

Mayra Moreyra Carvalho
(Universidade de São Paulo)

UM DIÁLOGO EM ETERNO PORVIR: NOVE POEMAS DE RAFAEL ALBERTI PARA FEDERICO GARCÍA LORCA

Fecha de recepción: 20.12.2016 **Fecha de aceptación:** 01.05.2017

Resumo: Considerando a reiterada e marcante presença de Federico García Lorca em poemas de Rafael Alberti, propomos a leitura de nove composições dedicadas ao granadino pelo poeta gaditano. Tal escolha se justifica na medida em que em todas um eu interpela um tu lírico, instaurando-se uma situação de diálogo. Nosso intuito é analisar quais os efeitos e as implicações desse artifício dialógico e refletir sobre os possíveis significados dessa constante aparição lorquiana na poesia de Rafael Alberti. Para tanto, apresentamos uma breve história da relação entre os dois poetas. Em seguida, analisamos detidamente os mencionados poemas, apoiando-nos nas reflexões de Benveniste e Bakhtin acerca da natureza da linguagem e da comunicação humanas, e de Paul Ricoeur e Geoges Gusdorf sobre o papel das relações interpessoais na constituição do sujeito.

Palavras-chave: Rafael Alberti, Federico García Lorca, poesia, diálogo, memória

Title: A Dialogue to Come: Nine Poems by Rafael Alberti to Federico García Lorca

Abstract: Based on the continuous and meaningful presence of Federico García Lorca in Rafael Alberti's poems, we propose to read nine compositions the Gaditan dedicated to the Granadine poet. This choice is justified once we verify that in all of them there is a situation of dialogue. We aim to analyze what could be the effects and implications of such dialogic operation and reflect on the possible meanings this constant appearance of Lorca in Alberti's poetry could have. In order to do so, we present a brief story of their relationship. Further, we deeply analyze the poems, finding support in Benveniste and Bakhtin's theories on human language and communication. We also consider Paul Ricoeur and Georges Gusdorf in their discussions on the role of interpersonal relations in the constitution of the self.

Key words: Rafael Alberti, Federico García Lorca, poetry, dialogue, memory

INTRODUÇÃO

Dentre os inúmeros nomes a quem o poeta Rafael Alberti dedicou composições figuram uma galeria de importantes artistas do século XX com quem conviveu ou manteve algum contato durante sua longa vida (1902-1999). Trata-se não só de outros poetas, mas também de pintores, escultores, cineastas, dançarinos, músicos. No entanto, não há outro nome que tenha comparecido em sua poesia com a mesma frequência e da mesma maneira como o de Federico García Lorca o fez. Como assinala Luis García Montero, “El amigo granadino, desde *Vida bilingüe* hasta los últimos libros, está presente en toda la poesía de Alberti. Su muerte simboliza la pérdida y sirve de crítica ante el comportamiento agresivo de la barbarie” (1990: 186-187). O poeta e pesquisador ainda acrescenta que García Lorca é uma das constantes na poesia albertiana escrita no exílio.

Neste artigo, tomamos para análise nove poemas de Rafael Alberti dedicados a García Lorca: a série de três sonetos, “Otoño”, “Invierno” e “Primavera”, de *Marinero en tierra* (1925)¹; a “Elegía a un poeta que no tuvo su muerte”, de “Capital de la gloria” (1937); o fragmento 6 de *Vida bilingüe de un refugiado español en Francia* (1942); “Retornos de un poeta asesinado”, de *Retornos de lo vivo lejano* (1952); “No han pasado los años (España, 1936-19...)”, de *Desprecio y maravilla* (1972); um poema sem título de *Canciones del alto valle del Aniense* (1972); e “Entre F. G.L y R.A”, de *Fustigada Luz* (1980). A leitura dessas nove composições em conjunto se justifica uma vez que elas guardam um traço em comum: em todas elas se encontra um sujeito lírico que interpela um tu, estabelecendo-se assim uma situação de diálogo. Diante dessa característica, nosso intuito é investigar qual o efeito e as implicações desse artifício dialógico, além de refletir sobre os significados da reiterada aparição de Lorca na poesia de Alberti.

Primeiramente, apresentamos um breve relato sobre o relacionamento dos dois poetas. Em seguida, analisamos os três sonetos compostos por Alberti antes de 1936, quando García Lorca foi assassinado. À continuação, passamos à leitura dos poemas escritos após 1936, e apresentamos nossas considerações finais.

1. OS PRIMOS ANDALUZES

Rafael Alberti e Federico García Lorca se conheceram no outono de 1924 em Madri, precisamente na *Residencia de Estudiantes*, instituição fundada em 1910 para receber estudantes universitários e para ser um centro de diálogo e difusão das ciências e das artes espanholas e europeias. Àquela altura, Lorca já era um poeta que alcançara certo reconhecimento como novo nome da jovem literatura espanhola. No entanto, a ressonância de seu nome e de sua lírica se devia também a uma prática que ele fazia questão de cultivar: recitar seus poemas aos amigos, nas tertúlias, nos almoços na *Residencia* e em eventos nos ateneus espanhóis. Dámaso Alonso, por exemplo, lembra os geniais dotes

¹ As datas indicadas entre parênteses correspondem ao ano de publicação da primeira edição das obras.

artísticos de Lorca nessas ocasiões (1952: 168); Jorge Guillén descreve admirado: “Ningún espectáculo era comparable [...] al de Federico recitador de su poesía” (1954: XL). Além da circulação de seus poemas nas muitas revistas literárias, foi principalmente em razão desses recitais que as composições de *Romancero Gitano* e *Poema del cante jondo*, por exemplo, que só tiveram publicação em livro respectivamente em 1928 e 1931, já eram conhecidas, admiradas e repetidas durante toda a década de 20.

A poesia de García Lorca é apresentada a Rafael Alberti pelo *Libro de Poemas* (1921), que lhe chega pelas mãos do pintor Gregorio Prieto. Entre este contato e o primeiro encontro na *Residencia* passam-se três anos, período que Alberti considera tê-lo tornado maduro para conhecer Lorca (Alberti 2009: 124-126). Durante este tempo, Alberti prepara seu livro de estreia, *Marinero en tierra*, que vencerá o Prêmio Nacional de Literatura em 1924. Já na ocasião do primeiro encontro, depara-se com o Lorca dos recitais e sua reação corrobora o que dizem outros companheiros de geração: “Había magia, duende, algo irresistible en todo Federico. ¿Cómo olvidarlo después de haberlo visto o escuchado una vez?” (Alberti 1999: 144).

Daquela data em diante os dois se chamariam “primos”, em virtude de serem ambos nascidos na Andaluzia. A reconstrução minuciosa desta relação é feita por Hilario Jiménez Gómez (2003), que recolhe cinco cartas trocadas pelos poetas entre 1925 e 1927 e relata as ocasiões em que se encontraram: nos anos de 1926 e 1927, por ocasião das celebrações pelo tricentenário da morte de Góngora, as quais os marcariam como integrantes da Geração de 27²; rapidamente em 1930; novamente em maio de 1933, quando Alberti apresenta uma conferência sobre lírica popular e Lorca o acompanha ao piano; em fevereiro de 1936, no banquete oferecido a Alberti e María Teresa León ao voltarem de uma viagem pela América; e em outras duas homenagens, a Luis Cernuda e a Hernando Viñes, em abril e maio de 1936, respectivamente. Entre 1933 e 1936, os nomes dos dois poetas aparecem nas assinaturas de manifestos políticos em defesa do governo republicano espanhol e contra o fascismo. Ainda assim, Lorca e Alberti não compartilham estritamente a mesma posição política, já que este se filia ao Partido Comunista e aquele mantém-se afastado de organizações partidárias, defendendo que o ato mesmo de ser poeta já era revolucionário (Gibson 1998: 650-654). A divergência política foi motivo de rugas entre os dois poetas. Jiménez Gómez apura que o último encontro entre eles teria sido precisamente uma discussão por esse motivo em junho de 1936, pouco antes do assassinato de Lorca em Granada (2003: 242).

Este brevíssimo relato da relação entre Federico García Lorca e Rafael Alberti dá conta de que entre os dois não se estabeleceu uma amizade caracterizada por frequentes e longos momentos de convivência. Com efeito, os poetas se encontraram poucas vezes,

² Geração de 27 é o termo que se convencionou adotar na literatura espanhola para designar o grupo de poetas, escritores e artistas que se reuniram entre 1926 e 1927 em torno de um projeto para reivindicar o lugar de Góngora na história literária, uma vez que o poeta do século XVII fora relegado ao quase ostracismo por ser considerado extremamente difícil e obscuro, até mesmo louco. Entre outras ações, o grupo reeditou algumas obras de Góngora e publicou números especiais de revistas de vanguarda em sua homenagem. As celebrações terminaram com duas noites de recitais e conferências em Sevilha, em dezembro de 1927, de que participaram os seguintes poetas: Federico García Lorca, Rafael Alberti, Gerardo Diego, Dámaso Alonso, Juan Chabás, Jorge Guillén, José Bergamín e Luis Cernuda.

não chegaram a estabelecer uma correspondência significativa e permaneceram períodos afastados um do outro. Jiménez Gómez descreve-os como “amigos profissionais”, que se cruzaram no caminho da literatura (2003: 241). Tal expressão, contudo, parece-nos pouco adequada. Acreditamos que não só as raras ocasiões de contato presencial entre os poetas sejam suficientes para caracterizar a natureza de sua amizade. É no ofício que os define e os aproxima de fato – a sua própria poesia – que se pode vislumbrar os aspectos complexos dessa relação de uma maneira mais interessante. Acreditamos que a perspectiva oferecida pela análise detida dos poemas dedicados a Lorca afasta-se de conjecturas psicologizantes a respeito dos dois poetas, pois se centra na relação lírica entre eles, esta sim, palpável e passível de ser perseguida na materialidade oferecida pelos poemas.

2. O DIÁLOGO EM VIDA: OS SONETOS DE *MARINERO EN TIERRA*

A primeira parte de *Marinero en tierra* traz a série de três sonetos³ intitulada “A Federico García Lorca, Poeta de Granada”. Na leitura do conjunto, observamos que Alberti verdadeiramente os dedica a Lorca, na acepção mais cabal deste verbo, pois, em linhas gerais, os poemas têm um sentido devocional e são oferecidos à maneira de um culto a uma figura que o sujeito lírico reconhece como seu predecessor.

No soneto de abertura, “Otoño”, a imagem de Lorca vem numa aparição – “yo he visto dibujarse en mi aposento/tu rostro moro de perfil gitano” (Alberti 2003a: 88) – cena que vai se repetir anos mais tarde no poema “Retornos de un poeta asesinado”. O soneto é todo composto com elementos da poesia lorquiana – o punhal, os rios, o sangue, as oliveiras, o vento – construindo um cenário andaluz granadino bem à maneira de Lorca, em que componentes da paisagem natural – onde invariavelmente aparece o sangue – se aliam a objetos e figuras que evocam a morte. Assim, cria-se a atmosfera do presságio e reconstitui-se liricamente uma noção de morte como experiência que está verdadeiramente integrada à vida.

Por esta razão, justifica-se que a paisagem descrita no segundo quarteto apresente a intrincada conjunção de imagens de natureza e morte⁴: “Alfanjes de los ríos,/ tintos en sangre pura de las flores” (88). Os versos revelam que o sujeito lírico tem uma especial percepção da poética lorquiana, pois é capaz de apreender o sentido mítico e telú-

³ Nossa análise considerará três sonetos de *Marinero en tierra* dedicados a García Lorca. Para tanto, baseamo-nos no primeiro volume da poesia completa de Rafael Alberti organizada por Jaime Siles em 2003, a qual se valeu do da edição que Robert Marrast apresentou em 1972 a partir da primeira edição de *Marinero en tierra*, em que referidos poemas estão na primeira parte da obra. Nesta versão, figuram os três sonetos nomeados segundo as estações do ano, com exceção do verão. Como explicam as notas do volume de Jaime Siles, o poema intitulado “Verano”, que inicialmente comporia a série, inicia-se com o verso “Clava tu espada en mí, tú, pez-espada”, e vem à luz somente em 1982 quando Robert Marrast o publica no número 481 de *Ínsula*. A história das publicações desses sonetos também é revisitada por Gregorio Torres Nebrera em sua análise dos poemas (2012: 22).

⁴ A morte é imagem evocada pelos alfanjes, armas pontiagudas e cortantes, com um sabre.

rico desta, frequentemente manifesto em imagens que emulam o funcionamento orgânico da natureza, coirmã da poesia.

No primeiro terceto, encontra-se uma conjunção de outro tipo. Agora, é o poeta homenageado quem se integra à natureza. A integração é tão plena que permite encontrá-lo despertando do sono junto a um elemento que ele mesmo recriara a partir das canções populares: “Despertaste (...) / junto a la pitiflor de los cantares” (88). Dessa maneira, a “pitiflor”, vocábulo que nasceu do imaginário popular andaluz e que Lorca agrega a sua obra⁵, ultrapassa o âmbito poético e imaginativo para aparecer concretamente na natureza, numa operação em que se fundem os planos do real e da poesia.

Este poder de criação encenado no primeiro terceto desencadeia a ação representada no último, no qual a musa dos cantos populares deixa seu altar e queima ante o poeta uma anêmona votiva. A cena de devoção da musa replica o que se constrói ao longo do próprio soneto, já que representa o sentido devocional sobre o qual comentamos inicialmente. É importante notar o fato de que o sujeito lírico admite a existência de uma musa para algo do extrato popular. Essa decisão atesta sua estima pelas canções anônimas mantidas na memória do povo ao atribuir-lhes uma característica da cultura clássica, àquela altura, portanto, erudita. Com efeito, Alberti, assim como Lorca, admirava o frescor e o poder de reinvenção e de improvisação das canções populares ibéricas (2009: 21), razão pela qual ambos as incorporam ao ritmo e ao campo imagético de suas poéticas.

No segundo soneto da série, “Invierno”, observa-se que relação lírica entre o yo-Alberti e o tú-Lorca se intensifica:

Sal tú, bebiendo campos y ciudades,
en largo ciervo de agua convertido,
hacia el mar de las albas claridades,
del martín-pescador mecido nido;

que yo saldré a esperarte, amortecido,
hecho junco, a las altas soledades,
herido por el aire y requerido
por tu voz, sola entre las tempestades.

Deja que escriba, débil junco frío,
mi nombre es esas aguas corredoras,
que el viento llama, solitario, río.

Disuelto ya en tu nieve el nombre mío,
vuélvete a tus montañas trepadoras,
ciervo de espuma, rey de monterío. (2003a: 88-89)

O tu é ostensivamente convocado (haja vista o uso do imperativo) a deixar seu lugar e vir ao encontro do eu, que, por sua vez, também deixará o seu posto. Os dois quartetos

⁵ Lorca insere a canção popular em cujos versos aparece o termo “pitiflor” no quadro quinto de sua obra de teatro *Los títeres de cachiporra*, de 1923.

desenham o descenso do tu e a ascensão do eu até o momento do encontro, em movimentos que envolvem uma transformação dos seres, ou uma metamorfose, como bem observa Torres Nebrera (2012). O tu é interpelado a converter-se em “ciervo de agua”, a assemelhar-se ao habitante dos lagos e rios (o martim-pescador), e correr até o mar das “albas claridades”. Em contrapartida, o eu se compromete a esperá-lo partindo em direção às “altas soledades”, transformando-se em junco. O que se nota nesta proposta é uma inversão dos atributos que caracterizam as poéticas de Lorca e Alberti, de maneira que um se apõe dos elementos que povoam a poesia do outro. Neste exercício, o eu toma para si o universo lírico do tu (junco, solidão, montanha), enquanto o convoca a apropriar-se de seu imaginário aquático (mar, martim-pescador, águas corredoras, rio, neve, espuma).

No primeiro terceto, se dá o encontro, estabelecendo-se uma irmandade pela escrita: o eu escreve seu nome nas águas em movimento, que são precisamente o rio em que o tu havia se transformado antes. Uma vez que o nome está dissolvido nessas águas, o tu já pode voltar ao seu lugar, às montanhas onde é rei.

Com relação aos movimentos de subida e descida que o soneto “Invierno” desenha, vale mencionar a declaração de Alberti quando falou ao público na *Residencia de Estudiantes* em 1988. Na ocasião, descreveu que García Lorca era “el poeta de la sierra, de las montañas altas, de Andalucía la alta [...], yo soy un poeta de Andalucía la baja, Guadalquivir abajo” (1999). A ponderação do poeta permite-nos considerar que, além da irmandade lírica que se estabelece com Lorca nos dois primeiros sonetos que lhe dedica, Alberti os reconhece como antípodas, termo apropriado se pensamos não só no tratamento diferente que cada poética dá ao mesmo substrato da cultura popular, por exemplo, mas também porque os poetas vêm de lugares quase diametralmente opostos na geografia espanhola. É possível dizer, portanto, que, em “Invierno”, figura-se um Lorca como o outro de Alberti.

A dedicatória a este outro alcança o máximo da expressão no terceiro soneto da série, “Primavera”. Aqui, o sujeito lírico convoca todos os seus motivos poéticos e os oferece ao “dulce amigo” Lorca. Trata-se de uma invocação de tudo o que Alberti mais preza, de tudo o que lhe é mais caro – entidades marítimas e terrestres, corais, dunas, vento do mar, peixes – posto a serviço (uma das acepções do verbo “dedicar”) do homenageado. O derradeiro ato do sujeito lírico, talvez o maior, se dá no último quarteto:

¡Peces del mar, salid, cantad conmigo:
– Pez azul yo te nombro, al desabrigo
¡del aire, pez de monte, colorado! (Alberti 2003a: 89)

Como indica graficamente o travessão, ele toma a palavra e profere: “–Pez azul yo te nombro”. Sabemos que nomear é o ato essencial que define o homem como homem. Como discute Octavio Paz, trata-se do evento que separou o ser humano do mundo natural, a metáfora original que se deu no instante mesmo em que se articulou a primeira palavra na tentativa de recriar o objeto aludido. Por isso, o crítico mexicano é veemente ao afirmar que “el hombre es inseparable de las palabras. Sin ellas, es inasible.

El hombre es un ser de palabras” (1999: 57). Se esta lógica é válida para todos os homens, para o poeta, a importância da linguagem potencializa-se, uma vez que é este o seu ofício, o que o faz ser quem é. Pois é deste poder definidor do humano e do poético que Rafael Alberti se investe em sua dedicatória a Lorca. O *marinero en tierra* nomeia García Lorca de peixe azul, uma denominação que se vale novamente do universo de representação marítimo que habita de forma muito densa toda a poesia albertiana.

Como vimos, nos três sonetos de *Marinero en tierra*, conforma-se a irmandade lírica entre Rafael Alberti e Federico García Lorca, construída na correlação entre substratos comuns, aos quais cada um concede tratamentos e soluções poéticas distintas. Esses poemas dão testemunho de uma interlocução lírica, e de um poeta que, mais do que conviver na presença do outro, o lê, e, em certa medida, constrói uma imagem de si a partir da relação que estabelece com a poética alheia.

3. UM NOVO DIÁLOGO: POEMAS ESCRITOS A PARTIR DE 1936

Rafael Alberti considera que a Guerra Civil Espanhola realmente começa com o assassinato de Federico García Lorca e termina com a morte de outro poeta, Antonio Machado, após sua travessia em direção à França (1999). É certo que estes são marcos simbólicos, mas que revelam uma faceta importante do acontecimento: o fato de ter envolvido grande parte dos intelectuais, poetas, escritores e artistas da época em nome da luta contra o fascismo, que se concretizou desde a assinatura de manifestos até a presença nos campos de batalha. A *Alianza de Intelectuales Antifascistas*, sediada em Madri, presidida por José Bergamín e tendo Rafael Alberti e María Teresa León como colaboradores, era o ponto a que intelectuais do mundo inteiro – como 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) – acudiram para apoiar a República. Por isso, não é exagerado dizer que a Guerra Civil Espanhola foi também uma guerra de poetas, e é muitas vezes nesta chave que ela aparece rememorada na poesia de Rafael Alberti.

Lembrar da Guerra Civil implica para ele, invariavelmente, evocar a ausência de Federico García Lorca. Ainda durante o curso da guerra, em setembro de 1937, Alberti publica o primeiro poema após o assassinato de Lorca: “Elegía a un poeta que no tuvo su muerte”. Se, no soneto “Invierno”, como observamos, são os atributos da poética do eu e do tu que se invertem, aqui a inversão decai sobre o destino de cada um. O poema trabalha a ideia de uma justiça da morte, em outras palavras, haveria uma morte que caberia a cada vida. No entanto, o infortúnio rompe com essa lógica e Lorca acaba tendo a morte que caberia a Alberti: “No tuviste tu muerte, la que a ti te tocaba” (2003b: 200). Nosso poeta afirma sempre ter pensado que ele deveria ter morrido, pois era um “vilipendiado comunista” (1999) ao passo que Lorca era apenas mais um defensor da República, sem vínculos oficiais com partidos políticos. Semelhante raciocínio já havia sido

apresentado por Alberti em seu prólogo à edição de *Romancero gitano* publicada em maio de 1937⁶, intitulado “Palabras para Federico”, no qual se lê:

Son éstas las primeras palabras que voy a escribir sobre ti, Federico, después de tu muerte, del –no hay idioma para calificarlo– crimen cometido contigo en ‘tu Granada’. [...] ¿Quién iba a decirte a ti que la misma Guardia Civil de tus romances te asesinaría, un amanecer, en los desiertos arrabales de tu propia Granada? Y fue así. No te tocaba a ti esa muerte. La Guardia Civil vino a buscarme. Huí. Diecisiete días anduve refugiado por los montes. Rainer Maria Rilke afirma que hay personas que mueren con la muerte de otro, no con la suya, la que les corresponde. Era la tuya la que debió tocarme a mí. Y a ti te fusilaron. Mas yo pude salvarme. (2000: 207-208)

A equivocação do destino é lida por Alberti em uma perspectiva trágica, já que é a ignorância do herói o traço que redundará no erro que o vai abater: Lorca acreditava que indo para Granada estaria seguro, no entanto, estar lá no momento em que estoura a sublevação militar foi a circunstância propícia para seu assassinato. No poema, a morte desperta quando é chegado o momento daquele a quem ela cabe:

¡Que mi muerte madruga! ¡Levanta! Por las calles,
los terrados y torres tiembla un presentimiento.
A toda costa el río llama a los arrabales,
advierte a toda costa la oscuridad al viento. (2003: 200)

A morte de Alberti madruga e o anúncio do fim é figurado pelo movimento da natureza que se agita em virtude do pressentimento que varre os espaços. Novamente aqui Alberti se vale da noção de prenúncio e da correlação entre morte e elementos naturais tão presente na poesia de Lorca. Passa-se, contudo, que a morte não encontra seu destinatário. De fato, quando do início da Guerra Civil, Alberti e María Teresa León estavam em Ibiza, para onde haviam ido de férias e onde conseguiram refugiar-se e sobreviver quando lá também se deram os primeiros embates entre os bandos nacionalista e republicano⁷.

⁶ Esta edição de *Romancero Gitano* foi publicada pela Nuestro Pueblo. Trata-se de uma editora fundada durante a Guerra Civil e que estava ligada à Distribuidora de Publicaciones S. A., que, por sua vez, era o braço editorial do Partido Comunista. Era dirigida por Rafael Giménez Siles, um importante editor que havia fundado e comandado publicações e editoras durante a ditadura de Primo de Rivera. Giménez Siles também apoiou a realização da Feria de Libros de Madrid a partir de 1933 e colaborou no transporte de livros em caminhões a pequenas e distantes cidades do interior da Espanha. Após a guerra, partiu para o exílio e, no México, continuou seu trabalho editorial com a Nuestro Pueblo. A editora, reconhecida como a mais importante durante a Guerra Civil, também oferecia a coleção “Biblioteca Popular de Cultura y Técnica”, e, além de García Lorca, publicou, entre os poetas, Antonio Machado e Miguel Hernández (Giménez Siles 1984, Escolar Sobrino 1986).

⁷ Rafael Alberti e María Teresa haviam viajado de férias para a ilha mediterrânea haviam em 28 de junho de 1936, pouco antes, portanto, da eclosão da Guerra Civil Espanhola em 18 de julho. O casal teve de permanecer na ilha até 11 de agosto, refugiados improvisadamente em um monte. Após cerca de vinte dias, pôde partir para Alicante, pernoitar em Valência, chegando a Madri provavelmente dois dias depois (Colinas 2004). O episódio foi significativo para os dois, como se nota nos longos relatos que aparecem em suas autobiografias, além da pequena novela que Alberti escreve em 1937, uma evocação em *Vida bilingüe de un refugiado español en Francia* (1942), dois poemas de *Retornos de lo vivo lejano* e um de *Baladas y canciones del Paraná* (1953).

O sujeito lírico não pode mudar o que deveria ter acontecido e não aconteceu. Seu “¿Adónde vas?” (2003: 200), a pergunta que queria alertar o tu acerca do perigo, lançou-se ao nada e não é mais que o eco da sua impotência diante dos fatos. A eleição do artigo indeterminado “un” para o título do poema indica a possível reversibilidade deste canto elegíaco. Se a morte inverteu os destinatários, “o poeta que não teve a sua morte” do título pode ser tanto Lorca como Alberti. O lamento é pela morte prematura do primeiro, mas também pela vida daquele que permanece, indelevelmente marcada por essa morte literal e pela que está figurada na guerra, no país devastado e nos ideais destruídos.

No entanto, o sujeito lírico pode, de certa maneira, comprometer-se com o futuro. Por isso, toma para si a morte que caberia ao outro e que não se cumpriu: “Habitando el espacio interior del corazón, la palabra poética pretende destruir la imagen de una muerte no correspondida para devolvernos su verdadera imagen” (López Castro 2005: 127). A partir daí dessa resolução e até o fim, o eu-lírico promete fazer por merecer a vida porvir do outro.

Mas si mi muerte ha muerto, quedándome la tuya,
si acaso le esperaba más bella y larga vida,
haré por merecerla, hasta que restituya
a la tierra esa lumbre de cosecha cumplida. (Alberti 2003: 200)

A figura de García Lorca reaparece em *Vida bilingüe de un refugiado español en Francia*, obra que Alberti escreve entre os onze meses de seu exílio francês (março de 1939 a fevereiro de 1940) e a travessia até a Argentina a bordo do vapor *Mendoza*. Como em todo o livro, no fragmento 6, o procedimento de composição é a colagem, superpondo-se tempos, espaços e línguas. Diante da impossibilidade de qualquer inteireza nesses três planos, o sujeito mobiliza um elemento característica da lírica, a evocação, por isso a constante contraposição entre o lá e o aqui, o então e o agora.

O fragmento 6 constrói-se a partir de associações. O lugar físico em que o sujeito se encontra, o salão de chá de La Mosqué em Paris, uma mesquita erguida em estilo hispano-mourisco inspirada na arquitetura de La Alhambra, dispara uma cadeia associativa de autores que incorporaram o cenário granadino a suas obras: Victor Hugo, autor de *Les Orientales* (1829), José Zorilla, que compõe *Granada* (1852) e Théophile Gautier e suas *España* (1845) e *Émaux et camées* (1852).

Entre esses nomes e a menção efetiva de Granada no poema, que só aparecerá na terceira estrofe, interpõe-se a segunda, em que o sujeito lírico recorda um canário que possuía e “que amaneció un día/helado, amortajado/en su nieve amarilla” (Alberti 2003b: 266). Nota-se que a evocação de Granada não pode se fazer sem que a memória traga a imagem daquele que tem belo canto, ou seja, a morte do poeta. Portanto, é impossível uma visão romantizada deste espaço em que o sujeito lírico se vê vagando em busca do amigo morto. Por esta razão, a próxima evocação é veemente, pois faz questão de incorporar ao poema o verso de Antonio Machado composto em outubro de 1936 sobre o assassinato de García Lorca, em que se diz, sem meias palavras, “el crimen fue en Granada” (Machado 2012: 334).

De volta ao presente – e esta é uma volta que também se representa graficamente no branco da página, já que, à medida que progredia a memória, as estrofes recuavam mais à direita e agora voltam a alinhar-se à esquerda – fundem-se de maneira mais forte a figura do canário e a do poeta morto. O sujeito lírico os sente como um só ao ouvir “este pío-pío/triste contra la cal del mediodía” (Alberti 2003b: 266). O pio constante e repetido, além de ser o canto do pássaro, alude a outro significado possível da palavra: a condição daquele que demonstra piedade. Alusão irônica quando se sabe que a piedade implica compaixão pelo sentimento do outro, atitude nem sequer pressentida pelos que assassinaram Lorca e negada por aqueles que obrigam o outro ao exílio.

Se a elegia é a forma lírica que Alberti escolhe em seu primeiro poema composto após o assassinato de García Lorca, na obra *Retornos de lo vivo lejano* encontramos outro tipo de elaboração. O tom nostálgico, grande traço característico da poesia de Alberti como apontam muitos críticos⁸, continua presente, mas os poemas de *Retornos* são construídos sob essa ideia que o título supõe: uma volta ao presente, pelo caminho da lírica, do evento rememorado, que, por isso mesmo, está vivo, ainda que distante no tempo e no espaço. Desenha-se, dessa maneira, a operação que Paul Ricoeur denomina como “esforço de recordação”, que supõe a busca pela lembrança conscientemente empreendida pelo sujeito (2007: 40-60). O procedimento se manifesta no comentário que Rafael Alberti faz da obra em 1967: “no una elegía por las cosas ya muertas, sino, por el contrario, una presencia viva, regresada, de las cosas que en el pasado no murieron y siguen existiendo, aun a pesar de su aparente lejanía” (2006: 795).

“Retornos de un poeta asesinado” abre-se com a descrição da aparição de Lorca para Alberti em um sonho. A abertura, como adiantamos, faz lembrar a estrofe inicial do primeiro poema dedicado a Lorca, “Otoño”, em que o sujeito lírico vê “dibujarse” em seus aposentos o “rostro moro de perfil gitano” do amigo. Em “Retornos”, a cena também se dá no outono e o olhar do sujeito lírico igualmente se volta para o rosto de Lorca. A propósito, os traços faciais do granadino aparecem também descritos na autobiografia de Alberti, *La arboleda perdida*, quando relata o primeiro encontro dos poetas: “Moreno oliváceo, ancha la frente, en la que le latía un mechón de pelo empavonado; brillantes los ojos y una abierta sonrisa transformable de pronto en carcajada [...]” (2009: 143).

Ao presentificar o passado liricamente, Alberti vê retornar um Lorca que traz no rosto as marcas da passagem dos anos, como se houvesse vivido na morte: “Has vuelto a mí más viejo y triste [...], polvorientas/ de un gris inesperado las sienas [...]/ y aquel bronce/ de olivo que tu mágica juventud sostenía, surcado por el signo de los años” (2006: 356). Como aponta Torres Nebrera, na passagem nota-se um interessante movimento especular, pois

[...] realmente el poeta Federico que el poeta Rafael está imaginando no es otro sino su propio coetáneo, es decir su propia proyección temporal, de modo que esas canas que orlan el cabello y sobre todo la tristeza del aparecido son los mismos signos de vejez,

⁸ Torres Nebrera afirma em sua edição crítica de *Retornos de lo vivo lejano* que a nostalgia pode ser considerada o tema máximo da obra de Alberti (1999: 47-49); opinião compartilhada por Jaime Siles, responsável pelo terceiro volume da poesia completa de Alberti, para quem a nostalgia é o tema do poeta (2006: 795).

cansancio y dolor de quien experimenta y escribe la vivencia, de quien está también, como el amigo invocado, en el otoño de la vida [...] (1999: 235)

Novamente, tal como observamos nas inversões entre eu e tu no soneto “Invierno” e na “Elegía a un poeta que no tuvo su muerte”, “Retornos” delineia uma relação análoga: Lorca é o outro de Alberti. Se os acontecimentos reais abreviaram o que poderia ter sido a história desse relacionamento, a imaginação trata de restaurar a figura do interlocutor que se foi. Em outras palavras, a experiência do passar dos anos que está projetada em Lorca ganha força na medida em que é a transfiguração da experiência vivida e conhecida pelo próprio Alberti.

Nas estrofes seguintes do poema, vemos reforçada a ideia de que a aparição busca restituir um interlocutor perdido, evidenciada pela insistência do verbo “dizer”, empregado duas vezes no imperativo (dime), assim como seu correlato “confessar” (confiésame). Ademais, o tu é interpelado a dirigir-se ao eu, marcado no pronome átono “me” (também nas formas “decirme” e “decírmelo”). Verifica-se também um tom conversacional, como nota López Castro (2005: 127). A despeito do rogo do eu lírico, em todo o sonho rememorado, o diálogo não se efetiva e a única comunicação possível é a gestual, pelo “abrazo mudo”, “la simple manera de” sentar, mirar e sorrir “en silencio, sin ninguna palabra”:

Tal vez hayas pensado –quiero explicarme ahora
ya en las claras afueras del sueño– que debías
llegar primero a mí desde esas subterráneas
raíces o escondidos manantiales en donde
desesperadamente penan tus huesos.
Dime,
confiésame, confiésame
si en el abrazo mudo que me has dado, en el tierno
ademán de ofrecerme una silla, en la simple
manera de sentarte junto a mí, de mirarme,
sonreír y en silencio, sin ninguna palabra,
dime si no has querido significar con eso
que, a pesar de las mínimas batallas que reñimos,
sigues unido a mí más que nunca en la muerte
por las veces que acaso
no lo estuvimos –¡ay, perdóname!– en la vida. (Alberti 2006: 356)

A reiteração do pedido para dizer, além da eleição do adjetivo “mudo” e dos atributos que sublinham a ação silenciosa e a ausência de palavras permitem-nos entrever uma angústia desse sujeito causada pelo desaparecimento precoce de um interlocutor lírico muito importante. Ao entender este interlocutor como lírico estamos reafirmando que se trata menos do Federico García Lorca e do Rafael Alberti empíricos e mais de uma construção de um eu e um tu que se dá no corpo dos poemas.

Nesse aspecto, consideramos especialmente relevantes as noções de Émile Benveniste ao refletir sobre a linguagem e a experiência humana. Segundo o linguista, há algumas categorias na língua que evidenciam que a “experiência subjetiva dos sujeitos” se

coloca e se situa “na e pela linguagem” (1989: 68). Uma dessas categorias é a dos pronomes. Benveniste argumenta que “fora do discurso efetivo, o pronome não é senão uma forma vazia [...]. Ele recebe sua realidade e sua substância somente no discurso” (69). Assim, o significado de um eu só é preenchido no momento em que o falante o toma para si em uma determinada circunstância discursiva. Ademais, este eu só existe porque se institui em contraposição a um tu, explícito ou não. O eu é signo inegável do outro e esta é a “dialética singular” que “é a mola da subjetividade” (69).

Nos poemas de Alberti dedicados a Lorca se detecta a concretização dessa dinâmica descrita por Benveniste. Há um eu-Alberti construído em contraposição a um tu-Lorca, e vice-versa. Um processo que também se aproxima da dinâmica descrita por Domini que Combe como a “gênese continuada” do sujeito lírico, no sentido de que ele se cria na materialidade do poema (1999: 153). Portanto, nas composições que estamos investigamos encontramos um eu e um tu – líricos – instituídos nos poemas, nos quais se opera uma situação de diálogo. Nos sonetos de *Marinero en tierra*, a réplica era possível – e Lorca efetivamente respondeu, como se conheceu em 1986, quando três canções dedicadas a Alberti, compostas provavelmente em 1925, vieram à luz. As composições escritas após 1936 mantêm o aspecto dialógico, em muitos versos efetivamente encenado. Essa insistência albertiana em um modelo em que a resposta é evidentemente impossível parece apontar para, ao menos, um significado da perda de Lorca. Trata-se da perda de um interlocutor.

Até aqui nos referimos às homenagens entre os poetas, porém não só nelas reside o diálogo entre artistas coetâneos. Com efeito, a própria dinâmica de publicações de obras e o fato de se lerem uns aos outros é uma maneira de dialogar. Citemos Dámaso Alonso, que lembra a relação entre os jovens da Geração de 27: “cuando cierro los ojos, los recuerdo a todos en bloque, formando conjunto, como un sistema que el amor presidía” (1952: 183).

Serve-nos também como exemplo a declaração de um poeta de nossos dias, Fabio Morábito, que, perguntado sobre sua opção pelo espanhol como língua para escrita, sendo egípcio de nascimento e tendo vivido na Itália, declarou: “faltava a mim o diálogo com escritores de minha própria geração. Aí descobri que este é um fator muito importante na formação de um escritor, porque não escrevemos só com uma língua, escrevemos com uma companhia, com outros escritores com os quais compartilhamos uma cultura atual, do aqui e do agora” (2013: 79).

Morábito associa geração e diálogo, o que nos permite a referência a uma pertinente consideração de Bakhtin, para quem o “diálogo real” é “a forma mais simples e mais clássica de comunicação verbal” (1997: 298). O diálogo, por definição, pressupõe a “alternância de sujeitos falantes”, implica, portanto, o outro (294-295). O pensamento bakhtiniano admite ainda que a noção de diálogo é válida para pensar outras esferas da comunicação, como a relação entre autores e suas obras. Assim, observa que “a obra é um elo na cadeia da comunicação verbal; do mesmo modo que a réplica do diálogo, ela se relaciona com as outras obras-enunciados: com aquelas a que ela responde e com aquelas que lhe respondem” (298).

Considerando tais implicações, entendemos que a insistente postura de Alberti nos poemas dedicados a Lorca não significa que ele finge ignorar a impossibilidade do diálogo. Os poemas evidenciam que a violência do assassinato – este já um ato injustificável

sob qualquer ponto de vista – amplifica-se ao atingir a essência mesma do homem, uma vez que aniquila o mecanismo a partir do qual ele se reconhece e se situa no mundo. Não havendo mais o outro, o eu não pode se constituir. O desaparecimento de García Lorca extirpou uma parte da construção do eu albertiano e dos outros poetas daquela geração, para todos os quais ele era alguém com quem dialogar; impôs o fim abrupto da “contemporaneidade de ‘envelhecer juntos’”, este que é um fenômeno constitutivo da consciência de si e do outro, na medida em que possibilita a existência dos próximos, entes também depositários de nossa própria memória (Ricœur 2007: 141). Ademais, ao mobilizar o diálogo como operação textual nesses poemas, Rafael Alberti põe em evidência um tipo de sociabilidade que foi fundada na conversa e que depositou, portanto, na palavra o seu modo de pensar, viver, agir e de crer, apropriando-nos aqui da reflexão de Georges Gusdorf sobre as escrituras do eu (1991: 153).

É desta dimensão ampla, talvez tão trágica quanto o próprio acontecimento, porque também é aniquilação de uma potência de vida, que o diálogo em eterno porvir proposto por Alberti dá testemunho.

O longo poema “No han pasado los años (España, 1936-19...)”, publicado em *Desprecio y maravilla* não é propriamente uma homenagem a García Lorca. No entanto, Alberti se vale mais uma vez do mecanismo dialógico em vários níveis. Inicialmente, estabelece-se um diálogo sarcástico com o ditador Francisco Franco, em que o sujeito lírico fala em primeira pessoa do plural, incorporando à sua todas as vozes do enorme contingente de exilados republicanos. Depois de evocar Antonio Machado, aparece a figura de Lorca associada às imagens de seus poemas, como o ginete que ia a cavalo sem nunca chegar a Córdoba. Em seguida, o próprio Lorca ganha voz através da incorporação ao poema dos versos de “Vuelta de paseo”, composição que abre seu *Poeta en Nueva York* (1940). Do mesmo livro, toma-se a cena dialogada de “Asesinato”. O poema termina retomando aquele que é seu mote: os mortos e seus enterros – Antonio Machado, que jaz em solo estrangeiro; García Lorca, que nunca teve esta cerimônia de adeus; e próprios exilados, mortos-vivos que estão “sin enterrar” (Alberti 2004: 185).

Segundo esses três eixos, o poema apresenta três momentos distintos. No primeiro, o mais extenso deles, as falas de Franco dão conta da ideologia em que se assentava seu regime: os anos de paz a que ele teria conduzido a Espanha pela graça de Deus, embalados pelo slogan “Arriba, España”. O discurso indiferente e pretencioso do general é seguidamente rebatido pelas vozes figuradas dos exilados, que repetem com veemência o que verdadeiramente subjaz à aparente prosperidade e estabilidade do Estado espanhol: uma quantidade inumerável de mortos. Não por acaso a palavra “muertos” é repetida 24 vezes ao longo dos 65 versos que compõem a primeira parte, um número ainda mais expressivo quando se observa que desses 65 versos, 25 têm, no máximo, duas palavras e que neles “muertos” ocorre em 13 oportunidades. Há, por exemplo, a repetição em seis versos consecutivos: “Valle de los caídos⁹./ Muertos./ Muertos./ Y muertos./ Archivador de muertos./ Coleccionista de muertos./ Museo de muertos” (184). Os 30 anos de paz tão propagandeados são, na verdade, a “Paz de los muertos” (185).

⁹ O *Valle de los caídos* é um memorial de guerra construído durante os primeiros anos da ditadura franquista para enterrar principalmente combatentes e partidários do bando nacionalista.

O recurso do diálogo neste momento do poema flagra uma interlocução impossível. Com efeito, Franco permanece com o mesmo discurso, como se não fosse capaz de ouvir, ou seja, o outro não o abala. Se pensarmos na “alternância de sujeitos falantes” bahktiniana (1997: 295) como a fronteira que demarca o momento do eu e o momento do tu em um diálogo, ela é completamente ignorada nessa situação. O discurso do ditador é precisamente aquele que desconsidera o outro. No entanto, ao forjar um diálogo com as vozes fantasmagóricas dos exilados, Rafael Alberti descortina o que subjaz ao discurso franquista. Já o primeiro verso em que falam os “muertos” se abre com um “Quieres decir que...” (Alberti 2004: 184), como se corrigisse a fala do ditador. Enquanto esta é sempre indiferente, haja vista suas construções negativas (“no tengo edad”, “no me remuerde en nada la conciencia”, “no he de morir”), a voz plural aponta afirmativamente e sem meias palavras para a realidade subjacente (“tienes la misma edad que cuando nos mataste”, “eres un cementerio”, “estamos sin enterrar”, “nos pisas todos los días”).

Passando ao terceiro momento do poema, encontramos García Lorca transfigurado nas imagens poéticas que ele mesmo criou em duas composições de sua obra *Canciones* (1921-1924), “Cazador” e “Canción de Jinete”. Por uma operação que se diria irônica, as entidades que são abatidas pela queda e pela morte nos poemas passam a ser identificadas ao seu próprio artífice. Reconsiderados nesse novo âmbito, os assassinatos encenados nos dois poemas de Lorca adquirem ainda mais pungência, pois se convertem em presságio do destino do próprio poeta. Da mesma maneira que em “Cazador” e “Canción de Jinete”, o que não se diz é aquilo para o que de fato se aponta. Em outras palavras, o que está dito imageticamente é o que precisa vir à tona: a impossibilidade da realização do desejo, a violência das imposições e a face do algoz.

Quiçá porque esses mesmos três aspectos estejam implícitos nos versos de “Vuelta de paseo” é que Alberti se permite saltar de *Canciones* a *Poeta en Nueva York*, esta que é uma obra habitada pela impossibilidade da inteireza, pela destruição e pela desconfiguração de um mundo conhecido, além de apresentar um universo de excesso e de desumanização. A seu poema, Alberti traz somente alguns versos de “Vuelta”, precisamente aqueles em que os motivos aparecem desfigurados e destituídos de sua integridade, mimetizando o próprio sentimento do sujeito lírico lorquiano anunciado no primeiro verso: “Asesinado por el cielo” (García Lorca 2013: 165).

Em seguida, ressurgue a voz do sujeito lírico dizendo: “Oigo una voz que grita: Federico” (Alberti 2004: 187). Nos sete versos seguintes, a aliteração (“por sobre”, “por las”) dá o tom angustiante de saber que a ausência de Lorca é onipresente. Ao contrário do célebre grito do *Poema del cante jondo*, que, embora nascesse da dor, era tamanho a ponto de fazer vibrar “las largas cuerdas del viento” (García Lorca 2009: 133), este ecoa inutilmente sobre superfícies inertes. Não há alguém que possa ouvi-lo, pois o cenário é estéril: torres partidas com violência, fontes perdidas, montes gelados, riachos cegos e terra escavada. Alberti então toma os versos lorquianos de “Asesinato”, em que a própria vítima reconta o seu calvário. Diante deles, o grito do sujeito lírico torna-se mais intenso: “¡Federico!” (2004: 187). Neste momento, as exclamações dão a medida concreta da angústia, mas também assinalam que a força do grito, a força do seu dizer, foi de alguma forma recobrada.

A despeito disso, a última estrofe não esboça qualquer esperança. O que a marca é, de fato, o advérbio “todavía”, explorado em sua dupla acepção de tempo e modo: algo

não mudou e continua no momento da enunciação, contrariando as expectativas e os desejos. É a permanência de uma situação inaceitável e a onipresença da morte – estado permanente por definição – que explica que o sujeito lírico sinta que os trinta anos desde o início da Guerra Civil não tenham, na década de 60, efetivamente passado. Nessa perspectiva, o corpo nunca encontrado de Lorca impossibilita a vivência do fim. Figura-se um Federico condenado à clausura de interpretações que só sabem encontrar os prenúncios da sua própria morte em sua poesia. Um poeta confinado a sua poesia, tragado pela própria imaginação. Esta espécie de limbo em que está “plantado/ delante del azogue sangriento de un espejo/ mirándose en su obra” (187) evoca, por analogia, o lugar de paralisia imposto aos exilados. Ao constatar isso, o poema reivindica o direito de viver a conclusão dos fatos, de enterrar os mortos, de dar fim à sensação de vida abreviada, vivida na *Sala de Espera*, lembrando o significativo título da revista editada pelo também exilado republicano Max Aub entre 1948 e 1951.

Embora em “No han pasado los años” não se construa explicitamente um eu-Alberti que interpela um tu-Lorca, a lógica do diálogo permanece entre os dois. Isso porque Alberti retoma versos lorquianos, relendo-os à luz dos acontecimentos que o poeta não pôde viver e ressignifica-os. Alberti é um leitor de Lorca, portanto, um interlocutor, daí sua liberdade em relacionar obras de momentos distintos e interferir nelas. Esta é sua maneira de dialogar, ainda que seja uma das únicas possíveis.

As outras formas de diálogo que encontraremos em uma das *Canciones del alto valle del Aniense* e em um poema de *Fustigada Luz* não são menos imaginadas. A canção, sem título, tem uma construção delicada. À diferença de alguns dos poemas que vimos até aqui, não fala de morte ou alude à violência do assassinato de Lorca. É finamente arquitetada sobre a ideia da ausência, de maneira que há uma dor sentida, mas como que apaziguada por outra possibilidade de olhar.

Federico.
Voy por la calle del Pinar
para verte en la Residencia.
Llamo a la puerta de tu cuarto.
Tu no estás.

Federico.
Tú te reías como nadie.
Decías tú todas tus cosas
como ya nadie las dirá.
Voy a verte a la Residencia.
Tú no estás.

Federico.
Por estos montes del Aniense,
tus olivos trepando van.
Llamo a sus ramas con el aire.
Tú sí estás. (320)

Há um paralelismo estrutural entre as três estrofes do poema: o primeiro verso é sempre “Federico”; seguido daqueles que relatam a busca do sujeito lírico. No último verso das duas primeiras estrofes, constata-se a ausência: “Tú no estás”. Em contrapartida, surge uma nova possibilidade de presença, no verso final da terceira estrofe: “Tú sí estás”. A repetição da estrutura, embora marque o desalento da procura malsucedida, não denota desespero, mas um caminho de aprendizado pela persistência. O sujeito lírico parece chegar a uma conclusão depois da busca empreendida nas duas primeiras estrofes: qualquer tentativa de volta ao passado é impossível, pois não é na distância que as coisas residem. Elas habitam a memória do sujeito que ele é agora. A Calle del Pinar¹⁰, a Residencia, o quarto de Federico não podem ser inventariadas e mantidas num “desván donde el polvo viejo congrega estatuas y musgos” (García Lorca 2013: 166), lembrando o verso de Lorca no poema “Intermedio”, de *Poeta en Nueva York*, em que também se reflete sobre a relação do sujeito com a memória.

O sujeito lírico se dá conta de que a ausência é um estado. Então, não é nos lugares onde ele tem que buscar remediá-la. Se Lorca habita sua memória, segue unido a ele, como dizia em *Retornos de lo vivo lejano*, ele pode estar presente, não pelo movimento retrospectivo até o passado, mas na direção oposta. Ainda que a morte de Lorca permaneça como uma condição insuperável, o sujeito toma consciência de que, entre a ausência e a presença, interpõe-se o seu modo de olhar. Com os pés fincados no presente, haja vista o dêitico “estos” no segundo verso da última estrofe, o chamado que não obtivera resposta no início, integrado agora aos elementos dessa natureza (os ramos da oliveira e o ar), também elementos sempre presentes na poesia de Lorca, tem uma resposta afirmativa: “Tú sí estás”.

Se na canção de Aniene, o diálogo fica apenas anunciado, em “Entre F. G. L. y R. A.” ele é efetivamente construído. Nele, o assunto é a ida de Rafael Alberti a Granada que nunca se concretizou enquanto Lorca esteve vivo. O motivo aparece também em outros três poemas: “Balada del que nunca fue a Granada”, de *Baladas y canciones del Paraná* (1953); “Nunca fui a Granada”, de *Fustigada Luz* e um fragmento sem título, de *Versos sueltos de cada día* (1982), os quais não analisaremos aqui. A mesma questão conta ainda com várias menções em *La arboleda perdida*. A ida do poeta a Granada só ocorre em 24 de fevereiro de 1980.

“Entre F. G. L. y R. A.” imagina Lorca cobrando Alberti pela visita. O interessante é que este Lorca fala de um tempo presente, ele está no agora, evidenciando que o diálogo não é senão imaginado pelo eu lírico albertiano. Lorca fala do pranto que corre e da possibilidade de que tudo tivesse sido diferente se Alberti o tivesse ido visitar naquele verão. Novamente, retorna o pensamento que vimos em “Elegía a un poeta que no tuvo su muerte”, pois Alberti diz “Tal vez sería por mí y no por ti este llanto” e “Hubiera preferido estarte yo esperando” (Alberti 2004: 392). O poema, que começara com as formas possíveis do indicativo – o pretérito simples e o presente – sucumbe ao condicional simples e ao imperfeito do subjuntivo, formas de expressar o impossível, e que permitem constatar, ao fim desse percurso, a dor incontornável da ausência e a inconformidade desse eu-lírico, nunca condescendente com o esquecimento.

¹⁰ Endereço da *Residencia de Estudiantes* de Madri, rememorada no poema.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os nove poemas de Rafael Alberti dedicados a Federico García Lorca que reunimos aqui têm em comum uma organização presidida pela lógica do diálogo, pois sempre apresentam a construção de um eu em contraposição a um tu, referido explicitamente ou não nos versos. Mais do que conhecer e reunir os poemas em uma apresentação – o que o próprio Alberti tratou de fazer no volume *Federico García Lorca: poeta y amigo*, de 1984 –, procuramos analisar o que a insistência na estrutura dialógica representava. Foi possível perceber que a presença do diálogo aponta para a impossibilidade mesma deste. O assassinato de Lorca, além da inegável barbárie que significou, é o desaparecimento de um interlocutor lírico, o que não é pouco, pois, como vimos, um escritor e um poeta não prescindem de outros escritores e de outros poetas. A relação entre obras e poéticas é essencialmente dialógica, é sempre uma relação entre eus e outros.

No que tange à imagem de Federico García Lorca que esses nove poemas desenham, é possível afirmar que, nos três sonetos escritos antes de 1936, há um diálogo significativo entre poéticas. Alberti manifesta por meio dessas composições uma leitura atenta e admirada da poesia de Lorca, portanto, um convívio com Lorca enquanto leitor. Ademais, sua posição de criador permite-lhe emular a poética do amigo, razão pela qual incorpora motivos lorquianos aos sonetos e os coloca em relação aos seus próprios.

Nos poemas compostos após o assassinato de García Lorca, a constante reaparição do amigo tem uma dupla interpretação. Por um lado, Alberti atesta com seus poemas que aquela relação de amizade foi abreviada por um ato de barbárie, em que a grande história interpôs-se no relacionamento íntimo de dois sujeitos. Relacionamento este que deixou pendências, já que o último encontro entre os dois teria sido conturbado e a possibilidade de conversa ficou para sempre impedida. Ademais, como vimos, Alberti ficou devendo ao amigo a visita à sua cidade natal. Duas questões de caráter pessoal e anedótico que, no entanto, pontuam a nota dolorosa que habita os poemas.

Por outro, a presença de García Lorca nessas composições não deixa de ser um gesto político. Já em 1937, no prólogo a *Romancero Gitano* que citamos, Alberti havia afirmado o pertencimento de García Lorca àquela geração de artistas próximos à causa republicana frente à tentativa nacionalista de se apropriar da poética lorquiana em chave pitoresca e exótica:

Tenemos memoria. La tenemos. ¡No lo olvidéis! Conocemos las caras de los que intentan exponer tu cadáver, poniéndolo de pie, para ayudarse a representar la terrible farsa del crimen más horrendo y estúpido cometido en esta guerra. Pero no lo conseguirán. Se les vendrá abajo. A ti te sostenemos manos limpias. Nosotros, los poetas que fuimos camaradas tuyos –Luis Cernuda, Emilio Prados, Vicente Aleixandre, Pablo Neruda, Miguel Hernández, Manuel Altolaguirre, yo...– con ese mismo pueblo dolorido y magnífico de tus romances, guardamos tu recuerdo, tu constante presencia, y celebramos tu memoria [...]. (2000: 209)

Nesse sentido, a reiterada presença de Lorca tem um tom de reivindicação. Compõe-se uma determinada imagem do poeta granadino insistindo-se em sua filiação

antifranquista em uma Espanha dividida pelos acontecimentos históricos, o que corrobora certa figuração mítica de Lorca na literatura espanhola, como lembra García Montero (1996) e, até mesmo, no imaginário comum.

Terminamos com o que poderia ser a última interpelação de Rafael Alberti a Federico García Lorca, a tentativa de um diálogo para sempre abreviado, mas em eterno porvir: “Al cabo de tantos años no puedo entender que Federico no esté. Sigo creyendo que me lo encontraré un día, de sorpresa, en cualquier esquina ¿Verdad, primo?” (2009: 687).

BIBLIOGRAFÍA

- ALBERTI, Rafael (1999) *La voz de Rafael Alberti*. Leitura gravada em 10 de novembro de 1988. Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.
- (2000) *Prosas encontradas*. Ed. de Robert Marrast. Barcelona, Seix Barral.
- (2003a) *Poesía I*. Ed. Jaime Siles. Barcelona, Seix Barral.
- (2003b) *Poesía II*. Ed. Robert Marrast. Barcelona, Seix Barral.
- (2006) *Poesía III*. Ed. Jaime Siles. Barcelona, Seix Barral.
- (2004) *Poesía IV*. Ed. José María Balcells. Barcelona, Seix Barral.
- (2009) *Prosa II. Memorias. La arboleda perdida*. Ed. Robert Marrast. Barcelona, Seix Barral.
- ALONSO, Dámaso (1952) “Una generación poética”. En: *Poetas españoles contemporáneos*. Madrid, Gredos: 167-192.
- BEEVOR, Antony (2007) *A batalha pela Espanha. A Guerra Civil Espanhola. 1936-1939*. Rio de Janeiro, Record.
- BENVENISTE, Émile (1989) *Problemas de lingüística geral II*. Campinas, Pontes.
- BAKHTIN, Mikhail (1997) *Estética da criação verbal*. São Paulo, Martins Fontes.
- ESCOLAR SOBRINO, Hipólito (1986) “La producción editorial durante la Guerra Civil”. *Cuenta y razón*. 25: 167-176. http://www.cuentayrazon.org/revista/pdf/025/Num025_014.pdf [04.11.2017].
- COLINAS, Antonio (2004) “La etapa argentina: recuperación del lirismo pleno”. En: Gonzalo Santonja (ed.) *El color de la poesía (Rafael Alberti en su siglo)*. T. I. Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales: 387-391.
- COMBE, Dominique (1999) “La referencia desdoblada: el sujeto lírico entre la ficción y la autobiografía”. En: Fernando Aseguiolaza *Teorías sobre la lírica*. Madrid, Arco Libros: 127-153.
- GARCÍA LORCA, Federico (1954) *Obras completas*. Madrid, Aguilar.
- (2012) *Teatro completo*. Barcelona, Galaxia Gutenberg – Círculo de Lectores: 5-47.
- (2013) *Poeta en Nueva York*. Barcelona, Galaxia Gutenberg – Círculo de Lectores.
- GARCÍA MONTERO, Luis (1990) “Alberti, poeta del exilio”. *Cuadernos hispanoamericanos. Homenaje a Rafael Alberti*. 485-486: 179-188.
- (1996) *La palabra de Ícaro (Estudios literarios sobre García Lorca y Rafael Alberti)*. Granada, Universidad de Granada.

- GIBSON, Ian (1998) *Vida, pasión y muerte de FLG*. Barcelona, Plaza y Janés.
- GIMÉNEZ SILES, Rafael (2002) *Retazos de vida de un obstinado aprendiz de editor, librero e impresor*. Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <http://www.cervantesvirtual.com/obra/retazos-de-vida-de-un-obstinado-aprendiz-de-editor-librero-e-impresor--0/> [04.11.2017].
- GUILLÉN, Jorge (1954) “Prólogo. Federico en persona”. En: Federico García Lorca *Obras completas*. Madrid, Aguilar: IX-LXXV.
- GUSDORF, Georges (1991) *Lignes de vie I. Les écritures du moi*. Paris, Odile Jacob.
- JIMÉNEZ GÓMEZ, Hilario (2003) *Lorca y Alberti. Dos poetas en un espejo (1924-1936)*. Madrid, Biblioteca Nueva – Diputación de Cáceres.
- LÓPEZ CASTRO, Armando (2005) “El discurso elegíaco de Rafael Alberti”. *Estudios humanísticos. Filología*. 27: 119-138. <http://revpubli.unileon.es/index.php/EEHH-Filologia/article/view/2708/1887> [04.11.2017].
- MACHADO, Antonio (2012) “El crimen fue en Granada”. En: *Poesía*. Buenos Aires, Losada.
- MORÁBITO, Fabio (2013) “Entrevista com Fabio Morábito”, por Mayra Moreyra Carvalho e Priscila Genelhú. *Cisma – Revista de Crítica Literária e Tradução*. 2: 75-82.
- PAZ, Octavio (1999) *La casa de la presencia. Poesía e historia*. Barcelona, Galaxia Gutenberg – Círculo de lectores.
- RICÉUR, Paul (2007) *A memória, a história, o esquecimento*. Trad. Alain François, et al. Campinas, Editora da Unicamp.
- TORRES NEBRERA, Gregorio (1999) “Introducción e Notas en «Retornos de un poeta asesinado»”. En: Rafael Alberti *Retornos de lo vivo lejano/Ora marítima*. Madrid, Cátedra: 11-106, 233-235.
- (2012) “Los sonetos de *Marinero en tierra*”. En: *Fiel en la dicha fiel en la desgracia* (Temas y textos albertianos). Madrid, Xorki Ediciones: 15-38.