

Transcendente e histórica: a poesia de Rafael Alberti escrita durante a Guerra Civil Espanhola

Mayra Moreyra Carvalho

Mestre em Literatura pela Universidade de Brasília. Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Bolsista Capes. Vinculada ao projeto de pesquisa "Violência de Estado e Exílio: memória e testemunho".

Contato:

mayramoreyra@gmail.com

Recebido em 18 de maio de 2016
Aceito em 10 de junho de 2016

PALABRAS CLAVE

Poesia; História; Guerra Civil Espanhola; Rafael Alberti; Circunstância

Durante a Guerra Civil Espanhola (1936-1939), Rafael Alberti permanece em Madri, vivendo na sede da Alianza de Intelectuales Antifascistas, da qual era secretário. Naquele período, o poeta esteve envolvido em muitas atividades, como a organização do periódico *El Mono Azul*, as Guerrillas del Teatro e a publicação de poemas do *Romancero de la Guerra Civil*. Neste último, aparecem alguns dos nove romances que Alberti compõe entre agosto de 1936 e janeiro de 1937. Em setembro de 1937, vem à luz o conjunto de poemas “Capital de la gloria”. Nossa proposta é investigar como a diferença formal entre os vigorosos romances e os comovidos poemas de “Capital de la gloria” pode revelar uma mudança no modo como o poeta trata a relação entre o sujeito e a história. Diante da experiência da guerra, a condição humana mesma, o ofício do poeta e o estatuto da poesia apresentam-se como problemas para o sujeito, quem busca compreender a complexidade do momento na e pela linguagem.

KEYWORDS

Poetry; History; Spanish Civil War; Rafael Alberti; Circumstance

During the course of the Spanish Civil War (1936-1939), Rafael Alberti lived in Madrid in the headquarters of the Alianza de Intelectuales Antifascistas, where he acted as the secretary. In that period, the poet developed many activities, as the organization of *El Mono Azul*, the Guerrillas del Teatro and the issue of the *Romancero de la Guerra Civil*. In this collection, we found some of the nine romances he writes between August 1936 and January 1937. In September 1937, “Capital de la gloria” is released. In the present paper, we aim to investigate how the formal difference between the vigorous romances and the deeply moved poems of “Capital de la gloria” might disclose a change in the way Alberti treats the relation between History and the particular self. The experience of war leads him to question the human condition, the poet’s work and the nature of poetry and it is through language he struggles to comprehend the complexity of that moment.

*Los soldados de nuestro Ejército Popular, los heroicos
ciudadanos defensores de Madrid que la presencien,
sabrán apreciar, estoy seguro, lo que esta representación
significa, lo que tiene de transcendente e histórica.*

Rafael Alberti, no Prólogo à sua adaptação de *Numancia*
de Cervantes, encenada em 07 de novembro de 1937.

INTRODUÇÃO OU POR UMA POESIA SIMULTÂNEA AOS FATOS

Não é raro encontrar na fortuna crítica sobre Rafael Alberti observações a respeito dos diferentes “estilos” de sua obra poética. De fato, um rápido contato com a poesia de Rafael Alberti descortina um universo de formas tão distintas que pareceriam não ter sido compostas pela mesma pena. Contudo, o fenômeno é melhor compreendido não como uma sucessão de exceções, mas como constitutivo dessa voz poética: o movimento é condição de existência¹. Alberti mostra-se um espírito inquieto, sensível e atento às coisas e aos acontecimentos que vivencia. Para aquilo que percebe agudamente, tende a buscar um novo ou outro meio de expressão, o que explicaria seu experimentalismo formal. Para o poeta:

La poesía no es estar sentado,
es no querer morirse, apasionadamente,

¹ Lembramos as palavras de Valeria De Marco, quem nota lucidamente “a descontinuidade como movimento propulsor da voz poética” em Rafael Alberti (2011).

es entrar en el alba a cuerpo limpio,
 en las ondas del día,
 es no dormir y ser
 el alba antes del alba.

La poesía es oír la radio
 y estar atento a lo que traen las ondas,
 es leer los periódicos odiando a las agencias,
 y comprender que el día se ha llenado de sangre.
 (Alberti, 2004, 798)

Desde a perspectiva sinalizada pelos versos, a multiplicidade de formas da poesia albertiana relaciona-se a momentos de inflexão desse sujeito, nascidos de uma consciência que busca articular suas concepções estéticas, os aportes dos movimentos artísticos de seu tempo e a conjuntura histórica tomada em sua complexidade, ou seja, na forma repousa uma elaborada armação entre subjetividade, arte e história.

Na longa trajetória poética de Rafael Alberti – quase setenta anos de escrita de poesia – muitas poderiam ser as passagens em que se verificaria essa relação. Mesmo em *Marinero en tierra*, sua obra de estreia, de 1924, a insubmissão e a liberdade criadora que se enunciam em cada verso não deixam de marcar o lugar desse sujeito numa história que começava a experimentar os efeitos do modo de produção capitalista sobre as subjetividades e as percepções. Mais tarde, já no exílio rio-platense, em 1940, o conjunto de poemas “De los

álamos y los sauces” figurará a desorientação do poeta e sua experiência mais dilaceradora pela mobilização e sucessiva corrosão das grandes referências da literatura ocidental, como Orfeu, o aedo, a natureza e *o locus amoenus*.

Neste artigo, propomos uma reflexão sobre esses traços da poética de Rafael Alberti a partir da leitura de poemas escritos durante a Guerra Civil Espanhola, publicados em periódicos e na obra *De un momento a otro (Poesía e historia, 1932-1937)*. Entre outubro de 1936, e setembro de 1937 – um período de tempo relativamente curto, portanto –, é possível verificar uma mudança significativa na forma e no tom da poesia de Alberti que sugere um refinamento no modo como o poeta trata a relação entre sujeito e história. Essa mudança parece estar implicada com o que é viver a experiência da guerra como realidade próxima e cotidiana, o que não significa que os poemas tenham um caráter documental ou que o conflito lhes sirva de tema. O interesse que essas composições despertam não é esse, em absoluto. Convém lembrar a esse respeito a distinção decisiva que Murilo Marcondes de Moura faz no início de seu estudo sobre a poesia brasileira e a Segunda Guerra Mundial: “A guerra moderna não é propriamente um tema literário, é antes uma circunstância histórica em que os poetas foram constrangidos a atuar” (2016, 10).

Para pensar a questão que se coloca nesses poemas recorreremos inicialmente à reflexão de Maurice Bowra a respeito da relação entre a poesia e a Primeira Guerra Mundial. O crítico inglês defende que durante aquele período os poetas tiveram um papel especial, que se diferencia do que fizeram a História ou o romance realista. A poesia tratou de expressar em palavras o

que “a nova situação significou para o espírito humano”, e de que maneira o conflito devastou as mentes não menos do que as casas. Nesse sentido, a poesia fez, para Bowra, o que nenhuma outra coisa poderia fazer: ela não só deu forma às disposições do espírito que naquele momento eram quase indiscerníveis, como também as criticou, e o fez através da natureza de sua abordagem e do poder com que ela deu forma aos fatos e às emoções (1964, 193)². Ora, note-se que Bowra insiste em um aspecto que repõe sempre para o primeiro plano a natureza da poesia: expressar em palavras e dar forma aos fatos e às disposições do espírito.

Na esteira dessa concepção, localizamos a reflexão de Ángel González sobre a relação entre poesia e compromisso. Para o poeta espanhol, não se deve abordar a questão como a de uma “temática” e “un simple espectáculo que se ofrece a los ojos *ultrasensibles* del poeta, sino como un problema que tiene planteado el hombre que lo sustenta. Inevitablemente, el poema ha de ser necesario para quien lo escribe, si se quiere que después sea legítimo para quien lo lee” (2005, 452). Da afirmação de González, destacamos um aspecto que nos parece fundamental: aquilo para o que o poema dá forma é, antes de tudo, um problema posto para o sujeito que o escreve; o poema existe porque foi necessário para o sujeito e aí reside a sua verdade.

2 Tradução minha para alguns fragmentos da seguinte passagem em Bowra: “[...] poets played a special part. In all belligerent countries they tried to express in forceful words what the new situation meant for the human spirit, what issues were really at stake, what was the significance of the crisis and the conflict which ravaged the minds no less than the homes of men. [...] It provides no facts which cannot learn better from elsewhere; it does not begin to compete on their own ground with history or the realistic novel. But it does what nothing else can do. It not only gives a coherent form to moods which at the time were almost indiscernible in the general welter of emotions, but incidentally provides criticism of them, not indeed consciously or overtly, but through the character of its approach and the power of insight with which it gives them shape” (1964, 193).

Nesse sentido, não se deve esperar que os poemas escritos por Alberti durante a Guerra Civil Espanhola ofereçam um relato dos seus acontecimentos ou desdobramentos. Entendemos ser mais fecundo pensá-los a partir de uma noção que pode parecer simples, mas é verdadeiramente iluminadora. Em seu estudo sobre a poética do acontecimento (*Pour une poétique de l'événement*), Pedrag Matvejevitch dedica um capítulo às características da poesia de circunstância. Considerando várias distinções na relação entre poesia e acontecimento, o autor apresenta uma espécie de tipologia³. Para nossa discussão, julgamos particularmente interessante uma passagem em que o autor se ocupa da etimologia da palavra “circunstância”: “L'étymologie même du mot circonstance renvoie à des choses ambiantes et extérieures (*circum stantia*)” (1979, 180). A menção revela um aspecto óbvio, mas determinante: a circunstância se refere a tudo o que está em torno do acontecimento. Essa ideia, associada as de Bowra e González, nos oferece um parâmetro de aproximação da poesia de Alberti escrita durante a Guerra Civil. Trata-se de poemas de circunstância na medida em que expressam o que circunda esse acontecimento: o impacto da guerra na percepção que o sujeito tem do mundo; impacto que impõe a revisão das crenças. No caso do poeta, a experiência da guerra coloca como problemas, além da condição humana mesma, o seu próprio ofício e o estatuto da poesia.

³ Neste artigo não recorreremos à tipologia proposta por Matvejevitch, pois consideramos suficiente para a discussão que propomos outras ideias apresentadas pelo crítico. No entanto, sublinhamos a importância do estudo, que diferencia a poesia que acompanha cerimônias (hinos, por exemplo), a poesia engajada (relacionada a fatos sociais e históricos) e a poesia de circunstância no sentido definido por Goethe (fatos da vida privada e subjetiva) (1979, 175-176). Matvejevitch adverte que se deve considerar o grau de implicação do poeta em relação ao acontecimento e se a poesia é feita com vistas a um acontecimento ou em relação a ele (1979, 178-181).

Buscaremos considerar a complexidade desses aspectos na leitura dos poemas de Rafael Alberti escritos durante o período indicado, nos quais as evidentes diferenças formais podem recompor o caminho para a elaboração daquilo que o poeta chamará em 1938 de “una poesía simultánea a los hechos”⁴.

SITUAÇÃO DOS POEMAS: O ROMANCE E A POESIA REFLEXIVA

Os primeiros poemas de Rafael Alberti cujo substrato são eventos da Guerra Civil Espanhola são publicados em *El Mono Azul* já nos primeiros meses do conflito. Essa revista era uma das ações organizadas durante a Guerra Civil pela Alianza de Intelectuales Antifascistas para Defensa de la Cultura⁵, órgão que havia sido criado poucos meses antes da deflagração do conflito, tendo José Bergamín como presidente e Rafael Alberti como secretário. *El Mono Azul* circulou entre 27 de agosto de 1936 e julho de 1938, sob a coordenação de Bergamín, Alberti, María Teresa León, Rafael

⁴ Este é o título que Rafael Alberti dá ao conjunto de seis poemas publicados no número 22 do periódico *Hora de España* em outubro de 1938. Os cinco primeiros serão incorporados mais tarde à segunda edição de “Capital de la gloria”. O dado mais interessante fica por conta do último poema. Intitulado “Para luego”, ele será o prólogo do primeiro livro que Alberti publicará no exílio na Argentina, em 1941, *Entre el clavel y la espada*. Instigante constatar que, ainda no curso da Guerra Civil, o poeta pedia a volta da palavra virgem e precisa e do assombro de criar, furtados pela desordem imposta e pela urgente gramática necessária. Intuíu ele que, por força das circunstâncias, o desejo era mesmo “Para luego”.

⁵ A Alianza de Intelectuales Antifascistas funcionava em Madri no palacete que havia pertencido ao conde Heredia Spínola. O edifício foi a residência de Rafael Alberti e María Teresa León durante a Guerra Civil e albergou grande parte dos artistas e intelectuais estrangeiros que acudiram à Espanha para apoiar a República, entre eles André Malraux, George Orwell, Pablo Neruda, Ernest Hemingway, John dos Passos, Louis Aragon, Nicolás Guillén, Langston Hughes, César Vallejo, para citar apenas alguns dos nomes que Alberti recorda em *La arboleda perdida* (2009, 361-365), também referidos por Beevor (2007).

Dieste, Lorenzo Varela, Antonio R. Luna, Arturo Souto e Vicente Salas Viu. Nas páginas centrais do periódico, publicavam-se os poemas enviados às centenas desde as frentes de batalha escritos em forma *romance*⁶, por poetas já reconhecidos, como o próprio Alberti, Miguel Hernández, José Bergamín e Emilio Prados, além de soldados e pessoas comuns. À essa seção deu-se o nome de *Romancero de la Guerra Civil*⁷.

Convém comentar que, ao agrupar a poesia que chegava à redação de *El Mono Azul* sob o signo do *Romancero*, os poetas marcaram uma posição estética e política. Como observa Dario Puccini, uma análise estritamente formal de todos os poemas que viriam a compor o *Romancero* avaliaria como imprópria a denominação. Certamente, os poetas estavam cientes disso, mas a escolha tinha um “fuerte valor enunciativo y evocador”, pois filiava toda aquela produção poética a uma tradição imemorial da literatura espanhola que nunca se esgotou (1982, 11). Ao rio da língua espanhola, como mais

6 Em língua espanhola, romance designa a forma poética que se acredita ter nascido em meados do século XIII como a expressão ibérica da balada europeia. Formalmente, trata-se de uma composição narrativa, de extensão variável, em versos de 16 sílabas com rimas assonantes. Com o tempo, os versos se desdobraram em octossílabos duplos, que se torna a forma mais comum da poesia popular hispânica, o que faz com que as rimas ocorram nos versos pares. Os estudiosos do gênero reconhecem uma matriz épica no *romance*, rastreada pela preferência por temas históricos ou pseudo-históricos, além da extensão que o diferencia das formas breves da lírica. No entanto, também se admite a influência das canções líricas no romance, pelo repertório e pelos recursos de musicalidade e memorização para transmissão oral (Díaz Roig, 2007, 9-39).

7 Os *romances* aparecidos em *El Mono Azul* tiveram quatro reuniões em forma de livro: a primeira intitulada *Poesías de guerra*, publicada pelo Quinto Regimiento e pela Alianza; a segunda, o *Romancero de la Guerra Civil*, editada pelo Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes em novembro de 1936; a terceira reunião, *Romancero general de la guerra de España*, de 1937, foi organizada por Emilio Prados que selecionou 302 entre 900 poemas; e a quarta foi feita por Rafael Alberti na Argentina em 1944 sob o título *Romancero general de la guerra española*. Lechner descreve em pormenores as características de cada recopilação (2004, 288-310).

tarde Juan Ramón Jiménez⁸ viria a qualificar o *romance*, os responsáveis por *El Mono Azul* estavam adicionando o teor engajado e, portanto, pessoal, da luta ideológica que se estava travando naquele momento. No prólogo que Alberti escreve para a edição do *Romancero* publicada em Buenos Aires em 1944, constata-se o caráter simbólico amplo dos poemas. Alberti interpreta que a nova consciência política nascida no contexto da Guerra Civil encontrou na métrica tradicional e popular do *romance* o sulco fácil para “decirnos en verso la Historia” (2006, 9). A escrita do *romance* respondeu, na visão de Alberti, a uma necessidade ante o clima de epopeia que a Guerra estabeleceu, assumindo uma função informativa somada ao novo papel de ser uma “verdadera arma de combate” (2006, 11).

Outro conjunto de poemas escritos durante a Guerra encontra-se em “Capital de la gloria”, uma das seções da obra *De un momento a otro (Poesía e historia, 1932-1937)*, que vem à luz em setembro de 1937. Como indica o título, o livro pretendeu reunir a poesia de Alberti escrita entre 1932 e 1937, período em que sua preocupação social e histórica aflorou e amadureceu. A primeira edição de *De un momento a otro* dividia-se em cinco seções, sendo as quatro primeiras reorganizações de livros que haviam sido publicados separadamente desde 1933. “Capital de la gloria”, quinta e última parte da obra, trouxe nessa primeira edição doze poemas, dos quais cinco já haviam aparecido em *El Mono Azul* ou em outro periódico importante do momento,

8 No belo ensaio “El Romance, río de la lengua española”, de 1949, Juan Ramón Jiménez entende que essa forma é “el pie métrico sobre el que camina toda la lengua española”, “la expresión necesaria poética de nuestro pueblo” (1982, 249 e p.278). O poeta busca definir a natureza do que, para ele, seria o autêntico *romance*: substantivo, direto, sóbrio nas descrições e nas imagens, calmo, lento e preciso. Juan Ramón, talvez por sua conhecida ortodoxia, critica a iniciativa dos poetas com o *Romancero* durante a Guerra Civil, chamando-os de “señoritos, imitadores de guerrilleros” (279).

Hora de España, entre fevereiro e julho de 1937.

Em 1938, publica-se a segunda edição da poesia completa de Alberti, organizada por ele. A primeira havia sido editada em 1934, reunindo os poemas de 1924 a 1930. Essa segunda edição intitula-se *Poesía, 1924-1937* e contém as composições desde *Marinero en tierra* até “Capital de la gloria”. Em 1961, houve uma nova edição da poesia completa de Alberti, esta publicada pela Editora Losada, de Buenos Aires. Mencionamos essas duas reuniões, pois foi por ocasião delas que o poeta adicionou outros poemas, todos escritos em 1938, ao conjunto original de 1937 de “Capital de la gloria”, que passou a contar então com vinte e dois poemas.

Ao situar esses dois conjuntos de poemas, descobrimos ainda que na edição de 1938 de sua poesia completa, o poeta decidiu reunir os *romances* escritos e publicados entre agosto de 1936 e janeiro de 1937 sob o título de “Romances de la Guerra de España”, e os incluiu como uma seção do conjunto que ele nomeia *El poeta en la calle*, o qual contém os poemas de caráter abertamente político e combativo, por vezes, panfletário, que começaram a vir à luz em 1933. Ao deslocar os *romances* compostos nos primeiros meses da Guerra Civil localizando-os em *El poeta en la calle* e não entre os seus contemporâneos de “Capital de la gloria”, Rafael Alberti dá indícios de que considera que se trata de dois conjuntos de poemas de natureza distinta. Compartilhamos essa interpretação com o crítico Robert Marrast, para quem as escolhas de Alberti ao organizar a edição de 1938 de sua poesia completa denotam que ele concebe o *romance* como um gênero cujas particularidades o apartariam de “Capital de la gloria”, nos

quais os versos seriam de “más elevada inspiración” (em Alberti, 2003, 457). Lechner opina de maneira semelhante ao afirmar que “Capital de la gloria” representa uma decantação da poesia de Alberti, pois une à dor e ao sofrimento do povo já presentes nas composições anteriores, a reflexão do poeta sobre a gravidade do momento. Por esta razão, Lechner fala em uma “poesía reflexiva” (2004, 283-284). Com efeito, a leitura dos conjuntos revela essas diferenças.

Os nove “Romances de la Guerra de España” de Alberti apresentam a métrica e a rima consagradas dessa forma: octossílabos com rimas assonantes nos versos pares. Em linhas gerais, esses *romances* têm um núcleo narrativo mínimo, pois embora nem todos desenvolvam um enredo, entre o diálogo, as descrições e alguns relatos, o ouvinte/leitor identifica e recompõe eventos da Guerra Civil Espanhola, como o controle de Sevilha pelo militar falangista Queipo de Llano, a tomada da residência do Duque de Alba pelos milicianos, o papel da Catalunha e do País Basco e o engajamento de poetas de todo o mundo à causa republicana. Nesse sentido, é possível dizer que os *romances* de Alberti assumiriam um cariz *noticiero*⁹, à maneira de certas composições do romanceiro peninsular que narravam acontecimentos históricos não muito distantes. A transmissão oral dos *romances* também é garantida – e

9 *Noticiero* é o modo como se convencionou denominar, a partir dos estudos de Ramón Menéndez Pidal, certo grupo de *romances* em que se identifica o relato de fatos históricos. Neste grupo, encontram-se também os *romances* fronteiriços, que narram as disputas entre cristãos e muçulmanos durante a Reconquista. A temática histórica desses *romances* não deve fazer crer que equivalem a documentos ou crônicas da História. Como todo o universo do romanceiro peninsular, trata-se de criações artísticas nas quais a História “deixa vestígios” (Valverde, 2010, 47). Convém saber ainda que a porção mais significativa do romanceiro é composta pelos chamados romances novelescos, que versam sobre questões humanas universais, como aventuras amorosas ou conflitos familiares, por exemplo (Díaz-Mas, 2008).

ela, de fato, aconteceu – uma vez que o poeta lança mão de todos os recursos para facilitar a memorização: as repetições, os paralelismos, a construção de antíteses, a enumeração, as tópicas e as fórmulas (Díaz Roig, 2007). Tudo isso se alia ao metro e à rima conferindo aos *romances* albertianos um ritmo imediatamente reconhecível. Ainda como prevê o gênero, não há construções imagéticas sofisticadas, e sim metáforas mais corriqueiras. Nos versos seguintes, de “A Hans Beimler, Defensor de Madrid”, observam-se alguns dos recursos mencionados:

Y cayó en tierra Hans Beimler.
Lo oyeron los españoles,
lo oyeron sus alemanes,
franceses e italianos,
lo oyó Madrid, lo oyó el aire,
lo oyó, temblando, la bala,
nacida para matarle
(Alberti, 2003, 178).

A nota moderna desses *romances* de Alberti reside na incorporação do embate ideológico travado durante a Guerra Civil, o que situa histórica e politicamente o narrador neles configurado. Desde uma perspectiva ampla, os poemas visam ao encorajamento não só dos soldados, mas também dos civis, à luta contra os rebeldes nacionalistas. Verifica-se a conformação de uma voz que quer persuadir o ouvinte/leitor a unir-se à causa, como ocorre,

por exemplo, em “Defensa de Cataluña” e “Defensa de Euzkadi”, em que o narrador convoca catalães e bascos argumentando que sua participação no auxílio a Madri, portanto a Castela, era importante para a própria autonomia almejada por aqueles territórios:

La libertad catalana,
 ¡sábedlo!, en Madrid se juega:
 fábricas, ciudades, campos,
 montes, toda la riqueza
 de vuestro país, y el mar
 que lo ilumina y le entrega
 barcos que al tocar las costas
 se vuelven de plata nueva.
 ¡Pueblo catalán, vigila!
 ¡Pueblo catalán, alerta!
 (Alberti, 2003, 174)

Mesmo uma tópica como a vanidade do apego aos bens materiais, que pode ser rastreada em uns dos versos mais célebres da literatura espanhola, as *Coplas a la muerte de su padre*, de Jorge Manrique¹⁰, é atualizada à luz da discussão pertinente ao momento histórico da Guerra Civil. Sem prejuízo ao peso da tradição, valendo-se dela, na verdade, o *romance* “El último

10 “Ved de cuán poco valor/son las cosas tras que andamos/y corremos, /que en este mundo traidor, /aun primero que muramos/las perdamos: /de ellas deshace la edad, /de ellas casos desastrados/que acaecen, /de ellas, por su calidad, /en los más altos estados/desfallecen”.

Duque de Alba” critica a aristocracia e seus valores anacrônicos:

Talento heredado, duque,
fortuna y gloria heredados,
son cosas que el mejor día,
de un golpe, las lleva el agua
(Alberti, 2003, 168).

Neste mesmo *romance* e em “Radio Sevilla”, que parodia os discursos de teor fascista do general Queipo de Llano, o tom é fortemente satírico. Certamente, Rafael Alberti, leitor de Quevedo¹¹, inspira-se na língua ferina do seiscentista, contudo não se pode deixar de notar na sistemática deformação não só dos personagens e de suas falas, mas do veio épico do *romance*, traços do esperpento de Valle-Inclán:

¡Atención! Radio Sevilla.
Queipo de Llano es quien ladra,
quien muge, quien gargatea,
quien rebuzna a cuatro patas.
¡Radio Sevilla! “¡Señores!:

11 Os poemas e *romances* satírico-burlescos de Francisco de Quevedo (1580-1645) correspondem à sua produção mais numerosa. O estilo e a linguagem baixos e grotescos e os elementos escatológicos abundantes parodiam também o caráter sério da poesia, e, no caso dos *romances*, o impulso épico. Embora Quevedo destilasse seu escárnio por quase todas as figuras da sociedade espanhola de seu tempo, nunca atacava propriamente a ordem monárquica e aristocrática, o que se explica em parte pela cosmovisão da época (Arellano, 2001, 39-48).

aquí un salvador de España.
 ¡Viva el vino, viva el vómito!
 [...]

¡Oh, qué delicia dormir
 teniendo por almohada
 y al alcance del hocico
 dos pesebreras de alfalfa!
 “Qué honor ir al herradero
 del ronزال! ¡Qué insigne gracia
 recibir en mis pezuñas,
 clavadas con alcayatas,
 las herraduras que Franco
 ganó por arrojo en África!
 (Alberti, 2003, 165)

Nos poemas de “Capital de la gloria”, tanto a conclamação à luta quanto o riso cáustico desaparecem, dando lugar a uma nova voz engendrada a partir de um duplo movimento da consciência. De um lado, constata-se com perplexidade a devastação sem precedentes de uma guerra, o que emerge na profusão de vocábulos para nomear a destruição e a precariedade do cenário, as quais acabam por se (con)fundir ao estado de espírito do sujeito. No poema ao general Kleber, comandante da XI Brigada Internacional, por exemplo, o eu-lírico pede que seja ouvido o que em sua voz há de “elegía,/ piedra rota y destrozado trigo”, e coloca-se na posição de um observador

que vê “lo que era un hombre, ser un hueco frío;/lo que era un campo, una desierta herida,/y una vertiginosa tumba el río” (Alberti, 2003, 189).

Por outro lado, reafirma-se a luta, já não em tom inflamado, mas expressa por um termo que contempla a densidade e a complexidade dessa reafirmação: a fé. Embora Rafael Alberti jamais tenha sido um poeta religioso, a dimensão simbólica implicada nesse pensamento recebe seu olhar atencioso desde *Marinero en tierra*¹². Assim, a fé manifesta em “Capital de la gloria” deve ser entendida como a absoluta confiança nas razões pelas quais se luta e que prescindem de evidências que as legitimem, mesmo que o próprio sujeito não possa explicar ou compreender com exatidão sua natureza.

A incompreensão diante dos efeitos nefastos da guerra – os órfãos, as casas em ruínas, os mortos que passam em humildes caixões – aparece, por exemplo, em “A Niebla, mi perro”. O artifício do poema consiste em atribuir ao animal a incapacidade de entender os acontecimentos. No entanto, a aparição de três dêiticos (*mi, yo e nos*) aponta para o sujeito que enuncia, embaralhando as referências. Desse modo, a ambiguidade se instaura para questionar o estatuto da racionalidade, a pretensa superioridade humana sobre as outras espécies e a legitimidade da guerra. A arquitetura dúbia do poema exprime na última estrofe a incompreensão também diante de um fenômeno como a fé: Niebla não a entende, mas o sujeito lírico, espelhado no animal, tampouco pode explicar o que é essa heroica alegria que alenta a palavra poética (ou será nela e por ela que se recobra a fé?):

12 Lembramos os poemas “La Virgen de los Milagros”, a padroeira de El Puerto de Santa María, cidade-natal do poeta; “Viajeros”, em que aparece o arcanjo Rafael; e os de “Triduo del Alba”, dedicado às celebrações que homenageiam a Virgem do Carmo.

a pesar del compañero perdido,
 de mi más que tristísima familia que no entiende
 lo que yo más que quisiera que hubiera comprendido,
 y a pesar del amigo que deserta y nos vende;

Niebla, mi camarada,
 aunque tú no lo sabes, nos queda todavía,
 en medio de esta heroica pena bombardeada,
 la fe, que es alegría, alegría, alegría.
 (Alberti, 2003, 194)

A conformação de um sujeito lírico perplexo diante do horror, mas ao mesmo tempo crente na verdade de sua luta, rende a “Capital de la gloria” uma voz sempre embargada, mas que se esforça para ser firme. Não é demasiado sublinhar que a matéria que essa voz enuncia resulta da sólida e profunda relação entre uma sensibilidade atenciosa e uma consciência crítica. Nesse sentido, talvez os versos que melhor conjuguem a disposição anímica do sujeito lírico de “Capital de la gloria” são os últimos de “Monte de el pardo”:

todo esto me remuerde, me socava, me quita
 ligereza a los ojos, me los nubla y me pone
 la consciencia cargada de llanto y dinamita.
 (Alberti, 2003, 192)

Em síntese, se fosse preciso caracterizar os dois conjuntos de poemas escritos por Alberti durante a Guerra Civil com uma palavra, diríamos que os “Romances de la Guerra de España” são vigorosos, e que os versos de “Capital de la gloria” são comovidos. Os adjetivos, tomados em relação à fé de que falávamos anteriormente e que se verifica nos dois conjuntos, são uma interessante baliza para compreender o estado de ânimos manifesto nos poemas. Os *romances* se pautam pelo entusiasmo, a energia, o viço e a coragem, que se materializam na profusão de frases exclamativas, verbos no imperativo e em vocábulos como “gloria”, “triunfo”, “orgullo”, “fiebre” e “corazón”; enquanto em “Capital de la gloria”, há, invariavelmente, um momento de perplexidade que entenece, sensibiliza e move fortemente o sujeito, conformando uma “voz de aire nuevo entre espantos nacida”.

A fim de olhar mais de perto o tom vigoroso dos *romances* e o tom comovido de “Capital de la gloria”, passamos à leitura de três poemas em que coincide a referência a um mesmo evento da Guerra Civil Espanhola: a Batalha de Madri.

Trata-se de um episódio da contenda que teve início na primeira semana de outubro de 1936, quando os nacionalistas começaram a ofensiva para tomada da capital, um objetivo que se acreditava seria rapidamente alcançado. Atuando principalmente no Sul e no Oeste de Madri, por onde as tropas nacionalistas atacavam, estiveram o exército da República, os anarquistas, os milicianos do Quinto Regimento e os voluntários vindos de vários países para formar as Brigadas Internacionais. Como o combate dava sinais de que duraria além do esperado, Franco decidiu por um ataque mais

agressivo, para o qual contou com o suporte da Itália e da Alemanha, cujos aviões e artilharia em terra bombardearam intensamente a capital entre 9 e 23 de novembro. A operação, inédita na história, foi concebida pelas duas potências fascistas como uma oportunidade de avaliar como uma cidade e sua população civil reagem a um ataque planejado e sistemático e à tensão psicológica constante (Beavor, 2007, 268; Thomas, 1964, 19).

A resistência ao cerco, evitando a derrota que parecia certa, se deu nas batalhas corpo a corpo e nas trincheiras na região do parque Casa de Campo e da Cidade Universitária, no Sudoeste de Madri. A República contou ainda com armamentos e aviação soviéticos. Mas certamente notável foi o apoio maciço da população civil, que, insuflada pela voz de Dolores Ibárruri, La Pasionaria, se mobilizou construindo barricadas, transportando sacos de areia e ajudando-se nos comitês locais para garantir abrigo e comida (Beavor, 2007, 256 e 269; Thomas, 1964, 11). Depois de um breve recuo em dezembro, em janeiro de 1937, os nacionalistas decidiram por uma nova investida sobre Madri, avançando pelo Nordeste. Entre janeiro e março se deram as batalhas de Jarama e de Guadalajara, localidades distantes a pouco mais de cinquenta quilômetros da capital. As derrotas dos nacionalistas em ambas sinalizaram que a guerra seria longa e dura e fizeram com que Franco desistisse da tomada rápida de Madri e concentrasse esforços no Norte da Espanha.

A Batalha de Madri não só mudou o curso da guerra, dando novo alento ao bando republicano, mas, por ter ocupado a atenção do mundo durante os últimos meses de 1936, fez da cidade o “símbolo mundial da luta contra

o fascismo”, nas palavras de Pierre Vilar (1986, 51)

TRÊS POEMAS E A BATALHA DE MADRI

Entre os *romances*, encontramos “Defensa de Madrid”, publicado em 29 de outubro de 1937 no número 10 de *El Mono Azul*. Em “Capital de la gloria” aparecem “Madrid-Otoño” e “Lejos de la guerra”, o primeiro e o oitavo poemas do conjunto, respectivamente. Ao contrário de outras composições, estes não haviam aparecido em periódicos antes da publicação em livro. “Lejos de la guerra” vem acompanhado de data e local da escritura: Paris, fevereiro de 1937. Naquele momento, Alberti estava a caminho de Moscou para onde viajava a fim de convidar escritores soviéticos para participar do II Congreso Internacional de Escritores en Defensa de la Cultura, evento que havia sido convocado em outubro de 1936 e que se celebraria na primeira semana de julho de 1937 em Valência.

Se os três poemas fossem cenas de um filme, não seria equivocado propor uma analogia com um afastamento progressivo da câmera, de modo que o enquadramento e o ângulo fossem se tornando cada vez mais abertos. Iríamos então do primeiríssimo plano ao plano geral, ou da guerra como realidade presente e imediata à guerra distante no tempo e no espaço, num itinerário marcado por tensões e contrapontos irônicos.

DEFENSA DE MADRID: O OLHAR DE DENTRO DA BATALHA

“Defensa de Madrid”

Madrid, corazón de España,
 late con pulso de fiebre.
 Si ayer la sangre le hervía,
 hoy con más calor le hierve.
 Ya nunca podrá dormirse, 5
 porque si Madrid se duerme,
 querrá despertarse un día
 y el alba no vendrá a verle.
 No olvides, Madrid, la guerra;
 jamás olvides que enfrente 10
 los ojos del enemigo
 te echan miradas de muerte.
 Rondan por tu cielo halcones
 que precipitarse quieren
 sobre tus rojos tejados, 15
 tus calles, tu brava gente.
 Madrid: que nunca se diga,
 nunca se publique o piense
 que en el corazón de España
 la sangre se volvió nieve. 20

Fuentes de calor y hombría
las guardas tú donde siempre.
Atroces ríos de asombro
han de correr de esas fuentes.
Que cada barrio a esa hora, 25
si esa mal hora viniere
—hora que no vendrá—, sea
más que la plaza más fuerte.
Los hombres, como castillos,
igual que almenas, sus frentes, 30
grandes murallas sus brazos,
puertas que nadie penetre.
Quien al corazón de España
quiera asomarse, que llegue.
¡Pronto! Madrid está cerca, 35
Madrid sabe defenderse
con uñas, con pies, con codos,
con empujones, con dientes,
panza arriba, arisco, recto,
duro, al pie del agua verde 40
del Tajo, en Navalperal,
en Sigüenza, en donde suenen
balas y balas que busquen
helar su sangre caliente.

Madrid, corazón de España, 45
 que es de tierra, dentro tiene,
 si se le escarba, un gran hoyo,
 profundo, grande, imponente,
 como un barranco que aguarda...
 Sólo en él cabe la muerte. 50
 (Alberti, 2003,172-173)

“Defensa de Madrid” é um *romance* escrito no calor da hora, quando se acirravam a ofensiva e a resistência da capital; e os versos plasmam esses dois movimentos, alertando sobre o perigo do primeiro – as aves de rapina que rondam os telhados – e incentivando a persistência do segundo – a força dos cidadãos comuns transfigurados em fortalezas.

Rafael Alberti lança mão de todos os recursos próprios do *romance*. Em certa medida, “Defensa de Madrid” cumpre uma função informativa, pois, embora não seja propriamente narrativo, nas descrições subjazem ações, ou reações às quais o poema convoca, de modo que se pode reconhecer uma situação a partir da qual se fala e da qual se dá notícia.

A apresentação de dois tempos logo na abertura – o ontem e o hoje – ao invés de criar uma antítese, estabelece a noção de permanência, anunciando que Madri tem uma vocação para resistir. Para consolidar a ideia de que a cidade teria um valor inquebrantável, o poeta começa pela repetição astuta do mesmo verbo, que conjuga em tempos diferentes: *hervía/hierve*; compõe uma espécie de fórmula deste *romance* – “corazón de España” –, da qual

deriva a caracterização da cidade como um organismo vivo, e portanto, pulsante; aproveita o valor de verdade atemporal do presente do indicativo para propor algo como uma essência de Madri – aquela que guarda desde sempre as fontes de valor e hombridade; e, por fim, serve-se do impulso épico do *romance*, lembrando também sua origem medieval, para equiparar a força dos habitantes madrilenos a de castelos impenetráveis. Toda essa composição revela-se também como uma estratégia argumentativa, pois dá sustentação tanto à certeza de que Madri é capaz de defender-se, quanto à expressão do desejo de que todos se irmanem nessa luta. Essa dimensão persuasiva do *romance* é bem-sucedida principalmente em virtude do processo de personificação de Madri: se ela é uma entidade viva, de natureza forte e valorosa, como não o serão os seus cidadãos? Desse modo, a única morte que se pode aceitar é aquela decorrente de um processo natural da vida – a que cabe na grande sepultura que jaz em todo ser – mas nunca aquela que a guerra impõe.

Em outro nível da arquitetura do *romance*, é possível reconhecer uma espécie de núcleo com um sentido completo que se compõe normalmente de quatro versos, às vezes, de dois, o que confere ao poema um ritmo cadenciado, como se acompanhasse os intervalos entre fala, inspiração e expiração. Em cada um desses núcleos, com seus sintagmas intactos, Alberti constrói paralelismos e variações a partir de um motivo, o qual ajuda na composição da imagem maior de Madri como um organismo que tem vida. Por exemplo, entre os versos 5 e 8, o motivo é o sono (*dormirse, duerme, despertarse, día, alba*); entre os versos 35 e 39, emprega-

se a enumeração de partes do corpo que não costumam aparecer nas grandes descrições dos campos de batalha (*uñas, pies, codos, dientes*), obtendo como efeito a percepção de que em Madri se trava uma luta pela sobrevivência, um motivo elementar, que todo ser vivo reconhece. Ademais, explora-se a noção de guerra de guerrilhas, que foi estratégia importante durante a Guerra de Independência nas primeiras décadas do século XIX, e é retomada na Guerra Civil Espanhola com a participação do povo em territórios conhecidos por ele.

Embora o ritmo e as repetições sejam características próprias da forma *romance*, não se pode deixar de considerá-las em relação à poesia moderna e ao contexto de guerra em que elas se dão. Desde essas perspectivas, a ordem proporcionada pela forma *romance* demarca o território da poesia frente a desordem da guerra. E, nesse sentido, a atividade poética se apresenta como forma de resistência à barbárie ao mesmo tempo em que revela uma concepção de mundo em que a arte tem não só importância, mas um papel interventor.

Assim, pode-se dizer do sujeito que se expressa em “Defensa de Madrid” que se sente maior do que a circunstância histórica. O *romance* como forma vem corroborar esse estado de ânimo, porque permite falar em voz alta e erguer o punho, *defender*, enfim, a capital; além de oferecer a possibilidade de ser transmitido oralmente, superando a limitação do livro, da palavra escrita e atendendo à urgência do momento e da causa.

MADRID-OTOÑO: O OLHAR POSTERIOR À BATALHA

“Madrid-Otoño”

1

Ciudad de los más turbios siniestros provocados
de la angustia nocturna que ordena hundirse al miedo
en los sótanos lívidos con ojos desvelados,
yo quisiera furiosa, pero impasiblemente,
arrancarme de cuajo la voz, pero no puedo, 5
para pisarte toda tan silenciosamente,
que la sangre tirada
mordiera, sin protesta, mi llanto y mi pisada.

Por tus desnivelados terrenos y arrabales,
ciudad, por tus lluviosas y ateridas afueras 10
voy las hojas difuntas pisando entre trincheras,
charcos y barrizales.

Los árboles acodan, desprovistos, las ramas
por bardas y tapiales
donde con ojos fijos espían las troneras 15
un cielo temeroso de explosiones y llamas.

Capital ya madura para los bombardeos,

avenidas de escombros y barrios en ruinas,
 corre un escalofrío al pensar tus museos
 tras de las barricadas que impiden las esquinas. 20

Hay casas cuyos muros humildes, levantados
 a la escena del aire, representan la escena
 del mantel y los lechos todavía ordenados,
 el drama silencioso de los trajes vacíos,
 sin nadie, en la alacena 25
 que los biseles fríos
 de la menguada luna de los pobres roperos
 recogen y barajan con los sacos terreros.

Más que nunca mirada,
 como ciudad que en tierra reposa al descubierto, 30
 la frente de tu frente se alza tiroteada,
 tus costados de árboles y llanuras, heridos,
 pero tu corazón no lo tapanán muerto,
 aunque montes de escombros le paren sus latidos.

Ciudad, ciudad presente, 35
 guardas en tus entrañas de catástrofe y gloria
 el germen más hermoso de tu vida futura.
 Bajo la dinamita de tus cielos, crujiente,

se oye el nacer del nuevo hijo de la victoria.
Gritando y a empujones la tierra lo inaugura. 40

2

¡Palacios, bibliotecas! Estos libros tirados
que la hierba arrasada recibe y no comprende
estos descoloridos sofás desvencijados
que ya sólo el frío los usa y los defiende
estos inesperados 45

retratos familiares
en donde los varones de la casa, vestidos
los más innecesarios jaeces militares,
nos contemplan, partidos,
sucios, pisoteados, 50

con ese inexpresable gesto fijo y oscuro
de que al nacer ya lleva contra su espalda el muro
de los ejecutados,
este cuadro, este libro, este furor que ahora
me arranca lo que tienes para mí de elegía 55

son pedazos de sangre de tu terrible aurora.
Ciudad, quiero ayudarte a dar a luz tu día
(Alberti, 2003, 187-188).

Não seria exagerado dizer que tudo em “Madrid-Otoño” o diferencia de

“Defensa de Madrid”. Desde a disposição no branco da página, o universo semântico das palavras, o modo como se lança mão de um recurso como a rima, o ritmo, as imagens, o tom.... Começamos com os versos 4 e 5 – “yo quisiera furiosa, pero impasiblemente,/arrancarme de cuajo la voz, pero no puedo” – em que o sujeito que se expressa claramente deixou de ser aquele vigoroso que se sentia capaz diante do fato histórico. Agora, o tempo do desejo coincide com o tempo da impossibilidade: embora ele quisesse a voz alta e inflamada, vinda do âmago com vitalidade e fúria, reconhece que isso não é mais possível.

Nesses mesmos versos, e ao longo de todo o poema, não encontramos a integridade daqueles núcleos com sentido completo que estruturavam o *romance*. Ao contrário, observa-se a oscilação entre versos longos e curtos, mimetizando tanto o olhar como o itinerário do sujeito que percorre um cenário destruído¹³. Assim, a forma irregular e, neste sentido, desarmônica, denota tanto o que se vê como o efeito desnorteador que essa visão causa no indivíduo. A caminhada vagarosa plasma-se no ritmo arrastado, construído pela acumulação de coisas que parecem ir se amontoando. Para essa impressão contribuem também a série de substantivos sempre acompanhados por um ou mais adjetivos de teor negativo: “turbios siniestros”, “sótanos lívidos”, “ojos desvelados”, “desnivelados terrenos y arrabales”, “hojas difuntas”, “muros humildes”, “lechos desordenados”, “trajes vacíos”, “menguada luna”, “pobres roperos”. Por essas razões, alguns versos, embora longos, não são fluidos. A fluidez também sucumbe às rupturas sintáticas e ao aparecimento

13 É relevante saber que “A descrição de ruínas talvez seja o topos mais recorrente da literatura de guerra [...]” (Moura, 2016, 147).

dos versos curtos, recursos que indicam que se caminha aos tropeços e com dificuldade pelo cenário encharcado. Portanto, no andamento custoso do poema concorrem tanto a descrição do cenário como a dificuldade de elaborar o horror dessa visão.

Mas há um aspecto que torna a situação ainda mais complicada: ironicamente, é à medida que amanhece que tudo vai se tornando visível. A grande tópica do nascer do dia encarna aqui de maneira complexa. O eu-lírico que se encontrava insone, padecendo da angústia noturna do medo, decide sair caminhando pela cidade. Como já sabemos, depara-se com um cenário que não aplaca seu sentimento e que vai se tornando mais evidente com o alvorecer em marcha. Na parte 2, ele parece estar com os olhos estatelados diante do que vê – notem-se as únicas exclamações de todo o poema –, pois é o momento em que a aurora lhe revela terrivelmente os pedaços de sangue. No entanto, Alberti não despreza a dor necessária que todo nascimento implica¹⁴. Desse modo, o despontar do sol no horizonte também é lido como signo de uma nova vida, que, incansável e insistentemente, a natureza refaz todos os dias. Por tudo isso, o sujeito lírico volta-se para a cidade, com a voz baixa e o tom íntimo com que lhe falava desde o início do poema, e se oferece para ajudá-la na dolorosa tarefa de dar à luz o dia. Observe-se que saímos do “quisiera” dos versos iniciais para o seguro “quiero” do último verso: “Ciudad, quiero ayudarte a dar a luz tu día”.

No jogo de movimentos duplos sobre o qual o poema se estrutura, as

¹⁴ Em toda a passagem, é impossível não se recordar dos versos, tão plásticos quanto esses, de Carlos Drummond de Andrade em “A noite dissolve os homens”, de *Sentimento do mundo* (1940): “Havemos de amanhecer. O mundo/se tinge com as tintas da antemanhã/ e o sangue que escorre é doce, de tão necessário/para colorir tuas pálidas faces, aurora” (2008, 62-63).

concepções de vida e morte também são evocadas no título pela menção à estação do ano. Em outros momentos de sua obra, Rafael Alberti se descreve como um “poeta del aire libre” (2009, 590) e, de fato, é especialmente atencioso à passagem das estações e às paisagens naturais, tanto em sua poesia, como na autobiografia *La arboleda perdida*, em que o outono de Madri é descrito como “serio y solemne” (2009, 399)¹⁵. As árvores quase nuas, a paisagem pouco colorida e o ar frio provavelmente davam a impressão de uma Madri em ruínas ainda mais devastada depois do cerco nacionalista. No entanto, da morte que outono e inverno aparentam é que virão os novos brotos e outra vez a paisagem viva, o que não deixa de estar sugerido o poema. A propósito, Rafael Alberti talvez não seja o poeta que inaugura a relação entre o cenário devastado da cidade e a irrupção da nova vida, mas pode ter sido uma referência para outros poetas contemporâneos – ou com eles compartilha um espírito de época – já que, como aponta Murilo Marcondes de Moura na leitura de “Carta a Stalingrado” de Carlos Drummond de Andrade, “a confiança peremptória, em anunciar um mundo novo em meio ao ‘miserável monte de escombros’” é uma “contradição, se assim pode ser chamada [...] experimentada por todos na época”, referindo-se à Segunda Guerra Mundial (2016, 121 e 133).

O cenário terrível que a luz do dia faz ver em “Madrid-Otoño” torna-se

15 Descrição que faz no texto, originalmente publicado na coluna de Rafael Alberti no jornal *El País* em 24/11/1985, “He aqui el otoño”, título tomado de um verso de Baudelaire. Mais tarde, o texto é incorporado como capítulo do livro III de *La arboleda perdida*. Alberti define o outono como “la estación más lujosa, alegre y melancólica del año”; e “enfermo y adorado”, lembrando um de seus versos preferidos de Apollinaire. Esse mesmo verso é a epígrafe de “Otoño”, poema de Alberti em *Fustigada luz* (1980), e também aludido em *Versos sueltos de cada día* (1982), em que se lê “No hay estación que muera con más lujo/de colores,/con rostro más cambiante” (2004, 766).

necessário, embora doloroso. É preciso vê-lo, pois é só pelo enfrentamento crítico que o sujeito pode avaliar e considerar os fatos e a si mesmo em relação a eles. Esse pendor reflexivo – que está em todos os poemas de “Capital de la gloria” – também se refere à própria poesia como forma de expressão. Não se verifica aqui a mesma crença no poder interventor da palavra poética como se observava no *romance*, tampouco o âmbito do poema resiste à desordem exterior. A rima, por exemplo, não organiza ou confere simetria ao poema. Embora ocorra em todas as estrofes, não conforma um esquema, mas se pulveriza como as mesmas ruínas da cidade ou os pedaços de sangue que a aurora iluminou.

Em “Madrid-Otoño”, o processo de escritura é tão penoso quanto encarar o cenário pelo qual se caminha, mas é mais necessário do que nunca. A complexidade da experiência da guerra constrange à reflexão sobre as grandes questões humanas – a vida e a morte – e pede a tentativa de compreendê-las em uma circunstância histórica extrema. A este exercício o poeta se entrega na palavra, no curso do poema. Desse modo, a poesia em “Madrid-Otoño” não é elemento para a ação direta, como no *romance*; mas sua intervenção não é por isso menos poderosa.

LEJOS DE LA GUERRA: O OLHAR DISTANTE DA BATALHA

“Lejos de la guerra”

Yo diré tu heroísmo de nuevo y simplemente

lejos de ti, ciudad, con la voz merecida
 del hombre que por norma ya tiene diariamente
 anochecer sin casa o amanecer sin vida.

Campos sin guerra, os traigo de las atronadoras, 5
 desangradas orillas del pobre Manzanares
 un saludo enramado de sus liberadoras,
 destrozadas encinas y partidos pinares.

Bosques tranquilos, pueblos ausentes, derramados
 por la monotonía 10
 de los mismos dulcísimos, lluviosos panoramas,
 yo os contaré la pena de los rotos tejados,
 la paralela suerte del cable y el tranvía,
 el fin de la arboleda, la historia de sus ramas.

Puentes anchos del Sena, puentes desposeídos 15
 de los fijos temores
 que por los claros ojos sin sueño de tus puentes,
 Madrid, ven entre ruedas, sombras y hombres hundidos,
 al alba de los súbitos, mortales resplandores
 cuánto tienen los héroes de flores inocentes. 20

París, por tus tranquilas

chimeneas que exaltan un cielo sin motores,
se me angustian las venas subiendo a mis pupilas
caras desenterradas,
uñas que entrechocando con la muerte, rabiosas, 25
buscan bajo las íntimas viviendas desventradas
los familiares restos difuntos de las cosas.

¡Ah, Madrid de la luz, que se me va y enfría,
París, con tus tugurios de caspas y melenas,
pederastas, modistos, cabrones permanentes 30
y esta desamparada, sin alquiler, vacía
puta triste, que apenas
pasa como el recuerdo de una historia sin dientes!

Viejo París, tu mano,
medio muerta en la mía, 35
tiene algo de gusano.
Al comprimirlo sangra, mordiendo todavía.

Que a ti, París, profundo, trabajador, risueño,
te mojen las gloriosas, mínimas, ejemplares
aguas del Manzanares, 40
de alegría, de aurora, de libertad y sueño.

(París, febrero de 1937)

(Alberti, 2003, 196-197)

Depois da leitura de “Madrid-Otoño”, a aparição do eu seguro logo no primeiro verso de “Lejos de la guerra” poderia surpreender. No entanto, já deveríamos desconfiar que o processo reflexivo ao qual o sujeito se dedicara naquele poema, buscando uma nova forma de expressão, o faria recobrar o ânimo. E isso se anunciava no “quiero” do último verso de “Madrid-Otoño”. Ainda assim, na sequência da estrofe, a primeira impressão causada pelo “Yo diré”, revela-se mais do que mera autoconfiança ou puro entusiasmo. É com a voz merecida do homem cuja norma cotidiana de vida é o anoitecer sem casa e o amanhecer sem vida que este sujeito lírico enuncia. Há, portanto, um contraponto duro que tensiona qualquer visão simples a respeito da proposição que aqui se coloca. Para dizer o heroísmo de Madri, a quem novamente o sujeito se dirige, veremos que ele se exige um olhar atento sobre o contexto histórico, que lhe garante lucidez para apontar os interesses internacionais que contribuíram decisivamente para os rumos da Guerra Civil Espanhola.

O “Yo diré” no primeiro verso desdobra-se em denúncia à postura hipócrita das democracias ocidentais com relação à tomada à força do governo legitimamente constituído da República espanhola. Valendo-se de sua passagem por Paris, a crítica de Alberti recai sobre a França, que, a despeito do célebre lema de sua revolução, havia decidido ainda em 1936 pela proibição da venda de armamentos à República. Mais tarde, em setembro de 1937, França e Inglaterra encabeçaram as reuniões do Comitê de Não-Intervenção, ignorando que desde o início da Guerra Civil, Itália e Alemanha forneciam apoio de artilharia, aéreo e marítimo aos nacionalistas¹⁶.

16 O Pacto de Não-Intervenção na Guerra Civil Espanhola significou, na prática, “negar armas ao governo reconhecido e em geral ignorar as que iam para os rebeldes”, além de recusar “aceitar as provas da intervenção alemã e italiana” (Beevor, 2007, 205). Pierre Vilar observa que “É esse contraste

A denúncia em “Lejos de la guerra” ganha corpo através da construção de um diálogo irônico com a paisagem plácida e pacífica da capital francesa, à qual o eu-lírico trata de apresentar o cenário desconjuntado de Madri¹⁷. Sem meias palavras, o sujeito conta aos tranquilos bosques e chaminés e aos “campos sin guerra” sobre as “atronadoras” e “desangradas” margens do rio Manzanares, sobre as árvores e os pinheiros destroçados, criando uma contraposição que sublinha o absurdo que representa ignorar a violência que está ocorrendo logo ao lado. A ausência de ação humana no poema, já que o diálogo se dá com as paisagens e os verbos estão majoritariamente em uma forma nominal, o particípio, também colabora para a denúncia da imobilidade francesa. Em flagrante oposição a ela, o sujeito lírico é o único agente.

A partir do vigésimo primeiro verso, parece que a ânsia de desmascarar as ações dos dirigentes franceses é tanta e tão furiosa, que o eu-lírico é tomado pelo choro. Mas se trata de lágrimas carregadas daquilo que a França parece não cultivar naquele momento: memória. Assim, sobem às pupilas do sujeito rostos de mortos. Nesta que é a passagem mais forte do poema, o desespero das vítimas que buscam objetos em meio aos escombros – “familiares restos difuntos de las cosas” – pode ser lido também como as imagens da guerra que assombram a mente do sujeito e nunca deixarão de perturbá-lo.

Ao final, Madri se converte na capital digna do epíteto Cidade-Luz, e

entre as reticências espontâneas, as quais se chocam com a causa republicana e a rapidez das reações fascistas diante do acontecimento espanhol, que permite classificar o ambiente internacional entre os fatores positivos que beneficiam os generais sublevados” (1986, 46).

17 A contraposição entre as grandes cidades que sofreram cercos ou bombardeios a partir da Guerra Civil Espanhola – Madri, Londres e Stalingrado – e as cidades “belas” e “não profanadas” é recorrente na literatura de guerra, como observa Murilo Marcondes de Moura (2016,149), referindo-se a Carlos Drummond de Andrade e Pablo Neruda, em cujo poema “Canto a Stalingrado”, de 1942, certamente não por acaso, Madri é identificada como “capital de la gloria”.

Paris se reduz à obscuridade de personagens execráveis, corruptos e sem valor – *pederastas, cabrones, putas* – quiçá identificados aos seus próprios governantes, se consideramos a lente do sujeito lírico.

Para a contraposição que encerra o poema, Rafael Alberti se vale das características dos rios que cortam as capitais. O caudaloso Sena, alegoria da suntuosidade parisiense, será molhado pelas águas do Manzanares, essas sim gloriosas e exemplares, ainda que mínimas. Dessa forma, Alberti redime o Manzanares de toda uma tradição da literatura espanhola que fez do rio de curso tímido, em alguns trechos intermitente, objeto de riso¹⁸. Sua fragilidade – a mesma de Madri resistindo à ofensiva nacionalista; a mesma da acuada Espanha republicana – é exaltada como o traço admirável.

Com a denúncia, e sinalizando já o compromisso com a memória da Guerra Civil Espanhola que perdurará em toda sua obra, Rafael Alberti confirma o viés incisivo de sua poesia. Repele, assim, uma postura “que apenas/pasa como el recuerdo de una historia sin dientes”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste texto, investigamos como a diferença formal entre dois conjuntos de poemas escritos por Rafael Alberti durante a Guerra Civil Espanhola poderia revelar uma mudança no tratamento que o poeta fazia da relação entre sujeito e história. Percebemos que a experiência da guerra como

18 Desde Góngora, Quevedo e Lope de Vega o rio é cantado (López Serrano, 2001). No próprio Alberti, o Manzanares é o “pobrecito río,/Donde solamente botan/Sus barquitas los chiquillos” que aparece no poema “Medianoche” de *Marinero en tierra*.

realidade próxima e cotidiana parece ter causado profundo impacto em nosso poeta. Sem pretender hierarquizar com critérios de qualidade os *romances* e os poemas de “Capital de la gloria”, notamos que se configura em cada um dos conjuntos uma reação lírica distinta, que vai dos versos em voz alta e vigorosa até a comoção profunda diante dos acontecimentos. Ao se abrir para essa realidade imediata, Rafael Alberti colocou em perspectiva sua visão de mundo, suas crenças e sua própria poesia.

Sem dúvida, a Guerra Civil foi para Rafael Alberti, como para tantos outros poetas companheiros seus, “um elemento decisivo” nas dimensões literária e humana (Puccini, 1982, 15), e é pelo impacto que o conflito causou nesses dois âmbitos, superando qualquer determinação espaço-temporal, que os poemas *precisam* continuar a ser lidos hoje e nos próximos oitenta anos. De um lado, cumprem sua vocação histórica, pois, sem pretender ser a História, estão marcados pelos signos de uma circunstância, ou seja, o acontecimento mais imediato – a batalha nas trincheiras, as bombas, a cidade em ruínas –, e tudo o que estava ao seu redor – os companheiros mortos, o embate ideológico, as ações em defesa da cultura. Lembrem, portanto, que a guerra é uma ação de sujeitos históricos. Desse modo, Alberti não a trata como um “parêntesis” na História (Featherstone, 1995, 23), e sim considera sua complexidade.

Mas de outro, os poemas transcendem todos esses aspectos, pois convertem o acontecimento histórico em acontecimento interior; e é na materialidade da linguagem que isso se conserva: “L’arme du poète est la langue. Il faut que s’établisse un rapport entre l’âme et la parole, que le désir,

l'amour, la douleur illimités trouvent une forme” (Starobinski, 1999, 15-16). E porque o histórico convertido em íntimo, “a dor ilimitada”, encontrou uma forma, os poemas não dizem mais respeito a uma conjuntura específica ou a um homem, dizem respeito a todos os homens em qualquer tempo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alberti, Rafael. *Numancia*. Adaptación y versión actualizada de *La destrucción de Numancia*, de Miguel de Cervantes. Madrid: Turner, 1975.
- _____. *Poesía II*. Edición de Robert Marrast. Barcelona: Seix Barral, 2003.
- _____. *Poesía IV*. Ed. José María Balcells. Barcelona, Seix Barral, 2004.
- _____. *Prosa II. Memorias. La arboleda perdida*. Ed. Robert Marrast. Barcelona, Seix Barral, 2009.
- _____. *Romancero general de la Guerra Española*. Madrid. Visor Libros, 2006.
- Andrade, Carlos Drummond de. *Sentimento do mundo*. Rio de Janeiro: MEDIAfashion, 2008.
- Arellano, Ignacio. “La poesía satírico-burlesca de Quevedo. Coordenadas esenciales”. In: *Revista Anthropos*. Extra 6, Barcelona, 2001, pp. 39-48
- Beevor, Antony. *A batalha pela Espanha. A Guerra Civil Espanhola. 1936-1939*. Trad. Maria Beatriz de Medina. Rio de Janeiro: Record, 2007.

- Bowra, Cecil Maurice. "Poetry and the First World War". In: *In general and particular*. London: Weidenfeld and Nicolson, 1964, pp. 193-221.
- Díaz-Mas, Paloma. "El romancero, entre la tradición oral y la imprenta popular". In: *Destiempos.com*. México, Distrito Federal, Julio-Agosto 2008, Año 3, Número 15, pp. 115-129. Disponível em <<http://digital.csic.es/bitstream/10261/7646/1/diazmas2008Destiempos.pdf>>. Acesso em 30 de abril de 2016.
- Díaz Roig, Mercedes. *El romancero viejo*. Madrid: Catedra, 2007.
- Featherstone, Simon. "Reading war poetry". In: *War poetry*. An introductory reader. London: Routledge, pp. 18-24
- González, Ángel. *La poesía y sus circunstancias*. Barcelona: Seix Barral, 2005.
- Lechner, J. *El compromiso en la poesía española del siglo XX*. Alicante: Universidad de Alicante, 2004.
- López Serrano, Alfredo. "El río Manzanares en los escritores del Siglo de Oro". Ponencia en el curso: Patrimonio Arqueológico y Artístico en la Comunidad de Madrid (II). Disponível em: http://e-archivo.uc3m.es/bitstream/handle/10016/12559/manzanares_lopez_2001.pdf?sequence=1>. Acesso em 15 de janeiro de 2016.
- Marco, Valeria De. "Identidade e peregrinações discursivas: Rafael Alberti em torno ao Museu do Prado". Trabalho oral apresentado no XII Congresso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada, 2011.
- Matvejevitch, Pedrag. *Pour une poétique de l'événement*. Paris: 10/18, 1979.
- Moura, Murilo Marcondes de. *O mundo sitiado*. A poesia brasileira e a

- Segunda Guerra Mundial. São Paulo: Editora 34, 2016.
- Puccini, Dario. *Romancero de la resistencia española*. Barcelona: Ediciones Península, 1982.
- Ramón Jiménez, Juan. “El Romance, río de la lengua española”. In: *Política poética*. Madrid: Alianza Editorial, 1982, pp. 249-293.
- Starobinski, Jean. “Introduction à la poésie de l’événement”. In: *La poésie et la guerre*. Chroniques 1942-1944. Paris: Mini Zoé, 1999, pp. 9-19.
- Thomas, Hugh. *A Guerra Civil Espanhola*. Volume 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.
- Valverde, María de la Concepción Piñero. *Poesia e fronteira no Poema de Mio Cid*. São Paulo: Factash Editora, 2010.
- Vilar, Pierre. *Guerra da Espanha*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.