfrentando-a ao enovelado vínculo mar-memória-poesia que funda e perpassa a poética de Rafael Alberti, a fim de delinear uma compreensão possível dessa demanda memorialística que considere seus porquês e seus motores.

4 A FORMA BUSCADA: *RETORNOS DE LO VIVO LEJANO* OU O EDIFÍCIO IMENSO DA RECORDAÇÃO

Mas quando mais nada subsiste de um passado remoto, após a morte das criaturas e a destruição das coisas, sozinhos, mais frágeis porém mais vivos, mais imateriais, mais persistentes, mais fiéis, o odor e o sabor permanecem ainda por muito tempo, como almas, lembrando, aguardando, esperando, sobre as ruínas de tudo o mais, e suportando, sem ceder, em sua gotícula impalpável, o edifício imenso da recordação.

Marcel Proust, *Em busca do tempo perdido*

Há uma porta entreaberta. Uma silhueta humana inclina-se sobre ela e olha para dentro. Ela está de costas para quem observa a cena, vemos seu corpo, mas a cabeça já se projetou, entre a curiosidade e o receio, para o lado de dentro da porta. Pela fresta, vemos um pouco do que ela vê: uma sucessão de arcos. Dispostos em perspectiva, denotam um ambiente amplo, um grande salão talvez; impressão reforçada pelo piso quadriculado que esboça um vasto espaço a ser explorado e que não exhibe o aconchego do conhecido, lembrando um tabuleiro de xadrez onde se projeta um jogo de luz e sombra. Esta é a breve descrição do desenho em preto e branco, moldado entre rabiscos, formas geométricas e traços grossos e incisivos, que precede a primeira das três subdivisões de *Retornos de lo vivo lejano* na edição de 1952²⁰⁵ e traz abaixo, à esquerda, a inscrição “Puerta del Vino”.

A opção pela representação pictórica como forma de expressão para inaugurar uma obra poética presidida pela memória instaura uma relação entre a palavra e o desenho e incita a pensar até que ponto este último deixa “aparecer sem equívoco nem hesitação aquilo que ele representa” (FOUCAULT, 1988, p. 20). A partir dessa perspectiva, a elementaridade dos meios do desenho não faz dele um esquema do que está posto em palavras. Se considerarmos, acompanhando a reflexão de Foucault, que o desenho é, enfim, “desenhado com a mesma mão e com a mesma pena que as letras do texto”, então estabelece-se entre esses dois polos “toda

²⁰⁵ A primeira edição de *Retornos de lo vivo lejano* (1948-1952) foi publicada pela editora Losada, de Buenos Aires, em 1952. Continha um retrato de Alberti com sua filha Aitana e os três desenhos que mencionamos precedendo cada seção, elementos que não voltaram a aparecer nas publicações posteriores. A segunda edição, publicada também pela Losada em 1961 – *Retornos de lo vivo lejano* (1948-1956) – Alberti adicionou quinze poemas, doze à segunda parte, “Retornos de amor”, e três à terceira. Em outras aparições, a obra sofreu mudanças, como a exclusão de poemas para o volume *Poesía* (1924-1967), editado em Madri em 1977 pela editora Aguilar e aos cuidados de Aitana Alberti, ou o acompanhamento de quinze *gouaches* de Antoni Tàpies para um volume aparecido em Barcelona também em 1977 (Editorial R.M.). No entanto, a edição de 1961 é considerada a definitiva e, por isso, seguida em *Poesía II*, organizada por Luis García Montero para a Aguilar em 1988, *Poesía III*, edição de Jaime Siles para a Seix Barral, de 2006, e para o volume publicado pela Cátedra em 1999, aos cuidados de Gregorio Torres Nebrera, o qual adotamos neste capítulo pela riqueza das notas.

uma série de cruzamentos” complexos e dinâmicos, de modo que “ele prolonga a escrita mais do que a ilustra e completa o que lhe falta” (1988, p. 25 e 29). Dessa maneira, a “Puerta del Vino”, primeiro contato do leitor com a obra, dispara uma gama de sentidos e oferece-se como figuração do exercício que Rafael Alberti empreenderá no curso dos poemas e de como ele encara e concebe tal exercício. Compreende-se que o “esforço de recordação” (RICŒUR, 2007) ao qual os poemas darão corpo guardará não só o caráter de um deslocamento temporal, como se supõe, mas também espacial. Na iminência de começá-lo, vislumbram-se para o poeta espaços cujos contornos, se reconhecíveis, não são inteiramente conhecidos; assemelham-se aos “vastos palácios da memória” visitados por Santo Agostinho nas *Confissões*:

[...] onde estão os tesouros de inumeráveis imagens trazidas por percepções de toda a espécie. Aí está também escondido tudo o que pensamos, quer aumentado quer diminuindo ou até variando de qualquer modo os objetos que os sentidos atingiram (2015, p. 245).

Com efeito, o “caminante” que protagoniza os poemas volta-se sobre lugares que ele mesmo fez e horas que ele mesmo criou, como se lê no vertiginoso “Retornos de un día de retornos”, em que o sujeito se identifica como “el visitante de tus propias alcobas/el viajero lejano de tus mismos salones,/ el hùesped melancólico, errabundo en tu casa” (ALBERTI, 1999, p. 142). No conjunto imagético e poético que compõe o livro, a “Puerta del Vino” e os outros dois desenhos que precedem as seções²⁰⁶ – “Puerta del Cielo” e “Puerta del Mar” – sinalizam que uma aproximação de *Retornos de lo vivo lejano* não pode desconsiderar que há um movimento inerente ao trabalho memorialístico que implica deambular por espaços e traçar caminhos, num percurso que descobre ora o reencontro, ora a novidade.

²⁰⁶ No que tange ao perfil dessas subdivisões, Aurora de Albornoz entende que a primeira parte da obra se concentra nas lembranças mais longínquas no tempo; a segunda, como seu título propõe, dedica-se aos “retornos de amor”; e a terceira, traz flashes de momentos diversos, mais próximos ao presente da escritura (1990, p. 307). Gregorio Torres Nebrera defende que a primeira seção está centrada no eu, com predileção para as lembranças mais íntimas (infância e família, por exemplo) e seria, portanto, mais lírica e contemplativa; a segunda, se orienta com exclusividade a um tu, a amada; e na terceira haveria a abertura ao outro, com a presença de figuras relevantes na trajetória do poeta e uma ênfase em seu compromisso social e civil (1999, p. 77-78). Visão semelhante é compartilhada por Bénédicte Mathios, em cujos termos a primeira seção seria “centrada sobre o locutor”, a segunda recuperaria o gosto deste locutor pela “poesia amorosa”, e a última traria poemas dedicados à pátria abandonada e à poesia, “a verdadeira substituta da pátria perdida” (1999, p. 222) Aileen Logan igualmente observa que a primeira parte se concentra na infância e adolescência do poeta; a segunda, em suas memórias de amor e a terceira, na relação com a terra natal e os amigos perdidos (2011, p. 55). A pesquisadora nota ainda o “tom reverencial” das composições da segunda seção diante da experiência amorosa que transcende “a linguagem e a expressão humanas” e permite afirmar o valor da vida; e, já na terceira seção, o compromisso com a memória do “trauma coletivo da Guerra Civil” que responde, ao mesmo tempo, a uma “necessidade interior vital e a uma obrigação moral do poeta” (2011, p. 60-66).

Em tempo, agradecemos a gentileza das pesquisadoras Bénédicte Mathios e Aileen Logan que atenciosamente atenderam nosso pedido e enviaram-nos seus textos sobre *Retornos de lo vivo lejano*.

Esses espaços revisitados e o funcionamento da memória sobrepõem-se de maneira recorrente, como se lê em “Retornos de una mañana de otoño”. A visão do palacete do Marqués del Duero que serviu de sede à *Alianza de Intelectuales Antifascistas* durante a Guerra Civil também é metáfora da serenidade que o momento do reconhecimento dessa lembrança proporciona, é o lugar onde ela mesma habita:

Llego hasta ti, pequeño palacio recogido,
blandos muros de hiladas flores atardecidas,
tácitos muebles, íntimas, silenciosas esteras
por donde las pisadas conducen a un secreto.
(ALBERTI, 1999, p. 138-139)

A imagem da porta²⁰⁷ pode ser ainda fértil em outro aspecto se consideramos que o elemento não se separa de uma construção. A porta é precisamente a passagem de entrada para um espaço construído, o que nos coloca, leitores, não só como observadores daquela figura que olhava atrás da porta no desenho, mas no seu exato lugar. Dali perscrutaríamos o interior do edifício que as páginas do livro estão prestes a revelar, as paredes internas e os salões da obra construída por Rafael Alberti, segundo a necessidade das escolhas e a engenharia da disposição dos elementos selecionados. O poeta não se lembra de tudo, ou porque não pode ou porque não quer, mas tudo o que revisita, seja assaltado pelo passado ou em deliberada busca por ele, exige-lhe um tríplice desdobramento: temporal, espacial e pessoal.

Para não se perder nesse vasto palácio é preciso manter clara a referência ao ponto de partida, por isso, cada ambiente – cada poema – delineia um movimento circular. Do início ao fim, nas linhas limítrofes daquele espaço, percursos de ida e volta coincidem. É assim que a arquitetura de *Retornos de lo vivo lejano* se ergue e se mantém, uma vez que:

[...] o em-casa não preexiste: foi preciso traçar um círculo em torno do centro frágil e incerto, organizar um espaço limitado. Muitos componentes bem diversos intervêm, referências e marcas de toda espécie. [...] Para obras sublimes como a fundação de uma cidade, ou a fabricação de um Golem, traça-se um círculo, mas sobretudo anda-se em torno do círculo [...] (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 122).

²⁰⁷ Lembramos também a recorrência da imagem da porta e do portal na história literária, desde Homero e Dante, até o simbolismo de Verlaine e Rimbaud, do qual se apropriou Antonio Machado em suas “galerías del alma”.

O círculo²⁰⁸ simbolicamente traçado para que esses *retornos* existam e sejam o “breve jardín murado”²⁰⁹ do poeta parece ativar o imaginário das cidades medievais, como um dia foi Madri²¹⁰, não por acaso figurada como “la acechada/ de las veinte mil puertas por donde no entró nadie” nos versos de “Retornos de un museo deshabitado” (ALBERTI, 1999, p. 151). No interior dessa “cidade” fundada pelo poeta ele caminha em busca de lembranças ao mesmo tempo em que encena essa caminhada. A dificuldade de levá-la a cabo não raro evoca a imagem de um espaço labiríntico, como nos versos de “Retornos del amor en los antiguos callejones”, em que o traçado da medieval Toledo a que Alberti e María Teresa acudiram durante a Guerra Civil como parte das ações pela salvação do tesouro artístico espanhol se confunde com a angústia do episódio recordado e o caráter custoso do próprio exercício da memória:

Ahora
es el delgado, oscuro laberinto
de una ciudad dormida, un agrietado
corazón donde un río lame y canta
la silenciosa noche de las piedras.

Había que estrecharse hasta los dos ser uno
para poder entrar en tanto enredo
de esquinas, puertas, patios y balcones.
(ALBERTI, 1999, p. 189)

Estamos postados, então, à entrada de uma obra que deve ser jornada²¹¹ tanto para o poeta como para o leitor. Mas, ao contrário de um percurso por um heteróclito canteiro de obras a que o conjunto de outros livros escritos no exílio rio-platense predisponha, *Retornos de lo vivo lejano* insinua uma inteireza. No campo aberto em que se expunham os fragmentos de “Arión (versos sueltos del mar)” ou a aparência singela das formas breves de *Baladas y canciones del Paraná*, os poemas demorados, de versos longos, encadeados por incontáveis encavalgamentos, e unidos pela mesma designação têm uma densidade outra. Conservam o

²⁰⁸ Em sua análise da obra, Gregorio Torres Nebrera também observa o reiterado “diseño circular” dos poemas, assim como a “circularidad del diseño global del poemario” (1999, p. 83-85), característica igualmente comentada por Isabel Paraíso que reconhece na “estructura compositiva” a recorrência da figura do círculo (2003, p. 327).

²⁰⁹ Do poema “Retornos a través de los colores”.

²¹⁰ A primeira muralha ao redor de Madri, a muralha árabe, data do século IX. Num raio que a abraçava, construiu-se no século XII a muralha cristã. Tais fortificações foram conservadas até pelo menos o século XVI. Em todas, vão se abrindo portas e *portillos*, fundamentais para a organização e funcionamento da cidade, uma vez que serviam para segurança, controle e fiscalização de mercadorias, aduana e locais de pagamentos de taxas e tributos. Dentre as famosas portas de Madri, estão a ainda hoje existente como monumento Puerta de Alcalá, e a Puerta del Sol, demolida, mas atualmente importante local da capital espanhola (AMO HORGA, 2003).

²¹¹ Aileen Logan também considera que, em *Retornos*, Alberti, muito mais do que “simplesmente escapar rumo a memórias sentimentais da Espanha”, embarca em “uma jornada e uma busca espirituais enquanto procura validar e autenticar sua existência em um vasto e alheio continente” (2011, p. 66, tradução minha).

peso²¹² que significam para um indivíduo as experiências que o constituem, os eventos que ele viu e o modo como os apreendeu. Uma carga que se compõe dos acontecimentos históricos a que o poeta assistiu, como sugerem os versos de “Retornos de una sombra maldita”:

Han pasado desgracias,
han sucedido, madre, verdaderas
noches sin ojos, albas que no abrían
sino para cerrarse en ciega muerte.
Cosas que no acontecen,
que alguien pensó más lejos,
más allá de las lívidas fronteras del espanto,
madre, han acontecido.
(ALBERTI, 1999, p. 213);

dos muitos sentidos que o exílio lhe foi revelando e impondo, entre a expectativa e o desencanto, nomeados no início de “Retornos de una dura obsesión”:

¿Quién diría que tantos
desdenes, tanta oscura
batalla, tan larguísimos años de espera, súplicas
antesalas de falsas promesas, corredores,
banquillos ante pálidos de preguntas torcidas,
iban perennemente a dar al mismo sitio,
al mismo estado inmóvil que te veja y te cansa?
(ALBERTI, 1999, p. 218);

do volume de significados de que, a esta altura, se recobre o signo maior de sua poesia, o mar: maduro, pleno, antigo, profundo, como aparece na abertura de “Retornos de un poniente en Ravello”:

Tú vuelves siempre, y siempre
más claro y perfilado, más maduro
de pleno azul y antigua transparencia.
Desde allí te veía como ahora,
lejano mar, te miro,
desde esta tarde de otro continente,
colgado en mi memoria, atravesándola
de poniente a levante,
de mediodía a norte.
Tuve yo que escalar aquella fina hondura,
aquel cielo de estatuas y rumores
para abrazarte todo y retenerte.
Abierto, abajo estabas, suspendido
como por invisibles

²¹² Este é o vocábulo – “peso” – que Federico García Lorca emprega para caracterizar o verso alexandrino, em oposição à natureza “alada” do verso curto em sua conferência sobre Góngora (2008, p. 257).

alas, como llevado
a hombros del aire, entera
levedad, extendida, uniforme hermosura.
(ALBERTI, 1999, p. 207);

ou do imemorial baú mitológico onde habitam “las inmóviles formas tutelares” (ALBERTI, 1999, p. 207) das divindades que alimentam não só a imaginação criativa do poeta, sua concepção humanista de arte e do lugar desta na civilização, como também orientam sua maneira de viver o amor. Apropriando-nos dos versos de Alberti, pode-se dizer que a memória que guarda acontecimentos da vida e da história, episódios amorosos, formas e motivos da tradição; que é da poesia e que na poesia, pela linguagem, se dá como exercício; essa memória tem o peso que “excede todos os frutos da terra”²¹³. Assim é que os poemas de *Retornos de lo vivo lejano* se dispõem como coisas sólidas sobre o chão da poesia, no interior da qual jazem suas bases firmes. Os quarenta e cinco *retornos* parecem mesmo erguer-se como monumentos, como valendo-se das “capacidades” da memória, ou seja, aquelas que a tornam “bem-sucedida” ou “certa”, o “recurso” humano “a respeito da referência ao passado”, conforme empenha-se em mostrar Paul Ricœur (2007, p. 40).

No entanto, esse caráter monumental é, além de uma potencialidade da memória, um efeito da leitura que convive com outro menos estável e que se deve à confluência de três aspectos inter-relacionados: a outra natureza dessa mesma memória, a substância da qual ela é formada e o estatuto da poesia. Nos três, incidem graus de “inexistência” seja pelo fato de que as coisas a que o poeta retorna só existem dentro dele, seja porque a reconstrução demandada resvala no sonho, ou porque o instrumento dessa empresa, a linguagem com a qual se cria, sabe-se, por vezes, insuficiente. A instabilidade, contudo, não abala o monumento. Inscreve-se nele dialeticamente, pois os *Retornos de lo vivo lejano* não poriam em cena o trabalho da memória entregue ao esforço de recordação se não incorporassem essas mesmas fragilidades, as preciosas ruínas sobre as quais o poeta chora²¹⁴, ou, nos termos de Ricœur, “o avesso de sombra da região iluminada da memória” (2007, p. 40).

²¹³ A formulação advém dos versos de “Retornos del amor entre las ruinas ilustres”, compostos muito provavelmente a partir da lembrança da visita que Rafael Alberti e María Teresa fizeram às ruínas de Pompeia em 1934, como cogita Torres Nebrera (ALBERTI, 1999, p. 197): “El símbolo viril jovial reposa,/ en todo su verdor puro, tendido/ sobre el plato feliz de la balanza/ que le ofrece el Amor. /Su peso excede/al de todos los frutos de la tierra” (1999, p. 196). Alberti deve referir-se aqui à representação de Príapo na pintura localizada à entrada principal da Casa dos Vetti no sítio arqueológico de Pompeia, em que o enorme falo do deus pende de um dos pratos de uma balança enquanto no outro há um saco de moedas, e, abaixo, há uma cesta cheia de frutas. Considera-se que a pintura demonstrava a devoção dos proprietários ao deus, além de representar “a abundância e fartura existente e desejada para aquela moradia” (SANFELICE; COZER, 2017, p. 93).

²¹⁴ Dos versos finais de “Retornos de una mañana de otoño”: “Me encontrará la noche llorando en esta umbría,/ ya que desde tan lejos me trajo aquí el otoño,/ llorando, sí, llorando,/porque llegó el momento de gritar que lo estoy/ sobre tantas preciosas ruinas sin remedio” (ALBERTI, 1999, p. 139).

Para seguir com o filósofo francês, convém retomar outra das distinções de sua fenomenologia da memória, aquela entre a memória-hábito e a rememoração. Enquanto a primeira, “é simplesmente agida e sem reconhecimento explícito”, a segunda, “não prescinde de reconhecimento declarado” (2007, p. 439). Este último seria o “ato mnemônico por excelência”, o momento em que se efetivaria a “exata superposição da imagem presente à mente e do rastro psíquico, também chamado de imagem, deixado pela impressão primeira” (2007, p. 438). O reconhecimento, portanto, é exatamente o reconhecimento de que uma imagem é uma lembrança. Para que esse circuito se dê é indispensável o contraste com o presente, pois este é que permite “reconhecer uma lembrança” como tal. Desse modo, Ricœur reafirma o “enigma” que desde o início apresentara em sua investigação: a lembrança evidencia a “presença da ausência e da distância” (2007, p. 441).

Ora, os *retornos* dramatizam, desde o paradoxo instaurado no título, justamente essa consciência da presença do ausente e da presença do distante. A obra acolhe a dialética que a constitui na medida em que aglutina o peso e a densidade daquilo que vive dentro do sujeito e que ele é capaz de destacar como marcos para construir sua mitohistória (GUSDORF, 1991, p. 15); e a lucidez de que essa construção tem a debilidade do que é, por definição, subjetivo, inapreensível e irrepetível. Essa condição contraditória plasma-se, por exemplo, em “Retornos de Vicente Aleixandre”:

Han pasado las cosas. Han caído
mares de oscuridad, negros telones.
Precipitadas nieblas en derrumbe
nos han ahogado hasta quedar algunas
sangres preciosas sepultadas. Óyelas,
como yo las escucho, aquí, tan lejos,
tanto, que con las manos puedo, a veces,
tocarles el sonido...
(ALBERTI, 1999, p. 250)

Nos versos, as “coisas” que aconteceram têm uma feição aterradora. Não obstante, as ruínas dessa destruição conservam-se com toda a concretude que pode ter um som, imagem com a qual o poeta sublinha tanto a permanência da intensidade com que tais “coisas” o fustigaram pela primeira vez quanto a impossibilidade de retê-las como algo palpável.

Retornos de lo vivo lejano demarca um território, aqui novamente entendido a partir do conceito de Deleuze e Guattari, que só existe nessas tensões e subsiste delas. Ao mesmo tempo em que voltar aos episódios e às pessoas de sua vida exige que Rafael Alberti trace um caminho, faça escolhas e erga monumentos, o gesto mesmo de decidir retornar a eles significa “um vasto

movimento de desterritorialização tomando o território por inteiro, atravessando-o de cabo a rabo”, itinerário que Deleuze e Guattari associam às “peregrinações às fontes como as dos salmões” (2012, p. 143). A partir de tal perspectiva, intui-se a insuficiência de uma interpretação pacificadora desses poemas. Pretender justificá-los como a necessidade que Alberti teria de fugir de sua “situación de exilio y derrota” e “Recuperar la vida, recuperar la alegría” através de uma “anulación provisional del presente, sustituido por un pasado que vuelve, que revive en el presente” (PARAÍSO, 2003, p. 333) é ignorar o movimento analítico e reflexivo que cada poema realiza. Por outro lado, defini-los como “un hermoso y consolador tributo a la memoria y a la nostalgia” (TORRES NEBRERA, 1999, p. 48)²¹⁵ pode sugerir que o conjunto tem uma feição amena e tranquila, distante de um olhar crítico sobre o presente e o itinerário do próprio poeta inserido na história e na tradição.

À percepção assentada de que em *Retornos de lo vivo lejano* Rafael Alberti se devota ao exercício da memória, resgata, revive e recria episódios de sua trajetória, é preciso somar a interrogação sobre o que essa decisão e essa postura significam dentro da dialética que esta mesma memória oferece ao instaurar o sujeito entre o pendor monumental e a consciência da fragilidade intrínseca à empreitada. Assumidas essas tensões, é necessário refletir sobre o modo como esses *retornos*, sendo forma e substância criadas pelo poeta, se situam frente um amálgama de relações, que, desenredadas, poderiam ser descritas em três eixos.

O primeiro diz respeito à experiência histórica e pessoal do exílio, considerando que os poemas são escritos entre 1948 e 1956, portanto, depois de transcorrida mais de uma década da travessia à América, quando já arrefeceram as esperanças de restauração da República espanhola e, conseqüentemente, avivou-se a certeza dos exilados da permanência de sua condição ante a impossibilidade de voltar à Espanha. Vale recordar a noção dos diferentes tempos do Exílio Republicano Espanhol de 1939 que expusemos anteriormente, a qual localizaria *Retornos de lo vivo lejano* entre o fim da “gran ilusión” de que a vitória dos Aliados sobre Hitler e Mussolini na Segunda Guerra Mundial implicaria a derrocada do regime franquista, e a aceitação da entrada da Espanha na ONU em 1955, que chancelou para o mundo a ditadura do país. O período, que deu início ao terceiro momento do exílio, é descrito pelo político e escritor espanhol Virgilio Botella Pastor (1906-1996), exilado no México, como o

²¹⁵ Embora Gregorio Torres Nebrera advirta que “la nostalgia en Alberti nunca tiene derivaciones conformistas, nunca se acaba en el recreo personal del propio yo desprendido de sus querencias”, sua ressalva não aponta as tensões dialéticas que conformam a obra, pois se restringe a argumentar que essa nostalgia “se hace perfectamente compatible con una actitud combativa, de continuo reclamo del derecho del exiliado a recordar y mantener vivo el deseo de recuperar lo que le ha sido arrebatado” (1999, p. 61).

[...] más triste, descorazonador y de perspectivas más lejanas, que provocó un cambio radical en la mentalidad y actitud de los exiliados ante el desmoralizador alejamiento del futuro ansiado y la única esperanza lógicamente posible, el “cuando muera Franco”, como empezaron a decir ya de niños los hijos de los desterrados, acontecer sin duda muy remoto por desgracia, salvo acontecimientos imprevisibles, dada la longevidad de la familia paterna del dictador. (2002, p. 607)

O segundo eixo se refere à posição que o sujeito-poeta Rafael Alberti assume diante da história com o gesto memorialístico empreendido no conjunto de poemas e o ensimesmamento que esse exercício supõe. Tal escolha pela primazia do olhar subjetivo, reafirmado pela eleição do gênero lírico, sugere a defesa da legitimidade dessa perspectiva²¹⁶.

Finalmente, é preciso considerar que o exercício da memória realizado através da escritura do qual *Retornos de lo vivo lejano* é fruto demanda um trabalho de seleção, reflexão e construção. Assim, se concordarmos que ele pode ser lido como uma “autobiografia lírica”, nas palavras de Aurora de Albornoz (1990, p. 307), ou um “memorial versificado”, como prefere Torres Nebrera (1999, p. 75)²¹⁷, seria redutor supor que a obra entrega simplesmente a vida de Alberti em versos.

Nesse sentido, é oportuno retomar a assertiva de Georges Gusdorf em sua reflexão sobre a autobiografia: “A representação não é o duplo da apresentação, mas a transposição da realidade vivida em uma outra esfera de realidade, dotada de características próprias, nada insignificantes, bem ao contrário”²¹⁸; advertência com a qual o pensador francês enfatiza a necessidade de distinguir o vivido do escrito. Isso se deve ao fato de que nesse processo de transposição a natureza mesma da palavra, da elaboração da escritura e, inclusive, “do espaço geométrico de duas dimensões do papel”, como detalha Gusdorf, operaria uma “remodelagem do espaço interior” (1991, p. 14). Tal consciência lhe permite afirmar que a “autobiografia não é uma empresa somente cognitiva”, mas “ela se quer reformadora, ela tem um ‘caráter criador e edificante’”²¹⁹.

²¹⁶ Como observa Valeria De Marco em sua leitura dos escritos de Alberti dedicados ao Museu do Prado, em *Retornos de lo vivo lejano*, o poeta, não podendo “absorver a dor, [...], provocada por nova frustração, por novo abandono, pelo novo adiamento da realização de seu desejo de retornar à Espanha” decide “Instala[r]-se na memória, adota[r] o tom da confissão e isola[r]-se na fragilidade da lírica” (2015, p. 52).

²¹⁷ Torres Nebrera lembra a coincidência temporal entre a escritura de *Retornos...* e de *La arboleda perdida*, razão pela qual defende que “el poemario se acaba convirtiendo en una versión versificada de su libro de memorias” (1999, p. 80). Entendemos que tal conclusão se equivoca ao não atentar para as especificidades de cada gênero, seu processo de elaboração e as necessidades expressivas que cada um responde.

²¹⁸ “La représentation n’est pas le double de la présentation, mais la transportation de la réalité vivante dans une autre sphère de réalité, dotée de caractéristiques propres, nullement insignifiante, bien au contraire” (GUSDORF, 1991, p. 14, tradução minha).

²¹⁹ “[...] l’autobiographie n’est pas une entreprise seulement cognitive, contrairement à un préjugé répandu; elle se veut réformatrice, elle a un ‘caractère créateur et édifiant’” (GUSDORF, 1991, p. 15, tradução minha).

Guardadas as distâncias metodológicas e os fins de cada investigação, não nos parece equivocado aproximar a ideia de remodelação do espaço interior através de um impulso reformador levado a cabo na escritura, de Gusdorf, ao conceito de desterritorialização como o movimento que transpassa o território conformado por um ser, abrindo-o novamente ao contato com o caos, e que descreve a própria dinâmica do ritornelo, proposto por Deleuze e Guattari. Ambas as reflexões evidenciam o caráter ativo, movente e mutante dos processos, atributos que são, simultaneamente, condição para que eles se desatem, meio que permite que eles aconteçam e fim a que se chega depois da empreitada.

Desse modo, em uma “autobiografia lírica” ou em um “memorial versificado” não se pode pensar em quaisquer dimensões estáticas. O movimento é a vida desse tipo de escritura, e ela só vive porque se move. Ora, como já sabemos, nada pode ter mais afinidade com a poesia de Rafael Alberti do que essa concepção. Pode-se dizer, então, que a tríade mar-memória-poesia que sustenta sua poética divisa, em *Retornos de lo vivo lejano*, o âmbito da plenitude possível. O delicado vínculo da volta que é ida (BOSI, 2010, p. 41), o fluxo e refluxo do mar, o ir e vir da memória, o verso e o reverso da poesia: para todos e em cada um, a imobilidade significaria a morte.

Esse conjunto de poemas reinstaura a disposição para o movimento que anima a poesia albertiana, e o faz, com doses de convicção e angústia, contando com o que na faculdade da memória é força e debilidade, na construção de um itinerário pessoal e poético que confronta, nos meandros da linguagem, a condição íntima e histórica desse sujeito.

Para começar a pensar tais questões, antes de entrar pelas três *portas* que organizam o livro, aproximamo-nos do poema “Retornos del amor en los balcones” na medida em que suas cinco estrofes podem ser lidas como o percurso do sujeito que decide pôr-se a recordar, desde o porquê da decisão, passando por um certo modo de fazê-lo, o reencontro com a lembrança, a alegria do reconhecimento até a “volta” e os efeitos dessa busca.

RETORNOS DEL AMOR EN LOS BALCONES

Ha llegado ese tiempo en que los años,
las horas, los minutos, los segundos vividos
se perfilan de ti, se llenan de nosotros,
y se hace urgente, se hace necesario,
para no verlos irse con la muerte,
fijar en ellos nuestras más dichosas,
sucesivas imágenes.

¿Dónde estás hoy, en dónde te contemplo,
en qué roca, en qué mar, bajo qué bosque,

o en qué penumbra de estivales sábanas
o en qué calientes, nórdicas alcobas?

Ha pasado la siesta dulce de los azules
que la ancha isla nos tendió en el sueño.
Venus casi dormida aún, te asomas
al íntimo refugio de los barcos
y toda tú ya cantas como un puerto
amoroso de velas y de mástiles.

Tus cabellos tendidos vuelan de los balcones
a enredarse en la trama delgada de las redes,
a poner banderines en los palos más altos
y un concierto de amor en los marinos aires.

Luego, cuando al poniente retornan silenciosos,
blancos de sales y alas de gaviotas,
pongo en tu corazón desnudo mis oídos
y escucho el mar y aspiro el mar que fluye
de ti y me embarco hacia la abierta noche.
(ALBERTI, 1999 p. 166)

O poema aparece da segunda seção de *Retornos*, a mais numerosa, com vinte poemas, intitulada “Retornos de amor”. Nele, o esforço de recordação é motivado pela necessidade de reter “as horas, os minutos e os segundos vividos”, sob pena de vê-los ir-se com a morte. Para tanto, é preciso que horas, minutos e segundos passem por um processo de elaboração capaz de fixar no tempo as mais felizes imagens. Desse modo, não basta somente existir em um determinado momento. Para que essa existência não desapareça simplesmente, é necessário que ela seja posta em imagens para que seja vista.

Dentro do regime mais livre da lógica poética, detecta-se aqui uma associação entre lembrança e imagem. Do ponto de vista mais especializado da filosofia, no entanto, muito já se discutiu sobre o problema. Paul Ricœur enfrenta-o em *A memória, a história, o esquecimento*, em que ressalta que imaginação e memória compartilham “como traço comum a presença do ausente, e como traço diferencial, de um lado, a suspensão de toda posição de realidade e a visão de um irreal, do outro, a posição de um real anterior” (2007, p. 61). A partir dessas distinções, reconhece a necessidade de reaproximar lembrança e imagem, pois ambas podem ser identificadas como diferentes “‘modos de apresentação’ de alguma coisa” (2007, p. 62). Do quase interminável “jogo de afinidades e repulsões” da investigação sobre o tema feitas por Husserl (2007, p. 64), Ricœur destaca que a lembrança é uma imagem sim, desde que conserve uma “nota temporal” que, necessariamente, “coloca as coisas no passado”; um caráter de “presentificação indireta apoiada” ou não “em uma coisa”; que não seja “fingida”, como a fantasia ou a ficção, e pertença “ao mundo da experiência” e não “da irrealidade” (2007, p. 63-

66). Ricœur apoia-se também em Bergson e sua distinção entre “lembrança-pura” e “lembrança-imagem”, sendo esta última aquela que resulta do “trabalho da recordação” que traz “a lembrança para uma área de presença semelhante à da percepção” (2007, p. 68). E aqui talvez esteja a ressalva mais importante de Ricœur para uma reflexão sobre a relação entre imagem e lembrança tal como assinalada no poema de Rafael Alberti:

Mas [...] não é qualquer tipo de imaginação que é assim mobilizada. Ao inverso da função irrealizante que culmina na ficção exilada no que está fora do texto da realidade inteira, é sua função visualizante, sua maneira de dar a ver, que é exaltada aqui. (2007, p. 68)

No poema, a fixação das “más dichosas, sucesivas imágenes” nas horas, minutos e segundos vividos serve-se menos da “função irrealizante” da imaginação que estaria em marcha na criação poética, e muito mais de sua “função visualizante”, capaz de trazer a lembrança à tona, evidenciá-la e, potencialmente, expô-la à reflexão.

Esse processo de elaboração de uma representação imagética começa na segunda estrofe, quando se desata um movimento de busca no qual a disposição para o reencontro com a lembrança se relaciona a uma localização e à recomposição de um cenário. Com efeito, como adverte Ricœur, “a espacialidade corporal e ambiental” é “inerente à evocação da lembrança” (2007, p. 157), aspecto que se marca linguisticamente no poema pela reiteração dos interrogativos espaciais (*dónde, en qué*). O cenário buscado pelo sujeito abrange desde a amplitude das paisagens naturais – rochas, mar e bosques – à intimidade do leito amoroso – a penumbra dos lençóis estivais ou as cálidas, nórdicas alcovas –, elencando, sem distinção, os espaços propícios ao amor.

Na terceira estrofe, aparece a lembrança reencontrada, que inunda o poema com sua temporalidade, espacialidade e causalidade próprias. A amada surge convertida na deusa da beleza e do erotismo após o sono conveniente à hora mais quente do dia. Ainda lânguida, ela incita o amado e entrega-se novamente ao jogo amoroso, momento a partir do qual os versos se tingem de mais plasticidade e sugestões²²⁰. A linguagem põe em evidência a lembrança daquele momento amoroso e, para isso, ela mesma se deixa tomar pelo poder sugestivo do desejo.

A quarta estrofe condensa, numa sequência de orações aditivas, o momento que é, ao mesmo tempo, de máxima expansão e de máxima conjunção: os cabelos da amada voam desde

²²⁰ Gregorio Torres Nebrera nota a conotação erótica das metáforas e sinédoques nesses versos, por exemplo na retomada da imagem do “más hermoso/puerto del mediodía”, de “Retornos del amor recién aparecido” (1999, p. 167).

o terraço e se prendem às redes lançadas pelos barcos num concerto de amor pelos ares marinhos. De volta à calmaria, o resquício do gozo é a respiração arquejante da amada que, para o sujeito, equivale ao som do mar e, enfim, ao próprio mar que flui a partir dela e lhe oferece a imensidão da noite aberta.

Em “Retornos del amor en los balcones”, superpõem-se, quase sem diferenciação, a experiência do amor, a criação poética e o reconhecimento da lembrança, uma maneira de ser desses versos que contém a ética operante em toda a obra. Aqui o poeta revela sua necessidade e sua urgência de lembrar, não somente para não esquecer, imperativo que talvez ele compartilharia com outros seres humanos, mas para ensaiar uma (re)construção frente às ruínas de si e de sua história que são o espólio do exílio. O poema afirma o valor descoberto no diminuto, no exclusivamente íntimo e subjetivo que, quando reencontrado, pode potencialmente lançar luz sobre uma trajetória. Observe-se como os versos desenham um movimento de expansão desde o “íntimo refugio” à imensidão do porto, seus barcos, redes e bandeiras tremulando nos mais altos mastros, e, logo, contraem-se à cena mais reservada. Trata-se, portanto, de um itinerário de compreensão que revisita determinados eventos do passado, os quais o sujeito considera significativos para o modo como ele problematiza seu percurso pessoal e estético em relação à história. Mas esses eventos não guardam um sentido pré-determinado. É no curso da escritura desses poemas que esse sentido se constrói. Portanto, pela linguagem poética e sua forma de elaborar imagens, e, necessariamente, pela relação que os eventos estabelecem entre si no conjunto da obra e pelo modo como são (re)considerados a partir do presente da escritura.

Como se intui, não é modesto o projeto empreendido em *Retornos de lo vivo lejano*. Autoconhecimento, compreensão e reconstrução são as grandes tarefas postas em jogo e a natureza epopeica desses desígnios parece que não poderia ser enfrentada em versos curtos ou formas breves. A extensão e a distensão a que o poeta se permite em quarenta e cinco poemas cuja métrica predominante é o alexandrino, alternado com hendecassílabos e precisas aparições de heptassílabos²²¹, e em que há uma média de trinta e três versos por composição (podendo

²²¹ É importante lembrar que os hendecassílabos espanhóis correspondem ao decassílabo português e que o alexandrino na versificação espanhola deve ter quatorze sílabas enquanto na portuguesa, doze. Sobre a métrica dos poemas, Isabel Paraíso observa que “Los metros largos [...] permiten a Alberti un lento demorarse en las imágenes del recuerdo, o dar rienda suelta al flujo de sus cavilaciones; mientras los breves heptasílabos marcan la vivacidad, el cambio brusco en el hilo de sus reflexiones o en el amplio curso de sus imágenes” (2003, p. 326). Já Gregorio Torres Nebrera tece as seguintes considerações: “El metro con el que Alberti mejor acompasa el sosegado deambular por el recuerdo, a solas, de sus experiencias nunca perdidas de todo, resulta ser [...] el verso alejandrino, combinado con endecasílabos y heptasílabos, en libre proporción según los poemas y las tensiones emotivas que en ellos se crean” (1999, p. 79). A variação métrica dos poemas sugere, ademais, a mescla entre as matrizes popular e erudita de versificação.

chegar aos setenta e dois, como é o caso de “Retornos de Niebla en un día de sol”) oferecem o leito propício ao enfrentamento e à reflexão. Tal forma, como bem reconstitui Isabel Paraíso, é inspirada na mescla de metros própria da silva italiana renascentista, cultivada na Espanha do século XVII e logo por Góngora, nas *Soledades*, tendo chegado ao Ruben Darío de *Cantos de vida y esperanza* e ao Pablo Neruda de *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* (2003, p. 325). Pelo perfil extenso de suas composições, não seria equivocado apelidar, muito livremente, *Retornos de lo vivo lejano* com a designação pela qual hoje se conhecem os poemas 61 a 68 do *Livro de Catulo: carmina longiora*, os poemas mais longos (OLIVA NETO, 1996, p. 48).

Como dissemos, três portas nos conduzem aos *carmina longiora* de Alberti na primeira edição de 1952 e os situam no breve jardim murado do poeta, ou em seu “pequeño jardín de desterrado” cercado por um “fuerte y dulce muro blando”²²². O motivo das portas, em verdade, povoa os poemas e se desdobra em um amplo campo semântico e imagético que abrange desde vocábulos para denominar diferentes aberturas, passagens ou construções e elementos que as supõem (*umbral, dinteles, columnatas, arcos, poros, vestíbulo, escalones, galería, cueva, ventanas, balcones, mirador, escaleras, templos, patios, corredor, antesala, paredes, fortaleza, castillos, torres, guarida, muros, edificio, casa, fronteras, salida, afueras, cerrojos, llaves*); preposições e advérbios que aludem a uma travessia (*por, a través, desde, hasta, a, fuera, dentro*); até inúmeros verbos que podem implicar a passagem por uma porta ou abertura (*llegar, entrar, salir, pasar, cerrar, evadir, asomar, abrir, volver, retornar, penetrar, venir, conducir, sumergir*). O mesmo motivo também organiza, por vezes, a espacialidade dos poemas segundo o estado de alma do sujeito – homem e poeta –, de modo que estar em “una profunda cueva sin aire y sin salida” alude a um momento de angústia e desorientação, em contraposição à abertura dos arcos e à subida em direção à luz que traduz alegria e contentamento²²³. De igual maneira, o gozo e a privação da liberdade associam-se, respectivamente, à possibilidade de mover-se com fluidez e à sensação de estar encarcerado por fronteiras e limites, condições que dizem respeito tanto ao sentimento do exilado como à percepção que o poeta tem de seu poder de criação pela palavra. Ambos os sentidos da relação entre liberdade e movimento são contrastados nas duas estrofes iniciais de “Retornos de la dulce libertad”:

²²² Versos de “Retornos de Paul Éluard” e “Retornos del amor en la noche triste”, respectivamente (ALBERTI, 1999, p. 247 e 185).

²²³ A passagem de um estado a outro é figurada no poema “Retornos del amor recién aparecido” que recorda o encontro do poeta com María Teresa León, e a mudança de tom do atormentado ensimesmamento de *Sobre los ángeles* à outra atitude, mais aberta à realidade circundante, dos versos do “poeta en la calle” (ALBERTI, 1999, p. 161).

Podías, cuando fuiste marinero en tierra,
 ser más libre que ahora,
 yéndote alegremente,
 desde las amarradas comarcas encendidas
 de tu recién nacido soñar, por lo profundos
 valles de huertos submarinos, por las verdes
 laderas de delfines, sumergidos senderos
 que iban a dar a dulces sirenas deseadas.

Podías, bien podías entonces, bien podías,
 sin lágrimas inútiles, sin impuestas congojas,
 viajar, llenos de viento los labios, con un golpe
 de abierta luz en medio del corazón, bien alta
 la valerosa vida cayendo de tu frente.
 ¿En dónde las fronteras entonces, ese miedo,
 ese horror a los límites,
 ese cerco que escuchas avanzar en la noche
 como un triste mandato que ha de cumplirse al alba?
 (ALBERTI, 1999, p. 216)

Os versos promovem a flagrante contraposição entre o universo inicial da poesia de Rafael Alberti e aquele em que se inscreve o exílio, já sob o efeito de um tempo histórico que subverteu a desenvoltura confiante com que sua criação se movia por imaginados cenários submarinos. O presente desta escritura é marcado pela interdição resultante de sucessivos golpes, que, no entanto, obriga ao redesenho do vínculo triádico que sustenta essa poesia: mar-memória-poesia persiste(m), senão com o desembaraço de *Marinero en tierra*, entregue(s) ao esforço da recordação nos meandros do qual ainda pode(m) mover-se. Com efeito, o poeta confessa, em “Retornos de una mañana de primavera”, que “es dulce/no ofrecer resistencia” à “verde llamada” do mar – e logo, da memória e da poesia – que pode abrir-lhe “rotos/poros y antiguos arcos blanquísimos” (1999, p. 127).

Dessa maneira, Alberti se vale mesmo da múltipla e ancestral simbologia das portas, evocando desde a mitologia greco-latina, a tradição judaico-cristã até a memória mais prosaica de lugares, pessoas e hábitos; um imaginário que Chevalier e Gheerbrant sintetizam em seu conhecido *Diccionario de símbolos*:

La puerta simboliza el lugar de paso entre dos estados, entre dos mundos, entre lo conocido y lo desconocido, la luz y las tinieblas, el tesoro y la necesidad. La puerta se abre a un misterio. Pero tiene un valor dinámico, psicológico; pues no solamente indica un pasaje, sino que invita a atravesarlo. (1986, p. 855)

Mais adiante, ainda no mesmo verbete, os autores franceses transcrevem uma apreciação do Michel Cournot sobre o filme *Au hasard Balthazar* (1966), de Robert Bresson: “Según esté

cerrada, abierta, cerrada con llave, o batiente, una puerta es, sin cambiar en absoluto de naturaleza, presencia o ausencia, llamada o defensa, perspectiva o plano ciego, inocencia o falta” (1986, p. 858).

Nossa leitura de *Retornos de lo vivo lejano* decidiu entrar pelo desenho da primeira das três portas que precedem as seções do livro na edição de 1952. Essa opção – a entrada pela porta – seria apenas redundante se o motivo não se desdobrasse no curso dos poemas, estabelecendo um intercâmbio complexo entre figura e texto (FOUCAULT, 1988), e se relacionasse tão vivamente com o exercício da memória empreendido na obra. Assim, seguindo a proposta da divisão em três partes que a organiza, com suas três portas, passaremos à leitura detida de um poema de cada seção. Consideraremos as sugestões dos desenhos e buscaremos articular as especificidades da forma, as demandas do indivíduo e do criador e as vicissitudes do tempo em que se inserem.

4.1 Pela porta do vinho: um caminho de interpretação e crítica do passado e do presente

As primeiras associações acerca do trabalho da memória que a obra estava prestes a iniciar foram disparadas pela “Puerta del Vino” e poderiam se deter na ideia de um vasto palácio aberto pelo qual deambular não fosse seu nome e os desenhos nela cravados.

Com essa primeira porta, entra em cena uma bebida antiquíssima, sobre a qual Plínio, o Velho diria em sua *História natural* (séc. I d.C.), na esteira da lírica de Alceu (630-580 a.C.) que reside a verdade – *in vino veritas*. A bebida regava os *symposium* gregos, compartilhada entre os convivas em nome de Dionísio, o deus que então passava a habitar os espíritos e podia fazer “nascer a palavra cantada, celebrando a memória [...], ou compondo hinos aos deuses” (ORNELLAS E CASTRO, 1999, p. 112). Essa comunhão religiosa típica do período grego arcaico será na Atenas do século V a.C. o banquete tal como cultivado por Platão e imortalizado em seu diálogo homônimo, um “ritual social” em que a bebida ainda está presente, mas a embriaguez passa a ser, além de vinho, também de palavras (ORNELLAS E CASTRO, 1999, p. 114). Em outro diálogo, também intitulado *Banquete*, de Xenofonte, contemporâneo de Platão, se leem as palavras de Sócrates:

Também a mim, meus amigos, me parece que é uma boa ideia que bebamos; na verdade o vinho adormece as penas das almas dos homens, como faz a

mandrágora com as pessoas, mas também desperta as alegrias como o azeite faz com o lume. (XENOFONTE, 2008, p. 42)

Já de toda a simbologia que o vinho recebe da tradição judaico-cristã (o sangue de Cristo, por exemplo), parece-nos que as mais apropriadas ao contexto de *Retornos de lo vivo lejano* sejam as imagens e sugestões presentes no “Cântico dos cânticos”, como em “Ah! Beijame com o beijos de tua boca!/ Porque os teus amores são mais deliciosos que o vinho” (1, 2); ou em “teu umbigo é uma taça redonda,/ cheia de vinho perfumado” (7, 3). Com efeito, trata-se de um texto que ecoa fortemente nas descrições da amada na segunda parte da obra albertiana. Por um lado, explora-se a natureza erótica do poema hebreu e, nesse sentido, o vinho equivaleria às delícias e benesses do amor. Por outro lado, não se pode desprezar a leitura do texto bíblico que Alberti certamente fez através de Fray Luis de León, tradutor e comentador do “Cântico dos cânticos” (entre 1560-1561), e San Juan de la Cruz e seu “Cântico espiritual” (1577-1584), dois poetas que Alberti leu em profundidade e para os quais o “Cântico” foi mais do que uma influência: tratava-se da representação perfeita da relação espiritual com Deus (NIETO, 1988, p. 275). A partir dessa perspectiva, beber o vinho seria uma metáfora de sorver o conhecimento divino, alcançar o entendimento, o que proporcionaria o deleite (NIETO, 1988, p. 297).

Dessas duas tradições, a “Puerta del Vino” de *Retornos* convoca o sentido celebratório da bebida, ligado à palavra, ao canto e ao diálogo, além da possibilidade de conhecimento que o vinho metaforicamente guarda, o qual, no caso da obra, se traduz em uma busca do exercício da memória através da escritura. Com efeito, a busca é um motivo que o texto de Alberti compartilha com o “Cântico dos cânticos” e o “Cântico espiritual” de San Juan de la Cruz, e que deixa suas pegadas a cada passo dos versos na profusão de interrogativos, como na passagem de “Retornos del amor en la noche triste”, em que retumba o eco dos dois ancestrais: “¿Dónde estás? ¿Dónde estás? Dime, amor mío./ ¿Me escuchas? ¿No me sientes/ llegar como una lágrima llamándote,/ por encima del mar, en esta noche?” (ALBERTI, 1999, p. 185).

Se é certo que a dimensão transcendental-religiosa ou a fusão mística presentes no poema antigo ou no barroco não são problemas enfrentados nos versos albertianos, já que no tempo e nas condições em que ele está fincado a busca é eminentemente individual, solitária e sem a expectativa de encontrar a totalidade, essa mesma ausência, ou impossibilidade, deixa latente como contraponto o que a memória dessa genealogia de textos inevitavelmente traz.

Outro ramo dessa linhagem a que a memória literária albertiana se filia se encontra no Romantismo espanhol de José de Espronceda e, novamente, de Gustavo Adolfo Bécquer, e a

maneira como cada um articula a proximidade e a distância temporais. É possível pensar no poema “A Jarifa en una orgía” (1840) de Espronceda, em que a imagem da mulher vinda do passado desencadeia uma discussão tensa e angustiada sobre as condições do tempo presente. Nessa longa composição, a propósito, o vinho aparece como a bebida entorpecente em que se afogam as lembranças²²⁴, na esteira da lúcida consciência que Espronceda demonstra ter sobre a falência do contrato social e dos ideais Iluministas:

Dadme vino: en él se ahoguen
mis recuerdos; aturdida,
sin sentir, huya la vida
paz me traiga el ataúd.
(ESPRONCEDA, 2000)

Em circunstância semelhante à dos versos de Espronceda, mas em diálogo irônico com a poética do predecessor, em especial com relação ao tratamento da figura feminina (MIZRAHI, 2003), abriga-se a “Rima LV” de Bécquer, na qual também está em jogo o concerto entre o próximo e o distante, e os efeitos da irrupção deste último no presente. O sujeito lírico de Bécquer é surpreendido, em meio a uma orgia, por uma nota de uma “música lejana”, a qual se manifesta como “el eco de un suspiro”. Esse elemento passado o conduz à reflexão ou, como nomeia Sebold, à “meditação” (2004, p. 369), atitude para a qual também pende a poética de Rafael Alberti. Todo esse tecido de referências, algumas mais longínquas, permanece vivo – outra leitura provável do título da obra, *Retornos de lo vivo lejano* – como memória que constitui o homem e o poeta.

No âmbito biográfico de Alberti, tampouco é possível ignorar a presença do vinho, já que sua cidade natal, El Puerto de Santa María, é, ainda hoje, sede da bodega Osborne, e próxima de outra casa famosa, a Domecq, localizada em Jeréz de la Frontera. Ambas são produtoras de vinhos que só se fazem naquela região andaluza. A família do poeta, pai e tios, trabalhou para essas empresas, razão pela qual ele compôs um poema, por encomenda, em louvor aos Domecq em 1928²²⁵.

²²⁴ Sobre a presença do vinho neste poema de Espronceda, Luis García Montero comenta: “¿Qué ocurre con el vino? Si en la tradición anacreóntica el vino significaba la exaltación de la vida, la plenitud de una felicidad tan natural como provocada, Espronceda no bebe para sentir, sino para olvidar, para silenciar la experiencia de su lucidez” (2000, p. 167). Tal atitude “amarga” do romântico, segundo a leitura de Sebold, decorre do embate entre “la aspiración de la juventud y el abatimiento de la experiencia” (2004, p. 368).

²²⁵ Em uma das estrofes do poema, se lê: “Aquí la vida antigua fue sembrada/y hecha mosto corrió por los lagares./ En cárceles oscuras, fermentada,/miel fue de los más puros paladares./¡Oh ilustres vides, vides fundadoras,/estrellas, de las albas precursoras!” (ALBERTI, 2003a, p. 488).

Por fim, em uma famosa foto de Alberti tirada em Punta del Este, em “La Gallarda”, se vê o poeta encostado em frente a uma das portas-balcão dessa casa, a qual ele decorara com uma série de desenhos seus, dedicados “A mis amigos, a los lejanos, del otro lado del mar y a los que en estas tierras me acompañan”. No canto esquerdo superior da porta, foram pintadas taças e uma garrafa, muito semelhante àquela que decora a “Puerta del Vino” de *Retornos de lo vivo lejano*.

Figura 3 – “Puerta del Vino”, primeiro desenho de *Retornos de lo vivo lejano* (ALBERTI, 1952)

As diferentes tradições e lembranças pessoais que Alberti mobiliza e entrecruza sob o signo do vinho estampam nessa primeira porta a busca por um conhecimento de si e de seu tempo travada através das palavras e de outros traços no papel, sem subestimar o potencial efeito – entorpecedor ou estimulante – da bebida, algo que talvez herde do imperativo baudelairiano: “Il faut être toujours ivre”²²⁶.

²²⁶ Do pequeno poema em prosa *Embriagai-vos*: “É necessário estar sempre bêbado. Tudo se reduz a isso; eis o único problema. Para não sentirdes o fardo horrível do Tempo, que vos abate e vos faz pender para a terra, é preciso que vos embriagueis sem cessar. Mas – de quê? De vinho, de poesia ou de virtude, como achardes melhor. Contanto que vos embriagueis”. (BAUDELAIRE, 1950, p. 119)

As percepções dessa incursão se condensam no primeiro poema do conjunto, “Retornos de una tarde de lluvia”, que plasma o itinerário presente-passado-presente durante o qual o esforço de recordação defronta o sujeito com as dimensões do sonho, da imaginação e da interpretação, e desvela sua dimensão crítica.

RETORNOS DE UNA TARDE DE LLUVIA

También estará lloviendo, neblinando en aquellas bahías de mis muertes, de mis años aún vivos sin muertes. También por la neblina entre el pinar, lloviendo, lloviendo, y la tormenta también, los ya distantes truenos con gritos celebrados, últimos, el fustazo final del rayo por las torres.	5
Te asomarías tú, vejez blanca, saliéndote de tus templadas sábanas de nietos y ojos dulces, y mi madre a los vidrios de colores del alto mirador que describía una ciudad azul de néveas sombras con barandales verdes resonados de súbito a la tarde por los dedos que el mar secretamente y como por descuido abandona en la brisa.	10 15
Saldría yo con Agustín, con José Ignacio y con Paquillo, el hijo del cochero, a buscar caracoles por las tapias y entre los jaramagos de las tumbas, o por la enretamada arboleda perdida a lidiar becerrillos todavía con sustos de alegres colegiales sorprendidos de pronto. (Estas perdidas ráfagas que vuelven sin aviso estas precipitadas palabras de los bosques, diálogo interrumpido, confidencias del mar y las arenas empapadas.)	20 25
Reclino la cabeza llevo el oído al hoyo de la mano para pasar mejor lo que de lejos con las olas de allí, con las de allá, chorreando, me viene. Oigo un galope, fatigando la orilla de castillos, de bañadas ruinas y escaleras con los pies destrozados en el agua.	30 35
Yo sé quien va, yo sé quien se desboca cantando en ese potro negro de sal y espuma. ¿Adónde corre, adónde, hacia qué submarinas puertas, hacia qué umbrales de azul movido, hacia qué adentro claros, en busca de un perfil, una compacta forma, línea, color, relieve, música, tangibile, definida? Quiere los arcos, busca los dinteles	40

que dan a los difíciles poblados sin neblinas, 45
armónicas comarcas, firmamentos precisos,
cielos sin nebulosas,
paraísos sin humo.

Llueve sin mar, sin mar. Borrada 50
la mar ha sido por la bruma. Pronto
se llevará los boques también, y ni estos troncos
tan posibles, tan fáciles

cimbrearán de pie para decirme
que han muerto, que se han muerto
esta tarde de nieblas y de lluvia mis ojos. 55

¿Quién ve en lo oscuro,
quién pretende sombras,
quién concretar la noche sin estrellas?

Se murió el mar, se murió el mar, murieron
con él las cosas que llegaron. Quedan, 60
ya sólo quedan, ¿oyes?

una conversación contusa, un errabundo
coloquio sin palabras que entender, un temido,
un invasor espanto

a regresar sin ojos, a cerrarlos sin sueño. 65
(ALBERTI, 1999, p. 117-118)

Há um imaginário que este poema ativa desde o título e que se liga a um estrato mais prosaico e imediato da experiência: trata-se da situação de uma tarde de chuva em que ele se passa. Essa condição meteorológica cinzenta e úmida, marcada desde o primeiro verso e insistentemente reiterada na estrofe inicial, cria uma expectativa de leitura, logo ratificada, de que a tristeza habita a voz lírica que entoia o poema. A atenção desmedida para a chuva, que, por si só, não significaria mais do que o fenômeno natural de precipitação de vapor de água condensado, converte-a no elemento que instaura o tom e o ânimo desta composição. O som das gotas que caem constante e continuamente imprime-se nos repetidos gerúndios, os quais dão à alternância de alexandrinos e hendecassílabos²²⁷ dos sete versos iniciais um ritmo arrastado e pesado. A mesma chuva, contudo, é o motivo a que o sujeito se agarra para estabelecer uma aproximação imaginária entre o lugar desde o qual escreve e outro que ele rememora; uma duplicidade espacial que fora inaugurada com o desconcertante “también” que abre o poema e lhe dá a feição de um discurso cujo começo nós, leitores, perdemos. O “también”, repisado outras duas vezes no curso desta estrofe, é a encarnação linguística da cisão subjetiva entre o aqui e o lá, o agora e o anterior, o este e o aquele, o eu presente e o eu passado. Dessa forma, os primeiros versos permitem descobrir a causa da tristeza pressentida na

²²⁷ Versos de quatorze e onze sílabas segundo a contagem da versificação espanhola, que corresponderia na portuguesa a versos de doze e dez sílabas poéticas.

atmosfera chuvosa do poema: a distância forçada do lugar natal, sentimento que jaz na etimologia do termo “nostalgia”, tão adequado ao tom dos poemas desta obra: a dor pelo desejo de retornar à casa²²⁸.

A ambivalência espaço-temporal tinge os cinco primeiros versos na medida em que se espraia nas repetições de vocábulos, formando uma sequência de reaparições – *también-lloviendo-neblinando-muertes-muertes-también-neblina-lloviendo-lloviendo-también* – que produz como efeito de leitura a mesma confusão anímica que ocupa o sujeito lírico, imerso numa precipitação que embaça a visão e dificulta o discernimento. No verso cinco, surge o outro nome da chuva, que a caracteriza quando é violenta, pesada, acompanhada de descargas elétricas e ventos fortes.

lloviendo, y la tormenta también, los ya distantes 5
truenos con gritos celebrados, últimos,
el fustazo final del rayo por las torres.

A “tormenta” a que o sujeito assiste, no entanto, pode nomear bem o seu próprio estado de perturbação, hipótese que o jogo sonoro entre a oclusiva /t/ e a nasal /m/ que a palavra concentra reforça. Os versos seguintes encadeiam-se, carregados com a sonoridade da chuva que parece engrossar até culminar no raio que atinge as torres. A luz definitiva, linha peremptória que divide o céu, põe termo a este preâmbulo da estrofe. O momentâneo clarão abre uma brecha na memória por onde se embrenha o esforço de recordação empenhado em encontrar alguma lembrança daquelas baías, dos anos ainda vivos, sem mortes. Na plasticidade da cena pode-se ver a pluma do Alberti dramaturgo, talvez imaginando a súbita iluminação do palco para o começo da ação, o que confere outro sentido à imagem comum do raio que atinge uma torre e a converte quase em um tropo imagético.

Os primeiros movimentos depois do relâmpago flagram a intimidade entre lembrança e imaginação no trabalho de reconstrução do passado. Elementos tão verdadeiros como os lençóis que conservam o calor do corpo que acabou de se levantar ou os vidros coloridos do mirante confirmam o lastro real da lembrança, mas o trabalho de entremeá-los, reunindo-os no mesmo cenário, pode ser obra da consciência que imagina, uma dupla face da rememoração que a opção pelo verbo – *asomaría*s –, seu emprego no futuro do pretérito e seus diferentes sentidos

²²⁸ O termo “nostalgia” foi cunhado pelo médico Johannes Hofer em 1688 para designar as afecções que se abatiam sobre a saúde de quem era afastado de seu lugar habitual, de sua pátria. O médico a forjou a partir dos termos gregos *nóstos* (retorno) e *álgos* (dor) (STAROBINSKI, 2016, p. 203).

corroborar: aquilo que começa a se mostrar; a subida a um estado superior; o princípio de uma embriaguez²²⁹.

Te asomaría tú, vejez blanca, saliéndote	
de tus templadas sábanas de nietos y ojos dulces,	
y mi madre a los vidrios de colores	10
del alto mirador que describía	
una ciudad azul de néveas sombras	
con barandales verdes	
resonados de súbito a la tarde	
por los dedos que el mar secretamente	15
y como por descuido abandona en la brisa.	

A visão inicial de uma figura idosa, avó ou avô, entre os lençóis tépidos introduz no poema o primeiro elemento seco, que contrapõe a umidade predominante até então, e parece propício à irrupção de um olhar doce que cria uma atmosfera de ternura. A terna imagem se desdobra no aparecimento da mãe, quiçá a personagem que detém o afago e o aconchego da infância. No jogo de olhares, ela contempla a cidade natal do poeta. Apropriando-se do que ela vê, o agora artífice compõe sete versos com sucessivos *enjambements* que desbordam os limites sintáticos para abrigar uma paisagem que se metamorfoseia quase magicamente. Ante o cinza predominante no início da estrofe, o vidro colorido que circunda o mirante mescla-se com o azul da cidade, as brancas sombras, os verdes peitoris de varandas, no intervalo dos quais ressoa a melodia das ondas do mar e da brisa que dele sopra. Audição e visão se imbricam para transfigurar, com os meios do poeta, o que pode ter sido observado pela mãe. Mais do que um artifício de apropriação, esse recurso sublinha a ideia de contiguidade que se manifesta na organização dos versos, e que, de fato, dá sentido a toda a sequência. A ligação entre os vidros coloridos, as cores da cidade e a música do mar passeia por esse primeiro momento da lembrança como signo de um tempo em que unidade e harmonia eram possíveis. Assim, é como se o poeta também *se asomase al barandal verde* para contemplar seus anos infantis – refazendo o movimento do olhar da avó/avô que surgiria entre os lençóis e da mãe que apontaria no mirante para ver El Puerto. O *continuum* estrutural dos versos 8 a 16 é o mesmo que a pena do poeta tenta estabelecer entre as três gerações da família, e entre os elementos díspares do cenário que sua imaginação criativa amarra. Para esse sujeito que rememora – e interpreta – a infância é, até aqui, o lugar e o tempo fluido e harmônico. E, portanto, mítico.

A longa segunda estrofe, com trinta e dois versos, congrega diferentes passagens. A primeira, dos versos 17 a 23, traz o momento do reconhecimento, nos termos de Ricœur, quando

²²⁹ *Diccionario de la Real Academia Española*

se superpõe o rastro feliz da lembrança, sua impressão primeira, à felicidade de revivê-la, sentimento que se imprime na passagem mais alegre do poema.

Saldría yo con Agustín, con José Ignacio
y con Paquillo, el hijo del cochero,
a buscar caracoles por las tapias
y entre los jaramagos de las tumbas, 20
o por la enretamada arboleda perdida
a lidiar becerrillos todavía con sustos
de alegres colegiales sorprendidos de pronto.

Aqui a lembrança ganha a concretude dos nomes dos amigos de infância e das brincadeiras, que consistiam em buscar caracóis nos muros e entre as flores das tumbas, ou tourear bezerros, numa miniatura da *corrida de toros*, no bosque descrito como a famosa “arboleda perdida” que intitula a autobiografia de Alberti. No entanto, na alegria mais aparente desses sete versos estão latentes alguns aspectos que estremecem o contentamento com o reencontro do universo infantil, o que o desenrolar do poema revelará, num processo análogo ao que ocorre com o passado visto a partir do presente. De certa forma, os sustos e as surpresas da lida com o pequeno touro, sendo acontecimentos de caráter repentino, retomam a súbita aparição do vento marinho que “secretamente” e “por descuido” invadira a paisagem da cidade observada poucos versos antes. Essa discreta reiteração semântica do acontecimento imprevisto antecipa o que se acumulará na passagem seguinte do poema:

(Estas perdidas ráfagas que vuelven sin aviso
estas precipitadas palabras de los bosques,
diálogo interrumpido, confidencias
del mar y las arenas empapadas.)

Os quatro versos interrompem o fluxo da memória que se alojara na lembrança da meninice. Fazem isso graficamente, apartando-se, entre os parênteses, do curso esperado do poema; quebram a continuidade ensaiada até então e reconduzem o sujeito ao momento presente, denunciado pelos dêiticos “estas”. Mas essa mudança não só é abrupta como também fala de algo abrupto. Com efeito, parafraseia os possíveis sentidos de um acontecimento ou uma situação desta natureza: o vento forte e repentino que vem sem aviso, as palavras que se precipitam, o diálogo que é interrompido; expressões que reproduzem e intensificam a ideia de sobressalto que os sustos e as surpresas já haviam trazido ao poema. Esse revés que a composição sofre é uma metáfora da vida deste sujeito abatido pelo revés da guerra e do exílio, mas não só. É sua maneira de plasmar a consciência – talvez alcançada ou, ao menos, realçada

no decorrer deste mesmo poema – de que a tentativa de recomposição do passado não pode ser tranquila, pois não se pode evadir da inevitável projeção do presente sobre o fato que foi. Por esta razão, não consegue refrear o irônico advérbio “todavía” que anunciara a diferença entre os inocentes sustos infantis (“a lidiar becerrillos *todavía* con sustos/ de alegres colegiales sorprendidos de pronto”) e aqueles que estavam por vir.

O quarteto traz de volta ao poema, ao sopro das bruscas rajadas de vento, a instabilidade atmosférica inicial, que termina por ensopar as areias. É nesta condição de um caminhar sobre um solo encharcado, a qual intensifica a sensação de peso dos versos longos e úmidos da primeira estrofe, que o sujeito decide recobrar seu exercício de memória. A resolução aparece no primeiro heptassílabo da composição, como se destacasse o teor decisivo da sequência a que este verso dá início:

Reclino la cabeza
llevo el oído al hoyo de la mano
para pasar mejor lo que de lejos
con las olas de allí, con las de allá,
chorreando, me viene.

30

A postura física que o sujeito assume ao inclinar-se – “Reclino la cabeza” – guarda afinidades com a longa tradição iconográfica da melancolia²³⁰, inaugurada a partir da célebre gravura de Albrecht Dürer, *Melencolia I*, de 1514 e permite-nos algumas aproximações. Essa “imagem alegórica” do artista alemão “fixou, na história da arte”, como sintetiza Simone Rufinoni, “os traços dessa disposição do espírito” (2013, p. 61). De fato, pensadores tão diversos como Walter Benjamin (1984), Paul Ricœur (2007) e Jean Starobinski (2014) retornam à gravura e à figura inclinada em suas reflexões sobre a melancolia. Benjamin argumenta que o “olhar voltado para o chão” caracteriza o melancólico (1984, p. 175), enquanto Ricœur o descreve, rementendo a Dürer: “Uma mulher está sentada, o olhar mergulhado numa distância vazia, o rosto obscuro, o queixo apoiado num punho cerrado; [...]. A melancolia é para sempre essa figura inclinada, pensativa” (2007, p. 89). Como se observa, a gravura, paradigmática, foi capaz de apreender um sentido mais amplo da melancolia, que fora “temperamento”, depois

²³⁰ Em seu comentário deste poema, Gregorio Torres Nebrera igualmente identifica o matiz melancólico impresso pela figura de cabeça reclinada (1999, p. 120). O crítico propõe, com muita pertinência, relacionar a imagem do poema ao retrato do escritor Jovellanos (1744-1811), “la más insigne figura intelectual del siglo XVIII” na Espanha (CASO GONZÁLEZ, 1979, p. 368), pintado por Goya em 1798. O retrato é significativo, pois contrasta com o Jovellanos altivo e confiante que o mesmo Goya pintara entre 1780 e 1785. A figura que ocupa o quadro de 1798 é a de um Jovellanos entre penumbras, abatido e pensativo, com o queixo apoiado sobre a mão. Na certa síntese de Blanco Aguinaga, Jovellanos “representa las esperanzas del ilustrado de Carlos II y el desenlace vacío de la época de Godoy y de Carlos IV. Ilusionado, lleno de proyectos e ideas, ve como se esfuman los sueños hasta que el desaliento y el escepticismo le invaden después de la Revolución Francesa [...]” (1979, p. 41).

“doença”, e aparece em Dürer como “disposição subjetiva, atributo do intelecto resultante do olhar frente ao enigma do mundo” (RUFINONI, 2013, p. 61-63). Em perspectiva semelhante, Starobinski considera que há na imagem da personagem inclinada uma “dupla virtualidade”, a qual caminha entre a “tristeza estéril e a meditação fecunda, entre a prostração do vazio e a plenitude do saber” (2014, p. 45). Em seguida, o pensador francês complementa:

A gravidade inspirada, o gênio pensativo muitas vezes fazem figura de meio-termo entre esses dois estados: o artista que representa esses personagens quer que os vejamos tomados pelo sentimento da morte e por pensamentos imortais. Daí as significações ambíguas que podem assumir, nas artes visuais, a personagem inclinada, que às vezes apoia a cabeça numa das mãos. Esse gesto aponta a presença do corpo que pesa, do espírito que se ausenta. Mas onde ele está? Num exílio irrevogável? Ou em sua “pátria verdadeira”? [...] Sobre o que se inclinam esses personagens? (2014, p. 45-46)

Sob o signo da melancolia, a tristeza nostálgica que já se detectava desde os primeiros momentos do poema, portanto, deve ser lida menos como índice de entrega ou de resignação, e mais como traço de uma condição que não se separa do pensamento reflexivo, ou, ainda nas palavras de Starobinski, da “cisma” e da “ruminação” (2014, p. 69). Se fôssemos responder ao questionamento que o pensador francês lança – “Sobre o que se inclinam esses personagens?” –, diríamos que a figura desses versos albertianos se inclina sobre imagens, sons, aromas, sensações que brotam do passado no qual ele foi garimpar o território das lembranças. Inclina-se, de certa forma, sobre si mesmo. A atitude ensimesmada é pensativa, atenciosa e diligente. A mão colocada ao redor do ouvido para distinguir o que jorra do passado desenha os mesmos contornos de algo que já foi visto no poema – os caracóis –, um novo desdobramento que vai se constituindo como um procedimento dessa composição, dir-se-ia tomado de Bécquer: os elementos que reaparecem fazem lembrar os anteriores, são semelhantes, mas não são iguais. Assim, as formas circulares do ouvido e da mão em concha parecem os caracóis que o menino procurava nos muros com os amigos. Lá como cá – no presente da escritura –, há um esforço de busca.

É no verso 32, o peculiar hendecassílabo em que praticamente coincidem a cesura do metro e a pausa obrigatória pela sintaxe, que surge a figura fantasmagórica, mais uma vez esboçada entre a audição e a visão, que desafiará a reflexão do poeta:

chorreando, me viene. Oigo un galope,
fatigando la orilla de castillos,
de bañadas ruinas y escaleras
con los pies destrozados en el agua.

Yo sé quien va, yo sé quien se desboca
cantando en ese potro negro de sal y espuma.

O cavalo, o sal, a espuma, o galope não são elementos estranhos à poesia de Rafael Alberti. No terceiro capítulo deste estudo, comentamos brevemente essas aparições e sua relação com o vigor da poesia ao analisar “Arión (versos sueltos del mar)”. Mas, além disso, é forte a evocação de um poema escrito entre 1937 e 1938, tornado muito conhecido depois de musicado e gravado por Paco Ibáñez, com participação do poeta, em 1991. Trata-se do poema “Galope” que originalmente integrou a seção “Capital de la gloria” do livro *De un momento a otro*, publicado em 1938 no volume *Poesía, 1924-1937*:

GALOPE

Las tierras, las tierras, las tierras de España,
Las grandes, las solas, desiertas llanuras.
Galopa, caballo cuatralbo,
jinete del pueblo,
al sol y a la luna.

¡A galopar,
a galopar,
hasta enterrarlos en el mar!

A corazón suenan, resuenan, resuenan
las tierras de España en las herraduras.
Galopa, jinete del pueblo,
caballo cuatralbo,
caballo de espuma.

¡A galopar,
a galopar,
hasta enterrarlos en el mar!

Nadie, nadie, nadie, que enfrente no hay nadie;
que es nadie la muerte si va en tu montura.
Galopa, caballo cuatralbo,
jinete del pueblo,
que la tierra es tuya.

¡A galopar,
a galopar,
hasta enterrarlos en el mar!
(ALBERTI, 2003b, p. 206)

O poema nascido no ardor da defesa de Madri durante a Guerra Civil conserva nos seus vários níveis de composição a intensidade e a energia daquele momento. A disposição perfeita

das estrofes, que se alternam simetricamente entre versos de 12-12-9-6 sílabas, seguidas pelo estribilho que repete o padrão de 4-4-9 sílabas, é um dos índices do controle que o poeta exibe para mimetizar com sucesso o que deseja, neste caso, o ritmo do cavalo que galopa. À distribuição estrófica se soma a variação calculada dos acentos dos versos, de modo a emular primeiro o trote e logo o galope livre e impávido do cavalo por “las tierras de España”. No campo semântico, se destaca o reiterado imperativo “Galopa”, acompanhado pelo epíteto “jinete del pueblo”, que pode apontar a origem do cavaleiro, mas definitivamente o recobre de um compromisso com a causa coletiva, que legitima a luta e o encoraja para que siga. O poema é carregado de confiança e entusiasmo – note-se o teor de certeza diante da morte em “Nadie, nadie, que enfrente no hay nadie;/que es nadie la muerte si va en tu montura” – e pretende infundi-los no leitor. Para tanto, estabelece a íntima relação, quase fusão, entre Espanha e a figura simbólica deste *jinete* sobre o cavalo na poderosa imagem sonora de que as ferraduras que tocam as terras reproduzem o som de um coração batendo. A formulação, em que ressoa o epíteto “Madrid, corazón de España”²³¹ de um dos *romances* de Alberti compostos durante a Guerra Civil, destaca tanto a vivacidade deste canto e da causa pela qual ele advoga quanto seu caráter imprescindível para a sobrevivência. Toda essa operação criativa é signo de uma confiança e um ânimo que vivem no próprio poeta e que dizem respeito à sua relação com o material poético diante da necessidade de alentar os republicanos que resistiam ao avanço nacionalista.

Parece ser esta figura intrépida que adentra o poema de *Retornos de lo vivo lejano* e que o sujeito prontamente identifica como aquele que vai, aquele que *se desboca* – desenfreado, descomedido – cantando sobre o cavalo negro. O poeta vê a si mesmo. Mas a aparição agora não tem o viço que o *jinete del pueblo* estampava. Do ritmo confiante capaz de reproduzir os diferentes momentos do galope sobra apenas um resquício que é a metade de um verso: o “Oigo un galope” conta com as mesmas cinco sílabas poéticas do refrão que trazia as palavras de ordem do poema da década de 30 – “¡A galopar!” –, mas não tem a fluidez do infinitivo lançado ao campo aberto das planícies. “Oigo un galope” traz inscrito em si a ruptura, a quebra. Tampouco poderia fluir, já que o espaço, ao contrário de “las grandes, las solas, desiertas llanuras” de “Galope”, é aquele das “arenas empapadas” do verso 27, outro dos desdobramentos do poema. Neste ambiente encharcado, o galope se converte em caminhada penosa e cansativa. O verbo “fatigando” retoma a sequência de gerúndios da primeira estrofe, como se propusesse

²³¹ Dos versos do *romance* “Defensa de Madrid”: “Madrid, corazón de España,/late con pulso de fiebre./Si ayer la sangre le hervía,/hoy con más calor le hierve”, que apareceu pela primeira vez no número 10 do periódico *El mono azul*, em 29 de outubro de 1937.

um paralelismo entre as ações: “lloviendo”, “neblinando”, “chorreando”, as quais estão implicadas no peso dos versos e na umidade que se alastra por eles e gera o terreno sobre o qual é fatigante mover-se. Essa cadeia de sentidos atinge outra ação significativa para o poeta que aparece na sequência: “cantando”, a qual fica, ao fim, abalada pelo cenário adverso que envolve essa voz lírica. Ironicamente ela, tão afeita ao movimento. É propício a esse respeito citar a relação entre a melancolia e o “sentimento de peso” proposta por Jean Starobinski:

A experiência afetiva da melancolia, tantas vezes dominada pelo sentimento de peso, é inseparável da representação de um espaço hostil, que bloqueia ou engole toda tentativa de movimento e que se torna, assim, o complemento externo do peso interno (2014, p. 39).

Em tempo, no tom firme do poema “Galope” infiltrava-se uma referência a que o otimismo dos versos parecia mesmo querer fazer frente, e que acha ocasião de emergir em meio às sinistras ruínas e areias encharcadas de “Retornos de una tarde de lluvia”. Trata-se de duas composições de Federico García Lorca, escritas em meados dos anos de 1920, intituladas igualmente “Canción de jinete”. No imaginário do “Galope” albertiano é quase impossível não ver uma contra cara do fatalismo trágico que ronda os poemas de Lorca, seja na repetição do estribilho “Caballito negro./¿Dónde llevas tu jinete muerto?” ou na voz do *jinete* que lamenta entre a consciência e a dor:

¡Ay que camino tan largo!
 ¡Ay mi jaca valerosa!
 ¡Ay que la muerte me espera,
 antes de llegar a Córdoba!
 (GARCÍA LORCA, 1954, p. 306)

Embora o “Galope” de Alberti não pretenda, absolutamente, esquecer ou superar a figura marcante dos versos de Lorca, a urgência das circunstâncias de composição do poema albertiano exigia-lhe crer na possibilidade de enfrentar a atmosfera de morte de uma guerra. Quando o galope volta a ser ouvido, no entanto, já não é possível reafirmar a confiança anterior e o lastimoso destino do personagem lorquiano volta a repercutir. Na acareação com o cavaleiro sobre o “potro negro de sal y espuma”, a voz lírica questiona e conclui com lucidez:

¿Adónde corre, adónde,
 hacia qué submarinas puertas, hacia qué umbrales
 de azul movido, hacia qué adentro claros, 40
 en busca de un perfil, una compacta
 forma, línea, color, relieve, música,

tangible, definida?
 Quiere los arcos, busca los dinteles
 que dan a los difíciles poblados sin neblinas, 45
 armónicas comarcas, firmamentos precisos,
 cielos sin nebulosas,
 paraísos sin humo.

Tanto os versos que perguntam como aqueles que afirmam o desejo trazem um ambiente que se opõe ao presente da escritura, que fora delineado, sobretudo, nos sete versos iniciais da primeira estrofe. Enquanto a abertura do poema se caracterizava pela reiteração de vocábulos relativos à situação chuvosa e nublada, a qual se estendia à dificuldade de visão e à confusão anímica do sujeito, essa passagem da segunda estrofe exhibe a enumeração copiosa de uma descrição que pretende ser clara, precisa, e abarcar os problemas sob diversos ângulos. Desse modo, operam-se espécies de paráfrases, como na sequência final, em que “poblados sin neblinas”, “armónicas comarcas”, “firmamentos precisos”, “cielos sin nebulosas” e “paraísos sin humo” se equivalem para nomear uma mesma condição que pode dizer respeito tanto a um estado de espírito, certa paz ou serenidade buscadas em meio à “tormenta”; como, e talvez principalmente, a um tipo de criação artística um dia experimentada – que faz lembrar a poesia pura dos anos 1920 –, logo perdida, mas sempre desejada.

As perguntas, ao se dirigirem a um cavaleiro que espelha o poeta, recobrem-se de ironia, e passam também a funcionar como interrogações sobre os recursos de que ele se vale para construir este poema e toda esta obra. Dessa maneira, o motivo da porta, igualmente disposto em paráfrases – “submarinas puertas”, “umbrales de azul movido”, “adentros claros” – designa, por um lado, as experimentações do poeta que incursionou por diversas possibilidades estéticas desde a juventude, daí a menção à forma, linha, cor, relevo e música; mas, por outro lado, aponta para uma reflexão sobre os sentidos do próprio esforço de recordação que ele está empreendendo em *Retornos de lo vivo lejano*. A interrupção da fruição deste trabalho que se produziu anteriormente no poema, quando um quarteto surgiu entre parênteses, já era índice, como vimos, da impossibilidade de um exercício de memória pacífico. A visão de si mesmo em perspectiva parece dizer ao sujeito que os “arcos” e os “dinteles” atravessados durante essa jornada não podem redundar em espaços claros, nítidos e luminosos, o que equivaleria, no âmbito da memória, à recuperação total da lembrança; e, no âmbito da linguagem, à limpidez ou pureza do percurso condensado no poema. Assim, essa série de onze versos desvela como o funcionamento da memória e o fazer poético estão imbricados e se influenciam mutuamente nesta primeira composição, que, como bem observa Torres Nebrera, pode ser entendida como um “poema prólogo” ou “poema anunciador” de todo o conjunto (1999, p. 119).

Na última estrofe, “Retornos de una tarde de lluvia” volta ao seu estado inicial, com a diferença de que já não há aquela duplicidade espaço-temporal entre o aqui e o acolá distantes, o presente e o passado longínquos entre os quais o sujeito começava a tentar se mover. A estrofe derradeira o repõe a um presente quase absoluto, limitado pelo recentíssimo passado e pelo futuro muito próximo, ambos determinados pelo avanço da bruma, a névoa, principalmente aquela que se forma sobre o mar, que vai encobrindo a visão e estreitando o olhar.

Llueve sin mar, sin mar. Borrada	
la mar ha sido por la bruma. Pronto	50
se llevará los boques también, y ni estos troncos	
tan posibles, tan fáciles	
cimbrearán de pie para decirme	
que han muerto, que se han muerto	
esta tarde de nieblas y de lluvia mis ojos.	55
¿Quién ve en lo oscuro,	
quién pretende sombras,	
quién concretar la noche sin estrellas?	
Se murió el mar, se murió el mar, murieron	
con él las cosas que llegaron. Quedan,	60
ya sólo quedan, ¿oyes?	
una conversación contusa, un errabundo	
coloquio sin palabras que entender, un temido,	
un invasor espanto	
a regresar sin ojos, a cerrarlos sin sueño.	65

Os dezessete versos formam a passagem mais entrecortada do poema, com sucessivas interrupções sintáticas, repetições e tentativas de reformulações que aparentam uma fala entre soluços, como em “Llueve sin mar, sin mar”; “que han muerto, que se han muerto”; e “Se murió el mar, se murió el mar”. Esses três momentos, aliás, concentram as duas palavras mais frequentes nessa estrofe final: “mar” e “morrer”, em suas diferentes conjugações, que aparecem cinco vezes cada uma. A ausência do mar²³² na paisagem contemplada pelo poeta implica a ausência de movimento. Com efeito, à medida que a bruma avançar, cobrirá os bosques por onde frequentemente correm os ventos marinhos, e, em seguida, os troncos das árvores deixarão de vibrar, o que impedirá que o sujeito vislumbre qualquer tipo de movimentação ao seu redor. Como sabemos, na poética albertiana, esse cenário estático é a figuração da morte. Lembremos a representação da passagem pelo Pot-au-noir, momento decisivo da travessia do Atlântico no poema 9 de *Vida bilingüe de un refugiado español en Francia*; ou a simbologia de que se

²³² Note-se que o mar que morre é “el mar” e não “la mar”. Essa escolha salvaguarda o aspecto afetivo, íntimo e familiar que o poeta mantém com o signo, como o resquício de algo inquebrantável frente à crueza dos acontecimentos. O mesmo “la mar” que ele escolheu em detrimento do “el mar” no conhecido poema de *Marinero en tierra*, sobre o qual comentamos no primeiro capítulo.

recobre o vento e sua essência móvel no poema dedicado a Luis Cernuda, de *Pleamar*. Dentro da lógica que rege *Retornos de lo vivo lejano*, demarca-se de maneira mais incisiva que o movimento como fundamento vivente da poesia não se separa do exercício de memória.

Desse modo, o avanço da bruma sobre o mar, o bosque e as árvores também é uma representação da dificuldade desse trabalho de recordação, que pode ver esfumar-se subitamente a lembrança reencontrada ou nublar-se a visão de um evento que se tenta reconstituir. Se no início do poema, um clarão abria a brecha, iluminando o palco sobre o qual as lembranças reapareciam, e a arquitetura dos versos desenhava alguma fluidez, neste momento final da composição acontece justamente o oposto. A luz minguou e cerraram-se as cortinas, como no final de um espetáculo. Passou-se da progressão dos gerúndios e da audição de um galope, ainda que sobre “arenas empapadas”, à imobilidade sintetizada pela repetição do verbo “quedar” – “Quedan, ya solo quedan” –, dentre cujos significados possíveis encontramos “quando diminui a força do vento” e “quando diminui a sucessão das ondas do mar”²³³. Os já conhecidos mar, memória e poesia se enlaçam aqui para falar das possibilidades e das impossibilidades do lembrar e do fazer poético.

O desfecho assume um tom desolador. A série de três perguntas – “¿Quién ve en lo oscuro,/ quién pretende sombras,/ quién concretar la noche sin estrellas?” – parece não poder ter outra resposta que não seja “Ninguém”, ou ao menos sugere que somente num regime que excedesse as capacidades humanas, o mítico²³⁴, poderia haver outro tipo de réplica. O que *queda*, e o sujeito chama a atenção de si mesmo para não esquecer, enfatizando “¿oyes?”, são práticas violentadas ou resquícios de violência: “una conversación contusa, un errabundo/ coloquio sin palabras que entender, un temido,/ un invasor espanto”. A conversa permaneceu talvez com a aparência intacta na superfície, como a contusão que a adjetiva, mas esconde a lesão produzida pelo golpe. A formulação é adequada para pensar a própria forma deste e dos outros quarenta e quatro *retornos*. Enquanto expõem-se como formas “monumentais”, longas, inteiras, sólidas, conservam nas entranhas a dilaceração do sujeito exilado e espectador de uma história de barbárie. O “errante colóquio sem palavras que entender” denuncia uma situação semelhante, mas grifa a condição a que o exílio submete ao dispersar os interlocutores, os quais compartilham, enfim, experiências que não é preciso nomear para compreender ou para as quais a linguagem é insuficiente. No temido e invasor espanto ressurgem os sobressaltos que

²³³ *Diccionario de la Real Academia Española*

²³⁴ A habilidade de “ver” no escuro pode ser uma referência a Tirésias, o cego adivinho capaz de enxergar o futuro, e a quem Odisseu, o herói do retorno a casa por excelência, consulta para saber se voltará à Ítaca. Também é possível uma relação com o aedo clássico, o poeta-cantor que, mesmo cego, é dotado do dom das musas para a memória e a poesia.

pontuaram todo o poema, e que condensam o sentindo de reviravolta a que guerra e desterro submeteram este sujeito.

Tudo isso que fica é o que afinal regressa para fechar os olhos daquele que não tem sono ou para fechá-los sem lhes entregar as benesses do sonho. O dormir insípido e a contragosto encerra o poema. Toda essa passagem final, ao retomar o motivo chuvoso da primeira estrofe, desenha, dir-se-ia, um círculo: do “También estará lloviendo” ao “Llueve sin mar”. A forma, por um lado, carrega a simbologia da perfeição, da proteção – como as muralhas que rodeavam as cidades, sobre as quais comentamos – e da harmonia. “Los luchadores trazan un círculo alrededor de su cuerpo antes de entablar combate”, lembram Chevalier e Gheerbrant (1986, p. 304), que também mencionam Jung e sua leitura do círculo como “imagen arquetípica de la totalidad de la psique, el símbolo del sí mismo” (1986, p. 304). Todas essas possibilidades não deixam de gravitar em “Retornos de un día de lluvia”, se consideramos os momentos de reconhecimento das lembranças do passado e a necessidade de fechar um circuito em que este passado tenha algum sentido à luz do presente. No entanto, o círculo perfeito tem uma medida de ironia, pois andar em círculos também significa estar perdido ou não saber o caminho, algo que pode se assemelhar a um estado de embriaguez. E esta leitura direciona o foco para outra questão. Talvez tão importante quanto a forma circular que sustenta e organiza os *retornos* seja o itinerário interpretativo e crítico que esse círculo supõe e demanda. Nesse sentido, *retornos* seria menos uma obra sobre voltar a coisas do passado e mais sobre o que ocorre neste caminho. Em “Retornos de una tarde de lluvia” plasma-se justamente essa experiência. O aparente “insucesso” do esforço de recordação, já que a lembrança pôde ser apenas fugazmente reencontrada e foi logo interrompida pelas “ráfagas” de vento, não tem grande importância diante de como estas mesmas fugacidade e interrupção interrogaram o sujeito e obrigaram-no à reflexão sobre o presente, o passado e a relação dos dois à luz de um e de outro.

Se é possível dizer que este primeiro poema de *Retornos de lo vivo lejano* instala a voz lírica na nostalgia e na melancolia, não se pode confiná-la ao passado, pois isso a alienaria do presente. Não há aqui um Alberti que “se refugia en la nostalgia” (GRANADOS, 1984, p. 78). Quem fala em “Retornos de una tarde de lluvia” é uma voz triste, mas não é uma voz entregue. As tensões da forma e do itinerário que ela condensa são a expressão estética de uma atitude ética assumida pelo sujeito. Essa atitude é fiel à sua poética porque atualiza o vínculo em que ela se funda: mar-memória-poesia mantêm-se em movimento sem excluir a dolorosa lucidez do impossível retorno real para casa. A nova imbricação desses elementos fundadores dá corda à “memória meditante”, na expressão de Paul Ricœur:

[...] há mais do que sonho na evocação da latência daquilo que permanece do passado: algo como uma especulação [...], no sentido de um pensamento no limite, pensamento que especula [...]. De fato, essa especulação procede na contra-encosta do esforço de recordação. Na verdade, ela não progride, ela regride, recua, remonta. Entretanto, é no próprio movimento da recordação [...], que a reflexão se esforça por desfazer o que o reconhecimento faz, a saber, reaprender o passado no presente, a ausência na presença. (2007, p. 444)

Ao entrar pela primeira porta dessa jornada especulativa, a “Puerta del Vino”, o poeta topou consigo. Condutor e passageiro. A empresa memorialística se encarregou de acessar o menino, a mãe, os amigos de infância, a cidade natal, o jovem poeta crente que empenhou a poesia na defesa de Madri, figuras que a linguagem e a imaginação poéticas verteram em palavras-imagens. Na “contra-encosta” deste esforço de recordação permaneceu vigilante, com a cabeça reclinada em atitude atenta, o Alberti que escrevia. Como bem argumenta Ricœur, o mesmo movimento de recordação que leva ao reconhecimento engendra a reflexão – num movimento de corte proustiano –, pois o passado não é só o que aconteceu, mas o que aconteceu à luz do presente desde o qual se vê.

Nos vários desdobramentos que tecem o poema “Retornos de una tarde de lluvia”, essas complexidades se inscrevem. Alberti se lança à busca de determinadas lembranças, vive a experiência de buscá-las, com seus trancos e interdições, e eventualmente as encontra. Mas dá, nesta primeira composição, o passo inicial para contar sua história, que não será qualquer, mas aquela que ele elege a partir do presente de poeta, republicano espanhol e exilado na América.

Algo me queda siempre cuando estoy solo, cuando
emprendiendo el camino del corazón, subiendo
las empinadas cuestas de la memoria, elijo
de un prado lateral borroso, de una triste
sauceda, una vertiente perdida, un separado
río de solitarios rumores o una playa,
elijo lo que más me revive llamándome.
(ALBERTI, 1999, p. 151)

Trata-se, por um lado, de uma história cindida, a que o primeiro poema já associou alguns vocábulos: “muertes”, “súbito”, “sustos”, “interrumpido”, “ruinas”, “destrozados”, “contusa”, “errabunda”, “espanto”. E por outro, como desvela a estrofe de “Retornos de un museo deshabitado” que destacamos acima, de uma história que o poeta tecerá a partir das lembranças escolhidas – “un prado borroso”, “una triste saucedá”, “una vertiente perdida” –, do exercício interpretativo e crítico que elas lhe exigirão, e que, por fim, deverá situá-lo e posicioná-lo. Opera-se, assim, a “meditación poética” de que fala Octavio Paz ao se dedicar à

poesia de Luis Cernuda, pois, tal como seu contemporâneo, Alberti não só se inclina sobre a palavra, seu instrumento de ofício, mas sobre o mistério “de nuestro próprio trascurrir. La vida, no el lenguaje” (1965, p. 185). Neste itinerário, a palavra é ponte entre o “viver” e o “pensar”:

Por la palabra mi vida se detiene sin detenerse y se ve a sí misma verse; por ella me alcanzo y me sobrepaso, me contemplo y me cambio en otro –un otro yo mismo que se burla de mi miseria y en cuya burla se cifra toda mi redención. (PAZ, 1965, p. 185)

4.2. Pela porta do céu: um culto poético à memória do amor que redime o passado

A segunda porta de *Retornos de lo vivo lejano* descortina o conjunto de composições mais numeroso do livro e o único que leva um título: “Retornos de amor”. Essas duas características já adiantam, em certa medida, a singularidade desta seção. À leitura, se descobrem outros traços de unidade entre os poemas: as lembranças de cenas de amor fervorosas; as comparações do corpo da amada a elementos naturais, que destacam sua rara e impressionante beleza; a juventude e a paixão vividas intensamente nos primeiros tempos do amor; e a aproximação da amada a entidades mitológicas, sobretudo, Vênus. Todos esses acontecimentos delimitam-se entre o aparecimento da amada, que corresponde ao encontro de Rafael Alberti e María Teresa León no final dos anos de 1920, e o episódio que cravou um marco neste itinerário idílico, as seis semanas passadas em Ibiza que coincidiram com o estouro da Guerra Civil Espanhola em agosto de 1936. Os “Retornos de amor” foram a seção mais alterada por Alberti entre a primeira edição de 1952 e a definitiva de 1961. Enquanto a primeira parte da obra permaneceu idêntica, e a terceira ganhou três poemas, à segunda o poeta adicionou doze novas composições, as quais entremeou às oito anteriores, que, no entanto, mantiveram a ordem de aparição. Em linhas gerais, é possível dizer que os doze poemas acrescidos expandem e intensificam os motivos que já estavam nos oito iniciais. “Retornos del amor recién aparecido”, por exemplo, que recria o primeiro encontro dos amantes, não existia na edição de 1952; o mesmo acontece com “Retornos del amor fugitivo en los montes”, o poema em que o episódio de Ibiza será inequivocamente reconstituído. Porém, a beleza da amada, que deixara “atônita” a paisagem de “Retornos del amor en las cumbres del viento”, já havia sido dita em “Retornos del amor en medio del mar”, ambos presentes na primeira edição:

Es tu cabeza un manantial de oro,
una lluvia de espuma dorada que me enciende
y lleva a navegar al fondo de la noche.
(ALBERTI, 1999, p. 187)

Esses atributos são reiterados, mas com contornos mais ardentes em “Retornos del amor tal como era”, adicionado em 1961:

Eras en aquel tiempo rubia y grande,
sólida espuma ardiente y levantada.
Parecías un cuerpo desprendido
de los centros del sol, abandonado
por un golpe de mar en las arenas.

Todo era fuego en aquel tiempo. [...]
(ALBERTI, 1999, p. 168)

Do mesmo modo, em 1952, a amada já era identificada a Vênus, na imagem que remonta ao mito do nascimento da deusa, em “Retornos del amor en la noche triste”: “eres tú la que vienes por la espuma” (1999, p. 185), mas passa a encarnar a sensualidade em potencial de todas as divindades em “Retornos del amor ante las antiguas deidades”: é Diana despida, é as três Graças que habitam os bosques, é “el levantado hervor de las bacantes,/la carrera bullente de las ninfas”, e, claro, é Vênus nua num belo final de tarde.

A unidade temática dos “Retornos de amor” permite inseri-los na tradição inaugurada por Petrarca, trazida à Espanha pelas mãos de Garcilaso e incorporada por Lope de Vega, e designá-los, nesse sentido, como um “cancionero amoroso”, segundo propõe Torres Nebrera (1999, p. 162). Por outro lado, os recursos de ambientação das cenas de amor em meio à natureza os conectam à linhagem dos idílios²³⁵ de Teócrito (310-250 a.C) e das *Bucólicas* de Virgílio (70-19 a.C.). A essas tradições da palavra escrita, se une a iconografia forjada nas mãos de mestres da pintura tão admirados por Alberti e cantados em *A la pintura* como Botticelli, Ticiano ou Rubens, e sua arte de representar os mitos greco-latinos

Parte dessa atmosfera de uma memória do prazer e do gozo fica sugerida no desenho que precede a seção:

²³⁵ No segundo livro de *La arboleda perdida*, cuja escritura começou em novembro de 1954, Alberti rememora a leitura dos *Idílios* de Teócrito e de outros clássicos greco-latinos quando era um jovem recém-chegado a Madri, entre 1917 e 1919: “Me quitó el sueño la grandeza de Esquilo, me llenaron de ilusiones heroicas los dioses guerreiros de la *Iliada* y las aventuras azules de Odiseo; me volvieron pastor de rosas y ciprestes los *Idílios* de Teócrito y comencé a sentir, aunque muy vagamente, desde aquellas lecturas, el angustioso anhelo de precisión y claridade que ahora sobre todo me domina” (2009, p. 106-107).

Figura 4 – “Puerta del Cielo”, segundo desenho de *Retornos de lo vivo lejano* (ALBERTI, 1952)

Quem passa pela “Puerta del Cielo”, entrando ou saindo, é uma figura humana que parece alegre e poderia estar dançando. A porta tem duas folhas ao invés da única que compunha a “Puerta del Vino”, e indica assim o acesso a um salão maior ou mais generoso do que aquele que se espiava no desenho anterior. No teto, os traços formam uma espécie de adorno com tecidos, que se prolongam até um fundo negro sobre um degrau que poderia ser um palco – o mesmo de “Retornos del amor en un palco de teatro”, atrás do qual os amantes replicavam com verdade o amor “fingido” que se encenava numa peça teatral? Gravadas nas folhas das portas, quatro formas arredondadas, talvez femininas, mas que fazem lembrar anjos, ou ainda novos naipes inventados pelo poeta-desenhista para o jogo de amor e memória que está prestes a começar.

Quanto ao sintagma “Puerta del Cielo” não deve ser uma escolha inadvertida do poeta, na medida em que repete um dos epítetos de Nossa Senhora da Imaculada Conceição²³⁶,

²³⁶ A história de como se conformou o culto e a iconografia da Nossa Senhora da Imaculada Conceição é particular, pois, ao contrário de outras, ela não é uma figura que surge da adoração popular, cuja narrativa já existente permitia a transposição artística em imagens que carregavam seus atributos. A Nossa Senhora da Imaculada Conceição derivava de um “postulado teológico” que consistia em comprovar que Maria era uma mulher sem a mácula do

presente na Ladainha Lauretana, série de invocações à Virgem oficializadas pelo Papa Sixto V em 1587:

[...]
 Torre de marfil,
 Casa de oro,
 Arca de la Alianza,
 Puerta del cielo,
 Estrella de la mañana
 [...]

Uma das mais paradigmáticas representações da Imaculada Conceição é de Juan de Juanes (1510-1579), pintada por volta de 1537, em que se distinguem a Virgem ao centro e seus epítetos escritos e desenhados nas laterais. Como explica Alejos Morán (2005, p. 820), o epíteto mais importante que a designava fora tomado do “Cântico dos cânticos”: “Tota pulchra es, amica mea, et macula non est in te” – “És toda bela, ó minha amada, e não há mancha em ti” (4,7), do qual derivou uma rica simbologia a partir de expressões também presentes nos “Cânticos” e em outros livros bíblicos, entre as quais “Puerta del Cielo” e “Huerto cerrado”, outra formulação que aparece nos versos de *Retornos de lo vivo lejano*. No detalhe da pintura de Juanes, vemos a “Puerta del Cielo” e suas duas folhas:

pecado original desde a sua concepção. Para tanto, autoridades eclesiásticas remontaram ao encontro puro de Santa Ana e São Joaquim a partir do qual Maria nascera e à coleta de atributos que a pudessem descrever, os quais foram tomados das Sagradas Escrituras. Nesse processo, em franco desenvolvimento durante o século XVI, a pintura teve papel fundamental, pois era a responsável por dar concretude a essa representação – que, via de regra, trazia Maria no centro, com feições de menina, coberta por um amplo vestido e um manto e ladeada pelas expressões que a caracterizavam – e torná-la identificável aos cristãos. Isso efetivamente aconteceu a ponto de ser possível afirmar que todo homem ou mulher setecentista que visse uma pintura de Nossa Senhora da Imaculada Conceição seria capaz de reconhecê-la sem titubear. O brevíssimo percurso histórico sobre a representação da Nossa Senhora da Imaculada Conceição que apresentamos baseou-se na conferência de Leticia Ruiz, “Las Inmaculadas de la colección Arango. La plenitud del Barroco español”, apresentada no Museu do Prado em 2016. Disponível em: < <https://www.museodelprado.es/actualidad/multimedia/conferencia-las-inmaculadas-de-la-coleccion/b98aedb7-c9e0-4d8d-9cbe-d74463ffc93a>>.

Figura 5 – Detalhe de *Inmaculada Concepción*, de Juan de Juanes, *circa* 1537 (óleo sobre madeira, 218 x 184 cm) – Colección Banco Santander

Nos vinte poemas de “Retornos de amor”, é possível identificar uma série de epítetos que desenham o caráter e os atributos da mulher adorada, os quais condecoram sua existência especial, única e incomparável: “puerto del mediodía”, “sólida espuma ardiente”, “maciza flor de la belleza”, “la surgida del mar”, “la desnuda y caliente de las solas arenas”, “la hermosura tibia de las olas”, “la aparecida”, “la llegada una tarde sin luz entre dos luces”, “la luna con la luna”. Na esteira dessa construção, pode-se ouvir o tom invocatório à semelhança da Ladainha ao dirigir reiteradas súplicas àquela por quem o sujeito foi salvo e a quem confiou a própria vida:

“No te vayas,
vuelve, vuelve, retorna, retorna, a mi esta tarde”
(Retornos del amor en las dunas radiantes)

“Óyeme, que te llamo. Vida mía,
sí, vida mía, vida mía sola.”
(Retornos del amor en la noche triste)

“Dame tus pies pequeños para andarte
para sentirte todas tus riberas.”
(Retornos del amor en medio del mar)

“¡Oh claridad antigua, oh luz lejana,
desnuda luz, amor, cúbrenos siempre!”
(Retornos del amor entre las ruinas ilustres)

“Sube, mi amor, retorna adonde nunca
estuviste, que quiero en esta noche,
contigo, oír la música que mueven
los campos ascendidos a jardines.”
(Retornos del amor adonde nunca estuvo)

À maneira livre da poesia e certamente com ironia e subversão, Rafael Alberti se serve do dispositivo da adoração e da súplica contidas na Ladainha, além de evocar o imaginário construído pela iconografia religiosa. Discursivamente, o poeta se vale de sua memória auditiva e oral de menino criado em uma família profundamente cristã, e, visualmente, de sua convivência com a pintura para compor seu próprio culto da figura feminina. Por outro lado, também manifesta sua leitura de um texto tão milenar quanto simbólico que é o “Cântico dos cânticos”. Na constituição desse seu culto absolutamente profano e sensual, mas não por isso menos (con)sagrado, a “Puerta del Cielo” o transportará a um âmbito simultaneamente

mundano e divino, tecido a partir de uma memória religiosa, mitológica e pessoal, e alinhavado pela poesia – imaginação e linguagem. Esse amálgama de referências tem, como dissemos, dois limitadores no tempo real da biografia do poeta: o encontro com María Teresa León no final dos anos 1920 e o início da Guerra Civil, marcos simbólicos que prenunciam uma interpretação da própria trajetória diante do acontecer histórico, e que passamos a investigar em “Retornos del amor fugitivo en los montes”:

RETORNOS DEL AMOR FUGITIVO EN LOS MONTES

Era como una isla de Teócrito. Era
la edad de oro de las olas. Iba
a alzarse Venus de la espuma. Era
la edad de oro de los campos. Iba
Pan nuevamente a repetir su flauta
y Príapo a verterse en los jardines.
Todo era entonces. Todo entonces iba.

Iba el amor a ser dichoso. Era
la juventud con cinco toros dentro.
Iba el ardor a arder en los racimos.
Era la sangre un borbotón de llamas.
Era la paz para el amor. Venía
la edad de oro del amor. Ya era.

Pero en la isla aparecieron barcos
y hombres armados en las playas. Venus
no fue alumbrada por la espuma. El aire
en la flauta de Pan se escondió, mudo.
Secas, las flores sin su dios murieron
y el amor, perseguido, huyó a los montes.

Allí labró su cueva, como errante
hijo arrojado de una mar oscura,
entre el mortal y repetido estruendo
que la asustada Eco devolvía.

Agujas rotas de los parasoles
pinos le urdieron al amor su lecho.
Fieras retamas, mustias madreselvas,
rudos hinojos y áridos tomillos
lo enguinaldaron en la ciega noche.

Y aunque, lengua de fuego, el aire aullara
alrededor, la tierra, oh, sí, la tierra
no le fue dura, sin embargo, al sueño
del fugitivo amor entre los montes.

La edad de oro del amor venía,
Pero en la isla aparecieron barcos...
(ALBERTI, 1999, p. 181-182)

A primeira parte do verso inicial do poema ativa uma cadeia de lembranças e já indicia o procedimento que permeará toda a composição. No “Era como una isla de Teócrito” ecoa o “Érase una vez...” que normalmente encabeça os contos infantis e habita o imaginário de todo aquele que já leu ou ouviu a narração de uma história. No entanto, essa primeira expectativa não se cumpre completamente, já que a narrativa não se desenrola como esperado, mas volta a ser iniciada e anunciada ao longo das duas primeiras estrofes e é repetidamente abreviada. Na reiteração desse mecanismo de expectativa e abreviação inscreve-se parte do sentido do poema: seria possível dizer que ele conta a história daquilo que não foi, que prometia ser, mas que foi forçosamente interrompido. No entanto, essa quase-narrativa maior replica-se em cada nível da composição, uma insistência que amplia o sentido primeiro e mais geral e sugere uma relação entre os planos macro e micro, entre o todo e a parte, o que, se é uma característica comum a qualquer poema, neste parece ser explorada de maneira especial.

O “Era como una isla de Teócrito” se desdobra em sucessivas construções que repetem o padrão sintático do verbo em posição inicial nas duas primeiras estrofes:

Era como una isla de Teócrito. Era
la edad de oro de las olas. Iba
a alzarse Venus de la espuma. Era
la edad de oro de los campos. Iba
Pan nuevamente a repetir su flauta
y Príapo a verterse en los jardines.
Todo era entonces. Todo entonces iba.

Iba el amor a ser dichoso. Era
la juventud con cinco toros dentro.
Iba el ardor a arder en los racimos.
Era la sangre un borbotón de llamas.
Era la paz para el amor. Venía
la edad de oro del amor. Ya era.

Essa opção do poeta pela constante inversão faz com que a figura de linguagem que se reitera nos versos, o hipérbato, ganhe destaque e se some também à construção do sentido. Por um lado, o deslocamento repetido dos pretéritos imperfeitos os coloca em uma posição de destaque que enfatiza a impossibilidade de cumprimento de uma expectativa. O recurso permite reconhecer as condições propícias para o amor, que remontam ao discurso bucólico, ao mesmo tempo em que se intui que surgirá uma adversidade. Desse modo, o hipérbato prenuncia a inversão que ocorrerá no curso dessa narrativa. Se nos lançamos a um exercício livre de

imaginação para reorganizar a estrofe, fazendo coincidir a sintaxe e o verso, entreveremos outro aspecto implicado na posição dos verbos:

*Era como una isla de Teócrito.
Era la edad de oro de las olas.
Iba a alzarse Venus de la espuma.
Era la edad de oro de los campos.
Iba Pan nuevamente a repetir su flauta
y Príapo a verterse en los jardines.*

A escolha pela uniformização anafórica que ensaiamos teria dado à estrofe uma aparência harmônica e um ritmo monótono. A quebra sintática que o poeta promove, contudo, separando os verbos a cada nova sentença, cria uma movimentação que intensifica certo desassossego gerado pelos hipérbatos, e produz, no campo sonoro, um eco – “*Era como una isla de Teócrito. Era*” –, e ecos de ecos que se alastram pelo menos até o verso 13. O alvoroço desenhado nas duas primeiras estrofes concentra, assim, a excitação própria dos preâmbulos do amor, mas abriga, ironicamente, o sentido do infortúnio que logo se descobrirá.

Antes que ele se descortine, o *locus amoenus* é trazido ao poema pela menção à ilha de Teócrito, um lugar aprazível e deleitoso, de abundância e música, o que é reforçado pela equiparação à Idade de Ouro, referida em três passagens – “la edad de oro de las olas”; “la edad de oro de los campos”; “la edad de oro del amor”. O período remete a uma das idades e raças descritas por Hesíodo em *Os trabalhos e os dias*, aquelas em que os homens viviam “tendo despreocupado coração” e “longe de penas e misérias” (vv. 112-113, 1996, p. 31). Mais tarde, Ovídio se apropriará da mesma concepção no livro I das *Metamorfoses*:

A primeira a nascer foi a idade de ouro, que, sem repressão,
Espontaneamente, sem nenhuma lei, cultivava a lealdade e o bem. 90
[...]
Não havia a retilínea tuba, nem o curvo clarim de bronze,
nem capacetes, nem espada. Sem o hábito da guerra,
os povos viviam em segurança uma vida tranquila. 100
(2017, p. 49-51)

Além de pacífica, a Idade de Ouro imaginada por Alberti é um tempo de plenitude do amor e da sexualidade, por isso ele faz circular na paisagem Vênus, Pã e Príapo: pelas ondas, a deusa do amor e da beleza sensual; pelos campos, tocando sua flauta, o deus meio-homem, meio-bode que persegue as ninfas; e pelos jardins, o deus de enorme falo que alude à força fecundante da natureza. A tal evocação da Arcádia virgiliana, o poeta soma a dimensão da paixão, descrita com a energia da juventude que carrega cinco touros dentro e a potência do

volumoso sangue que jorra como se fosse chamas. A energia, a potência e o redundante ardor que faz arder os cachos são signos de vigor e vitalidade e, simultaneamente, manifestam a condição de paz para o amor, pois equivalem a vivê-lo em toda sua possível intensidade.

A terceira estrofe trará o rompimento da promessa de prazer e felicidade engendrada até aqui. O grande hipérbato, a verdadeira inversão começa sintomaticamente com um “Pero”:

Pero en la isla aparecieron barcos
y hombres armados en las playas.

O atordoamento inicial causado pelo furor da paixão e transfigurado em versos a que o jogo de ecos dava agilidade e movimento converte-se em um atordoamento resultante do perigo da guerra. Ela, que estava ausente na Idade de Ouro como descrevera Ovídio, invade as praias antes tranquilas dos amantes. Essa irrupção violenta reconfigura, à força, vários dos elementos que haviam aparecido sob o signo do amor. Numa amarga inversão irônica, os cinco touros, o ardor e o borbotão de sangue reassociam-se à brutalidade. Frente à nova paisagem adversa, a subjetividade parece se recolher, pois se antes a projeção simbólica indicava a apropriação da mitologia e da tradição pela intimidade em regozijo, agora o mito carrega a destruição que o sujeito não pode dizer senão simbolicamente. Desenrola-se nos versos uma inversão semelhante a que a narrativa mítica sofreu da cosmovisão helênica à modernidade, passando de um sistema que, nutrido pela noção de comunidade capaz de compreendê-lo, podia reconstituir o sentido, a um recurso cuja inteireza interpela o homem fragmentado. O mito passa de resposta a interrogação.

Confrontado nesses termos, o poeta projeta nas entidades mitológicas o sentimento de aniquilação. Assim, o reaparecimento de Vênus, Pã e Príapo dramatiza a desordem deflagrada pela chegada de barcos e homens armados à ilha ao retratar os deuses como nunca antes, desprovidos de sua onipotência e impedidos de realizar o que lhes cabe. Como bem contrapõe Torres Nebrera, “a un *tiempo mítico* [...] le sucede, interfiriéndolo, un *tiempo de historia*, expresado de forma realista, alejada de todo retoricismo” (1999, p. 183).

Em contraste com a pujança de possibilidades das duas primeiras estrofes, a terceira enfileira as consequências da chegada da guerra e assume um tom pragmático e, por isso mesmo, aterrador:

Venus
no fue alumbrada por la espuma. El aire
en la flauta de Pan se escondió, mudo.
Secas, las flores sin su dios murieron
y el amor, perseguido, huyó a los montes.

O vir-a-ser, antes encarnado nos reincidentes pretéritos imperfeitos, se transforma em negação, mudez e esterilidade, que empurram o amor para um refúgio nos montes. Como já mencionamos no segundo capítulo, Rafael Alberti e María Teresa de fato tiveram que se esconder nas montanhas de Ibiza quando eclodiu a Guerra Civil Espanhola, e o episódio é recordado por ambos em diferentes textos²³⁷. Mas a ciência de que o evento tem um lastro real só ganha vulto pelo significado que ele adquire ao reaparecer não só em “Retornos del amor fugitivo en los montes” como em vários outros poemas da obra. Em “Retornos de una isla dichosa”, ainda na primeira parte do livro, o esforço de recordação vai buscar os dias felizes, as alegres ondas, a maravilha incansável da paisagem *ibicenca*, a “Isla de amor”. Tanto “Retornos del amor en los bosques nocturnos” como “Retornos del amor en una noche de verano” evocam momentos eróticos passados na ilha ao “profundo compás de los pechos unidos” e na absoluta comunhão de “un latido dentro de otro latido solamente”. Da mesma forma, o poema que precede aquele a que nos dedicamos, “Retornos del amor en los vividos paisajes”, reencontra a amada sobre o leito tramado de folhas, lugar-comum da lírica pastoril, que revive o idílio amoroso de Ibiza e a perfeita harmonia entre os amantes e a natureza ao redor:

Y así despiertas hoy, mi amor, a mi costado,
entre los groselleros y las fresas ocultas
al amparo del firme corazón de los bosques.
Allí está la caricia mojada de rocío,
las briznas delicadas que refrescan tu lecho,
los silfos encantados de ornar tu cabellera
y las altas ardillas misteriosas que llueven
sobre tu sueño el verde menudo de las ramas.
(ALBERTI, 1999, p. 179)

Quando o poeta concentra, em “Retornos del amor fugitivo en los montes”, a intensidade dos eventos e dos sentimentos ligados às seis semanas na ilha, a fuga do casal para as montanhas e, especificamente, para um buraco cavado na terra, reveste-se de um significado ainda maior. Acompanham-nos ao refúgio não só o amor plenamente vivido, todo aquele que o início do poema retém e que outros *retornos* conservam, como também uma ideia de civilização lavrada pela imaginação criativa, pelo culto à Beleza e pela reverência a forças tão grandes quanto as da natureza. Nesse sentido, o amor que vai se esconder em uma abertura subterrânea

²³⁷ Antonio Colinas, ao compilar as referências às seis semanas em Ibiza nos escritos de Rafael Alberti e María Teresa León, ressalta o significado e a “enorme influencia” do episódio para ambos (2004, p. 388).

personifica, além da experiência amorosa do poeta, a tradição a que ele se sabia pertencente e da qual, por isso, apropriava-se com liberdade.

Por esta razão, é um símile que introduz sua condição desafortunada: o amor é *como* um ser errante lançado ao mar, lampejo da imagem do Ulisses que naufraga no retorno a Ítaca; e os montes que o abrigam se situam entre o mortal e repetido estrondo que Eco, assustada, devolve:

Allí labró su cueva, como errante
hijo arrojado de una mar oscura,
entre el mortal y repetido estruendo
que la asustada Eco devolvía.

A ninfa, condenada pelo ciúme de Juno a repetir apenas as últimas palavras ouvidas e que definhou depois do desdém de Narciso, surge aqui apavorada por ter que repercutir os sons da guerra sob um novo cenário onde até as entidades mitológicas são impotentes. A aparição de Eco cria uma reiteração duramente irônica se consideramos a arquitetura das duas estrofes iniciais do poema, pois se lá o fenômeno da repetição dos sons mimetizava a excitação do prelúdio da experiência amorosa, aqui a ninfa é obrigada a reproduzir ruídos de morte. A dupla presença de Eco, como entidade mitológica e como procedimento que descreve a estrutura do poema, permite estender a ideia de reverberação a um princípio que vertebrava toda a composição, na medida em que a mitologia e a tradição literária antiga ressoam na vida íntima do sujeito e, mais tarde, a grande história irrompe e reverbera no mito que, por sua vez, figura a intimidade. Há, por assim dizer, uma cadeia de reverberações. Assim como nas partes que compõem os versos ecoa o sentido do todo – a expectativa, a abreviação, a súbita inversão –, na dimensão subjetiva ecoam tanto as narrativas seminais com que a imaginação procurou organizar o mundo como os eventos que passaram aos livros de história. O tecido dessas relações que acolhem e hostilizam forma o leito que abriga os amantes refugiados:

Agujas rotas de los parasoles
pinos le urdieron al amor su lecho.
Fieras retamas, mustias madreselvas,
rudos hinojos y áridos tomillos
lo enguinaldaron en la ciega noche.

Na estrofe, reconhece-se a tópica do leito forrado de folhas presente desde os idílios de Teócrito, o que recupera uma convenção da bucólica condizente com o universo em que Alberti submerge este poema desde o início. Contudo, é certo que o poeta a atualiza e a ressignifica, acatando sua dimensão interrogante. Como adverte Francisco Achcar, um lugar-comum, ao

retomar um tipo de texto e superpor discursos e contextos, ratifica, num primeiro momento, uma característica que “é inerente ao trabalho literário”, e que, ao mesmo tempo, interroga-nos sobre sua “intencionalidade” (2015, p. 14-16). Achcar recorre a um fragmento do poeta grego Baquílides para refletir sobre a questão – “de um poeta [vem] o outro, no passado como hoje:/não é fácil encontrar as portas das palavras não ditas” – e explica que, tanto na poesia culta antiga como na moderna, a procura por tais portas capazes de dar “acesso à expressão nova não se resolve pelo arrombamento das portas conhecidas” (2015, p. 18), pelo contrário,

essa dificuldade estimula a utilização imprevista, inovadora, das portas conhecidas, as portas das palavras já ditas, procurando-se chegar através delas a passagens que não foram frequentadas, ou abrir nessas passagens outras portas que levem a caminhos ainda inexistentes. Na poesia culta, nunca se abandona o jogo – *joga-se* com as regras dele. (2015, p. 19)

A proposta de leitura de Achcar é especialmente pertinente no caso de Alberti e de seus *retornos*, pois acrescenta mais um matiz à interpretação das portas que organizam o livro. Como vimos acompanhando, são muitas as palavras já ditas nessas passagens pelas quais o poeta decide entrar. No caso da tópica do leito, podemos lembrar o idílio sétimo de Teócrito, também chamado *As Talísias*, no qual as descrições de dois leitos de pastores não só cumprem os preceitos do gênero, mas permitem a identificação de uma “imagem ou emblema de um programa poético” e exaltam “o prazer do trançado” que justifica o “ofício do poeta” e, por vezes, sua “recusa da labuta e do amor” (NOGUEIRA, 2012, p. 55-56)²³⁸.

O leito urdido para o amor na composição de Alberti também pode ser lido em semelhante chave, pois, se está feito de ervas aromáticas, ramos e flores como se espera, os adjetivos de cada um desses elementos introduzem na tessitura do abrigo a agressividade da situação: os ramos dos pinheiros são agulhas quebradas; as giestas são duras e ásperas; as madressilvas, murchas; o funcho, rude; e o tomilho, áspero. Desse modo, o amor e a guerra, que são os dois grandes mundos em choque no poema, se entrecruzam em referências à tradição e ao mito, de um lado, e à história “crua” e o acontecimento abrupto, de outro. Ou, em outras palavras, no leito urdido reencontramos o eco dos eventos históricos na intimidade.

²³⁸ Érico Nogueira vê nas três camadas do leito descrito nos versos 67 e 68 de Teócrito as mesmas camadas narrativas que estruturam o idílio sétimo, segundo sua tradução: “E um leito haverá, forrado até a espessura de um cúbito,/ de ênula, pois, e de asfódelo, e de aipo mui rendilhado” (2012, p. 130). A leitura de outro trecho em que aparece um leito no mesmo poema lhe permite extrair os princípios de profundidade, doçura e novidade a que aspira a poética de “elocução mais modesta” e “extensão diminuta” de Teócrito, se comparada à epopeia (2012, p. 35). Os versos 132 a 134, também traduzidos por Nogueira, são os seguintes: “em fundos/ leitos de junco dulcíssimo então nos deitamos, aí/ fruindo de pâmpano, pois, recentissimamente podado” (2012, p. 133)

Essa tensão entre o conforto da memória do amor deitada sobre a memória mítica e literária e o desconforto da aspereza da memória da guerra se manifesta na penúltima estrofe:

Y aunque, lengua de fuego, el aire aullara
alrededor, la tierra, oh, sí, la tierra
no le fue dura, sin embargo, al sueño
del fugitivo amor entre los montes.

O sintomático emprego de dois conectores (*aunque/sin embargo*) que implicam noções de objeção, restrição, concessão e contraste em somente quatro versos insinua o sentido conflituoso e inquieto desse episódio rememorado pelo poeta. A estrofe acumula interposições sintáticas que resultam num ritmo claudicante, em que também repercute a confusão do sujeito envolto nas experiências amorosa e bélica. Quase às avessas em relação ao resto do poema, aqui é a expectativa negativa que não se cumpre, pois, muito embora o ambiente se mostrasse apocalíptico – a língua de fogo do ar que uiva –, a terra recebe e protege os amantes. Essa imagem dos amantes praticamente enterrados, mas, em contrapartida, podendo dormir ou sonhar tranquilamente, sugere que algo ali pode ter morrido. Como se, sob a terra da ilha, remexida pelo esforço de recordação, repousasse a última lembrança terna antes do início da guerra que soa ao redor deste refúgio designada por um verbo que é índice da bestialidade humana. Neste quase epílogo também paira o sentido do eco que perpassa toda a composição. O dístico final retoma as duas colunas entre as quais os versos se debateram:

La edad de oro del amor venía,
Pero en la isla aparecieron barcos...

Essa justaposição expõe em tom de lucidez e lamento a perspectiva do poeta sobre a própria vida e o modo como ele vê entrelaçadas sua intimidade, a criação e a tradição literárias, e a história. De uma coincidência temporal entre o auge da experiência amorosa e a deflagração da Guerra Civil, Rafael Alberti extrai uma interpretação de sua trajetória e escava o vínculo entre os eventos internos do ser e externos do real. Emerge assim uma consciência de sua inserção como sujeito na história; uma consciência que não preexiste ao cotejo das lembranças, ao trabalho de buscá-las, o esforço de recordação, e logo à confrontação com o tempo decorrido e o presente; um trabalho que o poeta decide levar a cabo pela linguagem poética.

Resta perguntar como toda essa construção situa o poeta frente aos acontecimentos e o que ela pode significar diante deles, uma vez que se trata de vinte poemas dedicados à memória do amor e perpassados pelo mito. Um primeiro aspecto, e talvez o mais imediato a se pensar

quando se trata da escrita, é a possibilidade que esse recurso oferece. Os homens comuns, pondera Gusdorf, quando comparados aos “poderosos do mundo”, contam com a “escrita do que eles são; o testemunho de si sobre si desafia a duração e a dissolução das formas” (1991, p. 59). Essa pode ser considerada uma primeira tomada de posição de Alberti ante um certo tratamento dos fatos históricos com potencial para engolir, silenciar e, por fim, “dissolver” a esfera íntima.

Também é o pensador francês quem alerta que no “incessante diálogo entre o passado e o presente” que a memória exhibe ela “põe em cena, sobretudo, a elaboração do ser pessoal”, (1991, p.14), pois o sujeito “ajunta os elementos escolhidos uns aos outros e separa os que pareceriam contemporâneos” (1991, p. 148). Portanto, àquela tomada de posição através da escrita se soma outra, que implica um modo de olhar, de selecionar e de refletir sobre determinados fatos da própria vida aos quais se decide voltar. A razão pela qual se colhem alguns eventos e não outros está relacionada não só à capacidade da faculdade da memória, que não pode abarcar tudo, mas ao desejo de encontrar os acontecimentos que possam lançar alguma luz a uma trajetória e ao presente, no caso de Alberti, ao itinerário errante de um exilado e aos rompimentos que essa condição causa.

Diante dessa demanda, a dimensão mítica desponta como o peso de uma memória milenar em cuja inteireza o poeta se apoia e que, por essa mesma característica, contrasta com o tempo presente e escancara a face de uma história de desagregação e ruínas. Nessa trama de oposições em que a poesia de Alberti se enfronha, a admissão do caráter interrogante do mito na modernidade tem um papel fundamental na tentativa de compreensão de si e do mundo levada a cabo em *Retornos*. Novamente, permitimo-nos aqui estender a Alberti as reflexões de Octavio Paz sobre a poesia de Luis Cernuda. O pensador mexicano se pergunta: “¿Con quién habla el poeta cuando conversa con un héroe del mito o la literatura?”, e considera que tal “interlocutor secreto”, o mito, atua como um “contradictor”, um “confidente”, um “juez” e o “único amigo” (1965, p. 200). O diálogo polêmico enfrentado na contemplação do mito é, portanto, parte da jornada de autoconhecimento empreendida pelo poeta, “el autoconocimiento por la obra ajena” (1965, p. 201).

O episódio de Ibiza possibilita a Alberti aproximar todas essas dimensões, uma vez que é principalmente ali que se dá a confluência de afetos tão intensos quanto o amor e a guerra, uma impressão – no sentido daquilo que se imprime na memória – que o poeta demonstra ter já no início do desterro, como se manifesta no poema 9 de *Vida bilingüe*. Lá, no entanto, a lembrança era assalto. Pouco mais de dez anos depois, a decisão de voltar insistentemente àquele episódio marcante nos vinte “retornos de amor” converge com a possibilidade de acessá-

lo pelo esforço de recordação, um projeto a que esta obra se devota de maneira especial. Como esclarece Paul Ricœur, “Reconhecer uma lembrança é reencontrá-la. Reencontrá-la é presumi-la principalmente disponível, se não acessível. Disponível, como à espera de recordação, mas não ao alcance da mão [...]” (2007, p. 441). Ora, este é precisamente o processo que toma corpo nos “retornos de amor”, pois é à busca de uma lembrança que se sabe disponível e acessível que o poeta se entrega. O olhar retrospectivo posto em marcha através da linguagem poética concatena as lembranças que vêm à tona – a paixão, a experiência do amor, a irrupção da guerra, o medo, os dias de refúgio – e é então que elas ganham outra existência: “as lembranças às quais ainda não tivemos acesso pela recordação têm o mesmo tipo de existência que atribuímos às coisas que nos rodeiam quando não as percebemos” (RICŒUR, 2007, p. 442). A recordação traz à percepção e à existência.

Mas o episódio de Ibiza que o poeta revisita no exílio já não pode ser as mesmas seis semanas passadas na “Isla de amor”. Quando ele as revê, vê o que nunca antes tinha visto. Estão cobertas com a carga de um tempo decorrido que arrefeceu o ardor da guerra e da paixão. Entrelaçadas com os fios da mitologia, da tradição literária e da própria poesia de seu detentor, que, a esta altura, já escreve há cerca de vinte e cinco anos. Contrapostas ao final conhecido daquela história de que elas eram ainda e apenas o início. No agora, as seis semanas em Ibiza se descobrem para sempre interrompidas. No agora, elas se desvelam emblema de quase tudo o que a Guerra Civil Espanhola interditou, expandindo-se desde o epicentro da intimidade a campos tão diversos como a literatura, as outras artes, a política e a organização social.

Nesse sentido, é oportuno recorrermos à menção que Paul Ricœur faz à definição de Deleuze sobre o passado: “Existe aí como que uma posição fundamental do tempo, assim como o paradoxo mais profundo da memória: o passado é ‘contemporâneo’ do presente que ele *foi*” (1966, p. 54, apud RICŒUR, 2007, p. 442)²³⁹. O passado *foi*. A aparente redundância da afirmação faz voltar a uma das marcas do poema de Rafael Alberti: os reiterados pretéritos imperfeitos, “era”, “iba”, “venía”. Pensados à luz da conclusão deleuziana, eles se revelam como signos de um passado que efetivamente não *foi*. Um passado que contraria a própria natureza e a que, também por isso, o poeta sente-se chamado a retornar, ou, nos termos de Walter Benjamin, a “redimir”: “Sem dúvida, somente a humanidade redimida poderá apropriar-se totalmente do seu passado. Isso quer dizer: somente para a humanidade redimida o passado

²³⁹ Gilles Deleuze, *Le Bergsonisme*, 1966.

é citável, em cada um dos seus momentos” (1994, p. 223)²⁴⁰. Giorgio Agamben, retomando a tese benjaminiana, acrescenta:

[...] a citação surge como um procedimento eminentemente destrutivo, ao qual compete a força ‘não de guardar, mas de purificar, de tirar do contexto, de destruir’. Sua força destrutiva é, porém, a da justiça, na mesma medida em que a citação arranca a palavra de seu contexto, destruindo-o, ela a remete também à sua origem. (2015, p. 202)

As reflexões dos dois pensadores são propícias para discutir o gesto que “Retornos del amor fugitivo en los montes” e os outros “retornos de amor” põem em evidência ao retomar tantas vezes o episódio de Ibiza. Trata-se de um gesto de citação do próprio passado, que consiste em voltar a um evento marcante, olhá-lo novamente, interrogá-lo, reinterpretá-lo à luz do que transcorreu e da consciência presente, e, ao fim, restituí-lo ao seu espaço-tempo de origem onde já terá outras feições. Nas palavras de Agamben, o passado “transfigurado” é restituído à origem depois de todo o processo (2015, p. 202). Mas o filósofo italiano sublinha que esse trabalho não significa uma redenção “consoladora” tampouco uma reintegração “a uma origem entendida como figura real e eterna de sua verdade”. O passado é redimido não para que possa ser transmitido “como herança às gerações futuras”. A intenção é “levar o passado a se completar”: “redimir o passado significa poder finalizá-lo” (AGAMBEN, 2015, p. 202-203).

Como vimos, as seis semanas na ilha não tiveram propriamente um fim e voltar a elas não entrega a Rafael Alberti o consolo para essa interrupção, mas permite-lhe justamente construir uma consciência sobre o significado desse evento, finalizá-lo. É certo que os outros quarenta e quatro *retornos* também podem ser entendidos desde esse ponto de vista, pois implicam semelhante movimento destrutivo e restituidor. No entanto, em Ibiza concorrem tantas dimensões quantas as que seriam necessárias para situar o sujeito em relação a si mesmo, aos outros, à sua história e à história. Ali desaguam de maneira privilegiada os estratos que formam o homem e o poeta. É o episódio que lhe dá clareza do que se perdeu, que ilumina os pedaços, o que não quer dizer que os remenda, mas os dispõe uns ao lado dos outros, uns sobre os outros, como no leito urdido entre o acolhimento e a hostilidade de murchas madressilvas e

²⁴⁰ Na segunda das teses “Sobre o conceito de história”: “[...] a imagem da felicidade está indissoluvelmente ligada à da salvação. O mesmo ocorre com a imagem do passado, que a história transforma em coisa sua. O passado traz consigo um índice misterioso, que o impele à redenção. [...] Alguém na terra está à nossa espera. Nesse caso, como a cada geração, foi-nos concedida uma frágil força messiânica para a qual o passado dirige um apelo. Esse apelo não pode ser rejeitado impunemente” (1994, p. 223).

áridos tomilhos. E isso permite que esses pedaços sejam vistos e se cumpra a “função visualizante” da memória de que fala Ricœur.

O fato de que o poeta invista nessa função e que o faça pela linguagem poética também é um manifesto de sua atitude ética diante do passado e do presente, a qual compreende o esforço de recordação e a atenção crítica às lembranças. Um manifesto onde se lê que o culto poético à memória do amor desses vinte *retornos* é também uma maneira de se postar diante da história, pois ambos exigem uma consciência vigilante capaz de identificar relações e estabelecer vínculos entre coisas que pareceriam distantes.

4.3 Pela porta do mar: uma abertura ao outro e ao outro em si mesmo

Se na primeira porta de *Retornos de lo vivo lejano*, víamos um sujeito que espiava e na segunda o encontrávamos cruzando-a em atitude alegre, a “Puerta del Mar” é aquela pela qual o sujeito já passou. Desde a porta em primeiro plano, o descobrimos caminhando ao longe, quase saindo de cena. Ao fundo, para além dos balaústres – que fazem lembrar os “barandales verdes” de “Retornos de una tarde de lluvia” –, rabiscos movimentados insinuam as águas do mar, o que indicaria que esta porta leva a um domínio exterior. Na folha da porta, cravados, acima, dois desenhos que evocam peixes; abaixo, formas sugestivas: um fóssil marinho, um pássaro que vai se desprendendo, de baixo para cima, da tinta; um pico que alude à subida a “las empinadas cuestas de la memoria”, à “vertiente perdida” como descrevera em “Retornos de un museo deshabitado”.

Figura 6 - “Puerta del Mar”, terceiro desenho de *Retornos de lo vivo lejano* (ALBERTI, 1952)

O nome “Puerta del Mar” pode ser uma alusão à passagem de mesmo nome que existia em Cádiz desde o século XII como parte da muralha que circundava a cidade. Vale considerar que coincide com a escritura de *Retornos* a imersão de Alberti em textos históricos e literários sobre a baía gaditana para a composição de *Ora marítima*, em homenagem aos três mil anos de fundação de Cádiz. Desse modo, a imagem da “Puerta del Mar” como acesso à região portuária, zona de trocas e trânsitos, e aberta ao signo predileto do poeta converte-a em uma provável referência. Com efeito, à diferença do ensimesmamento da primeira seção e do olhar dedicado à amada na segunda, os onze poemas dessa última parte, sendo ainda exercício de memória, franqueiam-na a terceiros – o mar, o pôr do sol, a Espanha, os poetas que leu e aqueles de quem foi amigo, os animais de estimação, a poesia –, e figuram uma disposição ao descerramento. Tal pendor se manifesta na paisagem recomposta no primeiro poema do conjunto, “Retornos de un poniente en Ravello”, em que a vista do alto e panorâmica do mar aberto desenha um arco equivalente ao espaço que este mesmo mar ocupa na memória do poeta, “atravesándola/ de poniente a levante,/de mediodía a norte”. Nos versos, imagina-se um pôr do sol que se detém, deixando fixa para sempre a intensidade luminosa daquele momento, o “milagroso resplendor”

capaz de prolongar “la dicha” – a felicidade – e proporcionar “la edad de la tranquila proporción”, talvez a nova versão possível da “edad de oro” que se viu corrompida com o estouro da Guerra Civil. No poema seguinte, em que Alberti recorda a descoberta do poeta Yehudá Há-Leví (1075-1161), ele também um exilado, reitera-se o espírito de abertura, agora despertada pela convivência como leitor do hispano-hebreu. A partir dela, declara-se:

aparejado el corazón, abierto
de alas cargadas de la noche, al mar,
me hago a la mar, con rumbo a la mañana.
(ALBERTI, 1999, p. 210)

O excerto contém novamente signos de um sujeito que se abre, na imagem de amplitude resultante da combinação do coração munido, das asas descerradas e do impulso de lançar-se à manhã como quem se sente revigorado para continuar, sem ignorar a noite que pesa sobre as asas. A mesma propensão reaparece em “Retornos de la dulce libertad”, mais uma vez associada ao mar e à manhã:

Libertad, no me dejes, Vuelve a mí, dura y dulce,
como fresca muchacha madurada en la pena.
Hoy mi brazo es más fuerte que el de ayer, y mi canto,
encendido en el tuyo, puede abrir para siempre,
sobre los horizontes del mar nuestra mañana.
(ALBERTI, 1999, p. 216)

O pedido pela volta e permanência da liberdade, entidade a quem o sujeito se dirige em tom íntimo ao tratá-la de “tú”, se situa entre um antes e um depois, como a passagem da noite ao dia no poema anterior. Uma mudança de estado que reconhece o processo de maturação pela “pena”, no duplo sentido da dor e da pluma que escreve, e uma renovada confiança, encarnada nas metáforas do braço mais forte e do canto reacendido.

Quiçá por abrigarem esse espírito inclinado à abertura, os poemas da terceira seção abundem em verbos *dicendi*, em orações de interpelação de outrem e resvalem em um modo de expressão que lembra o epistolar. Como simulações de cartas e pela escolha de alguns destinatários – o poeta assassinado, Federico García Lorca, por exemplo – esses poemas dramatizam a centralidade que o diálogo assume para um determinado modo de socialização fundado na palavra. A carta é “uma forma de expressão da vida em comum” que evidencia um estilo “de pensar, de viver, de agir e de crer”, analisa Richard Samuel²⁴¹ (1975, p. 33, apud

²⁴¹ Richard Samuel, Introdução ao tomo IV da edição de Kluchkohn e Samuel de *Werke* de Novalis, 1975, p. 33.

GUSDORF, 1991, p. 153). Portanto, a escolha por essa dicção em tempos de rompimento de redes e afastamentos forçados põe em cena a impossibilidade ou a dificuldade de manter o diálogo, ao mesmo tempo em que reafirma a aposta nesta prática. Por outro lado, o diálogo que a escritura epistolar proporciona, examina Gusdorf, “suscita um descentramento, uma mudança da perspectiva de si sobre si em vista da exposição ao outro”, e exige, desse modo, um “alargamento dos horizontes da experiência íntima” e um confronto com a “ignorância” sobre si mesmo (1991, p. 152-155).

Esse é um dos sentidos possíveis da disposição à abertura sugerida repetidamente nos poemas. Da resolução de investir na prática dialógica, encenando, a um só tempo, sua ausência e sua necessidade premente, redundam desdobramentos do sujeito e jogos especulares, mecanismos que passamos a investigar em “Retornos de Niebla en un día de sol”.

RETORNOS DE NIEBLA EN UN DÍA DE SOL

I

Perros, dementes míos, dulces y hermanos, perros,
 párvulos imposibles de tontos y aplicados.
 Hoy no eres tú, Centella, andaluza y atlántica,
 del colegio y las horas, hurtadas a la Física
 o al Latín, en las dunas frente al mar y las piedras 5
 de los castillos. Hoy
 no eres tampoco tú, Yemi, la enceguedida
 de lagartos feroces entre los biselados
 de la sal, ni tampoco
 aquel Jazmín angélico, ni Tusca misteriosa, 10
 ni Muki ni esos perros
 que desconozco aún pero sé que me buscan
 sabiendo que en la casa del buen poeta siempre
 hay un mantel y un plato junto a un vaso de agua.

Bajo este sol me irrumpe, como recién urdida 15
 por la punta fulmínea de un rayo, la más bella,
 la más valiente y grácil, lineal y armoniosa,
 la que llenó mis días peligrosos
 y las cuevas sin sueño de mis noches terribles
 con el inmenso aroma de su flor plateada. 20

Vienes herida, Niebla, de escombros y de hambre,
 como un pobre soldado que anduviera
 anhelando en sus ojos preguntar si la muerte
 fue leal con sus otros compañeros.
 Déjame que te limpie la sangre en estos bosques 25
 y te lleve despacio a ver el mar tranquilo.

II

Éste es el mar que acaso tú no tuviste tiempo
 de comprender. Ahora

míralo, Niebla, y húndete
 en el innumerable azul de su hermosura. 30
 Levanta tus orejas llovidas como hojas
 y escucha lo que quiero con amor responderte.

III

Habrás pensado, Niebla,
 que te dejé olvidada
 por aquellas bahías y pueblos desventrados. 35

Que quise que la muerte
 con sus negros retumbos
 fuera la imagen última
 que guardaran tus ojos solitarios al irme. 40

Habrás pensado, Niebla,
 que me fui sin quedarme,
 sin que mi corazón corriera desolado
 con las puertas abiertas,
 tundidas por el viento,
 repitiéndote a gritos: 45

– Ésta es tu casa, Niebla,
 tus paredes de siempre,
 el hogar que elegiste en una noche helada
 para hacerlo más dulce, más de flor, más de sueño. 50

Habrás pensado, Niebla,
 que España se moría
 con mi desesperado, corporal abandono,
 invadiendo un nocturno funeral, un silencio
 definitivo todo lo que su ayer de sombras
 y de heroicos relámpagos 55
 fue creando su día,
 su anhelante mañana.

Habrás pensado, Niebla,
 lejos ya de tus mares,
 sin ti, ya en otros tristes y extranjeros kilómetros, 60
 ignorando en qué prados,
 en qué montes u orillas,

yacías pobremente llorando por mi vuelta;
 habrás pensado, amarga flor mía, habrás pensado,
 y con cuánta dolida razón, que mi memoria 65
 te perdía, cayéndose
 tu nombre fiel, tu puro
 amor con la caricia de otros nuevos amigos.

Pero no, que aquí estás jubilosa a mi lado,
 Niebla de sol y bosques, 70
 viva en mí para siempre,
 junto a la mar tranquila.

O poema tem, como tantos outros de *Retornos*, uma estrutura dramática, mas a exhibe de maneira mais evidente ao dispor-se em divisões semelhantes a atos e fazer entrar em cena literalmente a personagem a quem se dedica a peça, Niebla, a cachorra do poeta, recolhida da rua por Pablo Neruda e que ficou aos cuidados de Alberti e María Teresa durante a Guerra Civil,

mas não pode ser levada com eles quando partiram para o exílio²⁴². O ato I inicia-se com uma espécie de invocação, na verdade um chamamento à memória de todos os cães que o poeta teve e até aqueles que imagina que terá, os quais vão sendo dispensados um a um para a aparição da homenageada. O brevíssimo segundo ato tem um tom de exortação, já que o sujeito roga a atenção de Niebla para o que ele tem a lhe dizer. Essa tarefa se cumpre no último ato ao desenrolarem-se as falas que parecem ter ficado anos interditadas atormentando a consciência do poeta pelo abandono forçado da cachorra, daí a insistente repetição anafórica do mote “Habrás pensado”. A primeira estrofe do ato III aglutina os sentidos de confissão e pedido de perdão, através dos quais é possível chegar à cena derradeira: a pacífica paisagem onde se abrigam finalmente Niebla e o poeta, e se renova, em versos votivos, seu compromisso com a memória.

Nesse itinerário teatralizado que o poema desenha não se observa a exata correspondência com o esforço de recordação como vimos mais claramente em outras composições da obra. Menos do que uma busca pela lembrança do animal, o poeta entrega-se à persistência de uma imagem que lhe exige não tanto o trabalho de reconstrução da lembrança, mas que o interroga, desde sua natureza particular e, talvez, de outra subjetividade, acerca do porquê de tal presença forte e latente. Com efeito, ao final do ato I, Niebla aparece “como un pobre soldado que anduviera/anhelando en sus ojos *preguntar* si la muerte/ fue leal con sus otros compañeros”; e, em seguida, quando o sujeito a ela se dirige, lhe pede “Levanta tus orejas llovidas como hojas/ y escucha lo que quiero con amor *responderte*”. Desse modo, pode-se ler os versos como respostas aos olhos inquiridores de uma lembrança.

No entanto, assim como a lembrança é essencialmente outra – outra no tempo e outra no espaço em relação ao aqui e ao agora –, o animal também é outro. De fato, “o animal para nós é o grande outro da nossa cultura”, nas palavras de Benedito Nunes, que complementa desde uma perspectiva histórico-filosófica:

Para Descartes o homem é o animal racional, tendo na sua razão ou na linguagem a diferença que o distingue da animalidade. Mas o ser do homem coincide, de acordo com o ponto de vista cartesiano, que é o ponto de vista

²⁴² No relato “Coloquio entre perros”, que remete à novela cervantina, publicado na coluna que Alberti mantinha no jornal *El País*, em 24 de janeiro de 1988, recorda: “Y ya, hasta que apareció Niebla, no tuve más perros. Todo el mundo sabe que fue Pablo Neruda quien me la regaló, después de haberla encontrado, herida una pata, en una noche neblinosa de Madrid. Perra maravillosa. Hizo toda la guerra conmigo. Pero después que fue evacuada a Levante con mi familia, vivió en una finca campestre de Castellón de la Plana, y cuando tuvo que ser transportada a Valencia, porque peligraba el frente levantino, llegó tarde al coche que había de alejarla de allí, y se quedó sola, perdida, en medio de la carretera, sin rumbo, sin saber qué hacer... ¿Qué sucedió contigo, Niebla, el perro de mi vida que recuerdo con mayor devoción y cariño?” (2009, p. 865). Em *Memoria de la melancolía*, María Teresa León también dedica uma longa passagem à lembrança de Niebla.

moderno, com a evidência do pensar. O animal é o que de mais estranho a nós se torna. É o grande Outro por que, segundo o filósofo, é um corpo sem alma, um simples mecanismo. (2011, p. 14)

Ora, é a este “grande Outro” que Rafael Alberti responde e torna protagonista de seu poema, uma operação que tensiona os limites e alcances da lógica racional cartesiana e direciona a imaginação poética, já íntima das demandas do esforço de recordação, também ao enfrentamento e à compreensão de outro possível modo de ver(-se) (n)o mundo. Mas Niebla não é somente um artifício estético, subterfúgio metafórico ou alegórico para ironizar os comportamentos humanos difíceis de entender e de justificar. A imagem da cachorra pulsa desde o passado com a autenticidade de uma experiência que realmente teve lugar e de uma existência considerada como tal e com sua densidade específica, na relação indissociável com os acontecimentos da Guerra Civil Espanhola. Assim como o conflito não existe na memória do poeta sem a Aliança de Intelectuais Antifascistas, o *Mono Azul*, os *romances de la guerra*, o salvamento das obras do Prado, as guerrilhas de teatro, as Brigadas Internacionais, os milicianos e a defesa de Madri; o conflito não existe sem Niebla. Trata-se, portanto, de um ente específico, não de um animal que vale por todos os outros e os simboliza, mas de um “cachorro real”, adaptando aqui as palavras de Derrida ao grifar a “insubstituível singularidade” de seu gato²⁴³, que “responde ao seu nome” não “como um exemplar da espécie ‘gato’, ainda menos de um gênero ou de um reino ‘animal’”, e sim como “*este* vivente insubstituível” que tem “uma existência mortal” (2002, p. 26). Em verdade, cada um dos cães invocados na primeira estrofe do poema aparece com seus atributos, com um tratamento que os distingue e uma narrativa própria.

A invocação dos dois versos iniciais, a propósito, condensa uma questão problematizada no poema ao mesmo tempo em que encara a persistência da lembrança de Niebla – ou uma questão enfrentada justamente pela persistência desta lembrança – e que diz respeito à reflexão sobre as fronteiras que demarcam a visão dualista do que convencionalmente se designa como o próprio do humano e o próprio do animal.

Perros, dementes míos, dulces y hermanos, perros,
párvulos imposibles de tontos y aplicados.

²⁴³ Em *O animal que logo sou* a problematização de Jacques Derrida sobre os significados e as fronteiras entre o humano e o que se chama de animal é desencadeada a partir da experiência do filósofo de ter sido surpreendido nu pelo olhar de seu gato.

O dístico é pródigo em adjetivos aos cachorros: eles são “dementes”, “dulces”, “párvulos”, “tontos” e “aplicados”, características concedidas desde o ponto de vista humano, mas que tampouco poderiam ser refutadas como “não propriamente caninas”, uma indistinção que o poeta não se preocupa em desfazer, talvez pela impossibilidade de falar e olhar desde outra perspectiva que não a do homem, talvez por abraçar a confusão intencionalmente. Assim, os predicados desses animais dizem de sua falta de razão e entendimento, docilidade, inocência, humildade, dedicação e diligência. No entanto, dois vocábulos embaralham a destinação desses muitos atributos: “míos” e “hermanos”. O primeiro, posposto ao adjetivo, ao criar uma proximidade entre o sujeito e os cachorros para além do sentido de posse; e o segundo, ao sugerir que os traços elencados podem ser comuns aos dois, o que os tornaria, em alguma medida, semelhantes. Na esteira dessa aproximação ou deliberada mescla, as ações que, a princípio, decorreriam exclusivamente da capacidade racional humana, como “saber”, “perguntar”, “compreender”, “pensar”, “eleger” e “ignorar”, são exercidas pelos cães, enquanto o verbo “desconhecer” se conjuga na primeira pessoa do singular referente ao sujeito que enuncia.

O poema se desenrola no caminhar por essa linha fronteira, da qual o trecho mais tenso se produz na penúltima estrofe com o acúmulo do futuro composto “Habrás pensado”, tempo verbal com que se expressa uma série de suposições, tendo o presente como marco, sobre algo que teria acontecido no passado. A projeção da imaginação sobre o que pode ter sido o pensamento da cachorra abandonada não deve ser lida como um exercício de decifração em busca do elemento humano no animal, tampouco como especulação de quem acredita que ela realmente possa ter pensado. Pelo próprio mecanismo de embaralhamento criado pelo poeta desde o início, essas duas hipóteses de leitura revelam-se insuficientes. Tomar o pensamento de Niebla como mera adivinhação é uma redução que equivale a aceitar uma divisão dual e irreconciliável do mundo, entre humanos e animais, em que os primeiros seriam superiores, mas apenas capazes de ver desde sua perspectiva antropocêntrica, o que não lhes permitiria jamais entender o caráter animal a não ser como réplica de si mesmos. Tal visão limitadora verifica-se, como sintetiza Tom Tyler, em determinada tradição filosófica:

Enquanto Heidegger delimita o que o animal é capaz de saber, Bataille delimita o que podemos saber sobre o que o animal é capaz de saber. Ambos começam, no entanto, a partir de um entendimento implícito da experiência, que é irremediavelmente antropocêntrico. É a sina dos animais, ou da animalidade, vir depois, em sequência, para ocupar o segundo lugar. (2012, p. 68)

Dessa primeira síntese, Tyler deduz outro aspecto problemático do pensamento de Bataille:

Ao excluir o que é possível para os animais experimentar, o que é possível para a animalidade ser, ele reduz também as possibilidades do animal humano. Ao se furtar ao reconhecimento ou à descoberta de novos tipos de continuidade entre humanos e animais, fica-se condenado a um determinado tipo de antropocentrismo, um antropocentrismo *primeiro* e *dominante*, que restringe o que pode ser pensado sobre o ser humano e sobre o ser dos outros animais. (2012, p. 69)

O movimento inicial do poema, como vimos, é a invocação dos cães, ao que se segue a aparição da protagonista. Essas duas operações situam os animais em primeiro plano, e, portanto, sai-se de um registro em que a animalidade vem “depois” ou ocupa “um segundo lugar”. A esse trânsito, soma-se novamente o repetido “Habrás pensado”, que confia a Niebla as primeiras reflexões sobre os eventos – a Guerra Civil e o exílio –, as quais vão ocupar o sujeito justamente a partir da persistência da lembrança da cachorra em sua memória. É certo que esse arranjo é poético e isso não o invalida; absolutamente. Ao contrário, manifesta uma posição ética do sujeito-poeta diante do outro – humano e não-humano –, que reverbera na consciência que ele nutre sobre sua própria constituição.

Dentro desse marco, a animalidade deixa de ser vista como um conjunto de traços e habilidades que distinguem o homem do animal. Como adverte Dominique Lestel, entendida assim, a noção “não serve para caracterizar nem o animal nem as margens do humano” (2012, p. 36), razão pela qual o filósofo francês endereça-a a uma designação mais complexa:

[...] a *relação* entre o humano e o animal. A animalidade remete, então, mais ao que lhes é comum do que aquilo que os distingue. Ela está ligada àquela dimensão do humano que este oculta, notadamente, ao desqualificar seu corpo, seus desejos ou seus afetos em relação ao seu espírito e à sua racionalidade. [...] A animalidade refere-se a esse vivente com o qual o compartilhamento de afetos é possível. (2012, p. 37)

A partir dessas ponderações, diríamos que o que “Retornos de Niebla en un día de sol” põe em cena é a *relação* Alberti-Niebla, ou seja, aquilo que *relaciona* os dois entes, que lhes é comum e que só a abertura à consideração da animalidade em si mesma pode dar a ver. Em outras palavras, aquilo que uma lógica baseada em causas e efeitos, simplificadamente cartesiana, tende a descartar e a silenciar. Os primeiros indícios da “dimensão” que a animalidade traz à tona são os adjetivos ou habilidades dos cães que povoam a primeira estrofe: Centella é liricamente descrita como a “andaluza y atlántica” com quem o poeta dividia suas

idas à praia para fugir às aulas de Física e Latim, disciplinas que aqui funcionam como metonímias de um tipo de saber que aspira ordenar e classificar o mundo; Yemi é a quase cega que acompanhava o poeta criança na caça a lagartos; Jazmín é o angelical; e Tusca, a misteriosa. Apresentados assim os animais habitam uma dimensão do jogo, da brincadeira, do mistério e dos anjos, entidades estas que, como sabemos, assumem múltiplas sugestões nas faces extremas de *Sobre los ángeles*.

A animalidade figura, portanto, como o acesso a outra esfera. Precisamente por isso a aparição de Niebla se dá como irrupção:

Bajo este sol me irrumpe, como recién urdida	15
por la punta fulmínea de un rayo, la más bella,	
la más valiente y grácil, lineal y armoniosa,	
la que llenó mis días peligrosos	
y las cuevas sin sueño de mis noches terribles	
con el inmenso aroma de su flor plateada.	20

O verbo “irrumpir” dramatiza uma chegada impetuosa ao mesmo tempo em que guarda no radical morfológico um sentido de ruptura, o que permite reconhecer na ação uma dupla metáfora: a que mimetiza o aparecimento da lembrança e transpassa o presente com uma imagem do passado; e a que sinaliza a entrada em outro registro, outra lógica. Quem carrega essa outra lógica é Niebla: “recién urdida/ por la punta fulmínea de un rayo”; bela; valente e grácil; linear e harmoniosa. Propriedades em que se identificam os caracteres de outras duas entidades apreciadas pelo poeta: a amada igualmente bela e luminosa, “puerto del mediodía”, que o resgata “de una cueva sin aire y sin salida”²⁴⁴; e a poesia, “hermosa, fuerte y dulce”, cujo “soplo grácil” e o “súbito halo de relámpagos” conduz, coroa e ilumina o poeta²⁴⁵.

A irrupção de Niebla corresponde ao momento do reconhecimento de uma lembrança, o qual, como já sabemos por Ricœur, só é possível porque se presume que essa lembrança está disponível ou acessível (2007, p. 441). No entanto, a irrupção de Niebla também revela que sua permanência se justifica na medida em que este animal e sua forma de ser no mundo, sua animalidade, acessam dimensão semelhante a que o poeta experimenta nas experiências do amor e da poesia. Semelhante, mas não igual, uma vez que a animalidade, em especial, é propícia não só a que emerjam emoções intensas, como também a que o poeta não se envergonhe de nomeá-las, parecendo despir-se do aparato que garantiria a manutenção das rédeas da escritura. Entregue ao *páthos*, sua Niebla é hiperbolicamente pintada e se apresenta

²⁴⁴ Dos versos de “Retornos de un amor recién aparecido”.

²⁴⁵ Dos versos de “Retornos de la invariable poesía”.

como detentora de uma luz fortíssima; é a *mais* bela e a *mais* valente; ela *enche* os dias perigosos e as noites terríveis com seu *imenso* aroma. Na estrofe seguinte, o sujeito é tomado de profunda ternura diante de uma imagem trazida em cores não menos saturadas:

Vienes herida, Niebla, de escombros y de hambre,
como un pobre soldado que anduviera
anhelando en sus ojos preguntar si la muerte
fue leal con sus otros compañeros.
Déjame que te limpie la sangre en estos bosques 25
y te lleve despacio a ver el mar tranquilo.

Na cena, de ritmo manso e lento, desdobram-se a doçura, a humildade e a diligência que caracterizavam os cachorros na invocação. Mesmo ferida por consequências da guerra tão duras como os escombros e a fome, Niebla conserva nobreza no olhar, traço que o sujeito traduz aludindo a um gesto de lealdade a despeito das condições e que se manifesta na preocupação com o outro. Aqui Niebla se transveste em um soldado, o que reforça sua vinculação a tudo o que diz respeito à Guerra Civil Espanhola para o poeta. Ele a acolhe e lhe oferece a versão tranquila de seu bem mais valioso, o mar.

Éste es el mar que acaso tú no tuviste tiempo
de comprender. Ahora
míralo, Niebla, y húndete
en el innumerable azul de su hermosura. 30
Levanta tus orejas llovidas como hojas
y escucha lo que quiero con amor responderte.

O dêitico – “éste” – aponta para um objeto próximo do emissor, e, de fato, a cena imagina Alberti levando Niebla à beira do mar, agora, o mar do hemisfério sul que ela nunca pôde conhecer, talvez em Punta del Este, ou às margens do vasto Río de la Plata. Contudo, o demonstrativo sinaliza a materialidade do poema, que tantas vezes a poética albertiana aparentou ao mar. Este que se mostra a Niebla é um mar tranquilo, situação, entretanto, estranha ao gosto do poeta, que sabemos afeito justamente ao movimento do ir e vir constante das ondas. A tranquilidade do poema talvez resida no tempo desde o qual se fala, no qual Niebla é recebida e finalmente descansa, mas se trata de uma tranquilidade que se quer, antes e principalmente, transmitida a ela. Por isso, todo o tormento que ela poderá ter padecido é assumido pelo sujeito, que então não só a acolhe, mas deixa adentrar ao seu discurso – este campo que seria “propriamente” humano – sentimentos tais como o medo e a solidão; em suma, o sofrimento pelo qual ela terá passado. Desse modo, o poeta dá ao animal o abrigo que também é seu, a

palavra e “el innumerable azul de su hermosura”; roga que Niebla a considere com a atenção de todos os seus sentidos, visão e audição, e se entregue à paz possível deste alojamento. A resposta do poeta à cachorra é entregue “con amor”, outro signo de que essa composição se inscreve no regime do *páthos*²⁴⁶.

Habrás pensado, Niebla, que te dejé olvidada por aquellas bahías y pueblos desventrados.	35
Que quise que la muerte con sus negros retumbos fuera la imagen última que guardaran tus ojos solitarios al irme.	
Habrás pensado, Niebla, que me fui sin quedarme, sin que mi corazón corriera desolado con las puertas abiertas, tundidas por el viento, repitiéndote a gritos:	40 45
– Ésta es tu casa, Niebla, tus paredes de siempre, el hogar que elegiste en una noche helada para hacerlo más dulce, más de flor, más de sueño.	
Habrás pensado, Niebla, que España se moría con mi desesperado, corporal abandono, invadiendo un nocturno funeral, un silencio definitivo todo lo que su ayer de sombras y de heroicos relámpagos fue creando su día, su anhelante mañana.	50 55
Habrás pensado, Niebla, lejos ya de tus mares, sin ti, ya en otros tristes y extranjeros kilómetros, ignorando en qué prados, en qué montes u orillas, yacías pobremente llorando por mi vuelta; habrás pensado, amarga flor mía, habrás pensado, y con cuánta dolida razón, que mi memoria te perdía, cayéndose tu nombre fiel, tu puro	60 65

²⁴⁶ Empregamos a noção de *páthos* para nos referirmos a uma prevalência da expressão de sentimentos e emoções intensas neste poema. Nesse sentido, trata-se de uma apropriação mais livre do que pretenderia o protagonismo da dor e do sofrimento na teoria estética de Schiller, por exemplo. Para o poeta e dramaturgo alemão, o sublime como efeito almejado pela obra de arte em que se imprime o patético situa-se como parte de um pensamento e um projeto de educação estética do homem, de raiz kantiana e, portanto, idealista, que preserva no horizonte o exercício da liberdade de razão. O sentido do patético que manejamos aqui se situa num terreno “histórico”, como adverte Márcio Seligmann-Silva acerca da necessidade de recorrer a categorias da tradição e da teoria literárias para discutir a literatura de testemunho. O crítico pondera que diante da “aporía estética”, da “impossibilidade de apreensão e de representação”, os estudos desse gênero de textos nascidos da barbárie e da violência de Estado do século XX buscaram nortear-se em noções como o sublime e o trágico. Sem negar a utilidade de tais aproximações, ele sublinha as diferenças, entre as quais, a impossibilidade de extração do prazer da dor e o caráter não-histórico, no caso da tragédia (2005, p. 96-100).

amor con la caricia de otros nuevos amigos.

A longa sequência de trinta e seis versos é o coração do poema, tanto porque se chega ao cerne do problema, qual seja o enfrentamento da persistência da imagem de Niebla e dos vínculos entre ela e os eventos traumáticos da vida do poeta; quanto porque essa passagem retém, sob a precedência do pensar, a pulsação enérgica e ininterrupta das afecções que qualquer ser humano tenderia a reconhecer que se sentem como dor no peito. Sob a face tranquila de um discurso que pensa o que pode ter sido pensado por outro estão latentes as comoções e as paixões, que ganham rosto em construções como “pueblos desventrados”, “ojos solitarios” e “corazón desolado”. O acúmulo dessas expressões sugere que o modo pelo qual o sujeito reconstrói o pensamento não é prescrito pela contenção racional. Embora ele o faça pela palavra e pela constituição de um discurso, assinala a preponderância de outra lógica, não aquela “assentada na cisão abissal entre a humanidade e a animalidade, justificada pela ideia de *logos*”, mas a que está mais próxima de “uma recusa do conhecimento exclusivamente racional” que “adviria do desejo de apreender o outro também pelos sentidos e pelo coração”, como distingue Maria Esther Maciel a partir da reflexão de Derrida (2012, p. 89). É justamente o filósofo que, diante dessas duas possibilidades de leitura do animal não-humano, sentencia: “Pois o pensamento do animal, se pensamento houver, cabe à poesia, eis aí uma tese, e é disso que a filosofia, por essência, teve de se privar. É a diferença entre um saber filosófico e um pensamento poético” (2002, p. 22).

A partir dessa perspectiva, a maneira como a poesia se organiza no poema, como assume o enfrentamento com os limites da linguagem, como se dispõe anti-progressivamente sobre o branco do papel, desafiando a sequência fluida da prosa, desvela-se como uma casa “perfeita” – leia-se o “Ésta es tu casa, Niebla,/tus paredes de siempre, /el hogar que elegiste” – para que aflore um tipo de existência e um olhar sobre o mundo que nos escapa. Essa dimensão incógnita que *irrompe* no poema não pretende o estatuto de verdade ou de uma “prova” do pensamento animal ou ainda de um gesto benevolente do humano com relação aos outros viventes. Trata-se mesmo de uma mentira,

Mas a mentira, nesse caso, concebida não como uma mera afirmação contrária ao que se chama de verdade para induzir ao erro, mas como uma espécie de conhecimento, um saber alternativo (e plausível) sobre o que escapa à representação, à apropriação figurativa. Isso porque, se a poesia propicia uma inscrição possível da animalidade no corpo da escrita, ela também viabiliza um encontro, ainda que fictício, entre o humano e sua própria outridade animal. (MACIEL, 2012, p. 87).

A persistente da lembrança de Niebla, a cachorra que “fez toda a guerra com Alberti”, interroga-o sobre aquilo que não se pôde entender com relação ao conflito, o espectro de que a razão e a ordem não deram conta e que a presença da animalidade na memória compele a que se enfrente. Ao se deter na imagem da cachorra abandonada, Alberti vê jorrar os afetos violentos que a guerra desencadeou e deixa que todos frequentem o poema, numa reunião de sentimentos extremos que talvez só se hajam concentrado com essa intensidade em outra composição dedicada a Niebla, “A Niebla, mi perro”, do conjunto “Capital de la gloria”, publicado em 1938²⁴⁷. Lá “el tabaco inocente, tonto” do olhar do animal não conseguia compreender os “perros turbios, huérfanos” que se arrastavam em meio ao “terror reciente de su casa en ruinas”; tampouco os carros fugazes que transportavam “la muerte en un cajón desnudo” (ALBERTI, 2003b, p. 194). Dessa maneira, em *Retornos*, a imagem de Niebla dá passagem ao *páthos*, defronta Rafael Alberti com sua “outridade animal”: um terreno onde não há pudor de expor os sentimentos e confessar os tormentos e as penas.

Dois mecanismos dão corpo a essa empreitada de encarar o que não foi possível compreender – lembremos os versos do ato II: “Éste es el mar que acaso tú no tuviste tiempo/de comprender”. Primeiro, a repetição anafórica do sintagma “Habrás pensado”, um futuro gramatical, chamado composto ou perfeito, que expressa desde o presente da enunciação aquilo que se considera provável acerca de um passado, do qual, por sua vez, este presente é um futuro. Em sua análise sobre as maneiras de manifestar o futuro em língua espanhola, Francisco Matte Bon lembra que este tempo verbal se forma a partir do infinitivo e do presente de “haber”. Considerando que o infinitivo “es el verbo en toda su virtualidad”, o futuro gramatical significaria, segundo o pesquisador, que o enunciador atribui ao sujeito um predicado virtualmente, ou, em outras palavras, que “hablar del futuro equivale a expresar lo que vemos virtualmente en el presente” (2006). Ademais, Matte Bon elenca os seguintes fatores que intervêm na interpretação de uma forma verbal no futuro: “semantismo de cada verbo, persona, plausibilidad de la interpretación, datos contextuales” (2006).

Julgando o “Habrás pensado” a partir de tais parâmetros, nota-se que a ideia de uma ação virtualmente atribuída a um sujeito se verifica. Com efeito, é precisamente o fato de que só seja possível falar nesses termos, no âmbito da probabilidade, o que torna a situação comovedora. O aspecto semântico de “pensar” aprofunda essa questão, pois, uma vez que é impossível determinar o pensamento de outro, o verbo não chega a significar plenamente a menos que se refira ao eu que enuncia. Desse modo, o sentido de impossibilidade se acirra com

²⁴⁷ Antes da aparição em livro, o poema foi publicado no periódico *Hora de España*, n. 2, em fevereiro de 1937.

o verbo conjugado na segunda pessoa do singular. Por outro lado, se tomamos os dados contextuais em que o poema se insere, o emprego desse tempo verbal também pode ser interpretado em chave irônica na medida em que a virtualidade do futuro permite “dizer sem dizer”, como afirma Matte Bon (2006). Tendo no horizonte a Espanha ditatorial de Franco e seu silêncio imposto pela censura e pela história oficial que despojava os exilados da voz e da circulação de suas ideias, o artifício de um tempo verbal hipotético converte-se em ferramenta para dizer sem dizer a violência da guerra; a ruptura do diálogo; o padecimento tanto dos que foram forçados ao desterro como daqueles que não puderam fazê-lo; e a aniquilação do que poderia vir a ser.

Tudo isso vem à tona a cada vez que o “Habrás pensado” é repetido, como em quadros que vão justapondo momentos dolorosos com uma brevidade e uma intensidade que se diria saída das diminutas gravuras da série *Desastres de la guerra*, de Goya: povos desventrados; os negros retumbos da morte; um silêncio definitivo. Cada excerto desdobra a imagem da separação e amplifica suas consequências em reiteradas alusões ao esquecimento. O que garante que tais quadros transfigurem a pungência dos acontecimentos é a maneira como são pintados.

O primeiro assume o olhar solitário de Niebla diante do medo de ter sido esquecida em um cenário desolador, cuja visão se fixa como um som grave que ressoa. O segundo corporifica a sensação de abandono, transfigurada na imagem de um coração de portas abertas a golpes que corre desolado e grita. Depois da urgência da cena segunda, a terceira traz um rescaldo amargo e desolador. O depois é um tempo de início de reflexão sobre os significados da partida, descrita como “desesperado, corporal abandono”, formulação que denuncia um espírito e um pensamento pendentes. Mesclam-se à noção de interrupção de uma história promissora e luminosa os rumores sobre os exilados como espanhóis que teriam deliberadamente abandonado a pátria²⁴⁸, e certo sentimento de culpa que os afligiu ao saber impossível seu retorno.

Essas questões ecoam nos quadros finais, em que o olhar de Niebla e do poeta se confundem no choro, ainda que em lugares distantes de espera, um estado que expõe ao não-saber – ignorar – e à sensação de estar morto – jazer. Nos cinco últimos versos da estrofe a carga emocional se intensifica com a aparição dupla do “habrás pensado”, a interpelação de

²⁴⁸ “E, na Espanha, o discurso vencedor empenhou-se em diluir a dimensão do desastre, aludindo a esse imenso contingente humano com expressões como ‘os que se foram’, ora demonizando-os, como ‘os comunistas que não amam sua pátria’, ora despolitizando o gigantesco deslocamento humano tratando-o com a palavra ‘emigração’” (DE MARCO, 2011, p. 98).

Niebla como “amarga flor mía” e os traços que a descrevem: fidelidade, pureza e amor. O crescendo aventa o que seria o esquecimento total, o apagamento de uma imagem da memória.

Ao chegar a este ponto culminante embasado na “dolida razón” que costura os sentidos, o poema alcança o fim. Com duas palavras apenas, ele nega a caudalosa sequência de sentimentos desmedidos:

Pero no, que aquí estás jubilosa a mi lado,
Niebla de sol y bosques,
viva en mí para siempre,
junto a la mar tranquila.

70

Com o “Pero no”, o sujeito rechaça o esquecimento; e os sessenta e oito versos que precedem essa recusa testemunham o que está implicado no exercício de memória a que este poema e os *Retornos de lo vivo lejano* são devotados. É este exercício que restitui a Niebla “jubilosa”, “de sol y bosques”, “viva” e que transforma “el mar que acaso tú no tuviste/tiempo de comprender” em “la mar tranquila”. Transforma o turbilhão de acontecimentos históricos em história apreendida e, desse modo, tornada subjetiva. Daí a lucidez serena da paisagem que recoloca Alberti lado a lado com Niebla.

Esse poema, talvez um dos mais conhecidos de Rafael Alberti, pode ser descrito também como um dos mais tocantes. É possível dizer que as duas características se conectam, uma vez que o tom comovido e compungido atinge a sensibilidade do leitor e, em verdade, os versos parecem não ter o que ocultar. Dir-se-ia um poema inteligível desde os primeiros contatos. No entanto, nessa feição “confessional” não se pode deixar de ver as mãos do artífice. A impressão de estarmos diante de um Alberti que se despe da contenção racional é um efeito da escritura. O poema se arma e se sustenta na autenticidade desse fingimento poético, ao qual o poeta se permite porque é interrogado pela lembrança persistente de Niebla. Ao se ver portador desta lembrança, de uma imagem que lhe exige acessar outro olhar, outra lógica, Alberti alia a natureza da poesia a uma dimensão que talvez seja, ela sim, *própria* do animal, aquela sem interditos, nua:

O homem seria o único a invernar-se uma vestimenta para esconder seu sexo. Só seria homem ao tornar-se capaz de nudez, ou seja, pudico, ao saber-se pudico porque não está mais nu. E saber-se, seria saber-se pudico. O animal, este, nu por não ter consciência de estar nu, crê-se que permaneceria tão alheio ao pudor quanto ao impudor. E ao saber de si que isso implica.
[...] O homem não seria nunca mais nu porque ele tem o sentido da nudez, ou seja, o pudor ou a vergonha. O animal estaria *na* não-nudez porque nu, e o

homem *na* nudez precisamente lá onde ele não é mais nu. (DERRIDA, 2002, p. 18)

A intrincada reflexão de Derrida, desencadeada depois de o filósofo ter sido visto nu por seu gato, estende-se à condição em que encontramos o sujeito-poeta de “Retornos de Niebla en un día de sol”. O artifício de imaginar o que o animal teria pensado de seu abandono permite ao poeta *dizer sem dizer* coisas sobre si mesmo, mas não porque descubra o humano no animal, e sim porque desvela o animal em si, despido do convenientemente humano, numa zona híbrida que permite “pensar o homem através do animal e vice-versa” (LESTEL, 2012, p. 40). Mas o que esse tipo de experiência rende a Rafael Alberti? Ou, para usar novamente as palavras de Derrida, “Quais as implicações dessas questões?”, ao que o filósofo francês responde: “Não é necessário ser um especialista para prever que elas engajam um pensamento do que quer dizer viver, falar, morrer, ser e mundo [...]” (2002, p. 28).

Ora, se retomamos os problemas iniciais deste capítulo, quando apresentamos a natureza da empreitada levada a cabo em *Retornos de lo vivo lejano*, qual seja o retorno crítico a/de determinados eventos do passado dispostos na encruzilhada onde se encontravam sujeito, poesia e história – um poeta exilado há quase uma década; uma palavra empenhada contra o esquecimento; uma ordem mundial que se acomodava sem enfrentar questões prementes e necessárias – na busca por compreender-se em meio às ruínas, o olhar inquiridor de Niebla e a abertura que ele demanda e a que convoca é mais do que justificado. O enfrentamento com essa imagem do passado é a face do ritornelo capaz de “revelar potencialidades até então inauditas”, diriam Deleuze e Guattari, (2012, p. 177).

Como vimos, nesse processo de construção de sua “mitohistória”, como denomina Gusdorf (1991, p. 15), ou se sua “autobiografia lírica”, na expressão de Aurora de Albornoz (1990, p. 307), são frequentes as figurações de um sujeito que se desdobra, como quem cumpre uma exigência do esforço de recordação. Também é Jacques Derrida quem sentencia ao final de seu texto sobre o animal que, na realidade, revela ter sido sempre uma reflexão sobre a autobiografia: “Onde uma certa cena autobiográfica se dispõe, é necessário uma psique [psyché]²⁴⁹, um espelho que me reflita nu dos pés à cabeça” (2002, p. 92). Pois é este o desígnio que a imagem de Niebla cumpre ao desnudar Rafael Alberti para si mesmo, num processo em que Niebla também se desdobra, sendo ela, um soldado e tudo o que o poeta foi obrigado a deixar para trás.

²⁴⁹ O tradutor do texto, Fábio Landa, esclarece em nota que ‘psyché’ em francês tem tanto o sentido de psique como o de um grande espelho em que é possível ver-se da cabeça aos pés (DERRIDA, 2012, p. 92)

4.4 A forma alcançada ou o outro modo de seguir em frente

Sei que a memória ‘mente’. Não sei quanto. Mente? Ou apenas inventa, substitui, cresce, apaga, confunde, desvanece, corta, costura: é tudo mentira? Tenho imagens que não me saem da memória e que só têm existido dentro dela. Mentem, existindo? Um livro de poemas terá que verdade melhor do que a imaginada dentro do corpo pesado das palavras e da necessidade que as chamou?

“Che farò senza Euridice?” canta a ópera de Gluck. Se Orfeu não tivesse olhado para trás, quem se lembraria de sua paixão e de sua tragédia? Há muitos modos de seguir em frente.

Alcides Villaça, Memórias e mentiras

Em seu artigo sobre *Retornos de lo vivo lejano*, Aileen Logan começa por revisitar alguns textos críticos a respeito da obra, para enfim confrontá-los com relação ao papel que a memória desempenharia nos versos. Acertadamente, Logan refuta leituras que se limitam a identificar uma volta ao passado e às vezes a interpretam como fuga do presente, diante das quais apresenta sua posição:

This article proposes that Alberti’s use of memory is more complex and varied than the above readings suggest. It contends that, whilst in certain poems he seeks refuge in nostalgia, memory is in fact a meditative tool and an instrument of self-analysis and self-discovery. (2011, p. 56)²⁵⁰

Na colocação certa, permanece, no entanto, uma nota incômoda. A conjunção “whilst” – “enquanto” –, sendo possivelmente usada com sentido concessivo, guarda um sabor de reserva, que, neste caso, recai sobre o sentimento de nostalgia. Este, por sua vez, parece conter um aspecto negativo frente à atitude propositiva encarnada na atividade da memória.

Por que tal ressalva desponta na reflexão da pesquisadora? Por que a nostalgia implicaria, necessariamente, um problema na relação do sujeito com o passado? Questionamentos dessa natureza orientam o estudo de Marcos Piason Natali que recompõe a origem do termo “nostalgia” confrontando-o a algumas concepções políticas, históricas e filosóficas que sustentam o pensamento moderno, pois parte do princípio de que “Para que o

²⁵⁰ “Este artigo propõe que o uso da memória feito por Alberti é mais complexo e variado do que sugerem as leituras acima. Defende-se que, enquanto em certos poemas ele busca refúgio na nostalgia, a memória é de fato uma ferramenta meditativa e um instrumento de autoanálise e autodescoberta” (Tradução minha).

conceito e a doença pudessem existir, uma forma de pensar que transformava o apego ao passado em um problema precisava antes se cristalizar” (2006, p. 18). Nesse percurso, Natali explica que primeiro a nostalgia surgiu como designação de uma doença, “a distância física da terra querida” (2006, p. 26), pelo médico suíço Johannes Hofer, em 1688, e em seguida a enfermidade passou a abarcar além da distância espacial a temporal. Em ambos os casos, ele identifica que “No debate sobre o lugar adequado da memória e do passado na modernidade, as patologias da memória forneciam categorias normativas que retiravam legitimidade de formas heterogêneas de estar com o passado” (2006, p. 29). Do ponto de vista histórico e filosófico, o apego e o afeto em relação ao passado eram “politicamente condenáveis e empiricamente insustentáveis”, pois impediam que se alcançasse a justiça social e fabricavam imagens que não se sustentavam na realidade (2006, p. 44-63). A partir daí, Natali conclui que

Foi graças à crença dupla na promessa do futuro e a irreversibilidade do tempo que a nostalgia pôde ser vista como prejudicial ao bem estar de indivíduos e coletividades. Da mesma maneira, só após a historiografia ter se tornado a forma dominante para a representação do passado a nostalgia pôde ser censurada por sua imprecisão. É nesse sentido que a discussão sobre a nostalgia é um debate sobre a relação entre a representação e a realidade, sendo a nostalgia um gênero de representação diferente da, e de fato hostil, à história. (2006, p. 68)

Tal reconstrução crítica do termo oferece-nos meios para pensar a inegável presença da nostalgia em *Retornos de lo vivo lejano* para além das ressalvas, e em relação às perguntas que movem este capítulo e, por que não, esta tese. Rafael Alberti criou uma forma poética com a qual batizou todos os quarenta e cinco poemas deste livro, os quais compartilham a mesma feição: versos longos que se estendem no branco da página em composições igualmente longas, de andamento lento, meditativo, em que se revisitam determinados episódios de uma vida, os quais, invariavelmente, “vienen” ou “vuelven” ao poeta. O que esses *retornos* – forma e substância – significam? Que postura diante da História, da vida e da poesia eles abrigam? O que pode a incursão na intimidade, através da linguagem poética, frente a uma história de separações, interrupções e silenciamentos?

A passagem por cada uma das três *puertas abiertas* de *Retornos de lo vivo lejano* desvelou um sujeito entregue ao esforço de recordação, processo levado a cabo ao mesmo tempo em que transfigurado no curso da obra – poemas e desenhos –, de modo que a confecção do discurso poético e imagético não só contém o trabalho da memória como resultado, mas é o terreno onde este trabalho acontece. Nesse itinerário, os desenhos das três portas parecem querer evidenciar as noções de deslocamento espaço-temporal, desdobramento do sujeito e

processos de busca e investigação, pois, se é verdade que esses motivos percorrem os poemas, os desenhos permitem que sejam apreendidos pelo leitor/observador de maneira, por assim dizer, quase imediata. Sentidos que se espalham nos versos longos condensam-se nas imagens pelo modo simultâneo como elas conseguem dispor elementos e sugestões. Vistas como um “tríptico”, as *tres puertas* revelam aspectos em comum:

Figura 7 – Os desenhos das três portas de *Retornos de lo vivo lejano*

Os desenhos preferem a geometria e os traços dispostos em ângulos, o que lhes confere movimento como se apontassem a distintas direções, sinalizando os desígnios que os poemas cumprirão: a viagem pelos “vastos palácios”, o “asomarse a los barandales verdes”, a subida pelas “encuestas de la memoria”. Essas possibilidades se inscrevem também na configuração quadriculada dos pisos, que, como dissemos, lembram o jogo de xadrez, a alternância de luz e sombra, as estratégias de conhecimento de si e do outro. Mas esses pisos variam, indo da conformação mais justa e ordenada da “Puerta del Vino”, à ascensão sugerida na “Puerta del Cielo”, até o alongamento horizontal da “Puerta del Mar”, que lembra o espriar-se das ondas sobre a areia ou mesmo a extensão do mar. Essas variações podem traduzir tanto os diferentes estados de ânimo do sujeito que empreende o exercício de memória, como a própria natureza instável e movediça deste. Por essas mesmas razões, a da instabilidade e a da mutação, talvez os desenhos não tragam figuras humanas acabadas, mas silhuetas, contornos corporais, quase bonecos. Pelas portas passam esboços de seres ou a consciência do inacabamento da construção e do conhecimento de si mesmo, assim como da criação artística. Todos esses sentidos desdobram-se nos poemas e são também desdobramentos deles.

O exercício da memória a que o poeta se lançou no texto e na imagem confrontou-o com a necessidade de olhar criticamente o passado a partir do presente e este então à luz do anterior, num reencontro que, se lhe proporcionava a alegria do reconhecimento, demandava um movimento interpretativo da consciência. Desse modo, a questão dos *retornos* não se situa no eixo das possibilidades e impossibilidades da memória ou da linguagem, embora elas também sejam rastreáveis. Tampouco se trata de uma tentativa de recompor um paraíso perdido a despeito da lucidez de que é impossível fazê-lo.

Quando o poeta volta à sua infância ou a um episódio amoroso ou à lembrança de um animal de estimação – para priorizar os motivos dos poemas nos quais nos detivemos longamente – não o faz para reencontrá-los intactos no passado e se instalar aí com eles. Alberti os arranca de seu contexto, destrói-os para restitui-los, transfigurados, à origem, permitindo-nos aqui parafrasear Agamben (2015, p. 202)²⁵¹. Assim, a infância e o arroubo do jovem poeta não mais existem nem podem voltar a existir, mas retornam a galope pelo exercício da memória para interrogar um presente em que o sujeito se sente estagnado e o obrigam a questionar esse presente, pondo em marcha novamente, agora na chave do possível, a poética do mar-memória-poesia.

Já na lembrança do idílio amoroso se inscreve o signo da interrupção, e é ele que o poeta precisa entender. Na leitura da própria história que o episódio lhe pede, Ibiza se estabelece como o divisor de águas. Entretanto, as peripécias reais ali concentradas, por si só, não o transformariam numa situação definitiva na biografia de Alberti. É o modo como ele decide construir sua mitohistória pessoal que promove a costura entre intimidade, mitologia e história e converte as seis semanas na ilha em um antes e um depois, em um símbolo de tudo o que a Guerra Civil suspendeu e aniquilou, um espólio do qual o poeta só tem clareza quando revisita o episódio pelos trabalhos da memória e da linguagem poética, o esforço da recordação e a elaboração do poema.

Essas também são as vias de acesso às lembranças que não deixam de interrogá-lo, como acontece com a imagem persistente de Niebla, que lhe exige outras formas de entendimento do passado. O reconhecimento da animalidade do outro em si mesmo traz ao primeiro plano os sentimentos e as emoções intensas, que podem então ser nomeadas e confessadas.

²⁵¹ Considerando a relação entre o exercício de memória e a história como Alberti promove em *Retornos*, é pertinente apropriarmo-nos das reflexões de Simone Rufinoni ao analisar, em uma conferência, dois poemas de Drummond em *A rosa do povo*. A crítica detecta que o poeta mineiro se vale das “potencialidades e inflexões da memória ante o pano de fundo da catástrofe” e que, portanto, a memória se compromete com o “tatear do homem rumo a uma reconhecimento possível”, ponderações que estendemos à nossa leitura da obra albertiana. A referida conferência fez parte do “Simpósio Internacional 70 anos de *A rosa do povo*”, realizado em agosto de 2015, e que está disponível no YouTube: < <https://www.youtube.com/watch?v=bzLxaTel1yow> >.

Por tudo isso, o que ocorre em *Retornos de lo vivo lejano* pode até ser descrito como volta de imagens do passado, mas, definitivamente, trata-se de imagens que nunca foram vistas antes de serem recordadas da maneira como se fez no curso desses poemas e na extensão dos seus longos versos. Hinos pelo que celebram, elegia pelo que choram. “Na figura paradoxal dessa memória, que recorda o que nunca foi visto, cumpre-se a redenção do passado”, sentencia Agamben (2015, p. 209). Nesse sentido, o que “viene” ou “vuelve” ao encontro de Rafael Alberti “não é a imagem originária”, mas a que ele próprio plasmou com suas ações, e “assim, na redenção histórica, chega ao fim o que nunca foi. É isso que é salvo”, completa o filósofo italiano, e isso acontece precisamente “no caminho do retorno” (2015, p. 208).

É propício agora voltar à discussão sobre o papel da nostalgia nos *carmina longiora* de Rafael Alberti, como antes os denominamos. Longe de ser refúgio ou denotar um problema na relação com o passado, a nostalgia é melhor entendida quando posta em “um debate sobre a relação entre a representação e a realidade, sendo a nostalgia um gênero de representação diferente da, e de fato hostil, à história”, retomando as palavras de Natali (2006, p. 68). “O que pode a incursão na intimidade, através da linguagem poética, frente a uma história de separações, interrupções e silenciamentos?”, perguntávamos anteriormente. Ora, ao incursionar por suas lembranças, aceitando as interrogações que lhe dirigem, Rafael Alberti abraça justamente as possibilidades da nostalgia como “um gênero de representação” outro com relação à história oficial dos grandes nomes e dos grandes fatos. Trata-se de outra maneira de ver e de ler o curso dos acontecimentos, que se apoia na legitimidade do olhar subjetivo, da perspectiva nascida a partir da reverberação dos eventos na intimidade do indivíduo.

Mas isso não significa apenas uma defesa sentimental da visão da poesia frente à visão da história. Rafael Alberti confia sua vida a este modo de expressão e de compreensão e, desde este lugar do lírico, devotado ao esforço de recordação que dá novo abrigo à sua poética do mar-memória-poesia, ele se situa no mundo. Neste abrigo não se leia um refúgio ou um retiro. Os *retornos* não são asilo para fora da história, são a maneira de mirá-la nos olhos, o “edifício imenso da recordação” erguido pelo “princípio de resistência que pode colocar a poesia e as coisas-da-poesia tanto em posição de esclarecimento e de aceleração de um ‘sentido da História’ quanto como Cassandra teimosa, na contramão [*contre-sens*] da história explicativa, narrativa, disciplina, pretensão”, como nota a argúcia de Michel Deguy (2014, p. 16).

As palavras do poeta e pensador francês atacam o cerne do problema, pois, para além de uma eufórica resistência da arte frente às opressões, Deguy dissecou *como* a poesia resiste:

pela língua, pelas obras²⁵² e pela experiência que é propriamente poética. O ponto fulgurante de seu pensamento decorre da insistência em sublinhar que “a poesia é o contrário da evasão” (2014, p. 17) e de propor a partir daí outra relação entre poesia e sonho, “para transformar a ilusão em lucidez; um ‘mundo’ no qual a última palavra não seja abandoná-lo, com o pretexto de que a ação não é irmã do sonho, mas tentar entender em que consiste essa estranha *esperança* da qual o poeta é dotado [...]” (2014, p. 17-18).

Como dissemos, os *retornos* não são um retiro, nem a nostalgia é um refúgio de Rafael Alberti. Esses versos e sua postura nostálgica, ao (re)verem criticamente os eventos, são uma espécie de renovação de uma profissão de fé, uma recusa a abandonar o mundo. Mas não porque, àquela altura, quer acreditar num futuro de retorno à Espanha que possa restaurar o tempo perdido, ou porque ele desiste e se entrega a um passado fixo onde as lembranças estariam. E sim precisamente pelo contrário. A lucidez da impossibilidade de que grandes promessas de futuro se concretizem, no momento em que se desmascaram os interesses das nações hegemônicas que manterão Franco no poder e em que, conseqüentemente, o exílio se descobre duradouro, exige do poeta outra postura.

Retornos de lo vivo lejano é uma obra que nasce pela necessidade de olhar o presente, porque é preciso compreender como se chegou a isso em que se está, o que só pode ser feito confrontando-o com o passado. A “estranha esperança” do poeta reside em uma espera sem a aflição da espera: “Um messianismo sem messias...” ou “aquilo que apenas o poema sabe fazer, ao abrir a possibilidade, para uma coisa, de ser, sendo também (e como) esta, ou aquela, coisa etc” (DEGUY, 2014, p. 19). Hino e elegia. Monumento e ruína. A forma alcançada é a poesia (do) *possível*

²⁵² “Pelas obras e, singularmente, pelas poéticas que tentam provar do que a língua é capaz: sua ‘beleza’ e suas promessas. Questão de ‘ritmo’ em geral, se quisermos, ou de gozo na auscultação que um ‘sujeito’ faz de sua língua, na sua persistência e nas suas invenções: não na ‘destruição’ imposta por um ‘autor’ de vanguarda, um “escritor”, mas por seu aumento e inventividade. Não se trata de ‘adaptar-se às circunstâncias’, ao curso do mundo, à doxa, em relação de servidão voluntária.

E é aí que a poesia, ‘resistindo’, converge para aquilo que eu chamaria de princípio de *levantamento* pelo sublime, no âmbito da experiência comum e pessoal: juntamente *com* as outras na resiliência ou na insurreição, *pela* língua comum, colocada à prova no ‘poema’. [...]

A poesia é *contra* ‘a história’, os manuais de história. Contra o discurso, oficial ou pedagógico, que registra, afiança, normaliza ‘a História’” (DEGUY, 2014, p. 16-17).

EPÍLOGO: POESIA, UM MAR ELEVADO A MITO

*Mais uma vez
vem o mar
se dar
como imagem
Passagem
do árido à miragem*

*Sendo salgado
gelado
ou azul
Será só linguagem*

*Mais uma vez
vejo o mar
voltar
como imagem
Passagem
de átomo a paisagem*

*Estando emaranhado
verde azul
Será ondulado*

*Irado emaranhado
verde azul
Será ondulado*

Adriana Calcanhoto e Moreno Veloso, *Maré*

No início desta tese, apresentamos como um de seus intuitos a reflexão sobre o signo a que Rafael Alberti confessava dever a substância de sua poesia (ALBERTI, 2009, p. 789): o mar que a povoa do início ao fim. Mas é certo que na formulação do poeta se desvelava mais do que a simples presença, tema ou motivo do mar em uma poesia. Em suas palavras, entrevíamos vínculos mais complexos que enredariam, pelo menos, três aspectos.

Primeiro, a realidade “crua”, por assim dizer, do signo, na sua concretude de “vasta extensão da água salgada que ocupa a maior parte da superfície terrestre”²⁵³ e toda a potência simbólica a partir desse primeiro dado que conforma o imaginário do ser humano, remontando a épocas imemoriais. Neste mesmo campo, incorpora-se a biografia do poeta e sua infância vivida no litoral sul andaluz.

Em seguida, desprende-se um fator que a afirmação de Rafael Alberti não nomeia: a memória. O mar não se separa de sua experiência de vida, desde a mais imediata da criança que cresceu em El Puerto de Santa María até a do ouvinte e leitor que sorveu um inumerável

²⁵³ Uma das acepções de “mar” no *Dicionário Houaiss*.

patrimônio artístico e histórico, de Homero à poesia de tipo popular e ao mar dos românticos; das grandes navegações capitaneadas pelos ibéricos à travessia forçada rumo à América que concretiza o exílio. Tudo isso é “substância” de sua poesia, portanto, “a matéria de que é formado um corpo, e em virtude da qual ele apresenta certas qualidades particulares”²⁵⁴.

Dai sobrevém o terceiro aspecto: o mar é substancial, elementar, e o é para algo que tem, por si só, uma natureza particular e complexa. A poesia, construção estética de linguagem, som e sentido. Desse modo, o mar-substância se infiltra nos fonemas, morfemas, palavras, sintaxe, sentidos, ritmos...; lhes dá a feição que exibem. O mar é a matéria da qual o corpo da poesia de Rafael Alberti é formado. Mas, em todas as suas aparições ele não é só o mar. É mar, memória e poesia. É realidade concreta, potência simbólica, esforço de recordação, rememoração, linguagem, som, sentido, andamento. Como reiteramos ao longo da tese na tentativa de transcrever a relação inseparável que fundamenta e atravessa a poética albertiana: mar-memória-poesia. Vínculo inextrincável.

O que agora se verbaliza nestes poucos parágrafos é a condensação de um longo percurso de reflexão que começou como incômodo pela uniformidade do discurso crítico acerca da poesia de Rafael Alberti, que parecia ecoar sem reservas a interpretação de Solita Salinas de Marichal, em 1963, na revista *Ínsula*: “La trayectoria poética de Rafael Alberti es una continua búsqueda del Paraíso, de los paraísos perdidos”. O que era uma leitura dessa estudiosa passeava nos mais diferentes pensadores e críticos, às vezes literalmente, outras, repaginada, como uma “verdade” sobre a poesia de Rafael Alberti. Segundo entendemos, a potência da afirmação, talvez resultante do modo como está enunciada, era inversamente proporcional à sua potência de se perguntar e deslindar os porquês dessa poesia, e de ir buscá-los onde são engendrados, na materialidade dos poemas. Por essa razão, esta tese, como dissemos na introdução, é uma tese de *leitura de poesia* e os capítulos entregam a *experiência* dessa leitura.

O percurso começou em *Marinero en tierra* para chegar a *Retornos de lo vivo lejano*, esta, desde o início de nossa pesquisa, a obra que nos inquiria de maneira especial dado o caráter único de seus quarenta e cinco poemas: a forma criada por Rafael Alberti. Nosso interesse era entender essa forma, abrigo do maior exercício de memória empreendido pelo poeta. Maior não num sentido valorativo, mas pelo modo como essa obra o concentra e traduz, pois, se é certo que Alberti sempre foi um poeta da memória, que não deixou de trançar os eventos de sua vida à feitura de sua poesia – a qual pode, por isso, ser lida como uma longa autobiografia lírica –, é em *Retornos de lo vivo lejano* que essa inclinação conflui no curso dos poemas, cuja forma e

²⁵⁴ Uma das acepções de “substância” no *Diccionario Houaiss*.

tom são capazes de plasmar um esforço de recordação, naquele momento, vital para o poeta exilado.

Mas para entender esse exercício de memória e o protagonismo do mar na poesia albertiana era preciso pensá-la desde o momento nascente, razão pela qual nos debruçamos primeiro sobre *Marinero en tierra*. Foi desta análise, e não de outra, que se desprende o vínculo mar-memória-poesia, a partir do qual começaram a se desenhar maneiras de se aproximar de *Retornos de lo vivo lejano*. As circunstâncias de escritura desta obra exigiram-nos uma reflexão demorada sobre a experiência do exílio e, por isso, o segundo capítulo foi dedicado ao poema que tinha o mar como o cenário concreto do deslocamento forçado do poeta, o poema 9 de *Vida bilingüe de un refugiado español en Francia*. Esta composição revelou-nos o apego do poeta à memória da tradição literária e à palavra poética como formas de situar-se num momento histórico que o espoliava de tudo o que o havia constituído como homem e criador até então. O poema permitiu reconhecer os efeitos da barbárie e da violência de Estado sistemáticas do século XX sobre a arte. A conversão de recursos vanguardistas, como a fragmentação, a montagem e a *collage*, que passaram de desafios experimentais à sensibilidade estética a mecanismos para fazer poesia ante a experiência histórica do horror. Tal percepção permitiu pensar a poética de Rafael Alberti inserida no âmbito mais amplo da poesia mundial, considerando não só o problema espanhol isoladamente, mas imerso em uma rede de relações e acontecimentos que também reverberam nos modos de ser e fazer da lírica albertiana. Essa leitura nos encaminhou ao canteiro de obras da poesia rio-platense, em especial, os treze livros publicados entre 1940 e 1963, quando o poeta viveu entre a Argentina e o Uruguai. O conjunto chamava a atenção pela multiplicidade e variedade de discursos e formas, ao mesmo tempo em que era patente a reiteração de motivos. Nesse cenário, a poética do mar-memória-poesia se viu estilizada, consequência que podemos investigar na leitura de “Arión (versos sueltos del mar)”. Os 111 fragmentos da longa composição foram tomados por nós como índice de uma atitude crítica do poeta diante da história, na medida em que, aceitando a realidade destrozada e a crise, revelavam o imperativo de não apartar o olhar, a necessidade de juntar os cacos e dedicar-se ao esforço de compreensão, mesmo com a inscrição da impossibilidade em todas essas tarefas. Em seguida, acatamos a frouxidão dos versos soltos e do vento como elemento recorrente na poesia de Alberti para discutir os sentidos das oscilações dos poemas escritos nesse período.

Todo esse percurso foi demarcando a natureza peculiar de *Retornos de lo vivo lejano*, a solidez que seus versos longos exibem sem deixar de incorporar as fragilidades da empreitada memorialística. Em meio à experiência de fragmentação e de espoliação que devassou a vida

do poeta no exílio, nós vemos em *Retornos* o caminho da *forma buscada à forma alcançada*, o que não significa “êxito” ou “sucesso”, termos vazios que orientam certo pensamento vigente. Trata-se da obra em que o mar-memória-poesia – e o movimento que os atravessa e anima constantemente tudo o que Alberti escreve, já que, para ele, o estado estático equivale à morte – (re)encontra o berço para continuar a ser. Esse continuar a ser não é sinônimo de olhar para frente e “pensar do futuro”. É, como dissemos, tomando as palavras do professor e poeta Alcides Villaça, um outro modo de seguir em frente e que não se separa da meditação sobre tudo o que passou e de seu cotejo crítico com o momento presente.

A operação não tem par com a linearidade, portanto. É nesse sentido que tomamos a noção de ritornelo de Deleuze e Guattari, pois os filósofos convidam, talvez até exijam, outra forma de entender nossa relação com o tempo e, logo, com a memória. Definindo-o bem livremente, depois de muitas leituras e releituras, o ritornelo é, para a aranha, sua teia, o território que ela constrói para viver e apartar-se, segura, do caos. No entanto, a mesma teia pode ser seu confinamento mortal se ela não a franqueia a tudo o que está ao redor. Assim, quando algo cai na teia, a destrói e demanda uma reconstrução, a aranha expõe-se novamente ao caos, é obrigada a movimentar-se, alimenta-se e sobrevive. Mas tem que refazer sua morada. A partir da reflexão sobre dinâmicas naturais como essa, Deleuze e Guattari engendram seu pensamento, capaz de fazer ver que não há algo como um depósito ao qual se volta para retomar as coisas do passado. Há coisas que compõem o ritornelo de cada um e que voltam – elas voltam – porque nunca deixaram de existir. São a teia em que cada um habita. Assim a poesia de Rafael Alberti e a razão elementar que garante que ela viva, a qual já nos referimos e que o poeta figura repetidamente: o movimento. Quando ele conformou esse território, valendo-se da memória do mar, nunca pretendeu que ele fosse fechado; desenhou-se aberto, anunciando o futuro, mas nutrido de um passado imenso porque íntimo, histórico e literário. Essa poesia-território, casa do poeta, sempre esteve aberta ao caos, permeada e sensível a ele. Quando esse caos foi o exílio, ela experimentou a imobilidade, a quase-morte porque afrontou a perda da linguagem poética, ela sim o seu mar. Portanto, toda a reconfiguração, a multiplicidade, a heterogeneidade da criação, no caso de Rafael Alberti, não são condenação ao nomadismo, o que entedemos pode resvalar num discurso vitimizante, nem busca de paraíso perdido, noção esta que supõe um lugar ou um tempo estáticos no passado. São sua forma de ser poeta, são a razão de existência de sua poesia e o traço que ele acredita que pode mantê-la viva, *cogiendo los aires*.

Essa postura não significa que estamos diante de uma poesia “feliz”, que seguiria seu desígnio de movimentação a despeito das circunstâncias. Precisamente pelo fato de ser aberta e permeável, a poética de Rafael Alberti foi duramente atingida por essas circunstâncias e

obrigada a se refazer e se repensar em face delas, mudanças que são índices da consciência criadora do poeta em relação à linguagem, e à condição desta frente ao entorno social e histórico. Nesse sentido, tanto a busca do paraíso perdido como a condenação ao nomadismo, ou ainda, o reconhecimento do mar como um “tema” constante na poesia albertiana, encobrem o caráter de *escolha* desse sujeito, algo que não queremos deixar de sublinhar. Testemunha da catástrofe e abatido por ela, Rafael Alberti foi certamente privado de algumas, ou de muitas, escolhas. Mas decide empunhar a pena; crê – *estranhamente*, para lembrar a “estranha esperança” do poeta de que fala Deguy –, nesse meio de expressão, no ato singular de sentar-se a frente de uma mesa e escrever palavras no papel. Essa cena primeira, parece-nos, não pode ser esquecida ou ignorada. Ela está na base dessa poesia. É desde esse lugar da intimidade retirada, do local quieto e apartado – lembremos o quarto de três metros por dois da casa *La Gallarda*²⁵⁵ – que o poeta olha criticamente sua própria produção e ensaia uma compreensão da história e da sua situação como homem e criador em relação a ela.

Esse ensaio de compreensão é levado a cabo pela linguagem poética, um trabalho que desde *Marinero en tierra*, mas principalmente a partir do exílio, não se separa do exercício de memória. Durante os vinte e três anos em que Alberti viveu na Argentina e no Uruguai, tal exercício foi, a um só tempo, compromisso ético com o passado da Espanha republicana, da Guerra Civil e de seus desdobramentos; e estético com a sua maneira de conceber a poesia enquanto liberdade, possibilidade e memória. E é aí que se inscreve a *escolha* de que falávamos. O olhar nostálgico que percorre toda a obra albertiana e define, em especial, o tom de *Retornos de lo vivo lejano*, é uma postura do poeta, uma aposta em um certo modo de considerar os eventos e sua própria condição de homem e criador. Mas a convicção do apostador não recai sobre uma eventual solução ou restauração resultante de seu ofício. Absolutamente. É uma aposta no que se tem diante de si – as palavras – o que não exclui a lucidez da(s) impossibilidade(s), ao contrário, expõe-as a cada passo. A poesia de Alberti se inscreve nesse “movimento contraditório”, que “não é linear, não é progressivo, não é seguro”, apropriando-nos aqui das palavras do professor Luis Augusto Soares ao comentar a presença da utopia no pensamento de Henri Lefebvre, as quais nos permitimos reproduzir, pois foi a partir desse diálogo²⁵⁶ que pudemos chegar a perceber o teor da poesia feita em *Retornos de lo vivo lejano*,

²⁵⁵ “Mi cuarto de trabajo de La Gallarda es chico y separado de la casa, en una esquina del jardín del fondo. Celda clara de cal, el techo azul, ventanal alargado, abierto a las acacias y los pinos. Tres metros por dos son casi ya un palacio para mi necesario recogimiento, mi trabajo constante” (ALBERTI, 2006a, p. 282-283).

²⁵⁶ Referimo-nos a muitas conversas travadas com o professor Luis Augusto Soares e à leitura de sua tese de doutorado *A produção do espaço urbano em São Paulo: da cidade do turismo de negócios à metrópole dos negócios turísticos*. A citação advém de uma fala sua disponível no YouTube: <https://youtu.be/Tn_OhLQtxf8>.

e que verbalizamos ao final do quarto capítulo. Trata-se da poesia *posível* ou, do *possível*, porque admite o real, o assume, sorve dele e olha-o atentamente, mas não permite que ele exclua o que pode vir a ser.

Rafael Alberti aposta na poesia e, depois de cinco décadas de escritura, em 1983, volta a reafirmá-la em versos, expondo mais uma vez a trama que a sustenta junto ao mar e à memória. Num soneto, o primeiro da série de seis intitulada “Sonetos de la Diputación”, há como um lugar desde o qual se pode ter uma “vista panorâmica” de toda uma produção e que permite descobrir a face mítica que esse tecido exhibe afinal.

Te lo dije, mi mar, y te repito,
mar, tu alto azul, tres mil años de veces,
y cuanto más te lo repito creces,
levantando del mar tu azul a mito.

Me hubiera muerto, sin dejarlo escrito,
mar que merezco, mar que me mereces,
mar que nunca de mar te desvaneces,
azulando de azul el infinito.

Mi azul de mar, tu azul, nacieron juntos,
juntos, desde su cuna, azul vivieron,
y no hay tumbas de azules ya difuntos.

Lo vuela el viento azuladoramente:
dos azules que juntos siempre ardieron,
el de tu frente, mar, el de mi frente.
(ALBERTI, 2004, p. 708)

Os versos recuperam um mecanismo que Alberti converteu em um lugar-comum de sua poesia, o diálogo com o mar, a partir do qual ecoam vários poemas e, sobretudo, “Arión (versos sueltos del mar)”. À diferença da fragmentação deste, no entanto, a forma fechada do soneto garante uma noção de completude e inteireza, que se imprime igualmente nas dimensões discursiva e semântica. Trata-se de um poema abundante, pois a maioria dos componentes que aparece ocorre várias vezes. É notável a grande quantidade de verbos – ausentes em apenas dois versos –, a reiteração de palavras, a frequência dos possessivos “mi” e “tu” e dos pronomes “me” e “te”; e a preferência por expressões ou imagens de natureza hiperbólica, como “tres mil años de veces”, “nunca”, “siempre”, “desde su cuna”, “infinito”, ou o mar que se avoluma nos versos 3 e 4: “y cuanto más te lo repito creces,/levantando del mar tu azul a mito”. Esse enlace de elementos serve à composição de uma imagem caudalosa: a maré cheia ou a preamar, termo caro ao poeta.

O efeito da imersão na abundante maré se traduz na variação do ritmo dos versos, cuja acentuação não recai uniformemente sobre sílabas específicas. Os acentos mudam a cada novo começo, como se mimetizassem a consequência do movimento das águas que tudo revolve. Entretanto, tal mudança não é aleatória, pois ela persegue quase sempre dois termos, “azul” e “mar”, ou outro que se refere aos dois simultaneamente: “juntos”. Esse desenho rítmico aponta para outros sentidos que concorrem no poema. O primeiro é a ideia de repetição, na medida em que “azul” replica um atributo de “mar” e essas são as duas palavras que mais aparecem no poema, com oito e nove ocorrências, respectivamente. Essa e outras repetições que o poeta promove materializam o que ele está dizendo no curso dos versos, ou seja, ele verbaliza e concretiza a repetição, o que sugere um espelhamento. Esta é outra camada de sentido e que também se conecta à reiteração de “azul” e “mar” e dos possessivos e pronomes que os acompanham. Como em tantos outros poemas, sobre o mar se projeta a poesia e aqui o poeta assume-se como o seu azul. O poeta/criador e o mar/criatura se espelham, e, mais do que isso, têm uma relação de reciprocidade e de cumplicidade, as quais se manifestam na tripla aparição da palavra “juntos”.

Isso não quer dizer que eles se confundem. Ambos conservam suas existências separadas – note-se a insistência na demarcação da primeira e da segunda pessoas (mi/tu – me/te) –, embora sejam seres que caminham sempre lado a lado “desde la cuna”, cujos nascimento, crescimento e morte estão atrelados. O que se revela nessa complexa armação é uma consciência do poeta sobre sua relação com a poesia. Esta, sendo obra do poeta, só pode nascer com ele, mas ele tampouco pode se chamar poeta antes de dar à luz. Poeta e poesia existem um à medida do outro, compassados, por isso, vivem e ardem juntos, e, quanto mais ele a produz mais ela cresce. É um processo de criação recíproca. O soneto é a celebração desse vínculo, o que justifica sua copiosa e prodigiosa arquitetura, que comemora o dizer, permitindo-se derivações como “azulando” e “azuladoramente” e o emprego de “mar” como se fosse um verbo em “mar que nunca de *mar* te desvaneces”. Celebra-se ainda a vida, pois, em oposição à morte, ao desvanecimento, às tumbas e aos defuntos, sobrevêm o nascimento, o berço, o crescimento e o ardor. Mas essa celebração não se separa da memória, quase como se o poeta argumentasse com o mecanismo repetitivo do poema que viver não é apenas a consequência de existir; é necessário existir lembrando, pondo em marcha o exercício de memória como um compromisso vital. No seu caso, ele o fez pela escrita.

Ao aproximar vida, memória e escrita desvela-se algo que Alberti deixou cifrado no estrato sonoro do poema: *repito-mito-escrito-infinito*. A rima dos dois quartetos encontra uma sequência que condiz com a negativa que Drummond expôs na célebre abertura de seu

“Consideração do poema”: “Não rimarei a palavra sono com a incorrespondente palavra outono” (2012, p. 9). O encadeamento albertiano quer que reluza justamente a correspondência entre aqueles vocábulos, e a coincidência sonora traz ao primeiro plano a vinculação semântica. O mito como tecido de palavras repetidas ao infinito, uma trama originalmente oral vertida à escritura e logo reiterada tantas e tantas vezes que seu alcance é potencialmente o infinito. Aqui Rafael Alberti talvez revele sua perspectiva sobre o que ele mesmo fez durante toda a vida. Repetiu palavras escritas infinitamente, lançou essa escritura ao infinito das possíveis leituras e potenciais repetições. Criou o seu mito.

Terminamos como começamos. Lendo poesia. Ritornelo. Retorno.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

De Rafael Alberti

ALBERTI, Rafael. **Entre el clavel y la espada**. Buenos Aires: Losada, 1941.

ALBERTI, Rafael. **De um momento a otro (Drama de una familia española). Cantata de los héroes y la fraternidad de los pueblos. Vida bilingüe de un refugiado español en Francia**. Buenos Aires: Bajel, 1942.

ALBERTI, Rafael. Prólogo. *In*: BAUDELAIRE, Charles. **Diarios íntimos. Cohetes. Mi corazón al desnudo**. Traducción y prólogo Rafael Alberti. Buenos Aires: Bajel, 1943, p. 9-14.

ALBERTI, Rafael. **Pleamar**. Buenos Aires: Losada, 1944.

ALBERTI, Rafael. **Marinero en tierra**. Buenos Aires: Losada, 1945.

ALBERTI, Rafael. **Retornos de lo vivo lejano**. (1948-1952) – Con un retrato y tres puertas abiertas. Buenos Aires: Losada, 1952.

ALBERTI, Rafael. **Poesía 1920-1938**. (Tomo I). Edición, introducción, bibliografía y notas de Luis García Montero. Madrid: Aguilar, 1988.

ALBERTI, Rafael. **Retornos de lo vivo lejano – Ora marítima**. Edición de Gregorio Torres Nebrera. Madrid: Cátedra, 1999.

ALBERTI, Rafael. **Prosas encontradas**. Recopilación y prólogo de Robert Marrast. Barcelona: Seix Barral, 2000.

ALBERTI, Rafael. **Poesía I**. Edición de Jaime Siles. Barcelona: Seix Barral, 2003a.

ALBERTI, Rafael. **Poesía II**. Edición de Robert Marrast. Barcelona: Seix Barral, 2003b.

ALBERTI, Rafael. **Poesía IV**. Edición de José María Balcells. Barcelona: Seix Barral, 2004.

ALBERTI, Rafael. **Poesía III**. Ed. Jaime Siles. Barcelona: Seix Barral, 2006a.

ALBERTI, Rafael. **Romancero general de la Guerra Española**. Madrid. Visor Libros, 2006b.

ALBERTI, Rafael. **Prosa II: Memorias**. La arboleda perdida. Edición de Robert Marrast. Barcelona: Seix Barral, 2009.

Sobre Rafael Alberti

ALBORNOS, Aurora de. Retornos de lo vivo lejano. **Cuadernos hispanoamericanos**. Homenaje a Rafael Alberti. Madrid, n. 485-486, Noviembre-Diciembre 1990, p. 306-309.

- ARGENTE DEL CASTILLO OCAÑA, Concha. Baladas y canciones del Paraná. **Cuadernos hispanoamericanos**. Homenaje a Rafael Alberti. Madrid, n. 485-486, Noviembre-Diciembre 1990, p. 316-319.
- ARGENTE DEL CASTILLO OCAÑA, Concha. Pleamar (1942-1944). In: RAMOS ORTEGA, Manuel; JURADO MORALES, José (coord.). **Rafael Alberti libro a libro**. El poeta en su centenario. Cádiz: Servicios de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 2003. p. 277-293.
- ARGENTE DEL CASTILLO OCAÑA, Concha. **No son ángeles ya... una revisión del surrealismo desde la poética del compromiso en Alberti**. Discurso pronunciado por la Ilma. Sra. Doña Concepción Argente del Castillo Ocaña en su recepción pública y contestación del Ilmo. Dr. Don Antonio Carvajal Milena. Acto celebrado en el paraninfo de la Universidad de Granada. Granada: Academia de Buenas Letras de Granada, 2007. Disponible em: <https://academiadebuenasletrasdegranada.org/Discursos/DISCURSO%2033.pdf>. Acesso em 27 mar. 2019.
- BERMÚDEZ RAMIRO, Jesús. Venus en la poesía de Rafael Alberti. Referencias e imágenes creativas. **Fortunatae**, Revista Canaria de Filología, Cultura y Humanidades Clásicas, n. 24, p. 7-22, 2013. Disponible em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4656973>. Acesso em: 27 mar. 2019.
- BOWRA, C.M. Rafael Alberti, *Sobre los ángeles*. In: _____. **The creative experiment**. London: Macmillan, 1949.
- BUSQUETS, Loreto. El arte deshumanizado de Góngora y Alberti. **Cuadernos hispanoamericanos**. Homenaje a Rafael Alberti. Madrid, n. 485-486, Noviembre-Diciembre 1990, p. 119-135.
- CASADO HERNÁNDEZ, Mariana. **Oscuridad y exilio interior en la obra de Rafael Alberti**. 2016. 306f. Tese (Doutorado). Departamento de Filología Española II, Facultad de Filología, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2016.
- CERNUDA, Luis. Estudios sobre poesía española contemporánea. In: _____. **Prosa I**. Obra completa. Volumen II. Edición a cargo de Derek Harris y Luis Maristany. Madrid: Siruela, 1994, p. 219-223.
- COLINAS, Antonio. La etapa argentina: recuperación del lirismo pleno. In: SANTONJA, Gonzalo. (coord.). **El color de la poesía** (Rafael Alberti en su siglo). Tomo I. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2004, p. 387-391.
- DE MARCHIS, Giorgio. Las operaciones de integración verbovisual en “Pupila al viento”. **Binaria**, n. 4, p. 1-8, 2004. Disponible em: <https://abacus.universidadeuropea.es/bitstream/handle/11268/2889/Giorgio%20de%20Marchis.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em 27 mar. 2019.
- DE MARCO, Valeria. Identidade e peregrinações discursivas: Rafael Alberti em torno ao museu do Prado. In: XII CONGRESSO INTERNACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE LITERATURA COMPARADA, Curitiba, 2011. **Resumos** [...]

Disponível em:
<http://www.abralic.org.br/eventos/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC0513-1.html>. Acesso em; 27 mar. 2019.

DE MARCO, Valeria. Rafael Alberti no Prado: da autobiografia às biografias do exílio republicano espanhol de 1939. *In*: JASINSKY, Isabel (org.). **Literaturas em trânsito, teorias peregrinas**. Curitiba: Ed. UFPR, 2015, p. 35-60.

DENNIS, Nigel. Vida bilingüe de un refugiado español en Francia (En torno a la gramática del exilio). *In*: RAMOS ORTEGA, Manuel; JURADO MORALES, José (coord.). **Rafael Alberti libro a libro**. El poeta en su centenario. Cádiz: Servicios de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 2003. p. 265-276.

DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier. *Marinero en tierra*, de la vanguardia a la lírica tradicional. *In*: SANTONJA, Gonzalo. (coord.). **El color de la poesía** (Rafael Alberti en su siglo). Tomo I. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2004, p. 71-82.

EGEA, Javier. Coplas de Juan Panadero. **Cuadernos hispanoamericanos**. Homenaje a Rafael Alberti. Madrid, n. 485-486, Noviembre-Diciembre 1990, p. 309-312.

GAGEN, Derek. Marinero en tierra: Alberti's first "libro orgánico de poemas"? **The Modern Language Review**, v. 88, n. 1, Jan. 1993, p. 91-101. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/3730794>. Acesso em: 24 mar. 2019.

GAGEN, Derek. Luis Cernuda, Rafael Alberti y el "hombre vacío". **Journal of Iberian and Latin American studies**, v. 11, n. 2-3, p. 137-150, 2005. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/14701840500358991?journalCode=cjil20&>. Acesso: 27 mar. 2019.

GARCÍA MONTERO, Luis. Prólogo. La poesía de Rafael Alberti. *In*: ALBERTI, Rafael. **Poesía 1920-1938**. (Tomo I). Edición, introducción, bibliografía y notas de Luis García Montero. Madrid: Aguilar, 1988, p. XXXI-CXXXIII.

GARCÍA MONTERO. Luis. Alberti, poeta del exilio. **Cuadernos hispanoamericanos**. Homenaje a Rafael Alberti. Madrid, n. 485-486, Noviembre-Diciembre 1990, p. 179-190.

GARCÍA MONTERO, Luis. La conciencia y la identidad. Baladas y canciones del Paraná. *In*: RAMOS ORTEGA, Manuel; JURADO MORALES, José (coord.). **Rafael Alberti libro a libro**. El poeta en su centenario. Cádiz: Servicios de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 2003, p.353-367.

GARCÍA MONTERO, Luis. **Los dueños del vacío**. La conciencia poética, entre la identidad y los vínculos. Barcelona: Tusquets, 2006.

GEIST, Anthony L. Poesía y cine en Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos, de Rafael Alberti". *In*: RAMOS ORTEGA, Manuel; JURADO MORALES, José (coord.). **Rafael Alberti libro a libro**. El poeta en su centenario. Cádiz: Servicios de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 2003, pp. 123-139.

- GIMFERRER, Pere. Prohemio. *In*: SANTONJA, Gonzalo. (coord.). **El color de la poesía** (Rafael Alberti en su siglo). Tomo I. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2004, p. 23-27.
- GOLOBOFF, Gerardo Mario. Argentina en la poesía de Alberti. **Cuadernos hispanoamericanos**. Homenaje a Rafael Alberti. Madrid, n. 485-486, Noviembre-Diciembre 1990, p. 189-192.
- GRANADOS, Vicente. La etapa argentina en la poesía de Rafael Alberti. **Epos: revista de filología**, n. 1, p. 71-84, 1984. Disponible em: <http://revistas.uned.es/index.php/EPOS/article/view/9413/8969>. Acesso em: 27 mar. 2019.
- GRILLO, Rosa María. Los pinares perdidos del Uruguay. *In*: SANTONJA, Gonzalo. (coord.). **El color de la poesía** (Rafael Alberti en su siglo). Tomo I. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2004, p. 413-429.
- GUILLÉN, Claudio. A la poesía: Rafael Alberti ante la literatura. *In*: SANTONJA, Gonzalo. (coord.). **El color de la poesía** (Rafael Alberti en su siglo). Tomo I. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2004, p. 29-42.
- LAFFRANQUE, Marie. Rafael Alberti, réfugié Espagnol. *In*: **Dr. Rafael Alberti: el poeta en Toulouse**. Toulouse: Université de Toulouse-Le Mirail, 1984, p. 243-260.
- LE BIGOT, Claude. Tres poetas del 27 desde su experiencia exílica: R. Alberti, E. Prados, J.J. Domenchina. **Tropelías – Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada**, n. 15-17, 2004, p. 396-414. Disponible em: <https://papiro.unizar.es/ojs/index.php/tropelias/article/view/18>. Acesso em: 25 mar. 2019.
- LLOPIS, Enrique. **La deriva de un marinero en tierra argentina**. Buenos Aires: De aquí a la vuelta, 2013.
- LLORENS, Vicente. Rafael Alberti, poeta social: historia y mito. *In*: _____. **Estudios y ensayos sobre el exilio republicano de 1939**. Sevilla: Renacimiento, 2006, p. 243-258.
- LOGAN, Aileen. “Emprendiendo el camino del corazón”: the role played by memory in Rafael Alberti’s Retornos de lo vivo lejano. **Journal of Iberian and Latin American Research**, v. 17, n. I, p. 55-68, July 2011.
- LÓPEZ CASTRO, Armando. El discurso elegíaco de Rafael Alberti. **Estudios Humanísticos – Filología**, Universidad de León, n. 27, p. 119-137, 2005. Disponible em: <http://revpubli.unileon.es/index.php/EEHHFilologia/article/view/2708>. Acesso em: 28 de mar. 2019.
- LÓPEZ DE ABIADA, José Manuel. Vida bilingüe de un refugiado español en Francia, o el mundo al revés. *In*: SANTONJA, Gonzalo. (coord.). **El color de la poesía** (Rafael Alberti en su siglo). Tomo I. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2004, p. 363-378.

- MATHIOS, Bénédicte. Je est un autre, explication du poème "Retornos de un día de retornos" de Rafael Alberti. DUROUX, Rose; MONTANDON, Alain (org.). **L'émigration: le retour**. Université Blaise Pascal, CRLMC, 1999, p.221-232.
- MATHIOS, Bénédicte. Le regard contraint sur l'ailleurs, le regard étranger sur l'ici. Influences de la guerre civile et du franquisme sur quelques poètes espagnols contemporains. **L'Ull crític**, n. 19-20, p. 341-353, 2016. Disponible en: https://repositori.udl.cat/bitstream/handle/10459.1/58726/ullcri_a2016n19-20p341.pdf?sequence=1&isAllowed=y. Acceso en: 27 mar. 2019.
- MAY, Barbara Dale. **El dilema de la nostalgia en la poesía de Alberti**. Bern: Peter Lang, 1978.
- MORA, Francisco Javier. Rafael Alberti: ese extranjero. In: AZNAR SOLER, Manuel (ed.). **Las literaturas del exilio republicano de 1939**. Actas del II Congreso Internacional. 1999. Volumen I. Barcelona: Associació d'Idees, GEXEL, 2000, p. 551-559.
- MORRIS, Brian. C. **Cantaron los ruiseñores**. Ensayos sobre la poesía de Rafael Alberti. Málaga: Centro Cultural Generación del 27, 2008.
- PALACIOS, Jesús Fernández. Marinero en tierra. **Cuadernos hispanoamericanos**. Homenaje a Rafael Alberti. Madrid, n. 485-486, Noviembre-Diciembre 1990, p. 287-289.
- PARAÍSO, Isabel. Retornos de lo vivo lejano. Elegía, sublimación y mito. In: RAMOS ORTEGA, Manuel; JURADO MORALES, José (coord.). **Rafael Alberti libro a libro**. El poeta en su centenario. Cádiz: Servicios de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 2003. p. 321-334.
- PRADO, Benjamin. De un momento a otro. **Cuadernos hispanoamericanos**. Homenaje a Rafael Alberti. Madrid, n. 485-486, Noviembre-Diciembre 1990, p. 299-300.
- QUIÑONES, Fernando. Pleamar. **Cuadernos hispanoamericanos**. Homenaje a Rafael Alberti. Madrid, n. 485-486, Noviembre-Diciembre 1990, p. 303-304.
- ROSSI, Cristina P. Punta del Este y El Puerto de Santa María. In: SANTONJA, Gonzalo. (coord.). **El color de la poesía** (Rafael Alberti en su siglo). Tomo I. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2004, p. 379-385.
- SALINAS DE MARICHAL, Solita. Los paraísos perdidos de Rafael Alberti. **Ínsula**, n. 198, 1963, p. 4 e 10.
- SALINAS DE MARICHAL, Solita. **El mundo poético de Rafael Alberti**. Madrid: Gredos, 1968.
- SANTONJA, Gonzalo. **Las primeras sílabas del exilio**. Rafael Alberti y El Manuscrito Penagos (París, 1939). Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2004.
- SENABRE, Ricardo. Alberti esencial. In: GARCÍA MONTERO, Luis. **Rafael Alberti: el poema compartido**. Granada: Junta de Andalucía, 2003, p. 11-29.

- SILES, Jaime. Introdução. In: ALBERTI, Rafael. **Antología poética**. Edición Jaime Siles. Apéndice Juan Francisco Peña. Madrid: Espasa Calpe, 2003, p. XXI-LXXVI.
- SORIA OLMEDO, Andrés. La depuración de la mirada. En torno al neopopularismo de Rafael Alberti. **Cuadernos hispanoamericanos**. Homenaje a Rafael Alberti. Madrid, n. 485-486, Noviembre-Diciembre 1990, p. 109-118.
- TEITELBOIM, Volodia. Oficio de vivir y de morir en la poesía (Alberti-Aragon). **Araucaria de Chile**, n. 21, p. 9-13, 1983. Disponível em: <http://www.abacq.net/imaginaria/arauca7.htm>. Acesso em: 27 mar. 2019.
- TEJADA, José Luis. **Rafael Alberti entre la tradición y la vanguardia**. Madrid: Gredos, 1977.
- TORRES NEBRERA, Gregorio. Introdução. In: ALBERTI, Rafael. **Retornos de lo vivo lejano – Ora Marítima**. Madrid: Catedra, 1999, p. 11-106.
- TORRES NEBRERA, Gregorio. **Fiel en la dicha, fiel en la desgracia**. Temas y textos albertianos. Madrid: Xorqui, 2012.
- VÁZQUEZ MEDEL, Manuel. Rafael Alberti y Andalucía. In: GARCÍA MONTERO, Luis. **Rafael Alberti: el poema compartido**. Granada: Junta de Andalucía, 2003, p. 67-92.
- VITALE, Ida. Madurez americana de un poeta español. In: ROCCA, Pablo; GONZÁLEZ, María de los Ángeles. **Rafael Alberti en Uruguay**. Correspondencia, testimonios, crítica. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2002.
- ZARDOYA, Concha. El mar en la poesía de Rafael Alberti. _____. **Poesía Española del siglo XX**. Madrid: Gredos, 1974, pp. 446-478.
- ZULETA, Emilia de. La poesía de Rafael Alberti. In: _____. **Cinco poetas españoles**. Madrid, Editorial Gredos, 1981, pp. 273-395.

Bibliografia geral

- ACHCAR, Francisco. **Lírica e lugar-comum**. Alguns temas de Horácio e sua presença em português. São Paulo: Edusp, 2015.
- ADORNO, Theodor. **Minima moralia**. Reflexiones desde la vida dañada. Tradução Joaquín Chamorro Mielke. Madrid: Taurus, 2001.
- ADORNO, Theodor. Palestra sobre lírica e sociedade. In: _____. **Notas de literatura I**. Tradução Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2008, p. 65-89.
- AGAMBEN, Giorgio. Política del exilio. **Letra internacional**, n. 45, julio-agosto 1996, pp. 41-52.
- AGAMBEN, Giorgio. **A linguagem e a morte**: um seminário sobre o lugar da negatividade. Tradução Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

- AGAMBEN, Giorgio. **Homo sacer: o poder soberano e a vida nua**. v. I. Tradução Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- AGAMBEN, Giorgio. Walter Benjamin e o demônico. *In: A potência do pensamento*. Ensaios e conferências. São Paulo: Autêntica, 2015, p. 185-210.
- ALARCOS LLORACH, Emilio. La oda VIII de Luis de León. **Príncipe de Viana**. Anejo. Logroño, Universidad de La Rioja, n. 18, 2000, p. 37-48. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1280992>. Acesso em 26 mar. 2019.
- ALEJOS MORÁN, Asunción. Valencia y la Inmaculada Concepción: expresión religiosa y artística a través de códices, libros, documentos y grabados. SIMPOSIO LA INMACULADA CONCEPCIÓN EN ESPAÑA: RELIGIOSIDAD, HISTORIA Y ARTE. **Actas [...]** coord. por Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla, v. 2, 2005. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2801298>. Acesso em: 28 mar. 2019.
- ALIGHIERI, Dante. **A divina comédia**. Inferno. Edição bilíngue. Tradução e notas Ítalo Eugenio Mauro. São Paulo: Ed 34, 1998.
- ALONSO, Dámaso. **Poetas españoles contemporáneos**. Madrid: Gredos, 1952.
- AMO HORGA, Luz María del. **Cercas, puertas y portillos de Madrid, (S. XVI-XIX)**. 2003. 834f. Tese (Doutorado). Facultad de Geografía e Historia – Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2013.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. **A rosa do povo**. 11ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- ANDRADE, Mario de. Do desenho. *In: _____*. **Aspectos das artes plásticas no Brasil**. 2ª ed. São Paulo: Martins, 1975, p. 69-77.
- ARISTÓTELES. **Póetica**. Tradução, comentários e índices analítico e onomástico de Eudoro de Souza. São Paulo: Abril Cultural, 1984.
- AUB, Max. **Manual de historia de la literatura española**. Madrid: Akal, 1974.
- AVELLAR, Júlia Batista Castilho de. **As metamorfoses do eu e do texto: o jogo ficcional nos *Tristia* de Ovídio**. 2015. 320f. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2015.
- AYALA, Francisco. Para quién escribimos nosotros. *In: _____*. **La estructura narrativa y otras experiencias literarias**. Barcelona: Crítica, 1984, pp. 180-204.
- AZNAR SOLER, Manuel. La historia de las literaturas del exilio republicano español de 1939: problemas teóricos y metodológicos. **Migraciones y exilios** – Cuadernos de la Asociación para el estudio de los exilios y migraciones ibéricos contemporáneos, n. 3, p. 9-22, 2002. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2326727>. Acesso em: 27 mar. 2019.

- AZNAR SOLER, Manuel. Literatura y cultura del exilio republicano español de 1939 en Francia. El estado de la cuestión. In: ALTED VIGIL, Alicia; AZNAR SOLER, Manuel (ed.). **Literatura y cultura del exilio republicano español de 1939 en Francia**. Edición digital basada en la de [Salamanca], AEMIC; GEXEL, 1998. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002, p. 15-35. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/literatura-y-cultura-del-exilio-espanol-de-1939-en-francia--0/>. Acesso em 24 mar. 2019.
- BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos**. Ensaios sobre a imaginação da matéria. Tradução Antônio de Pádua Danesi. São Paulo, Martins Fontes, 1998.
- BANDEIRA, Manuel. **Estrela da vida inteira**. 20ª ed. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1993.
- BARBOSA, João Alexandre. Leitura viva do cemitério. In: VALÉRY, Paul. **O cemitério marinho**. 2ª ed. Tradução Jorge Wanderley. São Paulo: Max Limonad, 1984, p. 50-65.
- BARJAU, Eustaquio. Antonio Machado: teoría y práctica del apócrifo. **Convivium**, n. 43, p. 89-120, 1974. Disponível em: <https://www.raco.cat/index.php/Convivium/article/view/76466/98631>. Acesso em: 27 mar. 2019.
- BARRANTES, Vicente. **Baladas españolas**. Edición digital basada en la edición de Madrid, El autor, 1865. Localización: Universidad de Barcelona. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/baladas-espanolas--0/>. Acesso em: 27 mar. 2019.
- BARROS, Luis Fernando de Moraes. **E amor não tem saída: a velhice enamorada à luz de Gil Vicente**. 2009. 198 f. Tese (Doutorado) - Curso de Pós-graduação em Letras Vernáculas, Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.
- BAUDELAIRE, Charles. **Diários íntimos. Cohetes. Mi corazón al desnudo**. Traducción y prólogo Rafael Alberti. Buenos Aires: Bajel, 1943.
- BAUDELAIRE, Charles. **Pequenos poemas em prosa**. Tradução Aurélio Buarque de Hollanda. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1950.
- BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal**. Tradução Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.
- BÉCQUER, Gustavo Adolfo. **Obras completas**. Madrid: Cátedra, 2012.
- BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. Tradução Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. Obras escolhidas. Tradução Sergio Paulo Rouanet. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BENVENISTE, Émile. **Problemas de linguística geral II**. Tradução Eduardo Guimarães. Campinas: Pontes, 1989.

BERARDINELLI, Alfonso. **Da poesia à prosa**. Tradução Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BERCEO, Gonzalo de. **Milagros de Nuestra Señora**. Edición digital a partir del manuscrito 110 del Archivo de la Abadía de Santo Domingo de Silos. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2005. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/milagros-de-nuestra-senora--0/>. Acesso em: 28 mar. 2019.

BERGAMÍN, José. **Fronteras infernales de la poesía**. Madrid: Taurus, 1959.

BÍBLIA Sagrada. Tradução dos originais grego, hebraico, aramaico mediante a versão dos Monges Beneditinos de Maredsous (Bélgica). 95ª ed. São Paulo: Ave-Maria, 2014.

BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir**. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BLANCO AGUINAGA, Carlos. **Historia social de la literatura española (en lengua castellana)**. Madrid: Castalia, 1979.

BLANCO AGUINAGA, Carlos. La primavera (perdida) y la Historia. In: CORRAL, Rosa; SOUTO ALABARCE, Arturo; VALENDER, James (eds.). **Poesía y exilio**. Los poetas del exilio español en México. México D.F.: El Colegio de México/ Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 1995.

BOSI, Alfredo. **Céu, inferno**: ensaios de crítica literária e ideológica. São Paulo: Duas cidades, Ed. 34, 2003.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

BOTELLA PASTOR, Virgilio. Los tres exilios del exilio. In: AZNAR SOLER, Manuel (ed.). **El exilio literario español de 1939: actas del Primer Congreso Internacional** (Bellaterra, 27 de noviembre- 1 de diciembre de 1995). Volumen 2. Edición digital basada en la de Sant Cugat del Vallès, Cop d'Idees; GEXEL, 1998. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002, p. 603-608. Disponível em: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-exilio-literario-espanol-de-1939-actas-del-primer-congreso-internacional-bellaterra-27-de-noviembre-1-de-diciembre-de-1995-volumen-2--0/html/ff8209dc-82b1-11df-acc7-002185ce6064_120.html#I_88_. Acesso em 27 mar. 2019.

BROWN, Chico; BUARQUE, Chico. Massarandupió. Intérprete: Chico Buarque. In: CHICO BUARQUE. **Caravanas**. Direção e produção musical: Luiz Cláudio Ramos. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2017. 1 CD. Faixa 5.

BUARQUE, Chico; JOBIM, Tom. Sabiá. Intérprete: Carminho. In: CARMINHO. **Carminho canta Tom Jobim**. Direção e arranjos: Paulo Jobim. Rio de Janeiro; Biscoito Fino, 2016. 1 CD. Faixa 10.

BUARQUE, Chico. A ostra e o vento. Intérprete: Chico Buarque. In: CHICO BUARQUE. **As cidades**. Produzido por: Luiz Cláudio Ramos. São Paulo: BMG, 1998, 1 CD. Faixa 4.

- CABRAL, Luiz Alberto Machado. Introdução. In: HOMERO. **O hino homérico a Apolo**. Tradução Luiz Alberto Machado Cabral. Cotia: Ateliê Editorial; Campinas: Editora da Unicamp, 2004, p. 25-93.
- CALCANHOTO, Adriana; VELOSO, Moreno. Maré. Intérprete: Adriana Calcanhoto. In: ADRIANA CALCANHOTO. **Maré**. Produção: Arto Lindsay e Adriana Calcanhoto. Rio de Janeiro: Sony BMG, 2008. 1CD. Faixa 1.
- CALDERÓN CALDERÓN, Manuel. Una aproximación a las comedias de Gil Vicente. **Caligrama**: revista insular de filología, Palma, n. 4, p.185-212, 1992. Anual. Universitat de les Illes Balear. Disponível em: http://ibdigital.uib.es/greenstone/collect/caligram/index/assoc/Caligram/a_1992v4/p185.dir/Caligrama_1992v4p185.pdf. Acesso em: 06 fev. 2018.
- CAMUS, Albert. **O homem revoltado**. Tradução Valerie Rumjanek. 8ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2010.
- CANDIDO, Antonio. Cavalgada ambígua. In: _____. **Na sala de aula**. Caderno de análise literaria. São Paulo: Ática, 2001, p. 39-53.
- CARNERO MUÑOZ, Manuel. Recuerdos de un testigo: Del Cuartel de la Montaña al Quinto Regimiento. **Tiempo de historia**, Año IV, n. 45, p 4-11, 1978. Disponível em: <http://gredos.usal.es/jspui/bitstream/10366/29118/3/THIV~N45~P4-11.pdf>. Acesso em 24 mar. 2019.
- CASTILLO, Gabriel. **Apuntes de métrica**. Santiago: Zigzag, 1967.
- CASO GONZÁLEZ, José Miguel. **Historia y crítica de la literatura española**. IV. Al cuidado de Francisco Rico. Barcelona: Crítica. 1979.
- CATELLI, Nora. **En la era de la intimidad**: seguido de El espacio autobiográfico. Rosario: Beatriz Viterbo, 2007.
- CAUDET, Francisco. Cultura y exilio: (La revista “España Peregrina”). **Tiempo de historia**, Año III, n. 35, p. 58-73, 1977. Disponível em: <https://gredos.usal.es/jspui/bitstream/10366/23742/3/THIII~N35~P58-73.pdf>. Acesso em 24 mar. 2019.
- CERNUDA, Luis. **Perfil del aire**. Málaga: Imprenta Sur, 1927.
- CERNUDA, Luis. **Estudios sobre poesía española contemporánea**. Madrid: Guadarrama, 1972.
- CERNUDA, Luis. **Antología poética**. Edición de José Luis Bernal Salgado. Madrid: Rialp, 2002.
- CERNUDA, Luis. **Epistolario (1924-1963)**. Ed. James Valender. Madrid: Residencia de Estudiantes, 2003.
- CERNUDA, Luis. **Poesía completa**. Madrid: Siruela, 2005.

- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. **O engenhoso cavaleiro D. Quixote de la Mancha**. Segundo Livro. Tradução Sérgio Molina. Edição Bilíngue. São Paulo: 34, 2008.
- CIPLIAUSKAITĖ, Birutė. “El ambiente generacional”. *In: Deber de plenitud: la poesía de Jorge Guillén*. México, Secretaría de Educación Pública, 1973.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Diccionario de los símbolos**. Barcelona: Herder, 1986.
- COSTA, Manuel Gantes Gonçalves da. **Desenho nos séculos XX e XXI: Imagem, espaço e tempo**. 363f. 2013. Tese (Doutorado) – Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2013.
- CUSHMAN, Stephen et al. **The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics**. Princeton: Princeton University Press, 2012.
- DEGUY, Michel. História, poesia; ritmo?. **Remate de Males**, Campinas, SP, v. 34, n. 1, p. 9-20, abr. 2014. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8635829>. Acesso em: 28 mar. 2019.
- DELEUZE, Gilles ; GUATTARI, Félix. Acerca do ritornelo. *In: _____*. **Mil platôs**. 2ª ed. Tradução Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 2012, p. 121-179.
- DE MARCO, Valeria. A literatura de testemunho e a violência de Estado. **Lua Nova**, São Paulo, n. 62, p. 45-68, 2004. Disponível em: <http://ref.scielo.org/h3kzpb>. Acesso em: 27 de mar. 2019.
- DE MARCO, Valeria. Leituras do êxodo republicano espanhol. *In: MEIHY, José Carlos Sebe Bom*. **Guerra Civil Espanhola**. São Paulo: Edusp, 2011, p. 95- 115.
- DERDYK, Edith. **Formas de pensar o desenho: desenvolvimento do grafismo infantil**. São Paulo: Scipione, 2008.
- DERRIDA, Jacques. **O animal que logo sou** (A seguir). Tradução Fábio Landa. São Paulo: Editora UNESP, 2002.
- DIAS, Sousa. **O que é poesia?** Lisboa: Documenta, 2014.
- DÍAZ ROIG, Mercedes (Ed.). **El romancero viejo**. Madrid: Cátedra, 2007.
- DICCIONARIO de la Lengua Española. Real Academia Española. Versión electrónica. Actualización 2018. Disponível em: <https://dle.rae.es/?w=diccionario>.
- DICCIONARIO panhispánico de dudas. Versión electrónica, 2005. Disponível em: <http://www.rae.es/recursos/diccionarios/dpd>.
- DÍEZ DE REVENGA, Francisco. **Jorge Guillén: el poeta y nuestro mundo**. Barcelona: Anthropos, 1993.

DREYFUS-ARMAND, Geneviève. La presencia española en Francia: la profunda huella dejada por los republicanos. *In: Un siglo de inmigración española en Francia*. Vigo: Grupo de Comunicación Galicia en el Mundo, 2009, p. 29-45. Disponível em: <http://www.cronicasdelaemigracion.com/libro/coleccion-cronicas-de-la-emigracion/un-siglo-de-inmigracion-espanola-en-francia/20120529151425000292.html>. Acesso em: 24 mar. 2019.

ESPRONCEDA, José de. **Poesías**. Edición digital a partir de la edición de Madrid, Imprenta de Yenes, 1840. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/poesias-12/>. Acesso em: 27 mar. 2019.

FELIPE, León. **Español del éxodo y del llanto**: doctrina, elegías y canciones. Edición digital a partir de la edición de México, La Casa de España en México, 1939. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/espanol-del-exodo-y-del-llanto-doctrina-elegias-y-canciones/>. Acesso em: 24 mar. 2019.

FERNANDES, Raúl M. Rosado. Catábase ou *Descida aos Infernos*. Alguns exemplos literários. **Humanitas**, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, v. XLV, p. 347-359, 1993. Disponível em: https://www.uc.pt/fluc/eclassicos/publicacoes/ficheiros/humanitas45/19_Rosado_Fernandes.pdf. Acesso em: 27 mar. 2019.

FONSECA, Rui Carlos Reis. **Epopeia e Paródia na Literatura Grega Antiga**: Recursos Paródicos e Imitação Homérica na Batracomiomaquia. 2013. 415 f. Tese (Doutorado) - Faculdade de Letras, Departamento de Letras Clássicas, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2013.

FORADADA, Carlos. La observación recíproca. Nueva interpretación de *Duelo a garrotazos*. **Artígrama** – Universidad de Zaragoza, n. 25, p. 123-142, 2010. Disponível em: <http://www.unizar.es/artigrama/pdf/25/2monografico/monografico.pdf>. Acesso em: 28 mar. 2019.

FORNERÓN, Ivan Martucci. **Etopeyas de Luis Cernuda**: presença e condução do mito em *Desolación de la quimera*, 2010. 158 f. Dissertação (Mestrado). Departamento de Letras Modernas, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciência Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

FORNERÓN, Ivan Martucci. **Três poetas e três tempos do exílio espanhol de 1939**. Luis Cernuda, Emilio Prados e Max Aub. 2015. 321f. Tese (Doutorado). Departamento de Letras Modernas, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciência Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

FOUCAULT, Michel. **Isto não é um cachimbo**. Tradução Jorge Coli. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

FRENK, Margit (Ed.). **Lírica espanhola de tipo popular**. Madrid: Cátedra, 2010.

- FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna**: da metade do século XIX a meados do século XX. Tradução Marise Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Ed. 34, 2009.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Limiar, aura e rememoração**. Ensaios sobre Walter Benjamin. São Paulo: Editora 34, 2014.
- GALLEGO GALLEGU, Antonio. **Noche serena: glosas contemporáneas a Fray Luis**. Discurso del académico electo leído en el acto de su recepción pública el día 28 de abril de 1996 y contestación del Sr. Carlos Romero de Lecea. Edición digital de la edición de Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1996. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2007. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/noche-serena-glosas-contemporaneas-a-fray-luis--0/>. Acesso em 26 mar. 2019.
- GARCÍA LORCA, Federico. **Obras completas**. Madrid: Aguilar, 1954.
- GARCÍA LORCA, Federico. **Obra completa VI**. Prosa, 1. Madrid: Akal, 2008.
- GARCÍA MONTERO, Luis. **El sexto día**. Historia íntima de la poesía española. Madrid: Debate, 2000.
- GEIST, Anthony Leo. La metáfora, elemento primordial de la lírica del 27. In: GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor. **Historia y crítica de la literatura española**. VII. Época contemporánea. 1914-1939. Al cuidado de Francisco Rico. Barcelona: Crítica, 2003, p. 281-285.
- GOLDSTEIN, Norma. **Versos, sons, ritmos**. 13ª ed. São Paulo: Ática, 2005.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón. **Greguerías** (selección 1910-1960). Ed. César Nicolás. Madrid: Espasa Calpe, 1990.
- GÓNGORA, **Fábula de Polifemo e Galateia e outros poemas**. Tradução Péricles E. da S. Ramos. São Paulo: Hedra, 2008.
- GORKI, Máximo. **Malva**. Buenos Aires: Antártica, s/d.
- GRANDE Dicionário Houaiss. Edição eletrônica. 2012. Disponível em: <https://houaiss.uol.com.br>. Acesso em: 18 mar. 2019.
- GUILLÉN, Claudio. **El sol de los desterrados**. Literatura y exilio. Barcelona: Quaderns Crema, 1995.
- GUSDORF, Georges. **Les écritures du moi**: Lignes de vie I. Paris: Odile Jacob, 1991.
- GUTIÉRREZ PÉREZ, Regina ; ROMERO PÉREZ, Juana. El cultivo del aforismo en España. **Analecta malacitana**: Revista de la Sección de Filología de la Facultad de Filosofía y Letras, v. 35, n.1-2, p. 169-177, 2012. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4256586>. Acesso em: 27 de mar. 2019.

- HERMENEGILDO, Alfredo. **Teatro de palabras**: didascalias en la escena española del siglo XVI. Lleida: Universitat de Lleida, 2001.
- HESÍODO. **Teogonia**. A origem dos deuses. Tradução Jaa Torrano. 3ª ed. São Paulo: Iluminuras, 1995.
- HESÍODO. **Os trabalhos e os dias**. (Primeira parte). Tradução Mary de Camargo Neves Lafer. São Paulo: Iluminuras, 1996.
- HOMERO. **Odisseia**. Edição bilingue. Tradução, posfácio e notas Trajano Vieira. São Paulo: Ed. 34, 2011.
- HOVING, Walter. **Cranky's Bouillabaisse cookbook & kitchen helper**: a tale of one city or the creations of hungry fishermen. Bloomington: iUniverse, 2008.
- HUIDOBRO, Vicente. **El espejo de agua**. Ecuatorial. Santiago: Pequeño Dios editores, 2011.
- JAKOBSON, Roman. **Os articuladores, as categorias verbais e o verbo russo**. 1957. (versão mimeografada)
- KAFKA, Franz. **O silêncio das sereias**. Tradução Luiz Costa Lima. Caderno de leitura n. 70. Belo Horizonte: Chão de feira, 2017. Disponível em: <http://chaodafeira.com/wp-content/uploads/2017/06/cad-70-kafka-1.pdf>. Acesso em: 27 mar. 2019.
- KEATS, John. **Ode sobre a melancolia e outros poemas**. Tradução Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Hedra, 2010.
- KRAUSZ, Luis S. **As Musas: Poesia e divindade na Grécia Arcaica**. São Paulo: Edusp, 2007.
- KURY, Mário da Gama. **Dicionário de mitologia grega e romana**. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.
- KYRIAKAKIS, Geórgia. Desenho como matriz. In: DERDYK, Edith (org.) **Disegno. Desenho. Desígnio**. São Paulo: Senac, 2007, p. 159-167.
- LACOTIZ, Andréa. **Estudo diacrônico da função e dos valores semânticos dos sufixos -ança/ -ença, -ância/ -ência no português**. 2007. 135f. Dissertação (Mestrado) – Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.
- LECHNER, J. **El compromiso en la poesía española del siglo XX**. Alicante: Universidad de Alicante, 2004.
- LENINE; POSADA, Carlos. Castanho. Intérprete: Lenine. In: LENINE. **Carbono**. Produzido por Bruno Giorgi, Jr Tostoi e Lenine. Rio de Janeiro, 2015. 1 CD. Faixa 1.
- LEVI, Primo. **É isto um homem?** Tradução Luigi Del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- LEÓN, María Teresa. **Memoria de la melancolía**. Edición de Gregorio Torres Nebrera. Madrid: Castalia, 1998.

- LESTEL, Dominique. A animalidade, o humano e as “comunidades híbridas”. In: MACIEL, Maria Esther (org.). **Pensar/escrever o animal**: ensaios de zoopoética e biopolítica. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011, p. 23-53.
- LIMA, Vanessa Vieira. **A revolta de Sertório e a crise republicana do século I a.C.**: uma visão das práticas de dominação imperialista romana nas Hispânicas. 2010. 190f. Dissertação (Mestrado) – Departamento de História, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2010.
- LLEONART Y AMSELEM, Alberto J. España y la ONU: la “cuestión española” (1945-1950). **Revista de Política Internacional**, n. 152, p. 27-47, 1977. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2496290>. Acesso em: 29 mar. 2019.
- LOEDEL ROIS, Germán. **Los traductores del exilio republicano español en Argentina**. Barcelona, 2012. 410f. Tese (Doutorado) – Departament de traducció – Ciències del llenguatge, Universitat Pompeu Fabra, Barcelona, 2012.
- LOPES, Silvina Rodrigues. **Literatura, defesa do atrito**. Lisboa: Vendaval, 2003.
- LÓPEZ GARCÍA, José Ramón. La poesía del exilio republicano, entre la historia y el mito. In: AZNAR SOLER, Manuel (ed.). **Las literaturas del exilio republicano de 1939**. Actas del II Congreso Internacional. 1999. Volumen I. Barcelona: Associació d’Idees, GEXEL, 2000, p. 519-549.
- LÓPEZ-MORILLAS, Juan. Juan de Mairena y Francisco Giner: La pedagogía del "diálogo cordial". Edición digital a partir de **Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas**: Barcelona, 21-26 de agosto de 1989, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1992, pp. 1395-1407. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2016. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/juan-de-mairena-y-francisco-giner-la-pedagogia-del-dialogo-cordial/>. Acesso em: 27 mar. 2019.
- LUCENA, Alcione. A égide de Zeus, símbolo do valor guerreiro do deus. **Romanitas – Revista de Estudos Grecolatinos**, n. 7, p. 159-169, 2016. Disponível em: <http://periodicos.ufes.br/romanitas/article/view/14525/10218>. Acesso em 27 mar. 2019.
- MACHADO, Antonio. **Poesía**. Buenos Aires: Losada, 2012.
- MACIEL, Maria Esther. Poéticas do animal. In: MACIEL, Maria Esther (org.). **Pensar/escrever o animal**: ensaios de zoopoética e biopolítica. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011, p. 85-101.
- MALDONADO, Ricardo. Dativos de interés, sin intereses. **Revista Faculdade de Letras – Línguas e Literaturas**. Porto, 1994, p. 241-264. Disponível em: <https://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/807.pdf>. Acesso em: 25 mar. 2019.
- MALTA, André. Polú Pollá Pollôn: Multiplicidade no proêmio da Odisseia. **Synthesis**, La Plata, v. 14, ene./dic. 2007. Disponível em: <http://www.scielo.org.ar/pdf/synth/v14/v14a04.pdf>. Acesso em: 12 mar. 2019.

- MATTE BON, Francisco. Maneras de hablar del futuro en español entre gramática y pragmática. Futuro, ir a + infinitivo y presente de indicativo: análisis, usos y valor profundo. **Revista electrónica didáctica/español lengua extranjera**, n. 6, Febrero 2006. Disponível em: <https://sede.educacion.gob.es/publiventa/detalle.action?cod=20270>. Acesso em: 28 mar. 2019.
- MÉNDEZ, Alberto. **Los girasoles ciegos**. Barcelona: Anagrama, 2004.
- MEDEIROS, Márcia Maria de. Considerações sobre o fantástico na literatura medieval: o espaço e o tempo como elementos para a análise. **Revista Trama**, v. 4, n. 8, p. 147-157, 2008. Disponível em: <http://e-revista.unioeste.br/index.php/trama/article/viewFile/2394/1809>. Acesso em: 04 mar. 2019.
- MENESES, Adélia Bezerra de. **As portas do sonho**. Cotia: Ateliê, 2002.
- MIZRAHI, Irene. The Voice of the Feminine Body: Espronceda's Poetry in Béquér's Rimas LV, LX, and LXXXV. **Journal of Iberian and Latin American Studies**, 9:2, p. 163-177, 2003. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/1470184032000171795>. Acesso em: 27 mar. 2019.
- MORAES, Vinicius de. O infinito de Leopardi. Tradução. In: _____. **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998.
- MORÁS, Antonio P.V. O relacionamento amoroso entre o cavaleiro e a fada nos “lais” medievais. **Revista da ANPOLL**, n. 5, pp. 11-35, jul-dez 1998. Disponível em: <https://revistadaanpoll.emnuvens.com.br/revista/article/view/301/314>. Acesso em: 04 mar. 2019.
- NATALI, Marcos Piason. **A política da nostalgia: um estudo das formas do passado**. São Paulo: Nankin, 2006.
- NIETO, Lidio. Ecos del Cantar bíblico en el Cántico sanjuanino. **Revista de Filología Española**, v. LVVIII, n. 3-4, p. 271-310, 1988. Disponível em: <http://xn--revistadefilologiaespaola-uoc.revistas.csic.es/index.php/rfe/article/viewFile/423/476>. Acesso em: 27 mar. 2019.
- NOGUEIRA, Érico. **Verdade, contenda e poesia nos Idílios de Teócrito**. 2012. 292f. Tese (Doutorado). Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciência Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.
- NUNES, Benedito. O animal e o primitivo: os Outros de nossa cultura. In: MACIEL, Maria Esther (org.). **Pensar/escrever o animal: ensaios de zoopoética e biopolítica**. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011, p. 13-22.
- OLIVANETO, João Angelo. A *Warren Cup* e os poemas pederásticos de Catulo: considerações sobre o erotismo nas artes da Roma Antiga. **Revista de História da Arte e Arqueologia**, n. 2, p. 45-58, 1995-1996. Disponível em: <http://www.unicamp.br/chaa/rhaa/downloads/Revista%202%20-%20artigo%204.pdf>. Acesso em 27 mar. 2019.

- OLIVEIRA, Thiago Mattos de. **(Re)traduções brasileiras de Mon coeur mis à nu, de Charles Baudelaire**. 2015. 149f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.
- OTTE, Georg; VOLPE, Miriam Lúcia. Um olhar constelar sobre o pensamento de Walter Benjamin. **Fragmentos**, n. 18, p. 35-47, jan-jun. 2000. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/fragmentos/article/viewFile/6415/5984>. Acesso em: 27 mar. 2019.
- ORNELLAS E CASTRO, Inês de. *Nunc est bibendum*: a palavra e o vinho no *symposium* e na *comissatio*. **Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas**, n. 12, Lisboa, p. 111-120, 1998. Disponível em: https://run.unl.pt/bitstream/10362/7444/1/RFCSH12_111_120.pdf. Acesso em: 27 mar. 2019.
- ORTEGA Y GASSET, José. La deshumanización del arte. *In*: _____. **Obras completas**. Tomo III (1917-1928). Madrid: Revista de Occidente, 1950, p. 353-386.
- ORTUÑO MARTINEZ, Bárbara. **El exilio y la emigración española de posguerra en Buenos Aires, 1936-1956**. 2010. 421f. Tese (Doutorado) – Departamento de Humanidades Contemporâneas, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Alicante, Alicante, 2010.
- OVÍDIO. **Metamorfoses**. Tradução, introdução e notas Domingos Lucas Dias. São Paulo: Ed. 34, 2017.
- PANIAGUA, Alfonso Lázaro. El pensamiento aforístico de José Bergamín. **Alfa** – Asociación Andaluza de Filosofía, n. 6, 2000. Disponível em: <http://www.aafi.es/ALFA/alfa.htm>. Acesso em: 27 mar. 2019.
- PASTA, Paulo. Por que desenho. *In*: DERDYK, Edith (org.) **Disegno. Desenho. Desígnio**. São Paulo: Senac, 2007, p. 81-87.
- PAZ, Octavio. **Cuadrivio**. México: Joaquín Mortiz, 1965.
- PAZ, Octavio. **La casa de la presencia**. Obras Completas I. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 1999.
- PICADO, Jorge. **A beleza matemática das conchas marinhas**. Departamento de Matemática – Universidade de Coimbra. Disponível em: <http://www.mat.uc.pt/~picado/conchas/artigo.pdf>. Acesso em: 12 mar. 2019.
- PORRÚA, Ana. La lengua franca de las antologías: entre la identidad y los pormenores de una práctica material. **Caracol**, São Paulo, n. 5, p. 86-106, 2013. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/caracol/article/view/69366>. Acesso em: 04 mar. 2019.
- PRESTON, S.J; ROBERTS, D. Variation in shell morphology of *Calliostoma zizyphinum* (Gastropoda: Trochidae). **Journal of Molluscan Studies**, 73 (1), p. 101-104, 2007. Disponível em: <https://academic.oup.com/mollus/article/73/1/101/2939645/Variation-in-shell-morphology-of-Calliostoma#57281975>. Acesso em: 12 mar. 2019.

- PROUST, Marcel. **Em busca do tempo perdido**. Volume I – No caminho de Swann. Tradução Mario Quintana. São Paulo: Globo, 2006.
- QUEIRÓZ, Maria José de. **Os males da ausência ou a literatura do exílio**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1998.
- RAMÓN JIMÉNEZ, Juan. **Jardines lejanos**. Madrid: Librería de Fernando Fé, 1904.
- RAMÓN JIMÉNEZ, Juan. El Romance, río de la lengua española. *In*: _____. **Política poética**. Madrid: Alianza Editorial, 1982, pp. 249-293.
- RAMÓN JIMÉNEZ, Juan. **Espanoles de tres mundos**. Madrid: Alianza, 1987.
- RAYMOND, Marcel. **De Baudelaire ao surrealismo**. Tradução Fulvia Maria Luiza Moretto; Guacira M. Machado. São Paulo: Edusp, 1997.
- RICŒUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução Alain François. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.
- RIMBAUD, Arthur. **Uma temporada no inferno & Iluminações**. Tradução Lêdo Ivo. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1982.
- ROSA, João Guimarães. **Grande sertão: veredas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- ROVIRA, Pere. **Cuando siento no escribo**. Un ensayo sobre Bécquer. Valencia: Pre-textos, 1998.
- RUBIERA MATA, María Jesús. **Literatura hispanoárabe**. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001. Edición digital a partir de de Madrid, Mapfre, 1992. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmctx0b9>. Acesso em 04 mar. 2019.
- RUFINONI, Simone. A imagem da Melancolia: Carlos Drummond de Andrade e Albrecht Dürer. **e-Lyra, Revista Da Rede Internacional Lyraempoetics**, n. 2, p. 57-71, 2013. Disponível em: Acesso em: <http://www.elyra.org/index.php/elyra/article/view/26>. Acesso em: 27 mar. 2019.
- SAFATLE, Vladimir. **O circuito dos afetos: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo**. São Paulo: Autêntica, 2016.
- SAID, Edward W. **Reflexões sobre o exílio e outros ensaios**. Tradução Pedro Maia Soares, São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- SALAÜN, Serge. La poesía española en el exilio o la continuidad (1938-1955). *In*: AZNAR SOLER, Manuel (ed.). **Las literaturas del exilio republicano de 1939**. Actas del II Congreso Internacional. 1999. Volumen I. Barcelona: Associació d'Idees, GEXEL, 2000, p. 579-607.

- SALLES, Cecília Almeida. Desenhos da criação. *In*: DERDYK, Edith (org.) **Disegno. Desenho. Desígnio**. São Paulo: Senac, 2007, p. 33-44.
- SAMOILOVICH, Daniel. Poesía y memoria. **Diario de poesía**, n. 71, p. 31-32, 2005-2006.
- SAMOYAUULT, Tiphaine. **A intertextualidade**. Tradução Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.
- SÁNCHEZ SÁNCHEZ, Esther M. El auge del turismo europeo en la España de los sesenta. **Arbor**, v. 170, n. 669, p. 01-224, 2001. Disponível em: <http://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/view/918>. Acesso em: 27 mar. 2019.
- SANCHO SÁEZ, Alfonso. Juan Antonio Viedma y la balada española. **Boletín del Instituto de Estudios Giennenses**, n. 136, 1988, p. 9-56. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1197431>. Acesso em: 27 de mar. 2019.
- SANFELICE, Pérola de Paula; COZER, Alexandre. O divino falo de Príapo: debates em torno da sexualidade romana a partir de Pompeia e da *priapeia*. **Veredas da História**, v. 10, n. 1, p. 73-103, julho 2017. Disponível em: <http://www.seer.veredasdahistoria.com.br/ojs-2.4.8/index.php/veredasdahistoria/article/view/275/214>. Acesso em 27 mar. 2019.
- SANTO AGOSTINHO. **Confissões**. Tradução J. Oliveira e A Ambrósio de Pina. 6ª ed. Petrópolis: Vozes, 2015.
- SANTIAGO, Silviano. Sol da meia-noite. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 02 out. 2010. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,sol-da-meia-noite-imp-,618586>. Acesso em 25 mar. 2019.
- SANTOS, Margareth dos. **Goya en negro: una visión esperpéntica**. 2000. Dissertação (Mestrado) – Departamento de Letras Modernas, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciência Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.
- SANTOS, Margareth dos. **Desastres do pós-guerra civil espanhola: uma leitura de 'Tiempo de Silencio', de Luis Martín-Santos e 'Nada', de Carmen Laforet**. 2005. 195f. Tese (Doutorado) – Departamento de Letras Modernas, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciência Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.
- SANTOS, Margareth dos. Um conceito forjado: Antonio Machado e a geração de 50. *In*: V CONGRESSO BRASILEIRO DE HISPANISTAS/ I CONGRESSO INTERNACIONAL DE HISPANISTAS, 2008, Belo Horizonte. **Anais [...]** Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2009, p. 1530-1539.
- SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de linguística geral**. Tradução Antônio Chelini, José Paulo Paes, Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 2006.
- SCARANO, Laura. Poesía y nombre de autor: entre el imaginario autobiográfico y la autoficción. **CELEHIS Revista de Letras Hispanoamericanas**, año 20, nro. 22, Mar del Plata, Argentina, p. 219-139, 2011. Disponível em: <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/celehis/article/view/815/836>. Acesso em 04 mar. 2019.

- SEBOLD, Russell P. **Ensayos de meditación y crítica literaria**. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2004.
- SEBOLD, Russell P. **Bécquer en sus narraciones fantásticas**. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2006. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcvx0s4>. Acesso em 04 mar. 2019.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. **O local da diferença**. Ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução. São Paulo: Ed. 34, 2005.
- SERRANI, Silvana; TEDESCHI, Stefano. Poesía del Cono Sur hispanoamericano: capital simbólico y representación en antologías de Brasil e Italia. **Caracol**, São Paulo, n. 5, p. 108-139, 2013. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/caracol/article/view/69461>. Acesso em: 04 mar. 2019.
- SHAKESPEARE, William. **Hamlet, Rei Lear, Macbeth**. Clássicos Abril Coleções, v. 10. São Paulo: Abril, 2010.
- SILVA, Denyo et al. Caracterização físico-química e microestrutural de conchas de moluscos bivalves provenientes de cultivos da região litorânea da ilha de Santa Catarina. **Química Nova**, v. 33, n. 5, São Paulo, p. 1053-1058, 2010. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/qn/v33n5/09.pdf>. Acesso em 12 mar. 2019.
- SIMON, Iumna Maria. Linguagem poética e crescimento urbano-industrial. **Revista de Letras**, v. 20, p. 33-48, 1980. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/108349/ISSN1981-7886-1980-20-1-33-48.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 27 mar. 2019.
- SISCAR, Marcos. **Poesia e crise**: ensaios sobre a “crise da poesia” como topos da modernidade. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.
- SLEIMAN, Michel. **A poesia árabe-andaluza**: Ibn Quzman de Córdoba. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- STAROBINSKI, Jean. **A melancolia diante do espelho**. Tradução Samuel Titan Jr. São Paulo: Ed.34, 2014.
- STAROBINSKI, Jean. **A tinta da melancolia**. Uma história cultural da tristeza. Tradução Rosa Freire d’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- STEINER, George. **Extraterritorial**. A literatura e a revolução da linguagem. Tradução Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- STERZI, Eduardo. Da voz à letra. **Alea**, v. 14/2, p. 165-179, jul-dez, 2012. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/alea/v14n2/02.pdf>. Acesso em 04 mar. 2019.
- STEWART, Susan. **El ansia**. Narrativas de la miniatura, lo gigantesco, el souvenir y la colección. Traducción Adriana Astutti. Rosario: Beatriz Viterbo, 2013.

- SUÁREZ DE FIGUEROA, Ignacio. **Comento de P. Ovidio Nason a los libros de Tristes, Ponto, y Carta à Livia**. Madrid: Francisco del Hierro, 1727. Disponível em: https://play.google.com/books/reader?id=2wIIxxFsQMsC&hl=pt_BR&pg=GBS.PP1. Acesso em: 27 mar. 2019.
- TANNER, Raymon Bedford. La poesía como un idioma divino: Fray Luis de León y su *Noche serena*. **Revista de Estudios Literarios** – Universidad Complutense de Madrid, n. 33, jul-oct. 2006. Disponível em: <http://webs.ucm.es/info/especulo/numero33/nserena.html>. Acesso em 26 mar. 2019.
- TATLOCK, John S. P. Dante's Terza Rima. **PMLA**, v. LI, n. 4, pp. 895-903, dec. 1936. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/458073>. Acesso em 12 mar. 2019.
- THOMAS, Hugh. **La Guerra Civil Española**. Barcelona: Grijalbo, 1977.
- THOMPSON, Darcy. **Sobre el crecimiento y la forma**. Madrid: Akal, 2011.
- TORRANO, Jaa. O mundo como função de musas. In: HESÍODO. **Teogonia**. A origem dos deuses. Tradução Jaa Torrano. 3ª ed. São Paulo: Iluminuras, 1995, p. 11-95.
- TORRE, Guillermo de. **Literaturas europeas de vanguardia**. Madrid: Rafael Caro Raggio, 1925.
- TORRES NEBRERA, Gregorio. Introducción biográfica y crítica. In: LEÓN, María Teresa. **Memoria de la melancolía**. Edición de Gregorio Torres Nebrera. Madrid: Castalia, 1998, p. 7-65.
- TRESOLDI, Tiago. A introdução do Ulisses centrífugo: tradução e comentário do canto XXVI do "Inferno" de Dante Alighieri. **Translatio**, n. 12, Porto Alegre, p.182-207, Dezembro de 2016. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/translatio/article/view/69405/39862>. Acesso em: 25 mar. 2019.
- TYLER, Tom. Como a água na água. In: MACIEL, Maria Esther (org.). **Pensar/escrever o animal: ensaios de zoopoética e biopolítica**. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011, p. 55-73.
- UNGARETTI, Giuseppe. **Razões de uma poesia**. Organização Lucia Wataghin. São Paulo: Edusp, 1994.
- VALÉRY, Paul. **O cemitério marinho**. 2ª ed. Tradução Jorge Wanderley. São Paulo: Max Limonad, 1984.
- VALÉRY, Paul. **Variedades**. Tradução Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- VALÉRY, Paul. **Degas dança desenho**. Tradução Christina Murachco e Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

VILLAÇA, Alcides. **Memórias e mentiras**. Publicação de 11 de janeiro de 2019. Facebook: Alcides Villaça. Disponível em: <https://www.facebook.com/alcides.villaca>. Acesso em: 28 de mar. 2019.

XENOFONTE. **Banquete. Apologia de Sócrates**. Tradução, introdução e notas Ana Elias Pinheiro. Coimbra: Centro de estudos clássicos e humanísticos – Universidade de Coimbra, 2008.