

“VERSOS ESCRITOS N’ÁGUA”: UMA AQUARELA DE RAFAEL ALBERTI PARA MANUEL BANDEIRA

MAYRA MOREYRA CARVALHO*

RESUMO

Neste artigo, busco refletir sobre as interlocuções poéticas entre Rafael Alberti e Manuel Bandeira a partir de uma aquarela com a qual o espanhol homenageou o brasileiro. As primeiras páginas do volume *A la pintura* (1948), de Alberti e que se encontra na biblioteca pessoal de Bandeira, estampam uma imagem cujos contornos lembram a figura de um trovador ou de um jogral. Portando um instrumento de cordas, a silhueta em tons pastéis se divisa entre traços que insinuam uma cartografia ibero-americana. Considerando essas e outras sugestões da imagem, investigam-se aproximações entre poéticas e a natureza do diálogo estabelecido entre os dois artistas.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia ibero-americana. Interlocuções poéticas. Aquarela. Rafael Alberti. Manuel Bandeira.

Uma gota de água poderosa basta para criar um mundo e para dissolver a noite. [...] A água assim dinamizada é um embrião; dá à vida um impulso inesgotável.

Gaston Bachelard, *A água e os sonhos*.

INTRODUÇÃO

O conhecido texto de Michel Foucault, “A escrita de si”, de 1983, pode ser tomado como um campo de sementes. Valha a simplicidade da

* Doutora em Letras (USP – 2019). Docente da Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG). Passos, Minas Gerais, Brasil. E-mail: mayra.carvalho@uemg.br; <https://orcid.org/0000-0002-1580-3346>. Este estudo contou com o apoio do Programa de Bolsas de Produtividade em Pesquisa (PQ) da Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação – UEMG (Edital 08/2021).

metáfora para representar as potenciais reflexões que podem brotar de um texto que, em sua relativa brevidade, condensa questões tão basilares e, a um tempo, complexas quanto são o ver-se, o entender-se e o comunicar-se, considerando, para tanto, a palavra e a sua inscrição. Não é por acaso, portanto, que diferentes estudiosos recorrem a esse escrito de Foucault e a sua capacidade de engendrar outras discussões. Retomo aqui algumas passagens desse texto que tratam da carta:

Escrever é, portanto, “se mostrar”, se expor, fazer aparecer seu próprio rosto perto do outro. E isso significa que a carta é ao mesmo tempo um olhar que se lança sobre o destinatário (pela missiva que ele recebe, se sente olhado) e uma maneira de se oferecer ao seu olhar através do que lhe é dito sobre si mesmo.

[...] O trabalho que a carta opera no destinatário, mas que também é efetuado naquele que escreve pela própria carta que ele envia, implica portanto uma “introspecção”; mas é preciso compreendê-la menos como um deciframento de si por si do que como uma abertura que se dá ao outro sobre si mesmo. (FOUCAULT, 2004, p. 156-157)

O pensador francês evidencia as muitas dimensões implicadas em uma troca epistolar, as quais sugerem um jogo de espelhos em que não há elemento passivo, ao contrário, os envolvidos intervêm o tempo todo, mesmo em ausência. Há outra dimensão da carta, mais básica e um tanto óbvia, que se entrevê na passagem de Foucault e que coincide com a sua própria definição: a carta como algo que se envia a alguém. Tomo livremente essa ideia mais ampla para chegar ao âmbito de atenção deste artigo: uma aquarela remetida pelo poeta espanhol Rafael Alberti (1902-1999) ao brasileiro Manuel Bandeira (1886-1968), em 1948¹. Sendo um artefato visual e, portanto, não uma carta em sentido estrito, essa aquarela guarda, no entanto, o princípio geral de uma composição elaborada por um remetente, enviada a um destinatário e com o propósito de comunicar algo.

¹ É oportuno saber que Rafael Alberti costumava presentear amigos e outros artistas com pinturas ou desenhos em livros, cartas ou cartões-postais. Apenas como exemplo, há desenhos remetidos a Candido Portinari, aos críticos e estudiosos de sua obra, Brian Morris e Robert Marrast, e na correspondência com a filha, Aitana Alberti León.

Considerando-a assim, é possível admitir que nela também se encenaria a teia de olhares sugerida por Foucault, de modo que no silêncio primeiro da imagem residiriam os termos de um diálogo entre os dois poetas.

Nesse sentido, tal como perguntaríamos a uma carta, a imagem permite interrogar como Alberti se mostra e que rosto ele faz aparecer a Bandeira. Ou ainda, que olhar ele lança sobre o poeta brasileiro. Por outro lado, é pertinente indagar-se sobre a eleição da aquarela como meio pelo qual o diálogo se estabelece. Escolhida em detrimento de um poema ou de uma mensagem escrita, que possibilidades a imagem pintada oferece a Alberti em sua interlocução com Bandeira? E como essa interlocução nos permite pensar a situação dos poetas com relação à tradição? Considerando essas e outras sugestões da imagem, buscarei delinear aproximações entre poéticas e a natureza do diálogo estabelecido entre os dois artistas.

CIRCUNSTÂNCIAS DE UMA AQUARELA

Para começar a pensar os sentidos da aquarela de Rafael Alberti é preciso situar brevemente o contexto de sua aparição, articulando-a a alguns apontamentos sobre o contato entre o espanhol e Bandeira.

Como mencionado, a aquarela foi inserida por Alberti nas primeiras páginas da obra *A la pintura*, vinda à luz em Buenos Aires em 18 de maio de 1948, pela Editora Losada. Essa primeira edição do livro contou com 2000 exemplares que reproduzem uma lâmina de Ticiano em cores e dezesseis bicromias². Houve outras edições até 1991 nas quais o poeta eventualmente acrescentou outros poemas, como, por exemplo, em 1953, com a adição da seção “Nuevos poemas”, em que há uma composição dedicada a Candido Portinari, artista que Alberti conheceu em julho de 1947, quando o pintor brasileiro expôs em Buenos Aires, e com quem cultivaria uma grande amizade a partir de então.

² Segundo a definição do *Dicionário Houaiss*: “Processo de impressão em cores em que são superpostos dois clichês ou fotolitos, ou outros pares de matrizes reticuladas, cada uma com tinta de cor diferente, para obtenção de novos tons e cores”. Disponível em versão digital: <<https://houaiss.uol.com.br/>>

A fortuna crítica de Alberti concorda que o livro de 1948 marca o retorno do poeta à pintura (SILES, 2006, p. 755), já que o jovem Alberti, recém-chegado a Madri em 1917, iniciou sua experiência como artista exatamente pintando. Ele chegou a ter seus trabalhos expostos, mas teve que interromper a atividade de maneira precoce em virtude de uma doença pulmonar causada pelas tintas. O episódio é evocado nos primeiros versos do poema que inaugura o livro:

Mil novecientos diecisiete.
Mi adolescencia: la locura
por una caja de pintura,
un lienzo en blanco, un caballete.
(ALBERTI, 1948, p. 11)

O momento em que Alberti volta a pintar coincide precisamente com a preparação de *A la pintura*, cujos poemas começam a ser escritos em 1945. Com efeito, o poeta registra esse retorno em outra obra escrita no mesmo período, *Poemas de Punta del Este*, em cujos fragmentos intitulados “Diario de un día” lemos: “¡Qué redescubrimiento para mí los colores! Paso ahora los días y los días, trasladándolos puros de los tarros, jugándolos ya en líneas gruesas o delgadas por la extensión luminosa del papel” (2006, p. 278). Neste período de efervescência criadora, o poeta vive na Argentina na condição de exilado. Havia chegado ao país sul-americano em 1940, depois de uma breve passagem por Paris, após a derrota republicana ao final da Guerra Civil Espanhola e instauração da ditadura franquista. O poeta permanecerá na Argentina, com algumas passagens pelo Uruguai, até 1963, em companhia da também escritora María Teresa León e da filha de ambos, Aitana Alberti León, nascida no exílio.

Do ponto de vista formal, *A la pintura* exhibe uma ordem rigorosa e precisa (SILES, 2006, p. 755), por vezes comparada a uma “*composición arquitectónica –como un inmenso palacio lleno de ventanas, galerías y miradores– o de gran sinfonía, con una serie de temas recurrentes*” (GARCÍA JAMBRINA, 2003, p. 301). Essa estrutura conta com um poema prólogo, intitulado “1917”, dividido em três partes, seguido por vinte e seis poemas

sobre pintores, dezenove sonetos sobre elementos da pintura e seis poemas destinados às cores, formando um conjunto que percorre seis séculos da arte pictórica, de Giotto a Picasso, a quem o livro é dedicado.

O exemplar em que se encontra a aquarela para Manuel Bandeira faz parte da biblioteca pessoal do poeta pernambucano que está sob a guarda da Academia Brasileira de Letras. No mesmo acervo, existe também outra obra de Alberti, seu livro de estreia, *Marinero en tierra*, em edição de 1942, publicada pela Editora Schapire de Buenos Aires. À diferença de *A la pintura*, este exemplar foi adquirido pelo poeta no Rio de Janeiro, como atesta, em uma das primeiras páginas, o carimbo da Livraria Espanhola, importante ponto de difusão da literatura em espanhol no Brasil. *A la pintura*, por sua vez, foi enviado a Bandeira pelo próprio Alberti e pode ter chegado às mãos do brasileiro por intermédio de Portinari, fato que é possível rastrear na correspondência entre os dois artistas.

Em carta de 24 de julho de 1948, Rafael Alberti conta ao pintor que havia recebido “*una carta muy cariñosa de Bandeira*” e revela uma preocupação um tanto inusitada. Alberti relata seu temor de que possa suceder uma “catástrofe” em virtude da dedicatória em que ele teve que pintar, seguindo uma sugestão do próprio Portinari, uma “florzinha” para encobrir a palavra “maestro”. Alberti diz que perde o sono nas noites em que pensa que a palavra possa ser entrevista por baixo da flor e pede a Portinari que tome emprestado o livro de Bandeira e certifique-se de recobrir a palavra com suas próprias tintas, pois as que ele usou eram uruguaias. Alguns meses depois, em carta de 22 de outubro de 1948, o poeta volta a mencionar a preocupação a respeito da dedicatória: “*Saluda también a M. Bandeira (Y no olvides observar de cuando en cuando el estado de la famosa florecita de la dedicatoria)*”.

Não pude precisar por que a palavra “maestro” não poderia ser vista por Bandeira, tampouco se Portinari chegou a retocar a pintura. É possível que tal preocupação se devesse à conhecida discrição do poeta pernambucano, que, talvez, recusasse a deferência vinda de um poeta, como ele, reconhecido e consagrado. O que se pode afirmar, no entanto, é que ao contemplar a aquarela vê-se que a florzinha vermelha permanece e não há rastro do “maestro” que um dia amedrontou o poeta.

Ainda sobre o contato entre os dois artistas dão testemunho dois volumes de poemas de Bandeira que se encontram na biblioteca pessoal de Alberti, ambos autografados pelo poeta brasileiro: *Poesias escolhidas*, editado pela Irmãos Pongetti, em 1948, e *Estrela da tarde*, em edição da José Olympio, de 1963. Vale mencionar igualmente as traduções de dois poemas de Rafael Alberti por Manuel Bandeira, incluídos no volume *Poemas traduzidos* a partir da segunda edição, publicada em 1948. As duas composições escolhidas por Bandeira, um poema sem título³ e o soneto “El toro de la muerte”, pertencem, respectivamente, a *Marinero en tierra* (1924) e a *Verte y no verte* (1935), elegia escrita por ocasião da morte do toureiro Ignacio Sánchez Mejías (1891-1934). Contudo, é provável que Bandeira tenha conhecido este soneto por sua inclusão em outra obra de Alberti, o volume *¡Eh, los toros!*, que reuniu poemas de temática taurina escritos antes do exílio e foi publicado em Buenos Aires em 1942, com xilografias originais do galego-argentino Luis Seoane (1910-1979). Este volume circulava no Brasil desde pelo menos 1946, como indica a publicação da tradução do poema homônimo por Cecília Meireles no suplemento “Letras e Artes”, mesmo meio em que o poema traduzido por Bandeira aparecerá em 11 de julho de 1948.

Esses vestígios permitem recompor a interlocução entre os dois poetas e caracterizá-la, se não pela prolixidade, por sua densidade. Os momentos pontuais que enlaçam os dois poetas demonstram uma atenção mutuamente dispensada e acenam para uma espécie de reconhecimento ou distinção de traços de si no outro.

A POESIA NÃO PARA DE LEMBRAR⁴ OU MODOS DE VER UMA AQUARELA

A primeira pergunta sobre o porquê da aquarela de Alberti para Bandeira em *A la pintura* talvez seja respondida pela natureza mesma

³ Análise alguns aspectos desta tradução em “Intercambios poéticos Brasil-España: Manuel Bandeira y la traducción de un poema de Rafael Alberti” (CARVALHO, 2022).

⁴ O título parafraseia a assertiva de Tiphaine Samoyault na introdução de *A intertextualidade: “A literatura não pára de lembrar”* (2008, p. 10).

da obra, pois há uma lógica que irmana a matéria do livro e o presente para o poeta brasileiro e que passa pela mobilização dos mesmos sentidos e técnica: olhos, pincel, papel, tinta, formas. A aquarela teria, assim, um sentido de ocasião, e é lícito pensar que Rafael Alberti a tenha aproveitado.

Esta imagem não é um termo que compõe, originalmente, a “perigrafia” do livro, ou seja, não se inclui no rol daqueles elementos que estão “nos arredores do texto”, onde “se trama sua receptibilidade [...]”: notas, índices, bibliografia, mas também prefácio, prólogo, introdução, conclusão, apêndices, anexos” (COMPAGNON, 1996, p. 105). Contudo, sua inclusão por Alberti torna-o um exemplar único para Bandeira, passando assim a fazer parte de uma determinada trama para um determinado receptor. Ao contrário dos elementos perigráficos que “envolvem” o “corpo do livro”, “um volume fechado, circunscrito em limites estáveis [...], encerrado em fronteiras rígidas e instâncias de enunciação bem destacadas” (COMPAGNON, 1996, p. 104), a aquarela parece abalar o pretense caráter acabado do livro – o que é sintomático se pensamos no rigor estrutural de *A la pintura* – e apontar para uma abertura e para um transbordamento.

Assim, “Diante da imagem” não se trata apenas de “nomear tudo o que se vê” ou “o que se lê no visível” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 11), como se ela pudesse ser totalmente traduzida, algo que o próprio Alberti renega em carta para Portinari, de 22 de outubro de 1948, ao afirmar que “*La pintura no necesita traducción*”. Nesse sentido, “Não se trata mais de pensar um perímetro, um fechamento [...] trata-se de experimentar uma rasgadura constitutiva e central” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 16). No caso da imagem produzida em aquarela, a natureza da técnica já parece propícia a essa disposição fluida, pois implica a dissolução de certa massa de pigmentos e aglutinante em água⁵, como a própria etimologia da palavra

⁵ “Materialmente a tinta aquarela é constituída por pigmentos corantes de animal, origem mineral, vegetal e aglutinados com água e goma arábica ao qual se acrescentam mel e um agente conservador. Sua característica principal é a transparência que ocasiona a luminosidade da cor e constitui a riqueza potencial desta técnica” (BONNEMASOU, 1995, p. 10-11).

indica. A água é, portanto, o elemento que conduz essa técnica pictórica na medida em que sua quantidade tem efeito direto sobre a textura, o tom e a cor que vão pousar sobre o papel. A imagem de Alberti exhibe, já ao primeiro contato, a elementaridade e a fluidez aquáticas:

FIGURA 1: AQUARELA DE RAFAEL ALBERTI PARA MANUEL BANDEIRA EM *A LA PINTURA*



Fonte: acervo da autora a partir da consulta à Coleção Manuel Bandeira. Biblioteca Acadêmica Lúcio de Mendonça – Academia Brasileira de Letras

A paleta de cores é enxuta, composta basicamente a partir do azul e do vermelho, com pequena presença do verde, todos variando entre claro e escuro em suaves escalas. Os traços guardam o movimento da mão e do pincel, o que dá à imagem um aspecto dinâmico e apenas sugestivo, no sentido de que o poeta-pintor não define com certeza os contornos da figura que desenha. A sugestão, no entanto, basta para que identifiquemos um instrumento de cordas à altura do que seria o torso da figura, entre a cabeça volante e as pernas. No alto, à direita de quem vê, insinua-se uma estrela, signo caro a Bandeira (MOURA, 2001, p. 54); um pouco abaixo, na altura do que seria a cabeça, desenha-se uma letra M, que, junto do esboço de B situado mais à direita, delinearía as iniciais do nome do homenageado. Na zona central, onde estariam o peito e os braços que abrigam o instrumento, destaca-se um contorno em vermelho que lembra a silhueta do mapa da Espanha, elemento cartográfico que quase toca as quatro ondas em azul-escuro e rosa entre o M e o B, nas quais se divisa o trecho a Leste mais saliente da costa brasileira. Ao lado da *guitarra*, um desenho em verde-claro assemelha-se a um coração, atravessado por uma ferida ou cicatriz vermelha cravada com um dos tons mais sólidos e vivos da aquarela. As pernas alternam tons de azul, sendo quase espelhadas. Os traços que as cruzam também as desbordam, seja para tocarem-se no meio, lembrando raios ou descargas elétricas, seja para saírem pelas pontas dos pés descalços como substâncias voláteis e logo suspensas no ar.

A breve descrição por certo não esgota as possibilidades de ver a imagem, mas é o bastante para o propósito estabelecido aqui, pois permite perceber de que maneira atributos como a fluidez, o movimento, a sugestão e a incerteza habitam todo e cada elemento da imagem, explorando tanto a delicadeza da aquarela quanto o risco de um pequeno excesso ou falta. Tudo isso contribui para o efeito de abertura e de transbordamento que a aquarela causa, em desafio à matemática estrutura do livro que a abriga.

Diante dessa imagem não é exagerado afirmar: nada mais albertiano que essa aquarela de Alberti. Para um poeta que fundou sua poesia no movimento; para quem o estático equivale a uma experiência de quase-morte; que elegeu como signo maior de seu fazer poético o mar, êmulo

da memória e da poesia (CARVALHO, 2019); e que sempre convocou à necessidade de arejar seu pensamento e sua produção⁶, essa aquarela corresponde a um modo de fazer poesia e ser poeta.

Em *Marinero en tierra*, para ficar com a outra obra que faz parte da biblioteca de Bandeira, Alberti inaugura seu universo poético com todos esses atributos que a aquarela atualiza. Convém saber que nos primeiros anos de seu exílio argentino Alberti volta a *Marinero en tierra*, retrabalha-o arduamente (GAGEN, 1993, p. 98), suprimindo, reordenando e adicionando poemas para uma nova publicação que viria à luz em 1945. Isso demonstra que as questões do livro de estreia, escrito vinte anos antes, seguem prementes no primeiro exílio e, não por acaso, imprimem-se também na aquarela. Refiro-me, entre outros, a elementos como o exercício vital da memória, a inquietude criadora, a disposição para o movimento e o princípio da liberdade como motor da criação poética, cuja presença se verifica, por exemplo, em um dos poemas da obra:

Desde alta mar

No quiero barca, corazón barquero,
quiero ir andando por la mar al puerto.

¡Qué dulce el agua salada
con su salitre hecho cielo!
¡No quiero sandalias, no!
¡Quiero ir descalzo, barquero!

No quiero barca, corazón barquero,
Quiero ir andando por la mar al puerto.
(ALBERTI, 2003, p. 162)

A brevidade, o tom prosaico e a estrutura reiterativa, que sugerem a transmissão oral e conferem musicalidade aos versos, situam o poema

⁶ Refiro-me ao chamado para “*coger los aires*” muitas vezes recordado por Alberti, que o toma dos versos de uma cantiga popular incorporada ao teatro por Lope de Vega no século XVII, e sobre o qual o poeta discorre em uma conferência de 1935 (ALBERTI, 2000, p. 152).

na esfera da lírica de tipo popular, uma das evidentes matrizes de toda a poesia de Alberti, manancial sempre reinventado pelo poeta moderno. A eleição pelo olhar da criança que enuncia insistentemente seu desejo ratifica a postura insubmissa que habita o livro, materializada aqui pela repetição da recusa de um meio de transporte em nome da possibilidade de mover-se com os próprios pés. Estes, por sua vez, descritos como descalços, congregam uma imagem recorrente na obra que remete a um lugar-comum do cancionero popular associado ao desprendimento, à descoberta e à valorização dos sentidos. Flagra-se ainda o tratamento feminino do mar – *la mar* –, registro da familiaridade⁷ entre essa entidade e o sujeito lírico. A abundância de exclamações e do imperativo também é frequente em *Marinero en tierra*, índices da urgência da voz poética nascida na obra e de certos deslumbramento e exaltação das possibilidades da criação. Em linhas gerais, o poema perfaz a memória em funcionamento que está em operação no livro de estreia de Alberti ao conjugar aspectos como a estrutura paralelística, as fórmulas mnemônicas, a remissão aos cancioneros ibéricos e o protagonismo infantil.

Pois bem, por que, ao dirigir-se a Manuel Bandeira e endereçar-lhe uma homenagem, Rafael Alberti volta a questões fundantes de sua poesia? Em certa medida, ele se mostra, expõe-se, faz “aparecer seu próprio rosto perto do outro”, retomando os termos de Foucault citados anteriormente (2004, p. 156-157), e essa postura se coaduna com um exercício de memória que Rafael Alberti uma e outra vez empreende sobre sua poesia e que, como vimos, desenvolvera nos primeiros anos da década de 1940 ao reeditar *Marinero en tierra*. Mas também se trata de “um olhar que se lança sobre o destinatário” e “uma maneira de se oferecer ao seu olhar”, em um autêntico jogo de espelhos que, antes de ser “deciframento”, é, sobretudo, “abertura” (FOUCAULT, 2004, p. 156-157). É preciso reconhecer, contudo, que tal abertura só se faz possível aqui pelo

⁷ Atualmente, o *Diccionario panhispánico de dudas* (2005) explica que “*En el español general actual es masculino [...], pero entre las gentes de mar (marineros, pescadores, etc.) es frecuente su empleo en femenino, que también abunda en poesía*”. Disponível em versão digital: < <https://www.rae.es/dpd/> >

estabelecimento de uma zona de confiança e irmandade. Nesse sentido, a palavra “homenagem”, que se lê em meio às pinceladas, não diz respeito somente à aquarela em si e ao que ela estampa, mas ao próprio gesto de entrega que o ato de retratar a si mesmo implica, e a toda uma esfera de zelo, lealdade e compromisso que os interlocutores identificam ter sido criada entre eles.

Para pensar em Bandeira como receptor da imagem é preciso, como aconselha Didi-Huberman, “voltar ao mais simples”: “às condições mesmas do olhar, de apresentação e de figurabilidade” (2013, p. 24). Neste ponto, recupero a analogia com a carta que me permitiu tratar essa aquarela como uma troca de correspondências. Assim como a carta, essa imagem, endereçada a um destinatário, situa-se no âmbito da intimidade, tendo, portanto, “a vontade de pudor” de que fala Pedro Salinas (2007, p. 861) em seu ensaio em defesa da escrita epistolar. Portanto, as condições primeiras do olhar coincidem possivelmente com o silêncio, o estar só, o espaço íntimo da casa. A apresentação acontece também em um ambiente privado, pois se dá a ver somente com a abertura do livro, este, por sua vez, um exemplar único. E, ao lado dessa apresentação, está a figurabilidade, ou a maneira como cada elemento da aquarela significa e se torna “uma matriz de sentido virtual” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 31). Todo esse entorno reforça a especificidade do destinatário, como se Alberti verbalizasse a cada vez que a imagem é contemplada: “Manuel Bandeira, esta aquarela é para você”.

Tudo isso não é pouco se consideramos que estamos tratando de um poeta que vive no exílio, cujos contemporâneos estão dispersos pelo mundo ou mortos em decorrência da Guerra Civil Espanhola, e que precisa reconstruir espaços de sociabilidade e diálogo, vitais para sua maneira de conviver e escrever. A esse respeito, lembro as ponderações de Georges Gusdorf sobre a prática da troca de correspondências enquanto “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) fundado no diálogo, impresso também nas tintas e formas da aquarela.

No jogo especular e sugestivo que ela oferece, os traços e formas terminam por delinear a figura do trovador ou do jogral⁸ e apontar para a lírica ibérica recolhida nos Cancioneiros, em suas vertentes cortesã e da “*tradición popular del arte*” (ALBERTI, 2000, p. 78) que, como dissemos, alimentam toda a poesia de Alberti e, seguramente, a de Manuel Bandeira. Com efeito, a partir dessa matriz, pode-se justificar em parte o fato de que a poesia de Bandeira é “toda ela constituída de poemas curtos”, tendo sido ele “um poeta eminentemente lírico, especialista nas formas breves e luminosas” (MOURA, 2001, p. 16), além de ser povoada por formas poéticas dessa tradição. Em *Lira dos Cinquent’anos*, publicado em 1940, por exemplo, elas estão especialmente presentes, incluindo “um ‘Cantar de Amor’ (que o poeta revelou ter composto após meses de estudo das canções de amor medievais portuguesas), uma cantiga paralelística ao modo das cantigas d’amigo” (MOURA, 2001, p. 67).

Por outro lado, os vínculos de ambos com essa tradição lírica ibérica são rememorados em suas prosas autobiográficas, em que recordam a presença da poesia popular na infância e identificam nela, já maduros, sementes de seu ofício futuro. Alberti sempre manterá o interesse pelo universo popular despertado na infância e encontrará em Gil Vicente, nos Cancioneiros dos séculos XV e XVI, e na prática de apropriação e reinvenção de Lope de Vega, por exemplo, a matéria e a forma de muitas de suas canções “de corte tradicional” (ALBERTI, 2009, p. 139).

Quanto a Bandeira, em *Itinerário de Pasárgada*, recorda a relação de sua família com os versos populares e o estranhamento que lhe causou o primeiro contato com o soneto:

⁸ Refiro-me aos dois considerando que são entidades ligeiramente diferentes, já que os trovadores correspondem a “uma parte significativa da nobreza da época, de simples cavaleiros a figuras principais. [...], para quem a arte de trovar era entendida, pelo menos ao nível dos grandes princípios, como uma atividade desinteressada” e os jograis, “autores oriundos das classes populares, que não se limitam ao papel de músicos e instrumentistas que seria socialmente o seu, mas que compõem igualmente cantigas, e para quem a arte de trovar constituía uma atividade da qual esperavam retirar não apenas o reconhecimento do seu talento mas igualmente o respetivo proveito” (LOPES; FERREIRA, 2011).

Aos versos dos contos da carochinha devo juntar os das cantigas de roda, algumas das quais sempre me encantaram, como “roseira, dá-me uma rosa”, “O anel que tu me deste”, “Bão, balalão, senhor capitão”, “Mas para que tanto sofrimento”. Falo destas porque as utilizei em poemas. E também as trovas populares, coplas de zarzuelas, couplets de operetas francesas, enfim versos de toda a sorte que me ensinava meu pai. [...] Lembro-me ainda muito bem da estranheza, do mal-estar que me dava quando a poesia era soneto e eu, até então só afeito ao ritmo quadrado, me sentia desagradavelmente suspenso ao terceiro verso do primeiro terceto. A aceitação da forma soneto foi em poesia a minha primeira vitória contra as forças do hábito. (BANDEIRA, 1986, p. 33-34)

O que se nota nas posturas tanto do brasileiro quanto do espanhol é a atenção e o interesse pelo funcionamento e as potencialidades das formas. Nesse sentido, nem um nem outro simplesmente transplanta formas e motivos da tradição ibérica, mas parecem estar interessados em descobertas de “vias de acesso” (ARRIGUCCI, 1990, p. 174). Por essa razão, ao deparar-se com um poema como “Cantiga”, de *Estrela da Manhã* (1936)⁹, o leitor imediatamente remeterá ao universo trovadoresco ibérico, mas saberá distinguir que está diante de um poema moderno. Isso porque, como observa Arrigucci (1990, p. 175), se “o poema em questão é verdadeiramente uma cantiga encadeada e paralelística” apenas lembra “vagamente a velha tradição medieval da lírica trovadoresca”, pois não repete estritamente as convenções das formas tradicionais, e nem se dispõe a tal. Na rigorosa e densa análise que Arrigucci faz desse poema, o crítico logra descortinar que

a imaginação simbólica do poeta opera uma poderosa fusão de elementos de procedência diversa. [...] numa forma especial de *assemblage* ou de bricolagem, que vai fundo em busca de desígnios da expressão pessoal, como se inventasse, pela mescla redirecionada, uma mitologia própria. (ARRIGUCCI, 1990, p. 174)

⁹ CANTIGA Nas ondas da praia/Nas ondas do mar/Quero ser feliz/Quero me afogar. // Nas ondas da praia/Quem vem me beijar?/Quero a estrela-d'alva/Rainha do mar. // Quero ser feliz/Nas ondas do mar/Quero esquecer tudo/Quero descansar. (BANDEIRA, 1986, p. 230)

“Fusão”, “*assemblage*”, “*mescla*”, invenção. As palavras do crítico nos levam de volta à imagem da aquarela, propícia para pensar justamente os contornos que não são precisos, a permeabilidade e a fluidez. E é aí que talvez possamos reconhecer os traços do trovador/jogral esboçado por Alberti como bosquejo de si e desenho ligeiro do outro – Bandeira –, para quem a contemplação da imagem na intimidade teria se insinuado como espelho. Alberti e Bandeira tocam a tradição lírica ibérica que é berço para ambos, revolvem-se em suas formas de dizer, expressar e soar, mas dissolvem-nas em outras leituras, outros repertórios, outros modos de ser poeta. Como o pincel envolvido pela tinta e logo tocado pela gota d’água dissolverá a solidez para abrir-se ao inesperado de uma cor recém-criada.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: A AQUARELA COMO “VERSOS ESCRITOS N’ÁGUA”

Os “Versos escritos n’água” que dão título a este artigo vêm do poema homônimo de *A cinza das horas*, escrito por Bandeira entre 1906 e 1917.

VERSOS ESCRITOS N’ÁGUA

Os poucos versos que aí vão,
Em lugar de outros é que os ponho.
Tu que me lês, deixo ao teu sonho
Imaginar como serão.

Neles porás tua tristeza
Ou bem teu júbilo, e, talvez,
Lhes acharás, tu que me lês,
Alguma sombra de beleza...

Quem os ouviu não os amou.
Meus pobres versos comovidos!
Por isso fiquem esquecidos
Onde o mau vento os atirou.
(BANDEIRA, 1986, p. 123)

Sétimo poema do livro, ele ecoa, em certa medida, o último verso de “Epígrafe”, a composição inaugural da obra. O “Esta pouca cinza fria” de lá confirma-se como sintagma que designa “os poemas que se vão ler no livro”, como bem notou Moura (2001, p. 27). Estes são aqui “Os poucos versos que aí vão”, perpassados por um sentido de improvisação, pois, além de poucos, vão no lugar de outros, e estão abertos à imaginação do leitor, segundo lhe concede o sujeito lírico. O improvisado ganha também a face da incerteza ou da indefinição, de modo que os versos podem acatar tanto a tristeza, quando o júbilo, estando entregues ao acaso de um achamento. Sob o signo do “talvez”, é possível que tenham a, também incerta, “Alguma sombra de beleza”. Por fim, a última estrofe soma ao destino impreciso dos versos a indiferença, o esquecimento e a insegurança do que está à mercê da viragem do vento.

Além da conhecida humildade (ARRIGUCCI, 1990) do poeta que se apresenta nesse poema, é possível entrever uma teimosa aposta na fragilidade, pois a despeito do pouco confiáveis que são os versos no que tange à durabilidade, à segurança e à certeza, é neles que o poeta sentencia que “porás”, leitor, “tua tristeza”, “teu júbilo”, e são eles que ele teima em “pôr” no lugar de outros. Além disso, contrariando a lógica, há uma estrutura que, sim, resiste, alicerçada nas quadras e nas rimas, recursos que remontam à ancestralidade da poesia e contribuem para a construção do que nela é pulso vital: o ritmo. Assim, se os poucos versos podem ser substitutos de outros, se os sentimentos podem indiferentemente ocupar o poema, se uma sequência escrita pode ser esquecida, é porque o que se diz não faz propriamente a poesia. Bandeira aponta aqui para a sobrevivência do “como”, as estacas fincadas na água que, se não podem garantir o destino de cada palavra, conservam formas de ordená-las que se fixam na memória.

Desse modo, os versos “põem” – para usar o verbo do poeta – em primeiro plano a fragilidade para cantar o reconhecimento de uma força. A escrita n’água, suscetível a qualquer sorte de mudanças, é virtude que não encontra par em noções por vezes procuradas, como a certeza e a definição. Ela é abertura, desprendimento, mas não prescinde do exercício de consciência sobre o seu próprio modo de ser. No caminho de volta da “poesía-homenaje” de Alberti, esses versos de Bandeira encontram-se

com a natureza da aquarela e dizem como ela guarda uma concepção de poesia e do ser poeta.

“VERSES WRITTEN ON THE WATER”: A WATERCOLOR FROM RAFAEL ALBERTI TO MANUEL BANDEIRA

ABSTRACT

The article aims to reflect on the poetic interchanges between Rafael Alberti and Manuel Bandeira from a watercolor with which the Spaniard paid homage to the Brazilian. The first pages of the volume *A la Pintura* (1948) de Alberti, which is in Bandeira’s personal library, brings an image whose contours resemble the figure of a troubadour. Carrying an instrument, the silhouette in pastel tones can be seen among lines that are similar to an Ibero-American cartography. Considering these and other suggestions of the image, we investigate possible aspects their poetics may have in common and the nature of the dialogue established between the two artists.

KEYWORDS: Ibero-American poetry; Poetic interchanges; Watercolor; Rafael Alberti; Manuel Bandeira

“VERSOS ESCRITOS EN EL AGUA”: UNA ACUARELA DE RAFAEL ALBERTI PARA MANUEL BANDEIRA

RESUMEN

En el artículo se busca reflexionar sobre las interlocuciones poéticas entre Rafael Alberti y Manuel Bandeira a partir de una acuarela con la que el español rindió homenaje al brasileño. Las primeras páginas del volumen *A la pintura* (1948) de Alberti que se encuentra en la biblioteca personal de Bandeira estampan una imagen de contornos que recuerdan la figura de un trovador o juglar. Cargando un instrumento de cuerdas, la imagen en tonos pasteles se ve entre trazos que se asemejan a una cartografía iberoamericana. A partir de esas y de otras sugerencias de la imagen, se investigan las aproximaciones entre poéticas y la naturaleza del diálogo establecido entre los dos artistas.

PALABRAS CLAVE: Poesía iberoamericana; Interlocuciones poéticas; Acuarela; Rafael Alberti; Manuel Bandeira

REFERÊNCIAS

- ALBERTI, Rafael. *A la pintura*. Poema del color y la línea. Buenos Aires: Losada, 1948.
- ALBERTI, Rafael. *Poesía I*. Edición de Jaime Siles. Barcelona: Seix Barral, 2003.
- ALBERTI, Rafael. *Poesía III*. Edición de Jaime Siles. Barcelona: Seix Barral, 2006.
- ALBERTI, Rafael. *Prosas encontradas*. Recopilación y prólogo de Robert Marrast. Barcelona: Seix Barral, 2000.
- ALBERTI, Rafael. *Prosa II: Memorias*. La arboleda perdida. Edición de Robert Marrast. Barcelona: Seix Barral, 2009.
- ARRIGUCCI Jr., Davi. *Humildade, paixão e morte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos*. Ensaios sobre a imaginação da matéria. Tradução Antônio de Pádua Danesi. São Paulo, Martins Fontes, 1998.
- BANDEIRA, Manuel. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986.
- BONNEMASOU, Vera Regina Vilela. *A poética da aquarela*. 1995. 70 f. Dissertação (Mestrado em Artes Plásticas) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1995.
- CARVALHO, Mayra Moreyra. *Retornos sobre a infinita luz azul*. Poesia, memória e história em Rafael Alberti. 2019. 300f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.
- CARVALHO, Mayra Moreyra. Intercambios poéticos Brasil-España: Manuel Bandeira y la traducción de un poema de Rafael Alberti. *Diablotexto Digital*, 12, Diciembre 2022, p. 187-208. Disponível em: < <https://ojs.uv.es/index.php/diablotexto/article/view/25282>>. Acesso em 14 abr. 2023.
- COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Tradução Cleonice Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1996.
- DICCIONARIO panhispánico de dudas. Versión electrónica, 2005. Disponível em: <http://www.rae.es/recursos/diccionarios/dpd>.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da imagem*. Questão colocada aos fins de uma história da arte. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2013.

FOUCAULT, Michel. *A escrita de si*. In: _____. Ética, sexualidade, política. Organização e seleção Manoel Barros de Motta. Tradução Elisa Monteiro, Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro, Forense Universiária, 2004, p. 144-162.

GAGEN, Derek. *Marinero en tierra: Alberti's first "libro orgánico de poemas"?* *The Modern Language Review*, v. 88, n. 1, Jan. 1993, p. 91-101. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/3730794>. Acesso em: 24 mar. 2019.

GARCÍA JAMBRINA, Luis. *Los vasos comunicantes: A la pintura en la trayectoria poética de Rafael Alberti*. In: RAMOS ORTEGA, Manuel; JURADO MORALES, José (coord.). *Rafael Alberti libro a libro*. El poeta en su centenario. Cádiz: Servicios de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 2003, p. 297-298.

GRANDE Dicionário Houaiss. Edição eletrônica. 2012. Disponível em: <https://houaiss.uol.com.br>. Acesso em: 28 de fev. de 2023.

GUSDORF, Georges. *Les écritures du moi: Lignes de vie I*. Paris: Odile Jacob, 1991.

LOPES, Graça Videira; FERREIRA, Manuel Pedro et al. (2011-). *Cantigas Medievais Galego Portuguesas* [base de dados online]. Lisboa: Instituto de Estudos Medievais, FCSH/NOVA. Disponível em: <<http://cantigas.fcsh.unl.pt>>. Acesso em: 14 de abr. 2023.

MOURA, Murilo Marcondes. *Manuel Bandeira*. São Paulo: Publifolha, 2001.

SAMOYAUULT, Tiphaine. *A intertextualidade*. Tradução Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SALINAS, Pedro. *Defensa de la carta misiva y de la correspondencia epistolar*. In: _____. *El defensor - I. Obras completas II. Ensayos Completos*. Madrid: Cátedra, 2007.

SILES, Jaime. *A la pintura – Noticia y Noticia bibliográfica*. In: ALBERTI, Rafael. *Poesía III*. Edición de Jaime Siles. Barcelona: Seix Barral, 2006, p. 755.

DOCUMENTOS CONSULTADOS NO PORTAL PORTINARI

Carta de Rafael Alberti a Candido Portinari. 24 de julho de 1948.
Portal Projeto Portinari, documento CO 77-1.

Carta de Rafael Alberti a Candido Portinari. 22 de outubro de 1948.
Portal Projeto Portinari, documento CO 66.

Submetido em 01 de março de 2023

Aceito em 13 de abril de 2023

Publicado em 28 de maio de 2023
