

SOBRE POESIA E COMPROMISSO: RAFAEL ALBERTI ENTRE O CRAVO E A ESPADA

ON POETRY AND COMMITMENT: RAFAEL ALBERTI BETWEEN THE CARNATION AND THE SWORD

Mayra Moreyra Carvalho¹
Mestre em Literatura
Universidade de São Paulo
(mayramoreyra@gmail.com)

RESUMO: A partir das duas vertentes sugeridas pelo título do livro de poemas de Rafael Alberti publicado em 1941, *Entre el clavel y la espada*, este artigo se propõe a analisar como o poeta articula seu trabalho de construção imagética e estética e sua consciência crítica com relação aos acontecimentos históricos de seu tempo. Para tanto, dedicamo-nos à quarta seção da obra, “*Toro en el mar*”, em que a elaborada imagem poética da Espanha como um touro permite ao poeta refletir sobre três dimensões temporais: o passado recente e trágico da história espanhola, seu próprio presente na condição de exilado na Argentina, e o futuro de liberdade plena que vislumbra para seu país. Ao longo do percurso, valemo-nos, entre outros, das reflexões de Octavio Paz e Alfredo Bosi acerca da poesia, de pensadores que se dedicaram a pensar o exílio, como Said e Steiner, e das memórias do próprio poeta, reunidas em *La Arboleda Perdida*.

Palavras-chave: Rafael Alberti; História da Espanha; Exílio; Ética e estética; Imagem poética

ABSTRACT: The two aspects suggested by the title of 1941 Rafael Alberti’s book, *Entre el clavel y la espada*, are the guidelines of this paper in its attempt to analyze how the poet relates his aesthetic work on creating images to his critical perspective in relation to the historical facts of his age. In order to do so, we examine the eighth section of the book, “*Toro en el mar*”. The complex poetic image of Spain as a bull allows the poet to think seriously about three temporal dimensions: the recent and tragic past in Spanish history, his own present condition as an exiled man, and the absolute freedom he foresees for his country. Throughout the paper, we consider, among others, Alfredo Bosi and Octavio Paz’s ideas on poetry, Said and Steiner’s studies on exile, and the memories of the poet, organized in *La Arboleda Perdida*.

Keywords: Rafael Alberti; *Entre el clavel y la espada*; Poetry; Commitment

*... si mi nombre no fuera un compromiso, una palabra dada, (...), tú,
libro que ahora vas a abrirte, lo harías solamente bajo un signo de
flor, lejos de él la fija espada que lo alerta.*

*Hincado entre los dos vivimos: de un lado, un seco olor a sangre
pisoteada; de otro, un aroma a jardines, a amanecer diario, a vida
fresca, inexpugnable. Pero para la rosa o el clavel hoy cantan
pájaros más duros...* (ALBERTI, 2003, p. 282).²

¹ Doutoranda do Programa de Pós-graduação em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-americana da Universidade de São Paulo.

² “... se meu nome não fosse um compromisso, uma palavra dada, (...), tu, livro que agora vais se abrir, iria fazê-lo somente sob um signo de flor, distante dele a firme espada que o alerta. Fincado entre os dois vivemos: de um lado, um seco odor a sangue pisoteado; de outro, um aroma de jardins,

Estas palavras, destacadas do prólogo de *Entre el clavel y la espada*, obra composta entre 1939 e 1940 pelo poeta espanhol Rafael Alberti (1902-1999), apontam para uma preocupação importante do poeta lírico moderno: o comprometimento com o fazer poético e, simultaneamente, o chamamento para o compromisso com o tempo histórico, naquele momento particularmente convulso. O prólogo confirma e reforça o que se anuncia desde o título: o cravo como signo do lirismo e da beleza estética almejada pela via da linguagem; ao passo que a espada se apresenta como figuração do necessário compromisso assumido pelo artista com as questões prementes da realidade circundante, no caso de Rafael Alberti, a recém terminada Guerra Civil Espanhola e o regime ditatorial que se estabeleceu no país. As duas vertentes não se excluem na poesia que *Entre el clavel y la espada* apresentará. Com efeito, o livro não se dedica a uma em detrimento da outra. Do que poderia ser uma condição incontornável para a existência da lírica, revela-se uma atitude assumida por Rafael Alberti, uma poesia presidida pelo signo da dualidade (TORRES NEBRERA, 2003, p. 237), que é, a um só tempo, cravo e espada, ou melhor, que é espada porque é cravo; que alcança o lirismo porque é comprometida e só é verdadeiramente comprometida porque não deixou de ser lírica.

Neste sentido, *Entre el clavel y la espada* é emblemático na trajetória de Rafael Alberti. Apenas para situarmos o significado do livro no conjunto da obra albertiana, convém saber que o poeta estreia em 1924 com *Marinero en tierra*, em que figuram versos de sabor popular, conhecidos pela tradição espanhola, num cenário marítimo que evoca os dias da infância de Alberti, vividos no sul da Andaluzia. As obras subsequentes seguem o espírito do primeiro livro. Em 1927, ano que consagrou o grupo de jovens poetas de que Alberti fez parte junto com Federico García Lorca, Pedro Salinas, Luis Cernuda e Jorge Guillén, entre outros, a *Generación del 27*, aparece *Cal y canto*, obra em que se nota o entusiasmo por Góngora na forma e nas imagens, compartilhado pelos coetâneos, a distensão do tom e do ritmo com relação à brevidade de sua poesia anterior e a presença dos signos da modernidade urbana madrilena. O último poema da obra, “*Carta abierta*”, anuncia ainda o tom sombrio e a figura de um sujeito lírico imerso na atmosfera

de amanhecer diário, de vida fresca, inexpugnável. Mas para a rosa ou para o cravo hoje cantam pássaros mais duros...” (Tradução livre)

agônica e terrível de obras como *Sermones y moradas* e *Sobre los ángeles*, escritos no final dos anos 20.

A partir deste momento é possível verificar que Rafael Alberti começa a incorporar questões políticas à sua poesia. Como recorda em seu livro de memórias, *La arboleda perdida*, passam a chamar-lhe a atenção as manifestações de estudantes e de trabalhadores contra a ditadura de Primo de Rivera (1923-1930) e a consequente repressão a elas. O poeta conta que seus ouvidos então se abrem para palavras que nunca havia escutado, como república e fascismo, e precipita-se nele o desejo de participar ativamente dos acontecimentos. Além de ir para as ruas, começa a perguntar-se acerca da natureza da sua própria poesia, decidindo, naquele momento, que ela deveria servir para algo mais do que gozar dela intimamente (ALBERTI, 2009, pp. 233-234). Nos anos conturbados que vão desde o final da década de 1920 até o término da Guerra Civil Espanhola não menos conturbada é a vida do poeta. Rafael Alberti conhece e se casa com a também escritora María Teresa León. Juntos se filiam ao Partido Comunista, fazem duas viagens pela União Soviética, engajam-se firmemente antes e durante a guerra, quando ficam a cargo da *Alianza de Intelectuales Antifascistas*, organização que recebia artistas, poetas, escritores e intelectuais de todo o mundo chegados a Madri para combater o avanço do fascismo, e se responsabilizam pelo traslado à Suíça das obras de arte do Museu do Prado, ameaçadas pelos bombardeios promovidos pelo bando nacionalista. Entre 1933 e 1934, Alberti e María Teresa se ocupam da revista *Octubre*, cujo programa publicado logo no primeiro número não deixa dúvidas: “*Octubre está contra la guerra imperialista, por la defensa de la Unión Soviética, contra el fascismo, con el proletariado*”³. A revista ansiava despertar a consciência do povo, este também chamado a contribuir com textos ao lado de outros escritores e poetas. Durante a Guerra Civil, precisamente entre 1936 e 1938, o casal também se envolve com outra publicação, a *Mono Azul*, em que Alberti tem a iniciativa de publicar os **romances** – forma literária narrativo-poética tradicionalíssima na literatura espanhola – escritos durante o conflito não só por poetas já conhecidos, mas por homens comuns, soldados que estavam atuando nas frentes de batalha. No prólogo do volume organizado em 1944 para reunir alguns

³ Os números da revista *Octubre* podem ser acessados através do publicador de Revistas da *Edad de Plata* (http://www.edaddeplata.org/revistas_edaddeplata/) iniciativa da *Residencia de Estudiantes de Madrid*, que além desta catalogou e disponibiliza todas as publicações deste tipo no período.

dos **romances**, Alberti sublinha a importância de tais escritos por trazerem patente, na métrica tradicional, a expressão da nova consciência política, o que significou verdadeiramente dizer em versos a História (1944, p. 9).

Quanto à poesia de Rafael Alberti nesse período, pode-se entendê-la bem a partir do título de uma obra de 1933, *El poeta en la calle*. De fato, Alberti abre-se definitivamente para os problemas das ruas; “*la causa del pueblo*” passa a ser para ele “*clara y luminosa*”, como afirma em suas memórias (2009, p. 266). Dessa maneira, a poesia albertiana escrita naqueles anos tem um caráter abertamente combativo, por vezes panfletário, e funda-se na crença de que a literatura pode ser uma arma para o advento de uma nova sociedade. Como bem caracteriza Lechner, Alberti é, naquele momento, o “*revolucionario que vierte su compromiso en versos*” (2004, p. 130).

Não é esta a mesma atitude que vigora em *Entre el clavel y la espada*. O título, como observamos, já indicia uma posição que deseja considerar a complexidade da produção e da inserção da poesia no mundo que se apresenta ao poeta. Os versos que abrem o primeiro prólogo rogam a volta da “*palabra precisa*” e “*virgen*” e o poeta reivindica seu direito ao “*asombro de crear*” (ALBERTI, 2003, p. 281). Ao explicitar sua lucidez com relação às especificidades do tempo em que lhe cabe escrever e sua consequente preocupação com a forma de fazê-lo, sem perder de vista o fato de que também recai sobre ele a expectativa de um posicionamento crítico, Rafael Alberti revela uma maturidade poética. Desde esse ponto de vista, *Entre el clavel y la espada* é um marco no caminho da conjunção entre uma consciência criadora que não renuncia a seu ideário poético e uma consciência crítica que não se furta às grandes questões históricas e sociais de seu tempo. Nesse sentido, o compromisso é duplamente estético e ético.

Entre el clavel y la espada está composta em oito seções, que são: “*Sonetos corporales*”, “*Diálogo entre Venus y Príapo*”, “*Metamorfosis del clavel*”, “*Toro en el mar (Elegía sobre un mapa perdido)*”, “*De los álamos y los sauces*”, “*Del pensamiento en un jardín*”, “*Como leales vasallos*” e “*Final de plata amargo*”.

Este artigo se dedica especialmente à quarta parte, em que se constrói uma elaborada imagem poética da Espanha, evocando o passado do país, seu presente violento, e projetando um futuro esperançoso, a partir da figura de um animal muito significativo no imaginário espanhol: o touro. Como bem observa

Torres Nebrera, “*Toro en el mar*” é a seção em que as duas vertentes organizadoras da obra – poesia e compromisso – estão exemplarmente imbrincadas (2003, p. 236). A partir dessa concepção, passamos a nos dedicar à análise da construção dessa poderosa imagem poética ao longo dos vinte e nove breves poemas que compõem “*Toro en el mar*”, esperando evidenciar a preocupação estética e ética de Rafael Alberti.

É importante mencionar que, à altura da composição de *Entre el clavel y la espada*, Rafael Alberti já é um exilado, vive na Argentina, onde permanecerá por mais de vinte anos, numa condição que marcou a sua vida e a de milhares de espanhóis a partir do final da década de 1930. A propósito, o século XX é entendido por autores como Steiner (1990) e Said (2003) como “a era do refugiado, da pessoa deslocada, da imigração em massa” (2003, p.47), nas palavras deste último. No entanto, o caso da Espanha é sempre visto como particularmente exemplar, pois se tratou de uma emigração massiva, dispersiva e duradoura. Em decorrência da vitória do bando nacionalista na Guerra Civil Espanhola, sob o comando do general Francisco Franco, e consequente instauração de um governo ditatorial e fascista, a maioria dos intelectuais espanhóis e os partidários do regime republicano deixaram o país. Dispersaram-se pela Europa e América num exílio que perdurou por cerca de trinta anos. Rafael Alberti deixou a Espanha em 1939, passou por Paris e chegou à Argentina em fevereiro de 1940. Sua estranheza e desconforto da condição de exilado já haviam se manifestado na obra *Vida bilingüe de un refugiado español en Francia*, em que se sente, tanto na forma quanto no conteúdo, a fragmentação que o exílio impõe ao fluir da vida, ao sujeito e ao discurso. A experiência, àquela altura recente, já revelava a Alberti a “fratura incurável entre um ser humano e um lugar natal, entre o eu e seu verdadeiro lar”, como formula Said nas suas *Reflexões sobre o exílio* (2003, p.46).

Na seção “*Toro en el mar*”, Alberti também se vale de uma construção fragmentada, já que, como dissemos, compõem-na de vinte e nove pequenos poemas, uma característica formal que também é índice da fratura que marca o sujeito exilado. Não por acaso, no poema 28 o eu-lírico se refere a sua nova condição como “vida rompida”.

No entanto, é possível ao exilado apoiar-se na dignidade de haver deixado um país para não ter que declinar de seus ideais. No caso dos espanhóis

republicanos, é reconhecido o ideal humanista de grande parte dos intelectuais e artistas que foram obrigados a exilar-se. Em seus *Estudios y ensayos sobre el exilio republicano de 1939*, Vicente Llorens aponta que “*El desterrado no se resigna a sucumbir por completo*” (2006, p.106), atitude, afinal, referendada pelo próprio ato de escrever. A escrita anima (não só no sentido mais corrente do verbo – encorajar, estimular – mas em sua acepção primeira – dar alma e vida), o que as palavras finais do prólogo de *Entre el clavel y la espada* parecem incitar: “*Salta, gallo del alba: mira que alcobas encendidas van a abrirsete*”⁴ (ALBERTI, 2003, p. 283).

Retomando a construção imagética de “*Toro en el mar*”, verifica-se que o poema congrega a natureza indômita e feroz do touro, o papel de protagonista/vítima que lhe cabe na famosa **corrida de toros** e o destino possível que pode ter seu couro após curtido, a pele aberta. Todas estas propriedades do touro se articulam para dizer da Espanha sem que uma exclua a outra, numa operação que é própria da composição de uma imagem poética, a qual, segundo Octavio Paz, submete a pluralidade do real a uma unidade sem que cada um dos elementos que ela evoca perca “*su carácter concreto y singular*” (1999, p. 138). Em outras palavras, as qualidades do touro seguem sendo o que são, mas são também, ao mesmo tempo, a própria Espanha tal como apreendida pelo poeta: isto é aquilo, diria Paz (1999, p.138). Em consequência desta operação, a percepção da realidade espanhola oferecida ao leitor é mais aguda e exata do que seria se se optasse por um relato histórico ou jornalístico que aspiraria à narração objetiva dos fatos. Isto porque a imagem poética nos enfrenta com uma realidade concreta, pois, para além da mera descrição, resulta de um trabalho que passa por perceber, apreender e colocar o objeto diante de nós. Parafraseando as palavras de Octavio Paz, o poeta não descreve a cadeira, mas a coloca diante de nós (1999, p.149). Tal operação não deve, no entanto, ser tomada por um espelhamento do real. Absolutamente. A imagem poética é construída e produzida dentro do poema. Como bem pondera Alfredo Bosi, ela é “uma conquista do discurso sobre a sua linearidade; essa imagem é figura, mas não partilha das qualidades formais do ícone ou do simulacro: procede de operações mediadoras e temporais” (2010, p. 37).

⁴ “Salta, galo da alvorada: olha que alcovas iluminadas vão se abrir para ti” (Tradução livre)

O primeiro dos vinte e nove poemas de “*Toro en el mar*” traz a relação do mapa da Espanha com a pele do touro aberta, valendo-se do fato de que visualmente as duas formas se equivalem:

*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.)*⁵
(ALBERTI, 2003: p. 337)

Visto como mapa, a Espanha é apenas um território arbitrariamente constituído, somente um conceito geográfico, ou seja, não se lhe veem as entranhas, o que a marca vitalmente como país. É como ter a visão da pele, superficialmente o que sobrou da ferocidade taurina após o processo violento e anti-natural de produção do couro. Estirada, seca, recortada, descarnada, a Espanha deixada para trás pelos republicanos é o território do obscurantismo e da barbárie. Aqui Rafael Alberti faz coro com Antonio Zozaya e outros exilados que estavam a bordo do Sinaia, a primeira embarcação que levou republicanos ao México, país que recebeu um enorme contingente de exilados espanhóis. A Espanha que eles defendem é um conceito mais elaborado, que contém a imagem luminosa da democracia, da cultura e da humanidade, não uma realidade estática como a oferecida pelos mapas, “*esos grandes,/ deshabitados sueños que es la Tierra*”,⁶ como dizem os versos do poema 26 (ALBERTI, 2003, p. 362).

Porém, o presente de pele de touro aberto (ALBERTI, 2003, p. 337), que é o presente da enunciação, implica a presença da morte, que está em praticamente todos os breves poemas. Verifica-se, por exemplo, na história, dispersa em oito fragmentos, do ingênuo e apaixonado soldado morto em combate; na imagem do touro que se alimenta de “*pastos amargos,/ yerbas con sustancia de muertos*”⁷ (ALBERTI, 2003, p. 240) e é finalmente abatido pela certa estocada, objetivo final

⁵ “Para aquele país vinham dizendo/há tanto tempo./Olha-te e vais vê-lo./Tens forma de touro,/ de pele de touro aberto,/estendida sobre o mar./(De verde touro morto)”. (Tradução livre)

⁶ “esses grandes,/desabitados sonhos que é a Terra” (Tradução livre)

⁷ “pastos amargos,/ ervas com substância de mortos” (Tradução livre)

da *faena*⁸; ou ainda no sangue que se alastra como um mar de Norte a Sul da Espanha, criando uma paisagem desoladora, como descrevem os cinco versos do poema 2:

*Mira, en aquel país
ahora se puede navegar en sangre.
Un soplo de silencio y de vacío
puede de Norte a Sur, y sin dejar la tierra,
llevarte.*⁹
(ALBERTI, 2003, p. 338)

O cenário devastado é percebido ainda com mais dor quando com a memória traz à comparação o passado natural da Andaluzia (geograficamente, os chifres do touro), onde abundavam laranjais, oliveiras e parreiras, que, nutridos agora com pólvora e sangue, não podem prover mais que uma natureza agressiva, “*solo ortigas y cardos,/y un triste barro frío*”¹⁰ (ALBERTI, 2003, p. 343).

A expressão dolorosa também transparece pelo choro. Em virtude da morte onipresente, choram os elementos da natureza, o mar, o sujeito exilado na França e o próprio touro. Trata-se de um pranto que já não conhece a forma de gotas de lágrimas, pois se perfaz à maneira de um rio caudaloso. Como quando recorria ao mar para dar a dimensão do volume de sangue derramado na guerra, aqui Alberti também estabelece uma relação hiperbólica com um atributo de um elemento da natureza. Esta operação nasce a partir da ação bastante prosaica encenada no poema 19 de um sujeito que olha um rio pela janela:

*A través de una niebla caporal de tabaco
miro al río de Francia
moviendo escombros tristes, arrastrando ruinas
por el pesado verde ricino de sus aguas.
Mis ventanas
ya no dan a los álamos y ríos de España.*¹¹
(ALBERTI, 2003, p. 355)

⁸ Os trabalhos que executa o toureiro frente ao touro, a fim de analisá-lo e cansá-lo, antes da estocada.

⁹ “Olha, naquele país/agora se pode navegar em sangue./ Um sopro de silêncio e de vazio/ pode de Norte a Sul,/ e sem deixar a terra/te levar”. (Tradução livre)

¹⁰ “somente ortigas e cardos,/ e um triste barro frio” (Tradução livre)

¹¹ “Através de uma névoa *caporal* de tabaco/olho para o rio da França/movendo escombros tristes, arrastando ruínas/pelo pesado verde rícino de suas águas/ Minhas janelas/ já não dão para os álamos e os rios da Espanha”. (Caporal se refere à marca francesa de tabaco mais barato naqueles anos, a “*caporal ordinaire*”, segundo informa Robert Marrast no segundo volume da poesia completa de Alberti organizado por ele (ALBERTI, 2003, p. 498). (Tradução livre)

O rio em questão é o Sena, em Paris, e a janela é da casa de Pablo Neruda, onde Alberti e María Teresa se abrigaram durante o início de seu exílio francês. O que poderia ser simples contemplação de uma paisagem é a evidência dolorosa de um passado irrecuperável. Olhar o Sena significa não olhar mais os rios de Espanha, motivo reiterado ao final de cada estrofe. Sob o olhar de um sujeito lírico dilacerado, as águas calmas do rio parisiense se convertem em via por onde passa o espólio da guerra: os tristes escombros, as ruínas, as correntes de mortos, os cadáveres de vozes conhecidas. Impotente, o sujeito não pode, com as mãos, deter o fluir desse rio. O recurso da hipérbole empregado até aqui se adensa na última estrofe, em que os rios – o Sena e o choro compulsivo do sujeito simultaneamente – estabelecem uma relação de absoluta contiguidade.

No entanto, a voz lírica sentencia que chorar é necessário: “*Habría que llorar*”¹² (ALBERTI, 2003, p. 343), como se isso restaurasse o traço de humanidade evanescido por força da guerra. Se na abertura do livro havíamos lido que a forçosa saída do poeta era ainda sem lágrimas – “*si aquel reaparecido, pálido, yerto horror no me hubiera empujado a estos nuevos kilómetros todavía sin lágrimas*”¹³ (ALBERTI, 2003, p. 282) –, o trabalho de composição do poema proporciona a passagem pela dor e a sua elaboração.

Semelhante mecanismo se verifica quando em “*Toro en el mar*” dá-se corpo à narrativa da morte de um soldado. É interessante notar que o relato não está organizado sequencial e linearmente, mas de maneira fragmentada, com idas e vindas no tempo. Ao ser apresentado dessa forma, exige-se uma leitura ativa, distante de qualquer neutralidade, já que cabe ao leitor recolher os fragmentos do relato para chegar a conhecer a história de vida e morte, os medos, os sentimentos e os amores de um soldado, que embora anônimo, recobra sua humanidade.

Este soldado é a um só tempo, **um** soldado qualquer, **todos** os soldados que foram convocados a lutar sem preparo, e **o** soldado para a noiva que ficou a esperá-lo para cumprir as promessas de amor. O poema 7 abre-se com o já citado verso “*Habría que llorar*” e encerra-se declarando “*Habría que contar*”¹⁴ (ALBERTI, 2003, p. 343), pondo em equivalência as duas ações, *chorar* e *contar*. Como

¹² “Era preciso chorar” (Tradução livre)

¹³ “se aquele reaparecido, pálido, hirto horror não tivesse me empurrado a estes novos quilômetros ainda sem lágrimas” (Tradução livre)

¹⁴ “Era preciso contar aquilo” (Tradução livre)

mencionamos, chorar é uma necessidade a fim de que se possa elaborar a dor que a guerra provoca pelas perdas em vários níveis: perdem-se a beleza natural, a segurança, a palavra, a família, os projetos futuros; enfim, o horror dos acontecimentos vai minando a humanidade daqueles que os testemunham. Assim como o choro, o ato de narrar reinstaura a possibilidade de experienciar os fatos, já que a guerra se marca por um tempo de urgência, durante o qual se sobrevive na “*ley del sobresalto*”¹⁵ (ALBERTI, 2003, p. 282). Em meio à tensão do iminente ataque, a bombardeios, a milhares de vítimas, é difícil que haja o tempo da vivência da morte; a passagem pelo contar é, entretanto, capaz de restituí-lo. Assim, nos é dado saber que a “*clara sangre ingenua*”¹⁶ (ALBERTI, 2003, p. 340) animava a vida de um homem que acreditava na volta para casa depois da guerra e que, por isso, permitia-se sonhar em levar a mulher amada para ver o mar pela primeira vez. O poema 10 traz à luz o pavor que o abateu antes da morte – de tal ordem que chega a ranger – e a tentativa precária de rendição:

*Sonaba el miedo a gozne sin aceite,
a inviolado jardín y a tabla seca.
Olía a viento de pasillo oscuro
y a invisible mantel
goteado de cera.*

*(Cuando salió el soldado de la celda,
sobre la tapia izó el fuzil al cielo,
ondeando una toca por bandera.)*¹⁷
(ALBERTI, 2003, p. 346)

No entanto, a execução se dá: “*una bala le partió su sueño*”¹⁸ (ALBERTI, 2003, p. 349). Terminada a narrativa, não se trata mais de um soldado morto em batalha cujo nome talvez viesse a figurar em listas de um futuro memorial construído em honra a heróis de guerra. Trata-se um ser humano que sonhava.

Às incontáveis mortes de soldados e vítimas civis de bombardeios soma-se o exílio imposto aos opositores do regime franquista, este também outro tipo de morte, determinada por “uma civilização de quase barbárie que gerou tantos

¹⁵ “lei do sobresalto” (Tradução livre)

¹⁶ “o claro sangue ingênuo” (Tradução livre)

¹⁷ “O medo soava a dobradiça sem óleo,/a jardim inviolado e a tábua seca./ Cheirava a vento de corredor escuro/e a toalha de mesa invisível/ com gota de cera./ (Quando o soldado saiu da cela,/ sobre o muro içou o fusil ao céu,/tremulando um véu por bandeira)” (Tradução livre)

¹⁸ “uma bala partiu seu sonho” (Tradução livre)

desabrigados, que arrancou línguas e povos pela raiz”, apropriando-nos das palavras de Steiner (1990, p. 21). O sujeito lírico de “*Toro en el mar*” traduz a violência do processo que está se dando em Espanha nos versos do poema 11:

*Ay, a este toro
le están achicharrando, ay, la sangre!
Todos me lo han cogido de los cuernos
y que quieras que no me lo han volcado
por tierra, pateándolo,
extendiéndolo a golpes de metales candentes,
sobre la mar hirviendo.*¹⁹
(ALBERTI, 2003, p. 347)

O primeiro verbo escolhido pelo poeta, “*achicharrar*”, evoca a partir do seu significado – cozinhar, assar ou tostar um alimento – a imagem das sucessivas ações que visam a submeter o touro a um domínio. O violento ataque é descrito como ato contínuo e em curso uma vez que o poeta elege o gerúndio, e se reforça nos versos seguintes, em que aparece também o poder destruidor do fogo.

Entretanto, a visão de um cenário tão desolador não extirpa do sujeito lírico o vislumbre de um futuro em que o touro ressurgirá em toda sua bravura. Esta projeção se verbaliza clara e fortemente no último poema da série, 29, mas vem se delineando desde o poema 20 em que aparece um bramido, a voz do touro. Este é um sinal de que, em meio à opressão da noite e dos terrores que o rodeiam, o touro permanece vivo de alguma forma, “*bramando por abrir una brecha en el cielo*”²⁰ (ALBERTI, 2003, p. 356).

Esse ruído chega aos ouvidos do sujeito lírico com um sentido melancólico, pois traz consigo a voz do “*arenal de muertos*”²¹. No poema 22, emprega-se o verbo “mugir”, acrescentando ao bramido inicial do touro a sensação de um lamento: “*Te oigo mugir en medio de la noche/ por encima del mar*”²² (ALBERTI, 2003, p. 358). Ao ouvi-lo, o sujeito reage desesperadamente – “*Y salgo a oírte, sin dominio, a tientas*”²³ – gesto que permite entrever a angústia daquele que sente a

¹⁹ “Ai, estão queimando este touro, ai, o sangue!/ Todos o prenderam pelos chifres/e queira que não o tenham tombado por terra, chutando-o/ estendendo-o a golpes de metais candentes,/sobre o mar fervente”. (Tradução livre)

²⁰ “bramando para abrir uma brecha no céu” (Tradução livre)

²¹ “areal de mortos” (Tradução livre)

²² “Ouço-te mugir no meio da noite/ por cima do mar” (Tradução livre)

²³ “E saio para te ouvir, sem domínio, às cegas” (Tradução livre)

dor à distância e está impossibilitado de agir. No entanto, o sujeito faz questão de dizer que pensa constantemente no touro, atitude que nos possibilita uma aproximação a um dos aspectos da condição do exilado espanhol. Sabe-se que o regime franquista veiculava a ideia de que os republicanos, além de terem destruído o país, estavam vivendo muito bem no exílio, ao contrário daqueles que haviam permanecido na Espanha e que estavam enfrentando os anos da fome durante a Segunda Guerra Mundial. Segundo esta perspectiva, acusava-se os republicanos exilados de indiferença à situação da Espanha, algo que, embora eles soubessem ser falso, também temiam que se pensasse. Parece ser esta a razão pela qual o sujeito lírico reitera para o touro que está ouvindo atentamente o seu mugido e que, em virtude dele, permanece em estado de vigília: “*Pobre touro lejano,/te oigo bramar*”²⁴ (grifo meu) (ALBERTI, 2003, p. 364).

A tomada de ação do sujeito começa por oferecer ao touro uma mortalha, admitindo assim sua morte. Trata-se de uma morte autêntica, que supõe o acolhimento, “*Ven y que te amortaje entre violetas*”²⁵, e a passagem pelo natural processo de decomposição, ao qual o sujeito lírico também submete o seu passado, abrindo-se para um sonho de outro sonho no exílio (ALBERTI, 2003, p. 359). Note-se que não se trata de submeter ao esquecimento o que se foi, mas de entregar o passado à deglutição para que nutra algo que ainda pode vir a nascer: as ramagens misteriosas e o oculto pasto verde (ALBERTI, 2003, p. 359).

Feito isso, o sujeito se levanta – sempre pensando no touro – e se volta a ele para **dizer**:

*Pero me he levantado, ya que andaba,
párpado insomne el fijo pensamiento,
pensando en ti, para – ¡luceros sordos
en la noche de América!– decírtelo.*²⁶
(ALBERTI, 2003, p. 362)

Portanto, é pela palavra – recurso de que o poeta dispõe – que o espírito indômito do touro será posto novamente em ação. O que está ao alcance do poeta é, enfim, a poesia que ele entrega:

²⁴ “Pobre touro distante/eu te ouço bramar” (Tradução livre)

²⁵ “Vem e que as violetas te amortalem” (Tradução livre)

²⁶ “Mas eu me levantei, já que andava,/ pálpebra insone o pensamento fixo,/ pensando em ti, para – luzes surdas/ na noite da América! – dizer-te isso. (Tradução livre)

*Abrí la puerta.
En donde no había camino,
vi una vereda.
Anduve.*

*Anduve, y a los dos lados,
bien dormido, iba sembrando:
al uno, pasto de plata;
al otro, dorado.*

*Cuando volvía,
como una sombra, vi un toro llorando.*²⁷
(ALBERTI, 2003, p. 367)

O que vemos encenado em “*Toro en el mar*” é um movimento análogo ao que foi compelida a lírica na modernidade. Diante da quase extinção das condições de possibilidade para a existência da poesia – tendo em vista a cisão definitiva do homem com o pensamento mítico e divino e o domínio da lógica capitalista da produção seriada, em massa e visando o lucro – ela “foi condenada a tirar só de si a substância vital”, maneira como Alfredo Bosi explica a tendência que se observa na poesia moderna de voltar-se para seus próprios meios – linguagem e forma (2010, p. 166). Muito além do que para Hugo Friedrich (1978) era uma característica estrutural da lírica moderna, Bosi vê nesta atitude autoconsciente do poeta a força da resistência, e glosa o também espanhol Antonio Machado, dizendo: “Nostálgica, crítica ou utópica, a poesia moderna abriu caminho caminhando” (2010, p. 167). Ora, é exatamente este o movimento que o sujeito lírico do poema 27 empreende: “*Abrí la puerta./En donde no había camino,/ vi una vereda*”. É Rafael Alberti quem talha o caminho da poesia num contexto completamente adverso de guerra, morte e exílio, a própria *Waste Land* prefigurada no poema de T.S. Eliot. Esta é a sua maneira de renovar o compromisso com a poesia e com seu tempo histórico.

Tendo semeado seus versos, o sujeito encontra o touro chorando. Figura-se aqui o momento em que o país (re)visita seus mortos e reumaniza seus homens pela via das lágrimas.

O touro pronto para voltar a ser forte, destemido e livre é o que o sujeito lírico vislumbra como promessa futura. Este era o pensamento a que se apegavam

²⁷ “Abri a porta./ Onde não havia caminho,/vi uma passagem./Andei./Andei, e pelos dois lados,/bem dormido, ia semeando:/ por um, pasto de prata;/ pelo outro, dourado./ Quando voltava,/ como uma sombra, vi um touro chorando” (Tradução livre)

os republicanos nos primeiros anos do exílio, pois acreditavam que, com o término da Segunda Guerra e derrota do nazi-fascismo, Franco não se sustentaria no poder. Também esta esperança se sente no *Diario de la primera expedición de los republicanos a México*, no texto de Antonio Zozaya que já mencionamos e em que se lê:

*Tú, España, resurgirás, más deslustrante y poderosa que nunca. (...) Tú serás la España inmortal y cuando todos los despotismos se hayan derrumbado y sepultado, como se sepultarán, en el polvo, tu brillarás como la más fulgente constelación de los cielos...*²⁸ (1999, p. 33)

No poema 29 ecoam as palavras de Zozaya:

*Cornearás aún y más que nunca
desdoblado los campos de tu frente,
y salpicado valles y laderas
te elevarás de nuevo toro verde.*

*Las aldeas
perderán sus senderos para verte.*

*Se asomarán los hombros de los ríos,
y las espadas frías de las fuentes
manos muertas harán salir del suelo,
enramadas de júbilo y laureles.*

*Los ganados
perderán sus pastores para verte.*²⁹

*Te cantarán debajo tus dos mares,
y para ti los trigos serán puentes
por donde saltes, nuevo toro libre,
dueño de ti y de todo para siempre.*

*Los caminos
perderán sus ciudades para verte.*

Mens non exsulat

²⁸ “Tu, Espanha, ressurgirás, mais deslumbrante e poderosa do que nunca. (...) Tu serás a Espanha imortal e quando todos os despotismos tenham sido derrubados e sepultados, como serão, no pó, tu brilharás como a mais brilhante constelação dos céus...” (Tradução livre)

²⁹ Cornearás ainda e mais do que nunca/desdobrando os campos de tua cara,/e salpicando vales e declives/elevar-te-ás de novo touro verde/ As aldeias perderão seus caminhos para te ver/Mostrar-se-ão os ombros dos rios,/e as espadas frias das fontes/farão sair do solo mãos mortas/enramadas de júbilo e louros/Os gados perderão seus pastores para te ver/Cantar-te-ão debaixo de teus mares,/e para ti os trigos serão pontes/por onde tu saltes, novo touro livre/dono de ti e de tudo para sempre/Os caminhos perderão suas cidades para te ver./A mente não pode ser exilada, Ovidio (Tradução livre)

Ovidio
(ALBERTI, 2003, p. 365)

Quando o touro voltar no esplendor de sua brava natureza, o sujeito lírico prevê que, desde os mais remotos lugares até as cidades, as pessoas quererão se desprender das direções pré-estabelecidas e das condutas impostas. Todo o vocabulário do último poema da seção remete à liberdade natural do touro podendo gozar da vida para a qual ele nasceu de fato: *campos, valles, laderas, ríos, trigos*. O tom conferido pelo verbo no futuro do presente é de certeza e triunfo; serão dias de absoluta liberdade, coroados de laureis.

Hoje sabemos que a História ainda não conheceu tais dias em plenitude. Nem por isso os versos de Alberti se tornam menores. Absolutamente. Imaginar uma nova ordem também é resistir. “*Toro en el mar*” não se construiu valendo-se de um otimismo simplista e vazio. Com efeito, uma consciência crítica, que testemunhou talvez o mais bárbaro período histórico entre os tantos que o mundo experienciou, trabalhou para forjar imagens poéticas de irretocável apelo sensorial e estético.

Se os fatos históricos são por vezes insípidos quando colhidos apenas os números, as datas e os nomes dos “grandes homens” em livros, a história testemunhada pelos olhos do poeta e transfigurada em poesia tem pulso. E não há como ficar impassível diante de algo que tem vida.

Referências

ACHICHARRAR. In: DICCIONARIO de la Lengua Española de la Real Academia Española. Versión electrónica, 22ª edición, 2012. Disponível em <<http://lema.rae.es/drae/?val=achicharrar>> . Acesso em 22/02/2015.

ALBERTI, R. **Poesía II**. Edición de Robert Marrast. Barcelona: Seix Barral, 2003, 512 p.

_____. Prológo. In: **Romancero general de la Guerra Española**. Buenos Aires: Patronato Hispano Argentino de Cultura, 1944, p. 9-12.

ALBERTI, R. **Prosa II**. Memórias. Edición de Robert Marrast. Barcelona: Seix Barral, 1273 p.

ANIMAR. In: DICIONÁRIO Houaiss da Língua Portuguesa. Disponível em <<http://houaiss.uol.com.br/busca?palavra=animar>>. Acesso em 22/02/2015.

BOSI, A. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, 291 p.

FRIEDRICH, H. **Estrutura da lírica moderna** (da metade do século XIX a meados do século XX). Trad. Marise Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1978, 349p.

LECHNER, J. **El compromiso en la poesía española del siglo XX**. Alicante: Universidad de Alicante, 2004.

LLORENS, V. El retorno del desterrado. In: _____. **Estudios y ensayos sobre el exilio republicano de 1939**. Edición, estudio introductorio y notas de Manuel Aznar Soler. Sevilla: Renacimiento, 2006, p. 105-127.

OCTUBRE. Época 1, año 1933, Junio-Julio, número 1. Disponível em <http://revistas.edaddeplata.org:8080/cgi-bin_todas/WUV.exe?app=rev>. Acesso em 23/02/2015.

PAZ, O. **La casa de la presencia**. Poesía e história. Obras completas I. Edición del autor. Barcelona: Galaxia Gutemeberg, 1999.

SAID, E. Reflexões sobre o exílio. In: _____. **Reflexões sobre o exílio e outros ensaios**. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 46-60.

SINAIA. **Diario de la primera expedición de republicanos españoles a México**. Edición facsimilar. México; Madrid: Fondo de Cultura Económica, Universidad de Alcalá, 1999.

STEINER, G. Extraterritorial. In: _____. **Extraterritorial. A literatura e a revolução da linguagem**. Trad. Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Companhia das Letras, 1991, p. 15-21.

TORRES NEBRERA, G. Entre el clavel y la espada: los varios registros poéticos de Rafael Alberti en la primera poesía de exilio. In: RAMOS ORTEGA, M.; JURADO MORALES, J. (org.). **Rafael Alberti libro a libro**. El poeta en su centenario. Cádiz: Servicio de publicaciones de la UCA, 2003, p. 233-263.

Recebido em 01 de março de 2015

Aprovado em 27 de novembro de 2015