

O Exílio Republicano Espanhol de 1939 em perspectiva na correspondência em verso de Rafael Alberti e José Bergamín

Mayra Moreyra Carvalho¹

Resumo: O exílio republicano espanhol de 1939 implicou o deslocamento forçado de cerca de 500 mil pessoas da Espanha no imediato pós-Guerra Civil Espanhola. Rafael Alberti (1902-1999) e José Bergamín (1895-1983) foram dois dos protagonistas-testemunhas desse processo que se estendeu, para muitos dos artistas, poetas e escritores como eles, por mais de trinta anos. Depois de terem estado lado a lado durante o conflito espanhol, à frente da Alianza de Intelectuales Antifascistas, Alberti e Bergamín precisaram partir para o exílio na América, onde tiveram atuação intensa nos âmbitos cultural e editorial na Argentina e no México, principalmente. Desde seu primeiro encontro, ainda nos anos 1920, os dois sempre mantiveram contato, mas, em 1971, retomariam um diálogo regular que se tornaria a série de cartas-poemas intituladas *De X a X*, remetidas enquanto Alberti vivia em Roma, e Bergamín, em Madrid. O presente estudo vale-se da leitura de alguns fragmentos dessas cartas-poemas a fim de confrontar a apropriação poética do desterro de cada correspondente, na medida em que essas composições permitem que os poetas cultivem o diálogo polêmico e exigem um exame de si e do outro, passando em revista suas trajetórias lírico-políticas vividas no exílio e lavradas pela palavra poética.

Palavras-chave: Exílio; Poesia Espanhola; Cartas; Rafael Alberti; José Bergamín.

THE SPANISH REPUBLICAN EXILE OF 1939 IN PERSPECTIVE IN THE CORRESPONDENCE IN VERSE OF RAFAEL ALBERTI AND JOSÉ BERGAMÍN

Abstract: The Spanish Republican Exile of 1939 involved the forced relocation of around 500,000 people from Spain in the immediate aftermath of the Spanish Civil War. Rafael Alberti (1902-1999) and José Bergamín (1895-1983) were two of the protagonists-witnesses of this process that lasted, for many artists, poets and writers like them, more than thirty years. After having been side by side during the Spanish conflict, leading the *Alianza de Intelectuales Antifascistas*, Alberti and Bergamín had to go into exile in America, where they were intensely active in the cultural and editorial spheres in Argentina and Mexico, mainly. Since their first meeting, back in the 1920s, the two always maintained contact, but in 1971, they resumed a regular dialogue that would turn into a series of letter-poems entitled *De X a X*, sent while Alberti lived in Rome, and Bergamín, in Madrid. This study focuses on the analysis of some fragments of these letter-poems in order to confront the poetic appropriation of the exile of each correspondent, insofar as these compositions allow the poets to cultivate a polemical dialogue and examine themselves and the other, reviewing their lyrical-political trajectory in exile, created by the poetic word.

Keywords: Exile; Spanish poetry; Letters; Rafael Alberti; José Bergamín.

¹ Doutora em Letras (FFLCH-USP – 2019). Docente da Universidade do Estado de Minas Gerais. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1580-3346>. E-mail: mayra.carvalho@uemg.br.

Introdução: de dois poetas, do exílio e de suas antinomias

Entre maio de 1971 e julho de 1972, os poetas espanhóis Rafael Alberti (1902-1999) e José Bergamín (1895-1983) trocaram uma série de dezessete cartas-poemas. Àquela altura, Alberti vivia exilado em Roma, para onde se trasladara em 1963 vindo da Argentina, país a que chegara em 1940 depois de passar quase um ano em Paris; e Bergamín residia em Madri, para onde havia regressado pela segunda vez em 1970 (a primeira tentativa de retorno do exílio havia sido em 1958), depois de passar pelo México, Venezuela, Uruguai e França. O itinerário de ambos foi impelido pelo desfecho da Guerra Civil Espanhola e consequente instauração da ditadura franquista. A correspondência em verso entre os dois poetas foi publicada em janeiro de 1982 pela icônica revista *Litoral*, que conhecia ali sua terceira época, tendo à frente José Maria Amado, já que nascera na efervescência cultural dos anos 1920 na Espanha pelas mãos de Emilio Prados e Manuel Altolaguirre em Málaga e, na década de 1940, voltara a ser editada pelo primeiro em seu exílio mexicano.

Mesmo a breve apresentação desses poetas e das circunstâncias da publicação de suas cartas-poemas permite divisar alguns dos elementos que conformaram o Exílio Republicano Espanhol de 1939: a dispersão massiva e duradoura de centenas de milhares de pessoas, entre elas uma significativa parte dos homens e mulheres de cultura da Espanha, poetas, escritores, músicos, cientistas, professores; a suspensão de projetos estéticos, editoriais e culturais, retomados em alguma medida no exílio; e o tenaz cultivo da palavra poética em verso e em prosa. O fato de que não seja possível tocar em nomes como os de Rafael Alberti, José Bergamín ou de Emilio Prados sem mencionar, por um lado, seu labor poético e editorial, e por outro, termos como “guerra”, “ditadura” e “exílio” é a sintomática evidência de um tempo que imiscuiu esses âmbitos de maneira inaudita. Nas palavras de Edward Said (2005, p. 47) – ele também um exilado – “nossa época, com a guerra moderna, o imperialismo e as ambições quase teológicas dos governantes totalitários, é, com efeito, a era do refugiado, da pessoa deslocada, da imigração em massa”.

O pensador palestino talvez tenha escrito um dos textos mais lúcidos para enfrentar o que ele denomina as “antinomias do exílio” (2005, p. 47), ou seja, os elementos por vezes contraditórios que esse processo histórico põe em jogo. Primeiramente, Said sublinha uma definição básica e inegociável: o fato de que o exílio é “uma fratura incurável” (2005, p. 46). Ao lado desta, no entanto, o autor reconhece que o exílio se constitui também como um “tema vigoroso”. Diante do perigo de equacionar os dois âmbitos em uma postura apaziguadora, Said é contundente em afirmar, como quem exige que não se esqueça, “Que o exílio é irremediavelmente secular e insuportavelmente histórico, que é produzido por seres humanos para outros seres humanos” (2005, p. 47) e que, portanto, considerar que ele possa ter um lado bom, seja para o sujeito ou para a literatura escrita por ele, seria banalizar o horror. Assim, adverte que, mesmo que grandes escritores tenham escrito grandes obras no exílio, conferindo-lhe uma aparente dignidade, nem toda a experiência do exílio pôde ser cartografada pela literatura, permanecendo em uma zona irrecuperável do tempo.

Outro problema levantado por Said é a relação entre exílio e nacionalismo, impossível de ser tratada com neutralidade, ele adverte. Uma vez que a condição do desterro muitas vezes intensifica os sentimentos de pertencimento a um lugar, uma língua e uma herança cultural, questiona-se como lidar com o fato de que esses mesmos

elementos são apropriados pela ideologia mais chã para justificar o banimento e a exclusão. Desse modo, qualquer discussão sobre o exílio exige, aponta Said, o cuidado ao considerar a continuidade suposta pelo ideal nacionalista e a descontinuidade que define a vida do exilado. Aliás, é em virtude desta condição que o exilado teria uma perspectiva, em certa medida, “privilegiada”, pois, justamente pela consciência aguda da perda, saberia que nenhuma das instâncias oferecidas pelo modo de vida hegemônico dos Estados-nações modernos é tão segura como se vende. O exilado seria, então, uma figura desestabilizadora, que assinala o quão movediças podem ser definições à primeira vista certas como “cidadão” ou “direitos universais”, problemas que também são examinados por Giorgio Agamben (2013), por exemplo, que demonstra como a figura do exilado é produzida pelas mesmas leis que deveriam assegurar seus direitos fundamentais. Para o filósofo italiano (2013, p. 33-34), em diálogo com Hannah Arendt “a figura que deveria encarnar por excelência o homem dos direitos – a do refugiado – marca, pelo contrário, a crise radical do conceito”

Especificidades do Exílio Republicano Espanhol de 1939

Frente a toda essa complexidade, é evidente que o exílio se configura como um processo histórico denso e de muitas implicações, em que o deslocamento forçado de uma pessoa de sua terra natal é apenas a mais elementar. No caso do “último ato da tragédia espanhola” (De Marco, 2011, p. 98), o rigor e a precisão se impõem desde o momento da nomeação:

Todo un ‘pueblo’ junto a sus mejores intelectuales, artistas y escritores: he ahí el fundamento en 1939 de la superioridad ética y estética de la España republicana sobre la franquista, [...]. ‘Exilio’, por tanto, pero necesariamente adjetivado como ‘republicano’ porque, a mi modo de ver, no es una cuestión adjetiva sino absolutamente sustantiva para caracterizar al exilio de 1939, leal a los valores culturales y políticos representados por la bandera tricolor y víctima histórica de la Victoria fascista (Aznar Soler, 2002, p. 11).

A “superioridad ética y estética de la España republicana sobre la franquista” sublinhada pelo crítico rastreia-se, principalmente, nos primeiros anos do exílio, um período de desorientação, mas também de crença de que o regime franquista não sobreviveria à vitória dos aliados na Segunda Guerra Mundial e a República espanhola seria restaurada respeitando sua legitimidade. Parte dessas questões se encontram no projeto da revista *España peregrina*², fundada por Bergamín em 1940 no México, onde o governo republicano havia se reorganizado acreditando em sua breve restituição. No primeiro número da revista, que teve outros nove volumes, se lê: “Confesamos publicamente nuestra fe en la existencia posible de un orden universal de Verdad más allá de la fuerza”. Outra parte dessas concepções está impressa no *poemario* de León Felipe (1884-1968), também exilado no México, *Español del éxodo y del llanto*, de 1939:

² *España Peregrina* contou com nove números publicados de fevereiro a outubro de 1940. A inspiração para o nome da revista veio, segundo Bergmaín, da obra *El peregrino en su patria*, de Lope de Vega (Caudet, 1977).

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

Na contraposição entre o “yo” e o “tú”, ao segundo são reservados os signos da propriedade privada e da guerra, enquanto o primeiro detém algo cujo valor não pode ser mensurado pelos parâmetros daquele sistema. O sujeito lírico se reconhece como desprovido dos bens materiais frente à ambição abarcadora do outro, mas seu trunfo consiste em possuir algo que não se reduz a um objeto que se pode ter ou não. A canção implica um saber, um agir comunitário que participa da criação dos elementos mais basilares: o trigo e o fogo; mais do que comida e energia passíveis de quantificação, instâncias vinculadas à possibilidade de gerar. Sem a canção, perdem-se o som, a fala, a transmissão, a experiência, para dar lugar à esterilidade da posse dos bens e do poder.

Essa esperança dos primeiríssimos anos manifesta nos versos de León Felipe é logo solapada quando, terminada a Segunda Guerra, a tensão internacional encabeçada por Estados Unidos e União Soviética torna a Espanha sob Franco uma peça-chave da estratégia norte-americana. Em nome da política anticomunista passam a planos secundários a ilegitimidade e as arbitrariedades do regime, o que, para os exilados, mostra-se como um claro indício de que seu desterro seria duradouro:

Desde o desfecho da guerra civil, [...], a esperança construída pelo avanço das Forças Aliadas das quais muitos republicanos espanhóis do exílio tomaram parte, viu-se novamente traída pela nova reconfiguração mundial e o novo alinhamento de forças: as prioridades de suas diretrizes políticas transformam em ingenuidade qualquer consideração de retorno à Espanha. É no quadro da Guerra Fria que qualquer esperança de retorno é enterrada definitivamente” (Fornerón, 2015, p. 23).

Com efeito, Franco se torna um importante aliado dos Estados Unidos, concedendo-lhes, por exemplo, a construção de bases militares na Baía de Cádiz. A cooperação reverte-se no apoio da democracia americana para a aceitação da entrada da Espanha na Organização das Nações Unidas em 1955, chancela que normalizou a ditadura de Franco. As ressonâncias de tais acontecimentos são descritas pelo romancista e político Virgilio Botella Pastor (1906-1996), exilado no México, como o período “más triste, descorazonador y de perspectivas más lejanas, que provocó un cambio radical en la mentalidad y actitud de los exiliados ante el desmoralizador alejamiento del futuro ansiado” (2002, p. 607).

O aspecto duradouro, massivo e dispersivo do Exílio Republicano Espanhol de 1939 resultou em diferentes momentos em cada contexto histórico, além de distintas implicações e modos de apropriação literária. Para a historiografia e a teoria da literatura,

a maneira de considerar os autores desterrados partindo do clássico tripé língua, nação e tradição demonstrou sua insuficiência, já que se baseia em uma perspectiva que contribui potencialmente

[...] com o silêncio sobre a literatura da catástrofe do século XX, diluindo sua especificidade em categorias que a isolem do diálogo com outras obras, [...]. Basta pensar nos riscos da expressão “literatura do exílio” que pode ocultar a dimensão de violência originária de tantos deslocamentos (De Marco, 2004, p. 67).

Esse mesmo rótulo, “literatura do exílio”, pode fazer supor que escritor e poeta se restringem à melancolia ou à nostalgia, apartados do curso da discussão estética de fato. No caso dos artistas espanhóis exilados – pensemos não só nos escritores já referidos aqui, mas também em Jorge Guillén, Max Aub, Juan Ramón Jiménez, María Teresa León, Rosa Chacel, Luis Cernuda, Ramón Sender, Jorge Semprún, Lorenzo Varela, Francisco Ayala –, para citar alguns, isso significa ignorar seu passado de rupturas vanguardistas e a possibilidade de criação estética relevante nos países que os acolheram, o que seria, no mínimo, redutor e equivaleria a um exílio dentro do exílio. Como bem argumenta o pensador francês Serge Salaün (2000, p. 581), uma vez exilados, esses artistas “no hacen reportaje sobre su vida interior o exterior, sino que elaboran una estética”, e o fazem valendo-se tanto da formação no seio das correntes estéticas fundamentais do primeiro terço do século, como da experiência presente da dispersão, articulando o trabalho com as linguagens, a perspectiva subjetiva e a reflexão crítica sobre a História a que eles assistem e cujos eventos também os arrastam.

É o crítico francês quem alerta ainda para a necessidade de ponderar acerca das semelhanças e diferenças em um grupo de artistas tão numeroso:

Todos esos eminentes poetas que se refugian en Europa o en las Américas tienen en común dos cosas esenciales. Por una parte, en el plano ideológico más amplio, mantienen una identificación global sin reserva con la República vencida y un rechazo sin fisuras del franquismo y de lo que representa, aunque las modalidades del republicanismo y del antifranquismo son variadísimas: en eso, no hubo unidad nunca, ni durante la República y la guerra, ni la habrá en el exilio (Salaün, 2000, p. 583).

A ausência de homogeneidade é, de fato, um traço fundamental para o estudo do Exílio Republicano e se deve, certamente, à especificidade das questões íntimas, políticas e contextuais enfrentadas por cada artista, mas, sobretudo, à maneira única como cada um elaborou esteticamente sua reação à experiência do exílio. Com efeito, podemos falar de poéticas do exílio, com distintas e, por vezes, conflitantes, apropriações literárias do desterro. Para discuti-las com mais vagar, voltamos às dezessete cartas-poemas a que aludimos no início deste texto, pois o conjunto permite uma espécie de acareação entre duas atitudes muito diferentes diante do exílio, ao mesmo tempo que ratifica um ponto pacífico: o cultivo do diálogo polêmico. A través dele, os correspondentes Rafael Alberti e José Bergamín examinam-se e interrogam-se considerando suas trajetórias lírico-políticas lavradas pela palavra poética.

Poéticas do exílio

Como mencionado, a série de cartas-poemas foi escrita no início dos anos 1970, depois de três décadas de exílio, portanto, e nasce de uma circunstância específica: um telefonema de Bergamín a Alberti. Aquele havia ido a Málaga, no Sul da Espanha, onde morava a filha de Alberti, Aitana, e de lá telefonou para o amigo que estava em Roma. Contextualmente, a correspondência tem como pano de fundo um período específico, “un momento histórico bien determinado: el paulatino desmoronamiento de la dictadura en España y la larga agonía de Franco” (Dennis, 2012, p 84).

Nessa ocasião, retoma-se o vínculo entre os dois, construído desde a década de 1920, quando ambos aparecem na cena literária espanhola: Alberti como o jovem poeta autor de *Marinero en tierra* (1925) e Bergamín como poeta, ensaísta e editor da revista *Cruz y raya*. A celebração do tricentenário da morte de Góngora em 1927 encontra-os lado a lado nas publicações e nas famosas noites realizadas no Ateneu de Sevilha em dezembro daquele ano, acontecimentos que forjariam a ideia de um grupo de poetas que passou à historiografia espanhola como “Generación del 27”³. Pouco depois, é Bergamín quem sugere a Alberti o título para seu quarto livro que viria a se chamar não *Pasión y forma*, como inicialmente pensara o gaditano, mas *Cal y canto*, fórmula que capta bem o experimentalismo formal da obra e sua investigação de expressões poéticas, da erudita imagem gongórica à vivacidade plástica das canções e manifestações populares, seladas pela mente criadora do artífice. Já durante a Guerra Civil, Bergamín e Alberti estarão juntos na *Alianza de Intelectuales Antifascistas*⁴, promovendo diversas ações de luta cultural e simbólica, como a publicação do periódico *El Mono Azul*⁵.

O exílio empurra Bergamín para o México e Alberti para a Argentina, mas o contato entre os dois permanece. É pela editora Séneca, fundada por Bergamín na América do Norte, que é publicado o primeiro volume da autobiografia albertiana, *La arboleda perdida*, em 1952, onde as lembranças do companheiro de juventude compõem em várias oportunidades. Além disso, no primeiro livro inédito de Alberti editado na Argentina, *Entre*

³ A designação geracional, que tende a referir-se a um grupo de poetas espanhóis aparecidos da cena cultural nos anos 1920, deve ser tributada a uma operação da academia e da crítica, a qual se soma o autorreconhecimento dos próprios artistas como sendo parte de uma rede de diálogos estéticos tecida por meio de tertúlias, da convivência pessoal, das publicações de textos em jornais e da elaboração de revistas. Uma série de intervenções críticas, teóricas, poéticas e simbólicas forjaram a ideia sólida de uma geração, o que é, em certa medida, um caso exemplar para pensar como a historiografia literária se conforma e como os diversos agentes intervêm nesse “campo” (Bourdieu, 1992). O próprio trabalho da geração de 27 em seu momento configurou-se como uma intervenção desse tipo, já que o “1927” que os nomeia se refere ao tricentenário da morte de Luis de Góngora, cuja comemoração o grupo encampou, reivindicando uma leitura do poeta seiscentista que se coadunava às discussões estéticas que eles mesmos travavam naquele momento. Diante de um conceito controverso e “harto simplificador” (Macciuci, 2019, p. 821), alguns críticos, como Blanco Aguinaga (2000, p. 233), defendem o termo “generación poética de la República” por considerar que todos os poetas chegaram à maturidade de suas obras com a Segunda República em 1931 e apoiaram-na; outros, como José Carlos Mainer (1968), adotam “Edad de Plata”. Em quaisquer dos casos, no entanto, a expressão não está isenta de implicações.

⁴ Trata-se de uma organização criada por artistas alguns meses antes do início da Guerra Civil Espanhola, presidida por José Bergamín, tendo Alberti na função de secretário, embora aparecida neste contexto, a criação da Aliança é gestada a partir da participação de muitos de seus membros na Associação de Escritores Revolucionários, sediada em Moscou, e da realização de um congresso dessa entidade em julho de 1935 em Paris, como se explica no primeiro número de *El mono azul*.

⁵ Periódico que circulou entre 27 de agosto de 1936 e julho de 1938. Eram responsáveis pela publicação José Bergamín, Alberti, María Teresa León, Rafael Dieste, Lorenzo Varela, Antonio R. Luna, Arturo Souto e Vicente Salas Viu.

el clavel y la espada (1941), há uma sessão com cinco poemas dedicados a Bergamín, na qual figura o verso em que o gaditano emprega pela primeira vez a palavra “destierro”:

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

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

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

Trata-se de um poema que articula, a partir da ideia de dinâmica, o jardim, a guerra, os destinos dos dois poetas aqui implicados, Alberti e Bergamín, e o de sua poesia. Com efeito, para Alberti, desde *Marinero en tierra*, o jardim constitui-se como um espaço propício para observar a dinâmica natural de vida e morte dos seres. A referência à guerra está presente na aparência das flores que pululam na primeira estrofe: a madressilva com as pétalas que parecem grades formando uma prisão circular; o cravo cujos floretes se assemelham à esgrima que defende sem ferir; e o gladiolo que leva inscrito no nome a similaridade com a espada. Por outro lado, o florilégio também pode ser prisão para o poeta se considerarmos que a flor é um arqui-elemento da lírica desde tempos imemoriais, posto em crise por um tempo que a arrancou do jardim para jogá-la em um solo devastado.

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

Mais tarde, em *Signos del día* (1963), de Alberti, figura o poema de “A José Bergamín, al encontrarlo después de tantas cosas”, que registra a reunião dos dois no Uruguai e a tentativa de participar do Congresso Internacional de Escritores em Londres em 1958, frustrada pela polícia inglesa que os deteve e impediu sua entrada no país. Recomponho brevemente alguns episódios dessa amizade, pois além de serem aludidos nas cartas, demonstram o profícuo vínculo entre os dois artistas. Como observa Dennis (2012, p. 83) a esse respeito, “Se trata, de hecho, de una relación particularmente fecunda en lo que se refiere a proyectos, colaboraciones, iniciativas y estímulos mutuos que en conjunto dejan una huella notable en la obra de ambos escritores”.

Para publicação na revista *Litoral*, cerca de dez anos depois de sua redação, o conjunto de cartas-poemas ganhou o título de “X a X - Correspondencia en verso”. O X a X se refere ao fato de que a partir da terceira carta-poema de Alberti, ele passa a substituir o nome do Bergamín pela letra “X”, assim como o seu próprio nome. Daí em diante eles se tratam um ao outro de X – “equis” em espanhol. Essa terceira carta-poema de Alberti alude ironicamente aos procedimentos da censura, que foi prévia na Espanha já a partir de 1938 até 1966, quando passou à ambígua condição de consulta voluntária.

O chamar-se de X um ao outro resulta em vários efeitos. O X a X do título faz lembrar algo como um “de A a Z”, no sentido de passar em revista, como quem passa a vida a limpo. Com efeito, essa ideia percorre as cartas-poemas, pois os poetas retornam a elementos de sua vida em comum, desde episódios compartilhados até leituras da tradição literária espanhola, como se remexessem baús que contêm os mesmos objetos, mas que cada um ordenou à sua maneira. No entanto, ao intitular começo e fim do processo com a mesma letra admite-se o caráter esfumado do conjunto e a impossibilidade de que ele resolva de vez questões tão duras como a guerra e o exílio. Na esteira desses problemas, o “X” poderia aludir à Espanha e seus rumos, que se apresentam como incógnitas para aquele que ainda vive no exílio em Roma e para o que tem a experiência do exílio interior no próprio país (Dennis, 2014, p. 95).

O “equis a equis” também confunde o leitor que passa pelas cartas-poemas e se atrapalha por vezes para identificar quem é quem. Essa confusão lança uma perspectiva irônica dos poetas sobre as próprias trajetórias, como se, na condição de exilados, formassem um grande grupo indistinto, como, por vezes, a historiografia trata esses autores do exílio espanhol. Por outro lado, eles suspendem a noção una de autoria e assumem um efeito da interlocução, já que, em uma carta, como adverte Gusdorf (1991, p. 152), o outro-destinatário institui uma determinada disposição no eu-remetente, convidando-o a descobrir a si mesmo enquanto escreve. Essa é uma das dimensões que esse conjunto de dezessete cartas-poemas registra.

Na primeira carta de Alberti, encontramos uma espécie de balanço em que, à primeira leitura, reluz uma perspectiva otimista:

Querido Bergamín: ya no se estila
escribir en tercetos una carta
siguiendo el hilo que la rima enfila

como la aguja azul que en Cal y canto
alegremente la palabra ensarta
antes del crimen, el destierro, el llanto.

Quiero decirte que tu voz me vino
del litoral de Málaga hasta Roma,
sintiendo en ella nuestro igual destino.

Juntos nacimos a la poesía,
juntos la vimos inicial paloma
y también juntos como se moría.

Era para llorar, mas no lloramos.
Era para morir, mas no morimos.
Para ya nunca andar, mas caminamos. [...]

(Alberti, 1982, p. 23)

A despeito de começar a carta dizendo que já não se usa mais escrevê-la em versos, costurando-a com rimas, é exatamente o que Alberti faz. Essa quase divertida contraposição entre dizer e fazer, no entanto, recobre-se de outros matizes com o significado das palavras rimadas. Em face do som acorde, os sentidos trazem a dissonância com os pares “canto” e “llanto”; “poesía” e “moría”; “caminamos” e “lloramos”. A desarmonia latente se manifesta também no antes, tempo alegre, e no depois, que acumula “crimen”, “destierro” e “llanto”. Frente às adversidades, posta-se a resistência dos personagens encarnados na primeira pessoa do plural, que puderam, em alguma medida, subverter o aniquilamento.

A sutileza da construção formal do poema evidencia uma inteligência criadora, capaz de ordenar os tercetos e conferir-lhes um ritmo cadenciado e, ao mesmo tempo, compor versos muito acessíveis à compreensão. Esse efeito de leitura demonstra justamente a mão do artífice Rafael Alberti. A ela, o habilidoso poeta sugere ao mencionar o livro *Cal y canto*, a que me referi anteriormente. A menção à obra apadrinhada por José Bergamín lembra o lastro dessa amizade de interlocutores que se conhecem profundamente e há muito tempo, e que, sobretudo, conhecem a poética um do outro. A insistente primeira pessoa do plural, reforçada pela reiteração de “juntos”, destaca esse caminhar compartilhado.

Entre o acolhimento e a provocação, virá a resposta de Bergamín à primeira missiva, tendo como título “Elegía a Rafael Alberti”:

Sola, pasando el mar, tu voz llegaba
al oscuro rescoldo de la mía
querido Rafael, y despertaba

en su ceniza un fuego que dormía.
Tu solitaria voz, que en las sonoras
soledades del mar me parecía

traspasar en su vuelo el de las horas,
de luz, y no de sangre y no de llanto
enciende ya tus noches sin auroras.

Como si tu pasión de cal y canto
en la noche andaluza la estrellada
la enmascarase en eco de su espanto

y al leve clarear de su alborada
volviese a su silencio estremecido
tu luminosa voz ¡ay! Desterrada [...]

(Bergamín, 1982, p. 27)

O “otimismo” que parece estar em primeiro plano na carta de Alberti encontra um contraponto na réplica de Bergamín, a começar pela adesão à elegia e a atmosfera melancólica que esta convoca. Ao contrário da primeira pessoa do plural albertiana, Bergamín destaca nos versos iniciais a condição solitária e desterrada da voz de seu interlocutor, sublinhada nas escolhas vocabulares: “sola”, “solitaria”, “soledades”, ao passo

que sua própria voz é apresentada nada mais que como um “rescoldo”, a brasa quase a extinguir-se. O encontro das duas produz, porém, uma chispa improvável, pois desperta um fogo em meio às cinzas, ou seja, a possibilidade de retomar um diálogo polêmico é o que reanima Bergamín.

Note-se como sua reação é permeada por formulações que apontam para a pena do criador Alberti e a sucessivos processos de transfiguração: a solitária voz “parece” transpassar as horas, “como se” a paixão mascarasse o eco do espanto e a chegada da aurora repusesse a luminosa voz a um silêncio estremecido. No jogo de luzes e sombras, revelações e ocultamentos insinuados pelo campo semântico desses versos, Bergamín desvela o verniz de “cal y canto” que reveste a voz de Rafael Alberti, a qual ele mesmo batizou. Como padrinho, aliás, ele sabe que a verdade última de Alberti é a verdade poética, que sua máxima paixão sempre será entregue transfigurada pela linguagem, o que não significa que lhe falte autenticidade. O recuo “en la tiniebla del sentido” não impede que o coração do poeta o delate. A voz de Alberti lhe chega por essa via do fingimento poético, diversa da sua própria, e, por isso mesmo, capaz de reacender a palavra poética e polêmica.

Nos versos finais, Bergamín enuncia sua concepção, que alinha pensamento, sonho e poesia, já que reafirma a validade dos dois primeiros e apresenta a última como aquela que pode se transformar em palavra. Configura-se, então, uma razão poética que orienta o fazer concreto, tal como o autor propusera no ensaio “La decadencia del analfabetismo”, de 1930. Nesse texto, Bergamín registra seu modo de pensar sempre contraditório para problematizar a hegemonia da cultura letrada que suplanta a liberdade poética do jogo, latente na criança que ainda desconhece as letras: “Toda razón poética o razón puramente espiritual, es una razón analfabeta que pone, infantilmente, todas las cosas en juego, pero en juego también espiritual puro, de racionalidad intacta” (Bergamín, 1933, p. 64-65). A palavra e o pensamento livres de amarras constituem a razão poética bergaminiana, capaz de iluminar e conduzir à verdade, como se lê no último verso de sua carta:

Porque yo pienso y sueño todavía
que pensar y soñar nunca es en vano
si se vuelve palabra la poesía
como fuego veraz en nuestra mano.
(Bergamín, 1982, p. 28)

A declaração de princípios de Bergamín conforma-o quase como um antípoda de Alberti, pois a operação criadora do gaditano não consiste em “volver palabra la poesía”, mas em “volver poesía la palabra”. Para Bergamín, poesia é razão. Para Alberti, poesia é criação. Em ambos, há verdade na poesia, mas, para Alberti ela é criada. Por isso, na terceira carta-poema inicia declarando sua louca vontade de falar ao amigo “llanamente” (1982, p. 29), sem artifícios. Para tanto, os versos dessa carta são livres e brancos, mas brancos como uma corça branca. Ora, ao recorrer a um animal mítico de contos mágicos populares, presente no cancionero medieval, na lírica do romântico Gustavo Adolfo Bécquer e no próprio Alberti em *Marinero en tierra*, o poeta joga ironicamente com Bergamín, pois mesmo na aparente ausência de artifícios palpita um elemento da imaginação.

Consciente desse estatuto de sua poética, Alberti situa-se em um espaço e um tempo muito concretos, o vale de Aniene na Itália, onde se encontra no momento da escritura, a fim de reiterar lugares-comuns em sua poesia desde os anos 40, quais sejam, o exercício da memória e imagens como da *Residencia de Estudiantes* e dos amigos com quem ali conviveu – Bergamín, inclusive. O vale italiano é propício para que essas imagens do passado ocupem o aqui e agora da enunciação, e o poeta confessa que as mescla confusamente, mesmo sabendo que nada mais existe.

Alberti não precisaria contar a Bergamín sobre lembranças que ele conhece e das quais também faz parte, mas o faz para reafirmar o *locus* privilegiado por sua poesia no exílio. Não a memória como evasão, mas como nó irradiador de questões que não podem estar presentes, mas que tampouco se dissolvem completamente em ausências. Presenças e ausências estão em jogo para o poeta justamente porque afrontam sua criação poética, na medida em que criar pode ser entendido como tornar presente. Mas o que pode a criação diante da série de ausências, as perdas irrecuperáveis desencadeadas pelo exílio? Nesse sentido, a espessura da experiência indaga diretamente o artífice Rafael Alberti, e são os meandros desse enfrentamento como criador que o diálogo com Bergamín põe à prova.

Sua tréplica também lança ao amigo uma espécie de alerta, que assinala outra diferença entre os dois. Enquanto Alberti só retornará à Espanha depois da morte de Franco, Bergamín tenta a duras penas voltar, processo em que enfrenta perseguições, ameaças e um novo banimento. Diante disso, Alberti adverte-o que o lugar que ele ocupa naquele momento em Madri não lhe pertence, é apenas um empréstimo, uma condescendência do regime.

A esse mesmo respeito, perguntará a Bergamín em outra carta-poema:

¿Qué haces en esa cueva,
en ese ruedo triste
esa plaza de lidia tan oscura?
(Alberti, 1982, p. 41)

Às provocadoras indagações, Bergamín responderá:

Me preguntas que qué hago en esta cueva
Pues no hacerme ilusiones
de que veré caer ninguna breva
(Bergamín, 1982, p.45).

No diálogo, nota-se a alusão às touradas, prática sobre a qual os dois artistas escreveram durante sua trajetória. Bergamín, o ensaio poético *El arte de birlibirloque*, de 1930, e Alberti muitos poemas, dentre os quais a elegia ao toureiro Ignacio Sánchez Mejías e o conjunto *Eh, los toros*, publicado no exílio com o galego Luis Seoane. Para os dois poetas, interessa a dimensão densamente estética da prática e as questões fundamentais que estão em jogo em uma *corrida de toros*, como a lealdade, o destino, a vida e a morte. Considerando essas dimensões, podemos mensurar o alcance simbólico da pergunta que Bergamín dirige a Alberti: “¿Torearías conmigo mano a mano?” (1982, p.45). Mais do que uma troca de cartas, trata-se de algo vital ou, como diz Alberti em dado momento, de “aire y cercania”.

Esse sentido profundo coloca frente a frente duas poéticas muito distintas: a de Bergamín, interessada na negatividade, expressa em uma entidade incerta e nebulosa como o fantasma, com o qual designa a si mesmo a partir da década de 50 (Hidalgo Nácher, 2014, p. 164), ou o inferno, cujos significados estético-existenciais são investigados nos ensaios de *Fronteras infernales de la poesía*, de 1958; a de Alberti, cultivada no seio do “poder de la palabra estremecida”, como formula em um poema de *La primavera de los pueblos*, de 1957, celebrando a cada verso seu alcance criador sem deixar de sugerir a consciência da impossibilidade. Não por acaso, Bergamín o caracteriza como “el alegre”, e a filósofa María Zambrano (2009, p. 283) pinta a imagem de Alberti como “Lo intacto” em um breve texto da década de 80, aquele que segue irradiando graça e poesia, e permanece intocável em sua essência angelical. Essas duas faces também impregnam as circunstâncias dos retornos dos poetas à Espanha: a problemática e até policialesca de Bergamín, perseguido e novamente exilado no País Basco; a luminosa de Alberti, em 1977, eternizada na fotografia em que desce as escadarias do avião em Barajas com o punho aberto saudando a multidão.

Considerações finais

As dezessete cartas poemas permitem contemplar diversos movimentos dessas duas posturas poéticas e políticas em relação ao exílio e durante ele, sem que uma delas prevaleça como correta. No decorrer das cartas, percebemos que um poeta “atinge” o outro, por assim dizer. Alberti deixa sobrevir o aspecto mais sombrio e irresoluto, como uma fenda de sua máscara poética:

Querido Equis: es la madrugada.
¿Te escribo a ti? ¿Tal vez a nadie escribo?
¿Es nadie España? ¿Es nadie todo? ¿Es nada?
[...]
¿Un muerto a otro muerto? ¿Dos que ya no estamos?
Mas oigo amanecer –todo está oscuro-
y que de oscuro a oscuro nos hablamos.
(Alberti, 1982, p. 57).

Bergamín, por sua vez, reconhece o poder da criação e do canto para mover o exercício da memória e, desde seu fingimento poético, tocar a zona mais profunda do sentir:

Y te recuerdo... Y me recuerdo... En tanto
me llega con tu canto,
que es como el del jilguero en mi ventada,
tu voz que dice: ayer será mañana.

(Cada vez que tu voz llega a mi oído
Parece que la siento
con tu mismo sentido
que es un solo sentir, tan dolorido,
que su estremecimiento

le da un temblor de llanto al pensamiento).
(Bergamín, 1982, p. 62)

Desse modo, o conjunto expõe o lugar fundamental do diálogo, em que a carta se apresenta como “uma forma de expressão da vida em comum” que evidencia um estilo “de pensar, de viver, de agir e de crer” (Samuel, 1975, p. 33, apud Gusdorf, 1991, p. 153). Por isso, a disposição para o diálogo que invade as cartas-poemas nada tem de belicosa; é sempre respeitosa e leal, sem perder a contundência, razão pela qual os escreventes se apropriam da tourada. A troca das cartas-poemas é, de fato, um duelo que não tem por fim a derrota de um dos contendentes, mas cujo sentido reside no próprio embate entre concepções poéticas e políticas com o “outro privilegiado” (Ricœur, 2007, p. 141), aquele que testemunha minha existência.

Vale observar ainda a natureza híbrida de uma carta-poema e como esse conjunto de dezessete delas permite olhar criticamente para o exílio espanhol. Os dois vocábulos que se justapõem e dão nome ao gênero – cartas e poemas – convergem na zona da subjetividade, uma vez que a primeira é um gênero da escrita íntima, e o segundo o gênero literário que privilegiaria a expressão de um sujeito. Paire sobre o poema, contudo, a possibilidade do potencial publicação, ou seja, ele mira um público leitor em última instância. A carta, por outro lado, é uma intimidade de dois e parece não abrir mão de sua “vontade de pudor” (Salinas, 2007, p. 861). Portanto, os dois elementos que dão nome a esses textos de Alberti e Bergamín se situam entre o íntimo e o coletivo, o privado e o público. Talvez por isso mesmo os poetas tenham decidido justapô-los nesse conjunto, já que o exílio que ambos padecem é precisamente a irrupção do evento histórico devassando a vida íntima desses sujeitos.

Sendo cartas, esses poemas atendem à função primeira de comunicação entre os interlocutores, pois de fato compartilham desde questões mais imediatas do cotidiano até acontecimentos políticos e sociais do presente na Itália e na Espanha. Nesse sentido, os poemas se deixam invadir pelas circunstâncias, como caberia à carta. No entanto, a própria natureza econômica da poesia põe em xeque a possibilidade de narrar esses eventos, o que está sugerido no primeiro poema de Alberti citado anteriormente: não é possível reatar o fio que a rima encadeava. Mas o poema permite outros recursos, seu poder alusivo e sugestivo permite dizer sem dizer tudo. Por fim, a forma do poema já é em si uma tomada de posição para a discussão de caminhos poéticos travada entre os poetas. Caminhos que podem ser entendidos também como modos de interpretar o exílio.

Não se trata de perspectivas contrárias e excludentes, mas que convivem contraditoriamente. Considerá-las significa não tomar o Exílio Republicano Espanhol de 1939 como um processo homogêneo e igualmente apreendido pelo contingente de artistas que o viveu. Parece óbvio, mas a luta em comum que travaram contra o fascismo, e o destino semelhante que tiveram, compartilhando em alguns casos posturas ideológicas, podem anuviar a heterogeneidade e as contradições das reações estéticas a esse processo histórico. As cartas-poemas de Alberti e Bergamín são um conjunto privilegiado para examinar a complexidade do universo dos exilados republicanos e a “fratura incurável”, na expressão de Said, que o exílio representou. Pois embora a vida tenha seguido e assim também as produções desses artistas, essa continuidade não pode fazer esquecer que o exílio é história do que não foi, já que o que poderia ter sido foi para sempre interrompido.

Referências bibliográficas

- ALBERTI, Rafael. *Entre el clavel y la espada*. Buenos Aires: Losada, 1941.
- ALBERTI, Rafael; BERGAMÍN, José. X a X. Correspondencia en verso. *Litoral*, n. 109-111, 1982.
- AGAMBEN, Giorgio. Política do exílio. Tradução Leno Francisco Danner; Fernando Danner. In: DANNER, Leno Francisco; DANNER, Fernando (Org.). *Temas de Filosofía Política Contemporánea*. Porto Alegre: Fi, 2013, p. 33-51.
- AZNAR SOLER, Manuel. La historia de las literaturas del exilio republicano español de 1939: problemas teóricos y metodológicos. *Migraciones y exilios*, n. 3, p. 9-22, 2002.
- BERGAMÍN, José. La decadencia del analfabetismo. *Cruz y raya: revista de afirmación y negación*, ISSN 0213-5264, n. 3, p. 61-94, 1933.
- BLANCO AGUINAGA, Carlos et al. *Historia social de la literatura española (en lengua castellana)*. Vol. II. Madrid: Akal, 2000.
- BOTELLA PASTOR, Virgilio. Los tres exilios del exilio. In: AZNAR SOLER, Manuel (ed.). *El exilio literario español de 1939: actas del Primer Congreso Internacional (1995)*. Vol. 2. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002, p. 603-608.
- BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Tradução Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- DE MARCO, Valeria. A literatura de testemunho e a violência de Estado. *Lua Nova*, São Paulo, n. 62, p. 45-68, 2004.
- DE MARCO, Valeria. Leituras do êxodo republicano espanhol. In: MEIHY, José Carlos Sebe Bom. *Guerra Civil Espanhola*. São Paulo: Edusp, 2011, p. 95-115.
- DENNIS, Nigel. *José Bergamín en sus cartas*. Málaga: Centro Cultural Generación del 27, 2014.
- FELIPE, León. *Español del éxodo y del llanto: doctrina, elegías y canciones*. Edición digital. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000.
- FORNERÓN, Ivan Martucci. Três poetas e três tempos do exílio espanhol de 1939: Luis Cernuda, Emilio Prados e Max Aub. 2015. 321f. Tese (Doutorado) – Departamento de Letras Modernas, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.
- GUSDORF, Georges. *Les écritures du moi: lignes de vie I*. Paris: Odile Jacob, 1991.
- HIDALGO NACHER, Max. Los límites del teatro de José Bergamín y el exilio como contra-tiempo. *Revista Chilena de Literatura*, Santiago, n. 87, p. 163-181, nov. 2014. Disponível em: http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-22952014000200008&lng=es&nrm=iso. Acesso em: 22 jul. 2024.
- MACCIUCI, Raquel. Cuatro antologías de la Generación del 27. In: SANCHEZ, Mariela (Ed.). *Lecturas transatlánticas desde el siglo XXI*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, 2019, p. 821-843.
- MAINER, José Carlos. *La Edad de Plata*. Madrid: Cátedra, 1968.
- RICŒUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução Alain François. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

SAID, Edward W. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. Tradução Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SALAÜN, Serge. La poesía española en el exilio o la continuidad (1938-1955). In: AZNAR SOLER, Manuel (ed.). *Las literaturas del exilio republicano de 1939: actas del II Congreso Internacional (1999)*. Vol. 1. Barcelona: Associació d'Idees, GEXEL, 2000, p. 579-607.

SALINAS, Pedro. Defensa de la carta misiva y de la correspondência epistolar. In: SALINAS, Pedro. *Obras completas II. Ensayos completos*. Madrid: Cátedra, 2007, p. 849-916.

ZAMBRANO, María. *Las palabras del regreso*. Madrid: Cátedra, 2009.

DOI desta publicação: <https://doi.org/10.34024/exilium.v5i9.19174>.