



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MATO GROSSO DO SUL**

**UNIDADE UNIVERSITÁRIA DE CAMPO GRANDE**


---

**ANUNCIO MARTÍ MÉNDEZ**

**MIGUEL HERNÁNDEZ: GENEALOGIA E RECEPÇÃO CRÍTICA BRASILEIRA DA POESIA  
SOCIAL DO VATE DE ORIHUELA**

---

Campo Grande/MS  
2019

<b>M</b>	 <p><b>UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MATO GROSSO DO SUL</b></p>
<b>A. MARTÍ</b>	<p><b>ANUNCIO MARTÍ MÉNDEZ</b></p>
<b>MIGUEL HERNÁNDEZ: GENEALOGIA E RECEPÇÃO CRÍTICA BRASILEIRA DA POESIA SOCIAL DO VATE DE ORIHUELA</b>	<p><b>MIGUEL HERNÁNDEZ: GENEALOGIA E RECEPÇÃO CRÍTICA BRASILEIRA DA POESIA SOCIAL DO VATE DE ORIHUELA</b></p>
<b>2019</b>	<p><b>Campo Grande/MS 2019</b></p>

## **ANUNCIO MARTÍ MÉNDEZ**

### **Miguel Hernández: Genealogia e recepção crítica brasileira da poesia social do vate de *Orihuela***

Dissertação de mestrado apresentada à Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS), Unidade Universitária de Campo Grande, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Linguagem: Língua e Literatura

Orientador: Prof. Dr. Márcio Antonio de Souza Maciel

Campo Grande/MS - 2019

M333m Martí Méndez, Anuncio

Miguel Hernández: genealogia e recepção crítica brasileira da poesia social do vate de *Orihuela*/ Anuncio Martí Méndez – Campo Grande, MS: UEMS, 2018.

Dissertação (Mestrado) – Letras – Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, 2018. Orientador: Prof. Dr. Márcio Antônio de Souza Maciel.

I Poesia social 2. Vanguardismo 3. Hernández, Miguel,  
1910-1942 – crítica e interpretação I. Maciel, Márcio Antônio de Souza  
II. Título

CDD 23. ed. – 861

## **ANUNCIO MARTÍ MÉNDEZ**

### **Miguel Hernández: Genealogia e recepção crítica brasileira da poesia social do vate de Orihuela**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Estadual de Mato Grosso, Unidade Universitária de Campo Grande, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Linguagem: Língua e Literatura

#### **COMISSÃO EXAMINADORA**

---

Prof. Dr. Márcio Antonio de Souza Maciel (Pressidente)  
Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul-UEMS-Campo Grande-  
Presidente (Titular)

---

Profa. Dra. Rosana Cristina Zanelatto Universidade Federal de Mato  
Grosso do Sul/UFMS-Campo Grande-Membro Externo (Titular)

---

Prof. Dr. Daniel Abrão  
Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul-UEMS-Campo Grande  
(Titular)

---

Prof. Dr. Altamir Botoso  
Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul-UEMS-Campo Grande  
(Suplente)

---

Profa. Dra. Maira Angélica Pandolfi - UNESP/Assis- Membro Externo  
(Suplente).

Campo Grande/MS, 17 de dezembro de 2019

Dedico este trabalho a minha filha Sara Elizabeth, a meu filho  
Felipe Manuel e a minha esposa Gloria Elizabeth.

(Menção especial à Negrinha, mais um membro da família)

## AGRADECIMENTOS

A meu orientador Prof. Dr. Márcio Antônio de Souza Maciel

As minhas amigas e aos meus amigos, companheiras e companheiros, pela força, pelo apoio solidário de sempre. E, em nome dos que citarei, venha uma longa lista de vozes solidárias, de abraços afetuosos que as levarei sempre na memória; e, assim, por honra a todas essas lembranças sejam minha eterna gratidão a:

“*Los ocho*”, grupo de amigos da *Chacarita*, bairro de Assunção, onde escutei por primeira vez a Serrat cantar os poemas de Miguel Hernández.

Minha mãe Elena Méndez

Minhas irmãs Rufina, Cristina, Marta, Liduvina (*in memoriam*) e irmão Isabelino.

Graciela Chamorro

Vanilton Camacho

Jorge Fernández

Flávio Machado

Nathália Ziolkowski

André Ziolkowski (*in memoriam*)

Cícero Rufino Pereira

Juan Francisco Arrom

Victor Colmán

Padre Doménico Costella

Oscar Ayala Amarilla

Aline Werlang

Prof. André Benatti

Prof. Altamir Botoso

José Barreto dos Santos (profesor Zeca)

Prof. Marlon Leal Rodrigues

Prof. Aline Saddi Chaves

*Miguel Hernández, asesinado en los presidios de España*

*No he visto deslumbradora raza como la tuya,  
ni raíces tan duras, ni manos de soldado,  
ni he visto nada vivo como tu corazón  
quemándose en la púrpura de mi propia bandera.*

Pablo Neruda



MARTÍ, A. M. *Miguel Hernández: Genealogia e recepção crítica brasileira da poesia social do vate de Orihuela*. 2018. 159 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, Campo Grande/MS, 2018.

## RESUMO

Este trabalho busca descobrir as fontes primigênicas da poesia social do lírico espanhol Miguel Hernández. Trata-se de um cantor popular cuja linhagem poética de compromisso mais reconhecida tem ligações com a Guerra Civil Espanhola (1936-1939). É sabido que este conflito explorou de sua seiva humana e romântica as dores e os sacrifícios mais derradeiros. Descobrir, no entanto, os sons das forças que originaram sua poesia social, antes, durante e depois dessas amarguras e hecatombes é o desafio deste projeto. O poeta Miguel Hernández é praticamente desconhecido no Brasil. Mesmo dentro das academias de Línguas e Literaturas hispânicas de nosso país, o seu nome e a sua obra são pouco estudados e, incluso, esquecidos. Ao final, quem foi o adolescente/jovem que desde uma terra madura em pedras e rebanhos se interessou pelos clássicos da literatura espanhola, como *Garcilaso de la Vega*, *Luís de Góngora* e *Francisco de Quevedo* e acabou morrendo, lentamente, aos 32 anos nos cárceres do fascismo? As indagações acerca de sua experiência lírica testemunhal foram guiadas, também, por outra pergunta: que alentos essenciais o arrastaram a escrever poemas sociais, de guerra e de morte, tendo em conta que suas primeiras odes tinham os cheiros das paisagens da terra natal e do incenso religioso? A metodologia da pesquisa, assentada em fontes interdisciplinares, é bibliográfica. Para o estudo biográfico, congregaram-se pesquisadores e especialistas na vida e obra do poeta como Agustín Sánchez Vidal, Elvio Romero, Juan Cano Ballesta, dentre outros. Para as indagações teóricas da poética social hernandiana, foi aproveitado o livro *Miguel Hernández: Poemas Sociales, de Guerra y de Muerte* (1979) de Leopoldo de Luis. Para fins da sustentação teórica sobre poesia, recorreu-se a autores como Octavio Paz e Antônio Candido. A dialeticidade do método investigativo está presente ao longo do trabalho. Há ênfase dessa técnica no processo de verificação histórico/biográfico em que se justapõe a vida, obra e morte do poeta com o início, desenvolvimento e derrota da frente republicana antifascista na Guerra Civil Espanhola. Para as observações acerca da geração poética de Hernández e a vanguarda lírica espanhola, o estudo traz referências Theodor Adorno, Biruté Ciplijauskaitė e outros. Nas análises específicas de cinco poemas do autor, optou-se, com preferência, pela recepção crítica pessoal. A vida do poeta ajuda a interpretar o texto tal como sugere López-Baralt (2016) ou o autor morre para dar vida a sua escrita como propõe Barthes? (1968).

**Palavras-chave:** Miguel Hernández, lírica *hernandiana*, poesia social, vanguardismo.

MARTÍ, A. M. *Miguel Hernández: Genealogia da poesia social do vate de Orihuela e recepção pessoal/brasileira*. 2018. 159 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, Campo Grande/MS, 2018.

## RESUMEN

Este trabajo busca descubrir las fuentes primigenias de la poesía social del lírico español Miguel Hernández. Se trata de un cantor popular cuya alcornia poética de compromiso más reconocida tiene vínculos con la Guerra Civil Española (1936-1939). Se sabe que este conflicto exploró de su savia humana y romántica los dolores y sacrificios más extremos. Desvendar, no obstante, los ecos de los impulsos que originaron su poesía social, antes, durante y después de esas amarguras y hecatombes, es el desafío de este proyecto. El poeta Miguel Hernández es prácticamente desconocido en Brasil. Incluso, dentro de las academias de Lenguas y Literaturas hispánicas de nuestro país, su nombre y su obra son temas poco estudiados y, todavía, olvidados. ¿Al final, quién fue el adolescente/joven que desde una tierra madura en piedras y rebaños se interesó por los clásicos de la literatura española, como Garcilaso de la Vega, Luís de Góngora y Francisco de Quevedo y acabó muriendo, lentamente, a los 32 años en las cárceles del fascismo? Las indagaciones acerca de su experiencia lírica testimonial fueron guiadas, también, por otra pregunta: ¿qué alientos esenciales lo arrastraron a escribir poemas sociales, de guerra y de muerte, teniendo en cuenta que sus primeras odas tenían los olores de los paisajes de su tierra natal y del incienso religioso? La metodología de investigación, asentada en fuentes interdisciplinarias, es bibliográfica. Para el estudio biográfico se ha incorporado a investigadores y especialistas en la vida y obra del poeta como Agustín Sánchez Vidal, Elvio Romero, Juan Cano Ballesta, entre otros. Para las indagaciones teóricas de la poesía social hernandiana se utilizó el libro *Miguel Hernández: Poemas sociales, de guerra y de muerte* (1979) de Leopoldo de Luis. A los efectos de la sustentación teórica sobre poética hemos recurrido a autores como Octavio Paz, Antônio Candido. La dialecticidad del método investigativo se hace presente a lo largo del trabajo. Se encontrará énfasis de esta técnica en el proceso de verificación histórico/biográfica en que se yuxtapone la vida, obra y muerte del poeta con el inicio, desarrollo y derrota del frente republicano antifascista en la Guerra Civil Española. Para las observaciones sobre la generación poética de Hernández y la vanguardia lírica española se colocan referencias de Theodor Adorno, Biruté Ciplijauskaitė y otros. Cuando analizados en particular cinco poemas sociales del autor se optó, preferencialmente, por la recepción crítica personal. ¿La vida del poeta ayuda a interpretar o texto tal como sugiere López-Baralt (2016) o el autor muere para dar vida a su escrita como propone Barthes? (1968).

**Palabras clave:** Miguel Hernández, lírica *hernandiana*, poesía social, vanguardismo.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	13
Capítulo I.....	17
2 Biografia: “Me llamo barro aunque Miguel me llame” .....	17
2.1 Miguel Hernández, o pastor-poeta, <i>a los golpes destinado</i> . .....	17
2.2 <i>Orihuela</i> , terra onde o jovem Miguel se fez <i>Perito en Lunas</i> .....	23
2.3 O grupo de oração e o altar das primeiras metáforas. ....	25
2.4 Madri, <i>espléndida</i> e vazia! Derrotas e conquistas na grande cidade. ....	29
2.5 E Madri já é outro Madri: novas viagens, novos livros.....	33
2.5.1 “El rayo que no cesa” .....	35
2.6 Miguel Hernández, poeta, soldado e militante comunista.....	41
2.7 Prisão, paixão e retorno à <i>eterna sombra</i> .....	45
Capítulo II.....	50
3 MH e a recepção crítica no Brasil .....	50
3.1 Brasil, Miguel Hernández, Joan Manuel Serrat e as nuances da recepção crítica.....	50
3.2 Sociedade, universidade, UEMS: Identidade e miragem .....	57
3.2.1 Riquezas linguísticas e exploração colonial .....	59
3.3 O Brasil e a língua espanhola .....	64
Capítulo III .....	67
4 Esboço teórico sobre as fontes líricas sociais do soldado-poeta .....	67
4.1 Em volta de uma antologia selecionada por Leopoldo de Luís .....	67
4.1.1 Artistas de <i>Vallecas</i> e as Missões Pedagógicas .....	73
4.1.2 As <i>gregrerías</i> de Ramón Gómez de la Serna.....	77
4.2 O particular, o universal e a dialética em Miguel Hernández à luz de um poeta brasileiro. ....	84
4.2.1 Poeta libertário .....	82
4.2.2 De Orihuela para o mundo e os proletários .....	84
4.3 Poesia: paixão que divide opiniões.....	86
4.4 A poética hernandiana no farol da imagem, dos símbolos e os sons.....	91

Capítulo IV .....	100
5 <i>Vida, amor, morte</i> e um único resplendor: A poesia social na lírica hernandiana. ....	100
5.1 Cinco poemas e uma antologia .....	100
5.2 Vanguarda e compromisso: duas faces de um mesmo luar na estética poética.....	1107
5.3 Arte e compromisso social: Entre poesia e revolução não há contradição.....	116
5.3.1 <i>Caballo verde para la poesia</i> e a cavalgada para o compromisso político .....	116
5.3.2 “Não há revolução sem poesia, nem poesia sem revolução...” .....	119
CONCLUSÕES .....	135
REFERÊNCIAS .....	134
ANEXO A .....	140
ANEXO B.....	141
ANEXO C.....	142
ANEXO D .....	143
ANEXO E.....	144
ANEXO F.....	145
ANEXO G .....	146
ANEXO H .....	148
ANEXO I.....	149
ANEXO J.....	150
ANEXO K .....	152
ANEXO L.....	153

## INTRODUÇÃO

Antes de entrar em abordagens específicas, é preciso dizer que o Brasil é uma espécie de pátria forçada do mestrando, o país que o acolheu no meio de uma turbulência política pessoal muito grande. E foi como se houvesse caído, um bom dia, fora de sua vontade, no meio de um grande continente e possesso da negação de responsabilidade em que tudo tinha que ser desvendado, novamente. Em 2013, dez anos depois desse pouso forçado, tempo suficiente para lhe ser revelado aspectos importantes de seu novo país, descobre que, possivelmente, existem muitos Brasis. Não obstante, se depara com a certeza de que há, no mínimo, dois Brasis: O Brasil descolonizado e o Brasil colônia das novas matrizes almejadas e cultuadas pela sua burguesia. Este aspecto, no entanto, se retomará em seguida. Esse mesmo ano, o autor chega às aulas da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS), como aluno regular do curso de Letras Português/Espanhol. O mestrando encontra um espaço na academia para compartilhar de seu conhecimento empírico sobre o Brasil, em especial nas áreas relacionadas à língua, linguagem e literatura. Esclarece-se que a UEMS é pública e que o curso de Letras é noturno, ou seja, sua maior clientela é da classe trabalhadora. Feitas essas considerações preliminares damos início às análises particulares.

Em a Arte Poética, Aristóteles sustenta que a sua própria natureza levou ao homem à poesia. O caminho foi o costume do ser humano de imitar e, dessa maneira, a poesia surge ao longo do tempo como a arte da imitação. Imitar, segundo ele, é uma prática “instintiva” que se desenvolve especialmente na infância. (ARISTÓTELES, 2006, p. 30). Este filósofo do século IV a. C. dedicou-se entre outras coisas a estudar a história da filosofia em seus antecessores. Na sua sistematização compara o escritor que escrevia em prosa com o escritor que escrevia em verso. A forma de escrever, segundo Aristóteles, não é certamente o que diferencia um do outro. Um historiador não é igual a um poeta porque não compete a este dizer exatamente a verdade dos fatos, enquanto que o primeiro deve se submeter, inelutavelmente, à verdade. (Idem, p. 43). Ou, melhor dizendo, no possível, pois, sabemos que a verdade histórica está sempre sujeita ao subjetivismo ideológico. Para Aristóteles, o historiador “estuda apenas o particular”, enquanto o poeta viaja no campo filosófico imaginando o que “poderia ter acontecido” e, desta forma, dá um salto

---

• Todas as traduções são nossas.

do particular para o universal. (Idem, p. 43). O poeta, por tanto, irá realizar a imitação com uma das ferramentas essenciais da poética: a metáfora. E com esta desenhar a realidade “como elas eram ou são”, “como os outros dizem que são ou como parecem serem”, “ou como deveriam ser”. (Idem, p. 88).

Pintor da natureza, perito de lua na infância, poeta autobiográfico e lírico universal, Miguel Hernández\*, o “imitador” que nos ocupa, desvenda-se ante nós ao longo desta narrativa humana e poética. O homem e o poeta, a história e a poesia, a obra e a biografia, pela tradução aristotélica, adotaram todas essas formas simbólicas neste desenhador de versos. Não faltaram, embora, fatos reais e dizeres de outros que confirmaram que este bardo foi muito além, pela simples ordem que a seu sangue ditara o destino; ou seja, para *limbus* que nunca deveriam de ser.

É que, até o que foi providencial na sua vida, se poderá apreciar, teve esta disjuntiva: a vida como uma tábua de salvação e a morte que se nega como sentido *epicúreo* e ao invés se apresenta ao longo da própria existência. Ou como o aponta Leopoldo de Luís “a morte ínsita no próprio viver” (DE LUIS, 1979, p. 8). Miguel Hernández, privado pela pobreza, só acessou literatura clássica universal porque alguém lhe permitiu. Por outro lado, a mesma mão que lhe abriu os olhos para o mundo será também a que se negará a abrir-lhe as grades de ferro dos porões das cadeias. A mesma salvação que comemorou ao se livrar da religião foi a mesma de sua condenação. A guerra lhe impediu viver o amor com a mulher a quem amava, com a intensidade que desejava. Quando se apaixonou e o erotismo o traiu o fado ditou e ele escreveu: *!Date presa de amor, mi carcelera!* A natureza foi o seu elemento e com sua arte o fundamento aristotélico considera-se quintessenciado. (LÓPEZ-BARALT, 2016, p.23). Sua quintessencialidade o confere o dramaturgo espanhol Antonio Buero Vallejo -citado por López-Baralt - quem afirmara que MH é daqueles “*poeta necesario, eso que muy pocos poetas, incluso grandes poetas, logran ser*”. (BUERO VALLEJO *apud* López-Baralt, 2016, p.21).

A despeito de sua morte física, a leitura dos clássicos, dentre outras leituras empíricas da vida, lhe valeu o seu nascimento para o futuro. Carlos Bousoño, autor de “*Teoría de la expresión poética*” (1956), referenciado por Ballesta em “*La poesía de Miguel Hernández*” e por López-Baralt em “*Miguel Hernández, Poeta Plural*”, nos colocou

---

\* A partir de agora também MH

diante de uma crítica cuja atualidade e dialeticidade impressiona gratamente. A definição precisa feita por Bousoño foi enquanto escrevia suas “*Notas sobre um poema de Miguel Hernández*” (1960), mas que vale tanto para qualquer escritor: “*La capacidad que un poeta tenga para influenciar en la posteridad suele estar en proporción directa con la cantidad de tradición que su obra, desde su novedad, salva*”. (BOUSOÑO apud López-Baralt, 2016, p. 16). Com certeza, salvar uma tradição poética a partir da inovação e da particularidade para o porvir exige determinação e coragem. Existem evidências de que MH foi um operário da escrita (Cap. 1). Carmen Alemany, citada também por López-Baralt, apresentou em 2010 um estudo sobre os “pré-textos” rascunhados por MH, durante uma conferência sob o nome “*La traslación de la idea a la poesía de Miguel Hernández*”. A pesquisa de Alemany foi publicada em 2013 com o título: “*Miguel Hernández, el desafío de la escritura: El proceso de creación de la poesía hernandiana*”. Segundo López-Baralt, o estudo realizado por Alemany demonstrou a “*intensa conciencia del oficio*” que tinha MH e, ainda, desmontou o “*mito del poeta espontáneo*”. (LÓPEZ-BARALT, 2016, p. 17). Assim, o operário pastor-poeta, cometendo o “erro” na construção poética, assinalado por Aristóteles, rascunhou e rasgou folhas e folhas de papel em busca do “impossível”. Mas ele foi salvo pelo mesmo conceito filosófico que poupa o autor se na sua procura do difícilimo “o fim próprio da arte foi alcançado”. (ARISTÓTELES, 2006, p. 89). Um “fim” que ressoa na universalidade que chegou pelo viés de ofício do *pastor-de-cabras-imitador*, hoje memorável “*poeta quintaesenciado*”. A arte-final que atingiu Hernández e ultrapassou o impossível foi definida por Ballesta como “autêntica poesia”, pois, a sua poética, “quanto mais íntima e pessoal, se fez também mais universal”. (BALLESTA, 1962, p. 256).

Propõe-se esta aproximação à recepção sobre Miguel Hernández em busca da dimensão de sua condição humana e poética. A poesia intimista e universal de nosso poeta em estudo, em sua dimensão social, é transformadora? Friedrich, na “Estrutura da Lírica Moderna” diz que a poesia moderna quando trata “das coisas e dos homens” não o faz detalhada ou narrativamente nem com as reservas da alma. Sua liberdade está fora da realidade das descrições. O romancista e pensador alemão explica que a poesia moderna “nos conduz ao âmbito do não familiar, torna-os estranhos, deforma-os. A poesia não quer mais ser medida em base ao que comumente se chama realidade, mesmo se –como ponte de partida para sua liberdade– absorveu-a com alguns resíduos”. (FRIEDRICH, 1978, p. 16). Se a poesia moderna é transformadora como defende Friedrich, com que

liberdade escrevia Hernández ao ter sempre pertencido ao âmbito da luz e a sombra? Miguel Hernández conseguiu fugir de sua realidade de “barro”? Apresentamos, pois, o resultado obtido na busca deste “relâmpago que não cessa”.



## Capítulo I

### 2 Biografia: “Me llamo barro aunque Miguel me llame”

*Soy un triste instrumento del camino.  
Soy una lengua dulcemente infame  
a los pies que idolatro desplegada.  
(MH – El rayo que no cesa)*

#### 2.1 Miguel Hernández, o pastor-poeta, a los golpes destinado.

No início deste trabalho nos assiste a disposição de realizar uma leitura biográfica que almeja ser prendida ou minuciosa para o contexto do Brasil e da língua portuguesa brasileira. Interessa-nos responder, pois, a esta pergunta: A biografia é importante porque o poeta é desconhecido no Brasil ou porque ela explica sua estética? Ao respeito de como interpretar o segundo aspecto existem posições encontradas na crítica literária. Em “A morte do autor”, Barthes (1968) defende que a escrita é um recinto imparcial onde toda identidade e toda origem se perde e a própria voz é destruída. A escrita, segundo ele, é aquele estagio de neutralidade onde desaparece até a “identidade do corpo que escreve”. Um lugar por onde “o autor entra na sua própria morte” e aonde “começa a escritura”. Barthes assegura que na literatura é a linguagem que fala e não mais o autor. Ou seja, a obra literária deve ser interpretada pela veia da escrita em benefício da valorização da posição do leitor, para o qual o autor deve desaparecer. (BARTHES, 1968, pp. 1, 2). Podemos-nos fazer aqui, então, a seguinte pergunta: e quando uma obra é autobiográfica onde fica o “império do autor” e aonde a escrita ou o reino da linguagem? López-Baralt (2016), por exemplo, se opondo neste aspecto a Barthes afirma que “*el autor no ha muerto*”. Ao contesta-la propõe que a biografia -assim como a questão histórica, geográfica, social cultural e literária- é necessária para reforçar a interpretação de todo texto. Embora, salienta que, no que se refere ao assunto biográfico, “o que conte ou não conte o autor não constitui necessariamente uma guia de leitura, ainda que em alguns casos nos ajude a entender a sua obra”. (LÓPEZ-BARALT, 2016, p. 30).

Neste caso acreditamos que a biografia de Miguel Hernandez pode nos levar a explicar melhor a sua estética literária. Mas nos assiste também a crença de que é perceptível a necessidade de pesquisa biográfica sobre o poeta no Brasil.

Diante destas colocações iniciais nos dispomos agora a falar dos principais aspectos da vida pessoal e da nascente poética de Miguel Hernández e esmigalhar ao interior deste esboço as fontes de sua criação social-contestatória, objeto principal deste estudo.

Em 1931, chega pela primeira vez a Madri, um jovem camponês de *Orihuela*, pequena cidade situada na província de Alicante, pertencente à Comunidade de Valencia, Espanha, distante 420 km aproximadamente da capital deste país ibérico. Quando este momento foi consumado ele era um especialista em pastorear cabras e um poeta principiante. No entanto, este pouso ficaria marcado na poética espanhola, logo, na lírica universal. O nome do pastor-poeta: Miguel Hernández Gilabert. O terceiro de sete irmãos, todos eles filhos de Miguel Hernández Sánchez e Concepción Gilabert. Miguel nasce em 30 de outubro de 1910, depois de Vicente (1906) e Elvira (1908). Logo, viriam Concepción (1912); Josefina (1914); Monserrat (1915); e Encarnación (1917). Ainda criança, Miguel, testemunha a morte de suas irmãs Concepción, Josefina e Monserrat. (FERRIS, 2002, p. 27).

Os pais de Miguel viviam, inicialmente, na Rua *San Juan*, nº 80, num bairro de *Orihuela* que, segundo Ferris, era uma redondeza que cheirava a terra e estrume de gado, onde moravam “obrerros y comerciantes modestos, albañiles, carpinteros y pastores” (FERRIS, 2002, p.24-25). Tanto Miguel pai como dona Concepción foram descendentes de lavradores e, uma vez casados de acordo aos costumes da época, deram consecução às atividades próprias do campo e, sobretudo por influência do pai de Concepción, Antonio Gilabert Berná, se garantiram na atividade pastoril criando cabras e ovelhas.

O caráter rude do progenitor, a candidez da mãe e a condição humilde da família são aspectos na vida de Hernández que são enfatizadas na sua biografia. Não como anedotário histórico, mas sim pela inerência que tais aspectos puderam ter ancorado, em pouco tempo, como marcas dos principais símbolos representativos da poética *hernandiana*. O pai Miguel era daqueles camponeses práticos. E tarefas práticas para ele eram aquelas que davam dinheiro para o sustento familiar. Mão na roça, nos rebanhos e

nas trocas mercantis eram as atividades certas para homens certos. Se estudar por acaso fosse arriscar a harmonia de seus cálculos domésticos, estudar, então, era de segunda estima. Dá, pois, para imaginar o que a palavra lírica poderia significar para seus ouvidos. Acaso, temos de imaginar também, que a paternal doação de seu próprio nome ao terceiro filho tenha sido, de acordo à sua contagem mental, para o descendente que seria o depositário mais fiel de seu projeto de pequena fazenda rural produtiva e auto-sustentável.

Evidências biográficas corroboram que na infância e na adolescência de Miguel Hernández, mais do que limitações relacionadas à subsistência, os entraves iam em direção à precariedade de liberdade individual que o sofria por conta da onipresença da autoridade paterna e do caráter submisso da mãe. Esta carregava, ainda, obediente, com a grande responsabilidade de evitar que mais filhos morressem nessa época e naquela cidade que padecia o caos da alta mortalidade infantil.

A biografia de José Luis Ferris sobre Miguel Hernández, escrito em 2002, depois da morte de Josefina Manresa, em 1986, ou seja, uma vez já ausente a musa e companheira do poeta e chegado ao seu fim o *compromiso moral* (FERRIS, 2002, p. 15) com tão majestoso símbolo iconográfico *hernandiano*, é reveladora e surpreendente em vários aspectos. Mas, em relação ao progenitor se reafirma que

El padre de Hernández, don Miguel Hernández Sánchez, era una cabeza de familia de su tiempo. Duro y autoritario, tozudo y conservador, intransigente y de carácter fuerte, marcó siempre la distancia entre él y sus vástagos sin que le temblara el pulso. (FERRIS, 2002, p. 28).

Esta revalidação sobre o caráter paterno nos oferece duas questões de grande valor para serem consideradas no início desta trilha fisgadora de fontes humanas e poéticas. Por um lado, oferece poucas dúvidas acerca do ambiente familiar tenso e parco em estímulos e afetos paternos. A subordinação requerida pelo patriarca pendia do frágil fio de contestação à ordem estabelecida. Poderíamos afirmar que o ambiente era de violência? De certa forma sim. Por outro lado, o costume “autoritário” e “conservador” de Miguel Hernández Sánchez se correspondiam fielmente a um setor social e político da sociedade espanhola, de tradição e linhagem contestadas, profundamente, naquelas épocas em que o futuro poeta aprendia a ser pastor de cabras. Arrogâncias pessoais e imperiais já não eram bem aceitas e novos paradigmas cobravam força no país. Precisamente em 1931, ano em que ele pousa pela primeira vez em Madrid, inaugura-se a chamada Segunda República espanhola e se dava início ao período democrático. O modelo monárquico

autoritário sofrera um duro golpe e estava em recuo. Mas, por outro lado, as flores desta primavera murchariam em pouco tempo, e dar-se-ia início à mais conturbada, longa e escura etapa histórica da Espanha contemporânea. Sobre este período daremos mais anotações no decorrer do trabalho.

O poeta paraguaio Elvio Romero, autor de *Miguel Hernández: Destino y Poesía*, ao falar do pai do poeta ironiza dizendo que o mesmo era daqueles homens que “*nacen y mueren en un mismo sitio*” (ROMERO, 2010, p. 14). Ao assomarmos à leitura deste autor sobre a relação pai-filho na família Hernández-Gilabert, deixamos registrado tal aspecto como relevante. Este ar familiar que espreita entre a repulsão e a aceitação é quase premonitório do que enfrentaria Miguel Hernández, mais tarde, no interior da sociedade espanhola. Ou seja, teremos a um poeta como protagonista direto da disputa sanguenta entre modelos contrários: autoritarismo e democracia; opressão e liberdade; obediência e rebeldia. De acordo com Romero, então, não há dúvidas de que os anseios e os sonhos primeiros do pastor-poeta eram reprimidos sem compaixão pelo progenitor:

Miguel Hernández, padre, es hombre nostálgico del pasado [...] fundado y enfundado en costumbres sedentarias. Exige una aceptación previa de su mando. Es el patriarca de mano segura y férrea, demasiado centrado en sí mismo como para condescender con los hijos, exagerando el rigor que le endosó una vida dura y una educación estrecha, cerrando el entendimiento a todo aquello que signifique un nuevo modo de encarar las cosas (ROMERO, 2010, p. 24).

Temos de entender, portanto, que a severidade extrema e a escassa educação do pai do menino Miguel Hernández e o despertar deste para afeições que seriam consideradas fúteis, pisassem pela movediça trilha do segredo, esgueirando-se a fim de evitar, quando possível, as fúrias provocadas pela estreiteza mental que governava a morada familiar.

Orientamo-nos, deste modo, à sustentação de que a poesia social de MH tenha origem na sua biografia. Ballesta (1962) aponta, nesse sentido, que o tragicismo na vida do poeta seria o “grande problema existencial” hernandiano e que esta “cosmovisão” está traduzida no seu “mundo poético”. (BALLESTA, 1962, p. 63). Auscultando ainda Ballesta nesse sentido este esclarece que a partir de seu segundo livro *El rayo que no cesa*, Hernández adota “sua própria vida, com todo seu amor e toda sua dor e a transforma em poesia”. (Idem). Torrente Ballester (1951) -citado por Ballesta- em “*La intimidad, el amor, la poesía y otras cosas*” sustenta que quando um poeta se metamorfoseia em artista e manuseia sua própria vida aos fins estéticos e poéticos não aciona só uma parte de seu

ser senão sua totalidade como criatura ou seu “*él íntimo, con su historia, con todo su ser biográfico*”. (TORRENTE BALLESTER *apud* BALLESTA, 1962, p. 64).

Assim sendo, a possibilidade de considerarmos o seio familiar como o gerador do primeiro adubo de rebeldia e do berço de iniciação da poética social hernandiana suscita fundamentos sólidos. E nos induz a pensar no impacto moral e psicológico que poderia ter experimentado o futuro criador, ao ter que comparar, na fragilidade de sua estrutura física e mental, o encontro de duas forças opostas: a do ambiente familiar e o oxigênio *oriolano* que ele respirava fora de sua casa, durante suas livres andanças pastoris. Tal probabilidade assenta-se, de forma mais categórica, na afirmação de Romero: que as irreverências do garoto foram vingadas pelo pai *a los golpes* (ROMERO, 2010, p. 24).

Neste mesmo estudioso, encontramos que Miguel, filho, não era um ressentido da família. Nenhum outro biógrafo do poeta, ao menos em nossa pesquisa para este trabalho, tem apontamentos que dissessem respeito de um menino ou adolescente que rondasse perigosos caminhos e amizades, que pudessem provocar nele, deliberadamente, qualquer rebeldia grosseira e sem causa. Muito pelo contrário. Encontramos em Miguel Hernández causas ou ensejos que poderiam estar brotando em seu interior, que nem ele próprio teria podido identificar pela sua precocidade. Seriam como aninhamentos ou recolhimentos profundos no subconsciente, motivos relacionados com algum tipo de longínquo e irreverente sonho infantil. Miguel, então, apanhava por conta de sua rebeldia sadia, dos livros estranhos que apareciam em suas mãos, por causa de certos rabiscos assemelhados a poemas e pela *torpeza del progenitor*. (ROMERO, 2010, p. 26). Não se pode descartar tampouco, desde já, que na sua busca do auto-absorvimento diante dos postais de sua *Orihuela* natal não tenha buscado o escapismo e que, com este, seu coração fosse pastando das imagens e dos ares que no seu ambiente familiar se apresentavam turvas. Seu ofício de pastor, então, nos oferece a certeza de que seria o seu pretexto ideal para se alimentar da natureza que se lhe apresentava dócil e muito mais atraente que o clima hostil de sua casa. São, portanto, as forças exteriores da natureza as tentações que arregaçavam sua rebeldia, diante das forças domésticas internas que ele não conseguia dominar e abominava. No ambiente caseiro, de acordo as nossas fontes, as seivas detestáveis estavam concentradas na figura do pai.

Fazendo uma descrição mais direta sobre o caráter de Miguel e que enrobustece nossa observação em relação às forças opostas que explodiam nos sentimentos minados

do zelador de ovelhas, nos apoiamos, também, no estudo do poeta paraguaio a respeito da infância do futuro cantador e criador:

Y el niño Miguel se rebelaba. Y el padre severo, que no tenía por qué detenerse y reflexionar sobre futezas, se dispuso a doblegar al irreverente con la fórmula aplastante que en esos casos le convenía [...] El niño [...] se sentía tironeado hacia afuera, hacia el paisaje, hacia el temblor atmosférico, fuera del hogar, del acatamiento de una disposición de cosas que chocaba con sus sueños de muchacho errátil, desasosegado. (ROMERO, 2010, p. 25).

Esta revelação, ainda que descrita num discurso prosaico, se somados a outras fontes mais descritivas e palpáveis nos leva a concluir que houve um acúmulo forte de energias opostas e que se aborreciam entre si no corpo e na alma do garoto. E elas seriam suficientemente traumáticas e delineadoras para que, precocemente, o mesmo se sentisse referencialmente num cenário social e percebesse o quanto ele estava dominado e dividido pelo que é justo e pelo que é injusto. O sentido da injustiça, evidentemente, prevaleceu nele, tendo como agente gerador a estrutura familiar dominada pelo patriarcalismo exacerbado.

Leopoldo de Luis, um dos notáveis estudiosos da vida e obra do poeta, ao destacar que o escritor, em sua infância, foi “alumno de bolsillo pobre” - o que seria hoje equivalente a um estudante com bolsa integral - e que apesar de ter sido um aluno proeminente, o pai preferiu arrancá-lo da escola onde fazia o ensino fundamental, porém, não teria conseguido aniquilar nele o fascínio pelos livros (cf. DE LUIS, 1979, p.16). Como outros *hernandianos*, Agustín Sánchez Vidal (1976) confirma que o garoto ingressou nas Escolas da *Ave María* e, logo, como “aluno pobre” na escola jesuíta de Santo Domingo, e que em 1925 abandona definitivamente seus estudos porque o pai “*lo destinó al pastoreo*” (VIDAL, 1976, p. 5). Juan Cano Ballesta (1962), em *La poesía de Miguel Hernández*, ao falar da infância do poeta aponta que

Miguel, padre del poeta, era hombre autoritario y duro, entregado a su labor de pastor y tratante en cabras. La madre, Concepción, de carácter tímido y seco, se dedicaba a los trabajos de la casa e intentaba suavizar la actitud severa del padre en la riñas de familia. (BALLESTA, 1962, p. 16).

A escritora porto-riquenha Mercedes López-Baralt, de certa forma, dá um sentido de resumo a este objetivo descritivo por onde andou e desandou de criança o poeta em estudo. Reafirmando o que disseram os biógrafos referenciados até aqui, ela diz que Miguel Hernández “*curso sólo seis años de estudios primarios, porque su padre lo obliga a pastorear las ovejas de su rebaño. Entre luna y lana escribe sus primeros versos [...]*”

(LÓPEZ-BARALT, 2016, p. 25). Orihuela, portanto, haveria de ser a terra da estréia da composição amorosa do poeta. Certamente, também, foi o berço de sua lírica social. No entanto, ao mesmo tempo, a “pátria” do apagamento da poética *contestaria* ou de sua não floração antecipada, como veremos daqui para frente.

## 2.2 Orihuela, terra onde o jovem Miguel se fez *Perito en Lunas*

O Jovem Miguel cultivava amizade na escola, nas andanças de pastoreio e no bairro. *Orihuela*, o seu mundo. Convêm, pois, fazer um recuo para a distância do seio familiar do menino e dar uma olhada panorâmica na sociedade *oriolana*; seus costumes, suas convenções culturais, suas particularidades no marco de pertença à Província de Alicante, cuja capital é a cidade com o mesmo nome. Fica, *Oleza*, como também é conhecida *Orihuela*, como já vimos, a 420 km de Madri e, aproximadamente, 60 km da cidade de Alicante que é banhada pelo Mediterrâneo.

Ao lermos Romero vêm até nós a *Orihuela* ainda com perfume medieval, embora já deixando o século XIX e subindo até o pináculo da primeira década, momento em que Miguel Hernández desce no cenário levantino. A pequena cidade de maioria camponesa ainda não tinha se descolado da Espanha dos súditos obedientes à coroa. A monarquia mantinha seus representantes ao interior dos muros dos santuários católicos. A burguesia rural e o clero eram subsidiários de poderes maiores, afincados a poucos quilômetros: Alicante, a capital provinciana. A produção artesanal e industrial diante dessa realidade não podia ambicionar mais do que a letargia. Orihuela, no entanto, tinha seus encantos afeiçoados na sua paisagem, suas ruas estreitas e nas suas torres de sino. De certa forma, há de já se perceber a existência de um recinto social reservado às igrejas católicas naquela época, nessa pequena comarca. Todo o que emergia com adequada pujança na cidade podia deixar nanica as casas do arraial, mas não podia competir com a altivez dos monastérios, tal como se descreve no comentário de Romero:

La ciudad descansa en el letargo de años demasiado parecidos; el humo de las industrias que posee –la de la seda, del cáñamo, del vidrio, la alfarera– no puede presumir de haber desplazado el olor de incienso de las iglesias. El clero aquí ha echado raíces perdurables y el rumbo de la vida conduce a las sacristías [...] La iglesia es dueña del poder y de las tierras. Por lo tanto, de las almas. El hijo del pastor Hernández será educado en la acendrada tradición católica de la familia (ROMERO, 2010, pp. 19-21).

Não há dúvidas, portanto, que uma das particularidades que o painel sobre *Orihuela* nos oferece é a onipresença da igreja, dominando vários aspectos relacionados

à vida social, espiritual e educacional da população. E do que se nos revela na anotação acima se pode arguir igualmente que, como concentradora de um meio de produção como a terra, as instituições católicas *oriolanas* e *alicantinas* agitavam, também, os afazeres políticos e econômicos da pequena urbe interiorana.

Segundo Ferris, no lugar onde nasceu o poeta, a pecuária era a atividade principal. Os rebanhos tinham água abundante garantida pelo Rio Segura e a terra boa oferecia legumes, amêndoas, olivas e frutas por todos os lados. Quanto às indústrias e ao comércio, elas todas davam a sensação de secularidade em Orihuela. Tudo o que era oferecido para a vista oferecia, também, seu cheiro característico: madeira, farinha, mel, cânhamo, seda, café, cera. Os trabalhadores rurais e urbanos e os comerciantes se organizavam em associações (cf. FERRIS, 2002, p.21).

Fazer uma caracterização de como estava organizada a sociedade *oriolana* é mais do que uma necessidade. É preciso adiantar, pois, que neste estudo não faremos, no transcorrer do trabalho, um estudo específico sobre a poética amorosa de Miguel Hernández. Vamos sim, noutra direção, navegar pela sua vertente social, sem descuidar a dialeticidade que a sua produção possa oferecer entre ambos os campos. Buscaremos no interior dessa sociedade, e não em outra, vestígios dessa semente. Ditada esta exceção, temos nesta breve pintura sobre *Orihuela* a percepção mais ou menos clara, salvando a diferença de época ou séculos, que a ascendência absolutista pairava ainda sua sombra naquelas terras. A compreensão dita que, tais quais plebeus e patrícios, as classes sociais na *Orihuela* rural traziam as cartas marcadas. Uma minoria de grandes proprietários rurais e comerciantes, por um lado, administrava o poder diante da maioria camponesa e artesã, por outro lado. Ainda, os pagãos, habitantes majoritários, sendo educados pelo poder que distribuía o batismo e a filosofia relativa à fé cristã.

Na *Orihuela* de 1910, Ferris encontra que os agraristas proprietários tinham seu *Círculo de Labradores*; os que controlavam a distribuição de água estavam associados na *Defensa de Regantes*; os comerciantes se agrupavam em seus grêmios, irmandades e patronatos; para os profissionais liberais existiam lugares privados de encontros e de diversão como o *Casino Orcelitano*, *Apostolado de La Oración* e o *Recreo de los Luises*. Para o segmento inferior da pirâmide social sobravam as leis, que pesavam mais do que favoreciam, e os sindicatos. Estes agrupavam a *yunteros*, *arrieros* e *pastores*. Sem proteção nem possibilidades de obter acesso aos profissionais de leis trabalhistas eles



buscavam fortalecer-se entre si potenciando a *palabra de hombre* e menosprezando a assinatura dos cartórios. (FERRIS, 2002, p. 21).

Como resultado desta composição social oriolana, o estudioso assinala que

En efecto, la vida de la ciudad estaba dominada por el poder de la alta y media burguesía, cuyo hermetismo de clase se producía en un gran sentido corporativo y sectario. Parecían ser los únicos, junto a los notables jerarcas de la Iglesia, que mantenían el espíritu del cristiano viejo, el mismo que expulsó de sus tierras en 1264 al moro invasor auspiciado por las huestes de Jaime I. (FERRIS, 2002, p. 22).

Da apreciação deste mesmo autor se desprende que esta paisagem social era amortecida por uma caracterização alheia a tal corporativismo de classe, quais sejam a sua frondosa e farta natureza que do chão despertava e garantia a saciedade material para os moradores mais humildes da região. Da frondosidade do catolicismo tampouco ficam dúvidas. Mas, pela sua importância, são extremamente testemunhais duas brevíssimas alusões: A de um jornalista de Múrcia, cidade espanhola distante a 38 km de *Orihuela*, Antonio Azorín, quem dissera que a *Orihuela* da década do nascimento de Miguel Hernández eram cheias de *clérigos con la sotána recogida en la espalda, frailes, monjas, mandaderos de conventos con pequeños cajones y cestas...*(AZORÍN, 2002, p. 22). E a do romancista espanhol/allicantino Gabriel Miró que apontara que *la Orihuela de aquel comienzo de siglo era una estampa velada de catolicismo concentrado y tenaz* (MIRÓ, 2002, p. 20).

Acaso a fartura da natureza selvagem, doador de vida, junto ao catolicismo, e as amizades que cultivava na sua *Oleza* natal, tenham sido os iniciais mais reluzentes que contornavam a acelerada ascensão humana e poética do menino? E, do mesmo modo, por coincidência, os rastros de seu primeiro registro de voz lisonjeiro de altares e de hóstias? Vejamos, ainda, que vista nos oferece Orihuela, seguindo as pegadas do poeta.

### **2.3 O grupo de oração e o altar das primeiras metáforas.**

A casa de MH ficava na esquina da rua *Callejón de los Cantos* com a *Calle de Arriba*, nº 73. E não era estranho que para chegar a ela, ruas com nomes de santos e nomes de ruas com nomenclaturas religiosas e casas de padres se tenham que passar por essas redondezas. E até um boteco que se chamava *El cura* (FERRIS, *Ibidem*, p. 25). O Miguel adolescente, com 16 anos, já estava afastado da escola, de qualquer centro acadêmico e mais longe ainda de uma universidade. Sua formação agora dependia exclusivamente dele

e de seu entorno. Ballesta diz ao respeito: “*Toda su formación posterior se debe a su tesón de autodidacta [...] un esfuerzo admirable de autoeducación*”. (BALLESTA, 1962, pp. 17,18). Ferris revelou também que, na hoje famosa *Calle de Arriba* de Orihuela, em 1910, morava um poeta e jornalista de nome Juan Sansano. Este fundara o jornal *La Semana* na cidade; e, ferramenta de leitura como esse a MH, desde cedo, não o deixava dormir. Em 1916, voltando à idade acima referida do menino, se fez vizinho também da família Hernández, perto do *Callejón de la Cruz* com a *Calle de Arriba*, Luis Almarcha, jovem clérigo neste momento, mas que chegara ser bispo de Orihuela e anfitrião importante das forças reacionárias nos anos decisivos para o bardo. Almarcha é figura iniludível em todas as biografias de MH que temos consultado. Seguindo a fonte “*Pasiones, cárcel y muerte de un poeta*”, de José Luis Ferris, o clérigo foi uma ponte “providencial” para MH, pois, abriu as portas de sua biblioteca para ele. E, também, da *boca de Almarcha* o poeta escuta, pela primeira vez, o nome de um aluno da escola Santo Domingo, José Marín Gutiérrez, logo conhecido sob o pseudônimo de Ramón Sijé. (FERRIS, *Ibidem*, pp. 56-58). Sijé vêm a ser depois um dos mais entranháveis amigos do poeta em estudo e figura derradeira e inseparável de qualquer biografia sobre MH.

Para seguir preenchendo a *Calle de Arriba* com suas confluências e influências e acercar outros nomes e lugares que animavam a adolescência de MH recorreremos de novo a Ballesta. De acordo com seu relato se pode afirmar que o poeta levava uma vida agitadíssima, após abandonar a escola, mas não o estudo. Seu tempo distribuía entre seu compromisso de pastor e as atividades de distração próprias de alguém de sua idade. Porém, sua busca por espaços onde pudesse sentir-se confortável, ou seja, ambientes culturais onde ler sua poesia “balbuciante”, segundo Ballesta, aparecia como sua principal preocupação.

Uma padaria nutria de fermento sua primeira juventude e o círculo essencial de amizades se completa: Carlos y Efrén Fenoll, *hijos de un poeta popular y dueños del horno* (BALLESTA, 1962. p. 19), Josefina Fenoll e os irmãos Ramón e Gabriel Sijé constituíam a alma e o pulsar por onde se vertia a experiência do rudimentar trovador. Mas, poesia no grupo não era tudo. Como não poderia ser de outro jeito as idéias religiosas apareciam como uma assombração no grupo de jovens. E, quem capitanejava no catolicismo dos aprendizes de poeta era justamente Ramón Sijé, um jovem “*de rara inteligencia y extraordinária cultura*”. (BALLESTA, *Idem*). A estes se somaram depois

“*nuevos jóvenes de incipiente vocación literaria*” que na história da literatura espanhola ficaram conhecidos como o “*Grupo de la Tahona*”, em referência à padaria (FERRIS, 2002, pp. 70,71-172).

Alem da padaria, que já era um lugar de tertúlia para o jovem Miguel, *Orihuela* ainda lhe oferecia o *Café do Levante*, a *Casa Del Pueblo*, o *Círculo Católico* o grupo de teatro *La Farsa*, e ainda o próprio time de futebol, *La Repartidora*, que ele mesmo criara. (BALLESTA, Idem). Certamente temos a um MH em busca de horizontes, a um ser humano inconformado. Se na sua infância trabalhava duro e se revelava contra o pai autoritário, até quando se conformaria com o convencionalismo católico de seu grupo de amigos na sua adolescência? Encontramo-nos, pois, diante de outra possível revelação. Evidentemente seus primeiros poemas não se correspondem à temática social. E, por império das circunstâncias, e até por lógicas motivações apontadas até aqui, suas primeiras criações cantam à natureza e às ideias conduzidas pelo espesso ar religioso e pelo irrespirável absolutismo católico que dominava sua cidade natal. Embora, o fato da não correspondência lírica às situações vivenciadas na própria pele e no entorno social não significam –acreditamos– ausência do social, nulidade de contestação. Bem tranquilamente, ela vem-se vertendo imperceptível num duelo pela reafirmação em seu próprio caráter.

Entendemos, então, que a chamada “balbuciante” ode à natureza e necessidade de cantos religiosos eram polifonias sociais que buscavam o resgate de sua própria existência, de sua pertença identitária. O jovem Hernández enfrentava nessa época, então, o que seria a sua segunda rebeldia. Sobre o incômodo que lhe causavam sua gênese social e reduzida formação encontramos revelações no próprio Ballesta. Este deixa entender que MH, ao perceber o desafio que se lhe apresentava em sua ousadia de querer ser notado na terra de grandes poetas, acusava o golpe *de su escasa formación cultural* (BALLESTA, 1962, p. 20). Evidentemente MH estava ressentido por isso; alguém tinha a culpa. A questão social era sufocante e estava na sua dor e na sua impotência, apesar de que ele não o registrasse ainda no papel em forma de grito de oposição.

Sua obsessão pela leitura dos clássicos e seus primeiros rabiscos sobressaem em sua conduta como resposta a si próprio. Sem orientador para o estudo acadêmico e obcecado em perseguir o reconhecimento que lhe é esquivo, o adolescente se esforçava

até reproduzir nele próprio o seu já acendrado sofrimento. Submeteu-se a longas horas de leitura: San Juan de la Cruz, Gabriel Miró, Verlaine, Virgílio, Cervantes, Calderón de la Barca, Lope de Vega, Luis de Góngora, Garcilaso de la Vega, Rubén Darío, José María Gabriel y Galán, António Machado, Juan Ramón Giménez, dentre outros, o consome e o alimenta ao mesmo tempo. (FERRIS, 2002, pp. 54 62 77, 93). Suas primeiras produções infanto-juvenis também o atormentavam. Ferris revela que o adolescente tinha um caderno de ensaio de seus poemas *lleno de tachaduras* que possivelmente obedecia a tentativas que realizava enquanto cuidava das ovelhas do pai. E, sobre esse mesmo caderno o estudioso *hernandiano* desvenda que em uma carta, em 12 de dezembro de 1931, MH confessava a Ernesto Giménez Caballero, a quem conheceu anos mais tarde em Madri, que os poemas postos a consideração dele para sua leitura haviam sido destruídas. Além disso, segundo o mesmo Ferris, esses poemas foram escritos no intuito dele se exercitar para *adquirir ofício* e que MH nunca teria o desejo de *que dichos textos formaram parte de libro alguno*. (FERRIS, 2002, pp. 55,56).

Entre 1926 e 1930, MH vive intensamente sua vocação de pastor-poeta, a relação com o seu núcleo de escritores e artistas juvenis, sua paixão pelo futebol, seu gosto pelas tertúlias na padaria dos Fenoll, mas também o ardor estressante de pertencer de fato e inadvertidamente a um grupo de oração neo-católico. O grande orientador desse pensamento e liderança natural do grupo poético-católico era Ramón Sijé, possuidor da formação intelectual que o “zelador de ovelhas” não tinha. Sijé, por tanto, vem a ser além de um grande amigo para Miguel o seu mentor e conselheiro nas artes literárias e sacras. Entretanto, para MH, todas essas facetas íntimas e todas essas relações *oriolanas* e toda essa agitação social começavam a ter, igualmente, dimensões líricas, berços animadores para o ensaio e a criação de sua poética.

Nesta passagem biográfica, o grupo católico do qual formava parte o Miguel-adolescente, como já foi apontado, é de grande relevância. Ele representou a sua salvação do destino para um mundo diminuto e opressivo que o pai lhe reservava. Por outro lado, chegava o momento em que o neo-catolicismo *sijeriano*, que tomava conta da janela aberta que começava a orbitar no horizonte de MH, acabou sendo uma nova camisa-de-força que se lhe apresentava. Em efeito, Ramón Sijé, com sua inteligência, era um sujeito dominante no grupo e com ela o também jovem poeta atuava como o guru que buscava

manter tudo mundo no seu carril ideológico. *Religión y poesia*, segundo Romero, eram temas indispensáveis nas tertúlias na padaria dos irmãos Fenoll. (ROMERO, 2010, p. 37). Ao mesmo tempo, a admiração de Ramón Sijé por MH crescia, e o amor fraternal deste para com o seu amigo intelectual não era segredo. Tal grau de amizade é outro ponto neurálgico da origem, passagem e o cume da poesia social hernandiana. Elas nascem das contradições germinais que MH experimentava em corpo e alma. Nestas colidem às crenças que lhes eram impostas pela força -e ele por necessidade acabava aceitando- com as de seus próprios créditos que lhe foram ditados pelas suas ações. Ganha, então, auto-estima e percebe que a sua dedicação e sofrimento começavam a redimir-lo em forma de poemas que já não o envergonhavam. Logo, seria hora de voar.

#### **2.4 Madri, espléndida e vazia! Derrotas e conquistas na grande cidade.**

Dois dias depois de cumprir 21 anos, MH chegava pela primeira vez a Madri, em 02 de dezembro de 1931. O jovem poeta se arrisca. Tratava-se de uma motivação muito pessoal, pois, ninguém lhe orientara ou estimulara para tal viagem. Sobre aquele dia que pega o trem, Ferris descreve:

La tarde del 30 de noviembre de 1931, acompañado de sus mejores amigos, Carlos Fenoll, Póveda, Ramón Sijé, va a la estación de Orihuela. Allí, en los andenes, a punto ya de caer la noche, le despiden en la misma escalerilla del tren. Hay en los ojos del poeta un brillo de vacilación, de melancolía, porque la aventura que le espera es muy grande y él no ha salido nunca de aquellas tierras, de ese mundo suyo tan ingenuo y pedestre. (FERRIS, 2010, p. 101).

Esta exposição revela a um MH desorientado e assustado. Detrás da “aventura” defendida por Ferris existe uma contestação contra sua prisão interior. O seu sufoco era maior do que seu medo. A sua necessidade de ser o centro por conta de alguma coisa grandiosa o atraía. Mas era também o seu auxílio em busca de proteção. Buscava atenção e oportunidade como mecanismo de compensação pelo que de privação e humilhação histórica carregava. Havia nele um ato de coragem. Mas sabia também que precisaria de um atalho para a compaixão.

Sua primeira impressão de Madri, assim como sua experiência inicial na capital foi frustrante, segundo manifestam a maioria dos que o estudaram. Voltou para *Orihuela* seis meses depois. A Elvio Romero, em *Miguel Hernández: Destino y poesia*, lhe causa pena o que aconteceu com ele quando diz: *¡Pobre Miguel! ¡Cómo Le cuesta volver derrotado al sitio de donde partió con un sueño de gloria! Se impuso el perentorio*

*retorno*. (Romero, 2010, p. 45). Convêm lembrar que partira carregando nas costas seu regionalismo, sua estampa camponesa, seu amor à natureza e um enchido conceito de Deus. E, sobre o lugar aonde chega, Ferris descreve que

Madrid era entonces un hervidero político, económico y cultural que acaparaba toda clase de voluntades y ambiciones. Hay que recordar que Miguel llega a la capital ocho meses después de ser proclamada la Segunda República. Todavía se percibía ese flameo de banderas, ese aire plagado de fervores. Hay curiosidad e inquietud por hallar el camino adecuado en esa encrucijada histórica donde las nuevas ideas, las revolucionarias y progresistas, chocaban con las viejas convicciones políticas, derrotadas pero no muertas tras las elecciones de abril. (FERRIS, 2002, p. 103,104).

Além de que tais ares não se respiravam na sua *Oleza* natal, MH esperava que os poemas que levava despertassem o interesse de contatos que guardava no seu bolso e que lhe deram seus amigos de bairro e cidade. Esperava que alguém lhe abrisse as portas, círculos literários maiores que a da padaria dos irmãos Fenoll ou ao menos que durante sua estância na capital não passasse necessidade. Nada disso acontece. Em efeito, Ballesta afirma que MH esperava contatar com “um mundo de mais amplos horizontes intelectuais e literários que os de sua *Oleza*” (BALLESTA, 1962, p. 21). Agustín Sánchez Vidal (1976), em suas notas para *Perito en lunas* (1934) e *El rayo que no cesa* (1936), os dois primeiros livros de MH, conta que este “*regresa a Orihuela el 15 de mayo de 1932 sin haber conseguido nada concreto y tras no pocas penalidades*”. (VIDAL, 1976, p. 9). O próprio Vidal (1984), em *Historia y crítica de la literatura española: Época Contemporánea (1914-1939)*, no capítulo 12: *La literatura entre pureza y revolución: poesía*, lembra que a primeira viagem a Madri foi “frustrante” e que uma das poucas coisas que resgatou foram os sons deixados pelas comemorações do centenário de nascimento de Góngora, além de outros “estímulos” (VIDAL, 1984, p. 673). No meio da frustração ele aprendeu também uma questão valiosa, ainda que negativa ao respeito de sua poesia. Segundo Ferris, o poeta descobre que, para aquele contexto político-cultural, sua lírica juvenil estava desatualizada. (FERRIS, 2002, p. 125).

Mas vejamos, em dois exemplos, pela própria voz de Miguel, o que aconteceu com ele. Ao chegar escreveu a seu amigo Sijé e na carta lhe conta que “*Madrid no es como yo soñaba. No me ha causado ninguna impresión grata*”. (HERNÁNDEZ, 2002, p. 103). E a quase seis meses de sua estância na capital e desesperado por retornar a *Orihuela*, encontrou-se na triste situação de ter que pedir a seus amigos *oriolanos* o

dinheiro para a volta. E, de novo, numa carta a Ramón Sijé, citada por Ballesta, no que chama ao amigo de “*querido Hermano*”, sendo maio de 1932, lhe implorava que procurasse com outras pessoas o dinheiro para o trem. MH escreveu: “*Es de extrema importancia que reciba lo necesario esta noche misma. Figúrate que esta semana no me han lavado la ropa interior y no tengo ni calcetines para ponerme. Además los zapatos amenazan evadirse de mis pies*”. (HERNÁNDEZ, 1962, p. 23). Esta última cita era eloquente e demonstrativa de que o jovem até tinha perdido alguns quilos de tão ruim que passou.

Acerca de sua primeira impressão de Madri escreveu:

Yo me vi bajo y blando en las aceras  
de una ciudad espléndida de arañas.  
Difíciles barrancos de escaleras,  
calladas cataratas de ascensores  
¡Qué impresión de vacío!  
ocupan el puesto de mis flores,  
los aires de mi aire y el mío

(HERNÁNDEZ, 2010, p. 40)

Perceptível a comparação entre sua terra natal e a capital; e a querência que tem por *Orihuela*. Esta terra é a que ama. E de todo quanto ela lhe priva já temos apontado. Então, por acima de seu fracasso inicial, não têm motivos terminantes que lhe façam abandonar uma segunda tentativa.

MH voltara a Madri só em 1934. Mas antes disso não foi fácil a ladeira acima que começara a escalar, primeiro para apagar de sua mente a recente frustração e logo para reafirmar ante si próprio que é possuidor das pedras fundamentais sobre as quais pode reerguer suas ambições humanas e poéticas. Dedicou-se intensamente à produção literária, sob os cuidados de seu guia e sombra espiritual e filosófica Ramón Sijé, quem cuida que o amigo não saia dos trilhos do bom senso, ou seja, do neo-conservadorismo clerical. Aliás, neste caso MH é o rebanho e Ramón Sijé o pastor. Ainda, nesta época, a influência deste cresce já que é diretor da Revista *El Gallo Crisis*, de tendência católico-literária, aonde MH vem, claro, a publicar seus primeiros poemas, mas também o rescaldo de suas produções *gongorinas-calderorianas-religiosas*.

Antes da segunda viagem a Madri, conheceu também a sua futura esposa e mãe de seus filhos, Josefina Manresa. Uma relação que neste momento ninguém poderia imaginar que em poucos anos seria paradigmática na vida, nas prisões, na paixão e na morte de um poeta. Nem bem a conheceu, o primeiro poema que escreve para ela é no

intuito de conquistar-la: “*Satélite de ti, no hago otra cosa/ si no es una labor de recordarte/ - ¡Date presa de amor, mi carcelera!*”. O namoro foi oficializado, como costume na época, em 27 de setembro de 1934. (FERRIS, 2002, p. 180).

Outro feito importante antes de seu regresso à capital foi o encontro imprevisto com Federico García Lorca, em Múrcia. Este fato aconteceu num momento de grande dedicação do poeta em busca da publicação de seu primeiro livro. Foi em 2 de janeiro de 1933 na casa do editor do jornal *La verdad*, Raimundo de los Reyes. A publicação foi feita por *Ediciones La verdad* da mesma empresa jornalística. Lorca era um dos grandes ídolos literários de Hernández, segundo Ferris, e estava em Múrcia de *turnê* de apresentação com seu grupo La Barraca, de las obras *La vida es un sueño* de Calderón de la Barca e *Los dos habladores* de Cervantes. (FERRIS, 2002, p. 139).

Se em 1931 sua obsessão era colocar os pés em Madri com os seus poemas juvenis, em 1932, fixara sua mente e sua razão na sua *Oleza* natal e muito perto dali, em Múrcia. O ingênuo pastor-poeta estava próximo de dar um passo transcendental. Em efeito, com *Perito en Lunas*, seu primeiro livro, *sólo hasta 1932 puede hablarse de él como de un naiif*. (VIDAL, 1976, p. 8). Em 20 de janeiro de 1933, com prólogo de Ramón Sijé publicava-se *Perito en Lunas*, mais do que um livro, representa *toda una época de la poesia hernandiana*. (Ibidem, p. 9). As folhas, alguma vez despedaçadas, agora colam com o amadurecimento das metáforas, que se sobrepõem à ingenuidade lírica.

O que começara na *Calle de Arriba* e na padaria da família Fenoll conquistava *Orihuela*. A cidade, antes de *Perito en Lunas* já tinha sido testemunha de duas publicações de entrevistas, com fotos a toda página, feitas ao seu filho pastor, em revistas de alcance nacional. Em 14 de janeiro de 1932 MH aparecia em *La Gaceta Literaria*, e em 22 de fevereiro do mesmo ano em *Estampa*. (VIDAL, 1976, p. 9). Tudo era rápido, meteórico na criação ascensional. Acaso a irrefreável intensidade interior de este ser humano era premonitório? Passaram-se apenas três anos da primeira publicação de um poema de MH num médio de comunicação de massa, *El Pueblo de Orihuela*, em 13 de janeiro de 1930 e foi José Maria Ballesteros, poeta regionalista da mesma cidade, quem deu a primeira notícia sobre ele. E o poema publicado não poderia ser mais representativo:

#### **Pastoril**

Junto al río transparente  
que el astro rubio colora



y riza el aura naciente  
llora Leda la pastora

(HERNÁNDEZ, 1976, p. 6)

O corolário de este inocente e transparente poema contrastava com todo o hermetismo de um *Perito en Lunas*, indicando que o mais novo poeta de Orihuela estava pronto para novos vãos.

## 2.5 E Madri já é outro Madri: novas viagens, novos livros.

A partir de 1933 era como se Espanha se juntara aos acordes e latidos acelerados de nosso poeta. E tudo conflui, repercute em dupla proporção em Madri. A questão política esquenta no país. Conservadores, fascistas e direitistas contestam a Segunda República espanhola por todos os meios. A jovem república não estava isenta de crises e qualquer descontentamento na população era aproveitado. Por outro lado, socialistas, comunistas e anarquistas tentavam manter uma frente republicana como alternativa democrática, diante dos escuros projetos do clero, dos militares e da monarquia. Mas as contradições entre reformismo e revolução repercutiam negativamente entre os setores democráticos. Ao analisar o novo avanço de MH sobre Madri, Ferris, na sua contextualização acerca de este momento chave da vida política espanhola e o tempo que lhe toca ao poeta nessas horas descreve que

La crisis estaba servida y el presidente del gobierno Alcalá Zamora, se vio abocado a decretar la disolución de las Cortes el 9 de octubre de 1933 y a convocar elecciones generales. La manifiesta desunión de los partidos de izquierda, republicanos y socialista, facilitó el triunfo de una derecha combativa y unida, una considerable pérdida de escaños que pasaron a manos de la CEDA -Confederación Española de Derechas Autónomas- de Gil Robles y del Partido Republicano Radical de Alejandro Lerroux. Fue este quien recibió el encargo de Alcalá Zamora de formar el nuevo gobierno que, como era de esperar, emprendería una particular labor reformadora que consistía esencialmente en abolir los escasos logros del anterior bienio republicano-socialista. (FERRIS, 2002, p. 168).

Percebe-se que o tempo é crucial, mas ao parecer não para MH, pois, ele estava coberto ainda, politicamente, pelo manto alienante da *Orihuela* medieval e de seus amigos adutores de Deus e de sua própria tendência poética com cheiro de incenso. É possível que o peso nele destas forças tenham sido incompatíveis com o ar totalizador que se respirava na república; contudo, fundamentalmente, com a atmosfera de rebeldia que na arte se vivenciava na Madri da Segunda República.

O mesmo estudioso corrobora que o poeta, sem desapegar-se dos “assuntos literário-religioso” chegava pela segunda vez a Madri em março de 1934, mas ele não percebia que o momento não estava para *entusiasmos y celebraciones*. (FERRIS, 2002, p. 168). Não obstante, um MH muito mais seguro de si mesmo estava de volta na capital. E, influenciado por Francisco de Quevedo e Garcilaso de la Vega, dois nomes fundamentais do *Século de Ouro* da literatura espanhola, publica *El rayo que no cesa*, seu segundo livro, que saía da sombra para a luz em 24 de janeiro de 1936, depois de muitos avatares vencidos, trazendo a marca da poesia amorosa. Para muitos a obra mais importante de MH. Mas o livro chegava triunfante e ferido ao mesmo tempo. Pois, em *Orihuela*, morrera em 25 de dezembro de 1935, só um mês antes do lançamento do segundo poemario, o melhor amigo, mais do que isso, o anjo protetor do poeta, Ramón Sijé. Se *Perito en Lunas* trazia o prólogo de Sijé, *El rayo que no Cesa* levava a lápida de Sijé, pois, o último poema do livro seria a Elegia dedicada a ele. E, até a atualidade, considerado um dos mais famosos e excepcionais poemas elegíacos da literatura espanhola. Todo o poema está investido de um turbilhão desolador. Aliás, como exemplo, oferecemos a epígrafe e os primeiros cinco tercetos do poema dedicado ao amigo:

*(En Orihuela, su pueblo y el mío, se me  
Ha muerto como del rayo Ramón Sijé,  
con quien tanto quería.)*

Yo quiero ser llorando el hortelano  
de la tierra que ocupas y estercolas,  
compañero del alma, tan temprano.

Alimentando lluvias, caracolas  
y órganos mi dolor sin instrumento.  
a las desalentadas amapolas

daré tu corazón por alimento.  
Tanto dolor se agrupa en mi costado,  
que por doler me duele hasta el aliento.

Un manotazo duro, un golpe helado,  
un hachazo invisible y homicida,  
un empujón brutal te ha derribado.

No hay extensión más grande que mi herida,  
lloro mi desventura y sus conjuntos  
y siento más tu muerte que mi vida.

(HERNÁNDEZ, 1976, p. 179).

Mercedes López-Baralt (2016, pp. 88-90), relembra que em 1972 o poema foi *difundido internacionalmente* mediante a composição musical e a voz de Joan Manuel

Serrat, que o incluiu num disco dedicado exclusivamente ao poeta e, segundo ela, é o *poema más famoso de Miguel Hernández*. (LÓPEZ-BARALT, 2016, pp. 88-90).

### 2.5.1 “El rayo que no cesa”

Temos dito acima que “*El rayo que no cesa*” é considerada por muitos críticos a obra mais importante de MH. Não nos cabe aqui discordar ou reconhecer tal critério. No entanto, apostamos por trazer algumas breves considerações a mais em relação a sua segunda obra poética. Temos de assinalar, pois, que do “obscurecimento” enigmático que representou “*Perito en Lunas*” o poeta despertava para a poesia amorosa com “*El rayo que no cesa*”. Esta obra representa a etapa intermédia entre a iniciação e o salto para a poesia social e revolucionária. São vários os biógrafos e críticos de Miguel Hernández que falam que as etapas poéticas do autor estão divididas por “deslumbramentos”. Com Leopoldo de Luis (1979, p. 8) podemos ler que se *Perito en Lunas*, é produto do deslumbramento com Luis de Góngora (1561-1627), *El rayo que no cesa* é reflexo do deslumbramento com Garcilaso de la Vega (1501-1536) e Francisco de Quevedo (1580-1640), expoentes do século de ouro da poesia espanhola. (DE LUIS, 1979, p. 8). Se *Perito en Lunas* foi preconcebido em busca do domínio dos grandes poetas espanhóis e os poemas foram lavrados pela veemente necessidade de simetria, *El rayo que no cesa* nasceu no comando do amor. Obedeceu à necessidade do poeta de “traduzir o que intensamente ocupava sua vida [...] sua existência, preenchendo-o por inteiro”. (ROMERO, 2010, pp. 94, 95). Além de Quevedo e De la Vega apareciam no seu horizonte Pablo Neruda e Vicente Aleixandre. Com o amor, o trágico se acentuava. Miguel Hernández sofria transformações humanas e poéticas diante dos ventos *vanguardistas*, que trabalharemos em outro capítulo. O amor que produzia mudanças se chamava Josefina Manresa (1916-1987), moça de povo marcada pelo recato e a modéstia. (ROMERO, 2010, p. 63). Sua excessiva decência que beirava a castidade levou Hernández à realização de suas mais descarnadas declarações poéticas e ao mesmo tempo a despedir-se da poesia enigmática e de seus conteúdos místico-religiosas. Assim, ferido pelo ímpeto humano e pelos de novos *deslumbramentos* poéticos, lhe disse à amada:

Te me mueres de casta y de sencilla:  
estoy convicto, amor, estoy confeso  
de que, raptor intrépido de un beso,  
yo te libé la flor de la mejilla.

Yo te libé la flor de la mejilla,  
y desde aquella gloria, aquel suceso,  
tu mejilla, de escrúpulo y de peso,  
se te cae deshojada y amarilla.

El fantasma del beso delincuente  
el pómulo te tiene perseguido,  
cada vez más potente, negro y grande.

Y sin dormir estás, celosamente,  
vigilando mi boca ¡con qué cuidado!  
para que no se vicie y se desmande.

(HERNÁNDEZ, 1976, p.156)

E quando descreve os jogos do **amor**, uma das três feridas fundamentais de sua existência, junto com a **vida** e a **morte**, para Josefina proferi:

Me tiraste un limón, y tan amargo,  
con una mano cálida, y tan pura,  
que no menoscabó su arquitectura  
y probé su amargura sin embargo.

Con el golpe amarillo, de un letargo  
dulce pasó a una ansiosa calentura  
mi sangre, que sintió la mordedura  
de una punta de seno duro y largo.

Pero al mirarte y verte la sonrisa  
que te produjo el limonado hecho,  
a mi voraz malicia tan ajena,

se me durmió la sangre en la camisa,  
y se volvió el poroso y áureo pecho  
una picuda y deslumbrante pena.

(HERNÁNDEZ, 1976, p.149)

Período assombroso e inaugural da metáfora aberta e anticlerical, este poema alude ao “peito feminino” que, diante do amor não correspondido a plenitude, para o poeta é um limão *ácido* e *amargo*. Além disso, a *picuda pena* é “o desejo de possuir à amada, reprimido por ela; *ansiosa calentura* em linguagem popular é a excitação sexual [...] e a paixão reprimida” (IES, 2013, p. 3).

Voltemos ao poema que entrou nas últimas páginas do livro *El rayo que no cesa*. Juan Ramón Jiménez (1881-1958), o autor de “*Platero y yo*” consagra definitivamente ao novo poeta de Espanha; e, Ramón Sijé, da mão de seu querido amigo passa para a posteridade. Jimenez, ao elevar sua voz para cumprimentar Hernández e a Elegia anuncia que

En el último número de la *Revista de Occidente* publica Miguel Hernández, el extraordinario muchacho de Orihuela, una loca elegía a la muerte de su Ramón Sijé y seis sonetos desconcertantes. Todos los amigos de la poesía pura deben buscar y leer estos poemas vivos. Tienen su empaque quevedesco, es verdad, su herencia castiza. Esto es lo excepcional poético, y ¡quién pudiera exaltarlo con tanta claridad todos los días! Que no se pierda en lo rolaco y lo palúdico [...] esta voz, este acento, este aliento joven de España. (JIMÉNEZ, 1962, p. 41).

Quem pode duvidar que qualquer poeta jovem da época, não haveria de gostar de um artigo publicado a seu favor pelo grande Juan Ramón Jiménez? Este fala dos seis sonetos “desconcertantes” publicados na *Revista de Occidente*. “*El rayo que no cesa*”, em realidade, traz um poema introdutório com nove *cuartillas* aos que MH acrescenta 27 sonetos, a Elegia inesperada a Ramón Sijé e um soneto final. Mas também o livro inclui um poema que se diferencia da Elegia e dos 27 sonetos, que é tão o mais desconcertante que os “seis sonetos” aludidos por Juan Ramón Jiménez, e que inicia com o seguinte verso: “*Me llamo barro aunque Miguel me llame*”. (VIDAL, 1976, p. 33). Será que o grande escritor percebeu isto ou é que deliberadamente aproveitou a oportunidade para enquadrá-lo a MH na vertente da “poesia pura” que ele defende? No ambiente artístico espanhol este era o grande debate na crítica literária do momento. O nome “poesia pura” é atribuído à Academia Francesa, termo acunhado por Henri Brémond em 1925 e quando chega à Península Ibérica adota características próprias, mas que, basicamente, enfrenta à arte considerada respeitosa das formas poéticas, das tradições e do misticismo religioso, protetora da beleza em si mesma, com a arte apreciada como revolucionária e perigosa para o *status quo* da pureza. (VIDAL, 1984, pp. 668, 669).

A este assunto nos abocaremos brevemente, pois, pode ser o início, somando o contexto político supracitado e a guerra interior particular enfrentada por MH, de seu despertar para um novo momento poético e ideológico.

No artigo *Historia e Crítica de la Literatura Española*, Agustín Sánchez Vidal (1984, p. 669) alude ao fato de Ramón Sijé, no prólogo de *Perito en Lunas*, registrar com grande prazer e isento de qualquer ingenuidade, que com este livro vem se apresentar para o mundo das artes um convicto da *poésie pure*. Mas, se Miguel Hernández chega até a “poesia pura” pela trilha de *Perito en Lunas*, não seria um erro acrescentar que chegaria à poesia social pelo atalho de sua poesia amorosa *El rayo que no cesa*. Ferris, ao sectarizar a tendência de *Perito en Lunas*, adverte que este livro é “um dos poemarios mais enigmáticos (complicado, híperculto e hermético) da poesia espanhola e um exemplo digníssimo da melhor poesia pura do momento”. (FERRIS, 2002, p. 142). O ilustrado

Ramón Sijé faz questão, justamente, ao se sentir honrado e satisfeito da criação de sua própria criação e ponderar a pureza da poesia de seu fiel amigo, no prólogo de *Perito en Lunas* profere:

Cuando es aterradora la pregunta “*La poésie est-elle dépendante de la poétique? ou poétique et poésie, du poème?*”, nace el religioso albor de su segunda luna: poesía literaria, resonante de voces y reflejos; con fundadora alegría de romancero entrañable: obra conseguida con mínimos “elementos”, con mínimo “esfuerzo”. (SIJÉ, 1976, prólogo *Perito en Lunas*).

Vemos, pois, como Juan Ramón Jiménez, na referência acima, nomeia MH como sendo ele a “*Herencia castiza*” da melhor poesia pura espanhola. E, Ramón Sijé, defensor radical do esteticismo e da compostura poética, bate palmas para a “*poesía literaria*” de seu amigo. Os dois, claramente, comemoram a poesia contida e a lírica respeitosa das tradições estéticas e moralista da arte e literatura espanhola. Mas, entre *Perito en lunas* e *El rayo que no cesa*, MH quebrou os limites de seu arraial *oriolano* e também o círculo de contatos de Madri que, cuidadosamente, escolheram para ele. Sem que os seus apoiadores, admiradores e protetores suspeitem, a “**poesia literária**” glorificada por Sijé se transformava lentamente em **poesia libertária**. Em outras palavras em “poesia impura”. Em efeito, no tempo que transcorre entre esses dois livros, MH conheceu, entre outros, aos poetas Vicente Aleixandre e Pablo Neruda. Participa das *Misiones Pedagógicas*, uma espécie de embaixada cultural patrocinada pela República. Além disso, partilhava vivências com membros da chamada *Escuela de Vallecas*, da qual deixaremos mais referências no capítulo III.

Vidal adianta, ao respeito dessa transformação no tom dos poemas de Hernández, que, por exemplo, o verso *un carnívoro cuchillo*, com o que se inicia *El rayo que no cesa*, a própria *Elegía* a Ramón Sijé e o já citado poema autobiográfico *me llamo barro aunque Miguel me llame* vislumbram agora claridades que avançam para a “poesia impura” e que “já começa sendo sua cosmovisão definitiva, cosmovisão que em seus alicerces mais profundos tem não poucas dívidas com a de Aleixandre mas que, em sua linguagem mais imediata, lembra pela sua tonalidade melhor a Pablo Neruda” (VIDAL, 1976, p. 33).

Dentre os poetas famosos deste contexto espanhol, Juan Ramón Jiménez tem uma autoridade que poucos se atrevem a contestar, e ele foi nada mais e nada menos quem catapultou ao poeta de *Orihuela*. O Grande escritor influenciou, segundo Vidal, em quase todos os poetas espanhóis da famosa *Generación del 27*. Deduzimos que Jiménez era a

aglutinação de todos os conceitos de “poesia pura” que até aqui, no meio de nevoentas ameaças ideológicas e do rarefeito clima político, se impunha no ambiente cultural-literário. Mas nas vésperas da conflagração espanhola (Guerra e revolução espanhola-1936-1939) a ascensão *juanramoniana* é atacada duramente pelo manifesto da “poesia impura” ou “poesia sem pureza” publicado por Pablo Neruda na revista *Caballo Verde para la Poesía*, em outubro de 1935. Foi como uma bomba, como um banho de realidade, aniquiladora de ideias grudadas nas mais pétreas tradições da poderosa literatura espanhola. O manifesto “intruso” chegou para chacoalhar aos poetas diante da bomba-relógio do fascismo que ameaça o solo espanhol. A autoridade da “poesia pura” foi vencida pela poesia social, pela poesia de guerra e de compromisso ideológico/revolucionário, que marca profundamente à *Generación del 27*. Um novo conceito de poesia ergueu-se diante de uma “poesia pura” que estava *claramente en retroceso*. (VIDAL, 1984, pp. 670, 671).

Depois de voltar derrotado de sua primeira viagem a Madri, após de uma segunda incursão, e de ter repetido essa ida e volta várias vezes nos anos seguintes, MH, além de conhecer a *Escuela de Vallecas*, Neruda e Aleixandre, se encontra num círculo de amizade e de poetas, entre os que estavam: Maria Zambrano, Manuel Altolaguirre, Garcia Lorca, Rafael Alberti, Luis Felipe Vivanco, Antonio Aparicio, Luis Cernuda, Delia Del Carril e Luis Enrique Délano, dentre outros nomes que integraram a citada geração poética espanhola. (BALLESTA, 1962, p. 35). Sobre a *Generación del 27* falaremos mais no capítulo IV.

Chegamos por tanto a um momento chave. E por tudo o que se anotou respeito à rebeldia e ao sofrimento que MH carregou na sua infância e adolescência, não se poderá dizer que como arte de magia lhe chegou a tecla da transformação. A cimeira hora, acreditamos, era de definição pessoal e sobre tudo de libertação interior para o mundo material, para as coisas humanas e terrenas. A produção lírica do trovador, depois de *El rayo que no cesa*, foi profusa. Além disso, incursionara na criação de obras dramáticas como “*El labrador de más aire*” e “*Los hijos de la piedra*”. Porém, foi tremendamente significativo um poema declaratório, como si da purga de uma pena se tratara; ou, em outro sentido, como si outro tipo de purificação estivesse sentindo com a aceitação e a utilização de métricas e expressões “impuras” na sua poesia inaugural:

Me libré de los templos, sonreídme,  
 donde me consumía con tristeza de lámpara  
 encerrado en el poco aire de los sagrarios;  
 salté al monte de donde procedo,  
 a las viñas donde halla tanta hermana mi sangre (OC 259).  
 (HERNÁNDEZ, 1962, p. 37)

Este poema em que aparece um Miguel como saindo de uma prisão, não dá para saber, o que houvesse representado para a amizade dele com Sijé. Apontemos que este foi escrito depois da morte do amigo. Porém, entre 1934 e 1935, a relação entre os dois era de tensão. Sobre tudo havia medo em Ramón Sijé de perder o controle ideológico sobre MH, “*temeroso de que las tentaciones puedan descarriar al amigo aventurero*” (FERRIS, 2002, p. 187), em meio das turbulências políticas. E assim, amor e medo são os que se percebem em Ramón Sijé. Isto se entende através de uma carta que ele envia desde *Orihuela* para Madri a MH: “*Aquí me tienes: como si estuviera ahí. Porque antes de escritor soy un hombre, y si pequeñas diferencias vanidosas nos han separado inocentemente alguna vez, hoy, ya más puro, me veo compenetrado cristianamente contigo*” (FERRIS, 2002, p. 187). Em outra correspondência temos a um Sijé mais agressivo ao reclamar da revista *Caballo Verde* que dirige Neruda: *Es terrible lo que has hecho conmigo [...] Caballo verde no debe interesarme mucho [...] Caballo impuro y sectario [...] Algún día echaré a ‘alguien’ la culpa de tus sufrimientos humano-poéticos actuales.* (BALLESTA, 1962, p.38). Vemos em Sijé, portanto, o barômetro que conflita a vida e a razão de MH numa linha de força entre o mundo inteligente do catolicismo e a torpe idolatria do paganismo. Não era pouco peso para o nosso poeta em pesquisa, atendendo a já assinalada aguda inteligência e notável formação acadêmica de Ramón Sijé, que, segundo Ferris, *influyó en Miguel Hernández en momentos tan decisivos de su formación literaria* (FERRIS, 2002, p. 193). Mas, de acordo com o mesmo estudioso hernandiano “*el problema de Sijé era su atormentado y obsesivo catolicismo*” (Idem). Ballesta também deixa constância ao respeito ao lembrar que numa carta a MH que lhe envia Pablo Neruda, este lhe fala direto e sincero sobre a revista que dirige seu entranhável amigo Sijé: “*Querido Miguel, siento decirte que no me gusta El Gallo Crisis. Le hallo demasiado olor a iglesia, ahogado en incienso...*” (BALLESTA, 2002, p. 36). Vidal também fala deste “problema” que tem Sijé chamando a atenção para as “*tendencias más o menos fascistizantes*” que se notam na poesia *sijeriana* e que iam a sentido oposto aos alentos que “*iban perfilándose ya con claridad en Hernández*” (VIDAL, 1976, p. 53). Esta vertente “contrária” é a que chegou com “*Viento del pueblo*”



e “*El hombre acecha*”, de onde tiraremos, preferencialmente, os poemas para a análise poética e desenharemos o esboço teórico da lírica social *hernandiana*.

## 2.6 Miguel Hernández, poeta, soldado e militante comunista.

*Viento del Pueblo* e *El hombre acecha* se publicam, respectivamente, em 1937 e 1938. Tempos em que MH já se adaptava perfeitamente em Madri e formava parte do círculo literário de poetas a quem tanto admirava, e milita a favor da poesia “impura”: Sua militância era guiada pela produção da poesia social. Ainda que esta mudança seja consciente não deixa de ser um triste paradoxo. Agora que conseguia o que tanto almejava, outras lutas o fazem reflexionar, mudar de planos, viajarem, amar, odiar e sobreviver. É como se a dor e o esforço super-humano atuassem como sugadores de sua própria existência. Sua poesia romântico-amorosa, em “*El rayo que no cesa*”, se enchia justamente de tais cantos como eventos premonitórios que o destinavam inexoravelmente para o sofrimento: *Soy um triste instrumento del camino/soy una lengua dulcemente infame/a los pies que idolatro desplegada/* se lamentava líricamente MH no poema 15 - segunda estrofe- , sua composição curricular “*Me llamo barro aunque Miguel me llame*”. (HERNÁNDEZ, 1976, p. 161).

A partir de 1935 o poeta pretendia levar uma vida normal na capital. Por fim conseguia um emprego, acompanhava os acontecimentos políticos e sobre tudo não esquecia Josefina Manresa. Porém, em 16 de julho de 1936, uma ação militar contra a República, longe de Madri, marca a data do início da Guerra Civil Espanhola, que ao mesmo tempo adota caráter de revolução antifascista, pelos atores ideológicos que participam em defesa da República e pelo contexto político europeu e mundial. A esta altura, MH imbuído de seu espírito de rebeldia que nunca o abandonou se aprestava para outro sacrifício e sem duvidar se incorporava ao exército republicano. Apenas um mês depois do início oficial da guerra, o poeta experimentava no entorno familiar o primeiro golpe desse conflito. Segundo Ballesta, em 13 de agosto de 1936 o guarda civil Manuel Manresa, pai de Josefina, ao serviço dos golpistas, era assassinado por milicianos republicanos, com os que MH se alistou. Este fato, embora, não altera os planos do casal que contrai casamento civil em Orihuela, em 9 de março de 1937. Ao mês seguinte apresenta a primeira edição de *Viento del Pueblo*. (BALLESTA, 1962. pp. 45, 46). Esta

mesma fonte detalha que MH se incorporava na guerra, como voluntário do 5º Regimento, sendo sua primeira função fazer fortificações nos limites de Madri. Posteriormente foi enviado à 1º Companhia do Quartel Geral de Cavalaria para assumir a função de Comissário de Cultura do Batalhão *El Campesino*. (Idem, p. 45-46).

Em julho de 1937 MH participava em Valencia do *Congreso Internacional de Escritores Antifascistas* do qual tomam parte intelectuais de todas as partes do mundo para conformar uma tribuna de escritores internacionalistas em solidariedade com a República ensanguentada. Em 1º de setembro de 1937 o poeta chegava a Moscou, capital da União de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS), para participar de um curso de teatro, possibilidade que lhe outorgou o *Ministerio de Instrucción Pública* da Espanha Republicana. (ROMERO, 2010, 131-132). Numa entrevista na Revista *Gazeta Literária de Moscou* MH declarava:

He venido a la URSS directamente del frente y al regresar a España volveré a las trincheras. Allí está mi puesto, allí está el lugar de cada español honrado, que no de palabra, sino de hecho, se esfuerza por ver a su patria y a todo el mundo libre del fascismo. (ROMERO, 2010, p. 135).

Uma convicção profunda se apoderou do poeta que nem parecia alguém recém saído de uma aldeia camponesa absorto pelos campanários das catedrais. Convém aqui, a propósito, falar brevemente, do jovem poeta comunista, uma faceta pouco explorada e até ignorada por muitos biógrafos *hernandianos*. Mas a confirmação por documento da filiação comunista é uma descoberta muito recente. Até então só eram versões, ainda que bem fundamentadas, não se tinha nada oficial. Aqui, evidentemente não pode ser obviada tendo em conta que não vamos pesquisar sua passagem literária neocatólica/conservadora e sim já estamos na abordagem ou buscas do cerne de sua produção *lírica-social-política*. No livro *Pasiones, cárcel y muerte de un poeta* de José Luis Ferris, no apartado que narra *El poeta en la guerra* (2002, pp. 329-406) se considera de muita importância este aspecto porque diz respeito, entre muitas outras coisas, ao pôr que MH esteve na linha da frente dos combates e não na retaguarda como a maioria dos intelectuais, que tinham um lugar seguro reservado para eles num edifício em Madri. Já podemos entender também a sua declaração na *Gazeta Literária de Moscou* quando disse “*volveré a las trincheras*”. Ferris aponta que o poeta não buscou “ajuda” de seus amigos poetas para se unir como voluntário no exército republicano, que com certeza obrigar-lho-iam a se alistar num lugar onde sua vida não corresse perigo. Muitas explicações vêm à tona quando em 1992 é encontrado no *Archivo Histórico Nacional de Salamanca* o cartão de alistamento para a

guerra. O documento revela que MH se prontifica como “zapador” o que valeria ao realizador de trabalhos braçais para impedir o avanço do inimigo, como o levantamento de trincheiras; que o soldado é datilógrafo; e que sua organização de pertença é o Partido Comunista com cartão nº 120.295. (FERRIS, 2002, pp. 337, 338).

Temos que trazer neste ponto, infalivelmente, de novo, a rebeldia daquele menino de *Orihuela* diante das injustiças cometidas contra ele pelo pai, do abjurado adolescente carente que se sedimentou nele, do ressentido pela perseguição e proibição ao menino leitor, amante de rimas.

Ferris acredita que a sua militância sem reservas lhe fez ganhar a confiança dos chefes políticos e militares do Partido Comunista na frente de guerra e a participação nas ações que ele mesmo buscava. (FERRIS, 2002, p. 355). Entanto, não dá para duvidar que MH não tenha se dado à teoria marxista, até porque nem tempo teve de se munir dessa teoria. O próprio Ferris acredita que a sua era mesmo pura “*rebeldia ante la injusticia latente*” (Idem). E apoiando-se em Leopoldo de Luis e o livro “*Aproximaciones a la obra de Miguel Hernández*” (1994) sustenta que “*en realidad lo que Miguel defiende son los derechos humanos*” (Ibidem). O *hernandiano* Ferris, ao encontrar-se com tal documento de filiação, critica a atitude de muitos biógrafos de MH, que desapreciaram testemunhas verbais, e o caráter da própria viúva, que buscaram negar a *militancia comunista de Hernández* ao acreditar que com isso poupariam ao poeta do *desprestigio y la condena social*. (FERRIS, 2002, p. 338).

Ao explicar este biógrafo que, efetivamente, MH não chega a compreender a concepção marxista no sentido político tradicional do levantamento operário senão como o direito camponês de se revelar pela terra e contra a opressão (Ibidem, p. 365, 366), resgata também a apreciação de Francisco Umbral, prêmio Cervantes 2000, em *Las palabras de la tribu* (1996) sobre o conceito de marxismo em MH:

[...] Era demasiado Bueno para comprender lo que estaba pasando. Su Idea no eran los planes quinquenales, sino la Orihuela universal, una huerta de paz y fraternidad [...]; la paz y la igualdad en la aldea, la bondad de los hombres, pero Marx no apela a la bondad de los hombres, en la que no cree, sino a la reforma de las estructuras. Por eso Miguel Hernández no es un comunista, sino otra que se le parece [...]. Nunca fue comunista, pese al carnet y a su participación en la guerra. Un comunista es una cosa científica que ha leído a Marx. Miguel Hernández no quería mucho más que vivir feliz en su pobreza sencilla, lo cual en el fondo es reaccionario. (UMBRAL, 2002, p. 366).

Considerações críticas ao respeito da tendência ideológica e a militância política do poeta de *Orihuela* são abundantes na bibliografia *hernandiana*. Pode-se discordar naturalmente com algumas. Entendemos que o entendimento de Umbral é muito interessante, ainda que em alto grau categórico. Trata-se, ainda, da disquisição que fica no comentário, pois, não vem como resultado de um estúdio apurado como a de os grandes pesquisadores da biografia de MH. Por tanto, carece do determinismo *concatenador* que oferecem as indagações científicas, como as do próprio Ferris que o cita.

Em 19 de dezembro de 1937 nasce o primeiro filho de Josefina e MH, Manuel Ramón, quem morrera apenas dez meses depois, em 19 de dezembro de 1938. Em setembro de 1938 MH terminava os últimos poemas de “*El hombre acecha*”, que são enviados na gráfica *Tipografía Moderna*, pela Subsecretaria de Propaganda do governo. Sua edição inacabada é de fevereiro de 1939, um mês depois do nascimento de seu segundo filho Manuel Miguel, em 4 de janeiro de 1939. (FERRIS, 2002, 385-397). Os dias são de incertezas e de agitação. O ambiente, deste modo, já não estava para cuidar de detalhes relacionados à edição de livros.

O soldado-poeta desenvolveu “*Viento del pueblo*” e “*El hombre acecha*”, entre o início e o fim do conflito. Gritou entusiasmado sem saber o que esperavam a ele e a Espanha. E na iminência desenhou a lúgubre derrota antes mesmo de terminar o conflito, como nesta passagem:

**El tren de los heridos**

Silencio que naufraga en el silencio  
de las bocas cerradas de la noche.  
No cesa de callar ni atravesado.  
Habla el lenguaje ahogado de los muertos.

(HERNÁNDEZ, 1979, p. 71)

Em “*La Guerra apasionada*” Peter Wyden (2000), rememora o passo lúgubre dos trens a caminho para a nova Espanha fascista. Muitos dos trens de Wyden circulavam com os mortos, atravessavam noites. MH os testemunhou nesta *cuarteta* do poema que em total têm nove estrofes, onde tudo é “silêncio”. A partir de *Viento del pueblo* e *El hombre acecha*, produzidos pelo nosso poeta em estudo como miliciano e que fazem parte

do *fondo de un sólo ciclo* (VIDAL, 1984, p. 676), ele nem imaginava que outras profundezas e trevas piores o aguardavam, a pesar da insistência de sua poética premonitória.

O fim da guerra se acercava e o Fascismo se estabelecia sobre a República. Embora a batalha não iria acabar para muitos: a cruzada de “caça às bruxas” deu continuidade a outro tipo de luta. Republicanos, internacionalistas, socialistas, anarquistas e comunistas que sobreviveram buscavam se salvar de diferentes formas e sobre tudo indo para o exílio. Execuções, prisões e extrema violência nas vinganças. Em pouco tempo a almejada Madrid de MH ia acabando: “os novos amos” entraram na capital, “os trens não deixavam de circular” e “o barco se afundava”. Morreram mais de 500.000 pessoas; 130.000 foram executadas. (WYDEN, 2000, p. 22, 493-494).

Segundo Ballesta, “*com la toma de Madrid*”, em 28 de março de 1939 a guerra tinha terminado. Miguel estava na região de *Andalucía* sem seus documentos pessoais. Ainda assim tenta entrar para Portugal. Sem documentos não lhe deram chance nenhuma; foi detido e entregue à polícia espanhola. (BALLESTA, 1962, p. 49).

## **2.7 Prisão, paixão e retorno à eterna sombra**

Com “os novos amos” teve volta a velha Espanha. Agora dominada totalitariamente pela FET (*Falange Española Tradicionalista*) partido político dirigido pelo amigo de Hitler, o general Francisco Franco Dumont. Com o regime de este, imposto a sangue e fogo, voltava ao poder o clero tradicional, a ditadura representava a salvação da monarquia, o auge do nacionalismo e a consolidação do fascismo na Espanha e na Europa.

A situação de MH era incerta já que ele de certa forma tinha renunciado ao catolicismo e cantara este fato como se fosse uma façanha a comemorar, como temos apontado acima ao referenciar o seu poema que diz “*me libré de los templos, sonreídme*”. Espanha, por tanto, não era o melhor lugar para ficar. Ele deambulava, fugia, escrevia cartas desesperadas, passava fome, rechaçava recomendações, sugestões que poderiam salvar sua vida. Mas, como descreve Umbral acima, ele era bom demais, bondoso demais, para escapar sozinho e deixar atrás a sua esposa Josefina e seu filho

Manuel Miguel. Na hora em que tudo estava perdido ele se encontrava em Madri e sua família em Cox, povoado vizinho de *Orihuela*; coincide esta versão em Ballesta e Ferris.

Neruda, que já não se encontrava em Espanha, lhe oferece a Embaixada de Chile para se asilar o que ele recusou. Em 14 de março, desde Cox deixava evidências de que buscou a Jose María Cossío, membro do conselho de redação da revista *Cruz y Raya* de Madrid e para quem Miguel prestava serviços na *Enciclopedia Los Toros*, a fim de que o ajude a buscar saída de Espanha para ele e sua família. (FERRIS, 2002, p. 408). Esta fonte refere-se também a testemunhas que afirmam que o poeta pediu que o ajudassem com a gestão de passaporte. Em *Orihuela* solicitou ajuda do advogado José Martínez Arenas e de Dom Luis Almarcha, aquele que tanto ajudou MH para suas leituras dos clássicos. A militância rebelde e republicana do poeta e, pior ainda, comunista, era bem conhecida em *Oleza*. Naquelas horas toda a província de Alicante estava encurralada. Em Ferris, anota-se igualmente que, em esses decisivos momentos, MH estava em “*la más negra miséria*” e que desta vez não teve apoio de seu antigo protetor Almarcha. Este histórico apoiador de movimentos direitistas entendeu que MH estava afastado do catolicismo e não mais era merecedor de sua ajuda. Pois, segundo Ferris, Almarcha era daqueles membros do clero que mede as pessoas pela sua religiosidade e “*considera sólo nobles y honrados a aquellos que profesaban la fe católica*”. (FERRIS, 2002, p. 408).

Entre Andalucía e Madri, em busca de ajuda econômica e de quem lhe garantisse uma saída segura de Espanha a ele e sua família, MH se perdia num labirinto e realizava viagens arriscadas. Finalmente, rendia-se a um destino inexorável e preferia achar um lugar seguro em Portugal para logo fazer a reunião familiar. É o que se deduz de uma carta escrita em código, enviada a Josefina desde Huelva, perto da fronteira, em 29 de abril de 1939. Um mês depois estava em Portugal na área fronteira. Acossado pela fome, com seu aspecto desalinhado, vendeu o terno que tinha levado à União Soviética e o relógio de ouro que lhe dera de presente o seu grande amigo, o escritor Vicente Aleixandre, autor de “*La destrucción o el amor*” e “*Sombra del paraíso*”. Este fato despertou suspeita na polícia do governo ditatorial de Antônio de Oliveira Salazar. Mais *una ironia del destino* de acordo à narrativa de Ferris, pois, MH é detido nesse momento acusado de ladrão e não pela sua militância na guerra. Uma vez preso, não passaram muitas horas para ele ser identificado como “escritor revolucionário” ao serviço da

república. Foi interrogado e torturado de forma selvagem. Depois de dez horas de interrogatório negava tudo o que inicialmente tinha dito, até assumir, incluso, com veemência, a defesa da figura de Federico García Lorca (FERRIS, 2002, pp. 411-412), assassinado e desaparecido em agosto de 1936.

Ingenuidade? Excesso de confiança, teimosia? Infantilismo de esquerda? Tudo isso ou fatalidade? Certamente é impressionante como, aos fatos destinados, tal estão descritos, MH era apossado ou enfatado pelo fio do antigo mito. Ele, desde as profundezas dos cárceres que percorre, busca regressar ao lado de seu *Manolillo* (Manuel Miguel), de sua Josefina e de sua *Orihuela*. E só conseguir-lho-ia mediante o voo de seus *Últimos Poemas*: “*Yo que creí que la luz era mía/precipitado en la sombra me veo...*”, haverá de escrever depois, lapidário, em *Eterna sombra*. (HERNÁNDEZ, 1963, p. 133).

Condenado a cadeia perpétua, lhe comutaram a pena por 30 anos. E, Miguel, para evitar mais tormento a Josefina, mente afirmando que a pena era de “*doce años y un día de prisión menor*”. (BALLESTA, 1962, p. 52). Prisioneiro de guerra, MH luta por duas coisas: pela liberdade e que seu filho e esposa não passem fome. Em 26 de junho de 1939, todavia com a esperança esverdeada, pede ajuda a Neruda para que este faça o necessário para sua saída da prisão e da Espanha. Neste momento o poeta chileno já estava na França, agora com a missão de facilitar o exílio de espanhóis a Chile. (FERRIS, 2002, p. 415). Romero anota que se a poesia de “*El rayo que no cesa*” se trata da pena que carrega boa saúde; no “*Cancionero y Romancero de Ausencias*”, que vem das profundezas do abismo *franquista*, a luz desaparece e só o eco responde. (ROMERO, 2010, p. 206). E, MH respirava assim a sua esperança cinzenta:

Ausencia en todo veo:  
Tus ojos la reflejan.

Ausencia en todo escucho:  
Tu voz a tiempo suena.

Ausencia en todo toco:  
Tu cuerpo se despuebla.

Ausencia en todo siento:  
Ausencia, ausencia, ausencia.

(HERNÁNDEZ, 1963, p.62-63)

Ausência que também significa solidão. Como temos dito em outro ponto deste capítulo, poucos escritores espanhóis assumiram um compromisso social e político na mesma frente de guerra ou na vanguarda. Ferris lembra que, em Alcalá de Henares, MH esteve ante o fogo inimigo com os escritores espanhóis José Herrera Petere, Sánchez Vázquez e Juan Paredes. (FERRIS, 2002, p. 350). Dentre os poetas espanhóis MH foi o único. A maioria de seus amigos poetas se resguardava num edifício de retaguarda, como já temos assinalado, no posto de comando da *Alianza de Intelectuales Antifascistas*, em Madri. Pior ainda, vários de seus amigos poetas espanhóis como Luis Rosales, Luis Felipe Vivanco e Dionísio Ridruejo passaram a defender *los ideales del fascismo*. (FERRIS, 2002, p. 340). Resultado: a maior parte dos integrantes da frente de escritores contra a *Falange* estava fora do país; e, Miguel Hernández, doente, era condenado no mais imundo porão fascista.

Em seus últimos dias de vida, o regime tinha ainda preparado uma última humilhação ao poeta. A mesma que na sua infância e adolescência incorporou na sua espiritualidade a ansiedade pela justiça, precisamente pelos poros do “sofrimento ético-político” e da “humilhação social”, como colocado e defendido acima, nesta parte da pesquisa. Atacado por tuberculose que o agredia de forma virulenta em seus pulmões, MH percebia que sua hora derradeira tinha chegado. O regime *franquista* lhe impusera como condição para ele seguir vendo a sua esposa, com quem se casou pelo civil em 1937, a obrigatoriedade de contrair matrimônio religioso. O ato foi realizado em 4 de março de 1942. (ROMERO, 2010, p. 218).

Mas não apenas isso. O regime, valendo-se da antiga amizade de Miguel com o bispo de *Orihuela* dom Luís Almarcha, pretendia conseguir o que não conseguiu por meio das torturas e das aplicações de medidas administrativas cruéis aplicadas no corpo do poeta. As totalidades das exigências vexatórias eram: arrependimento de sua ideologia, declaração de apoio ao novo regime político, reconhecimento por assinatura de poemas religiosos y “*su inmediato matrimonio canónico con Josefina*”. (FERRIS, 2002, p. 476). O poeta-recluso só aceitou esta última e o matrimônio católico se realizou no *Reformatorio de Adultos de Alicante*, seu último lugar de reclusão, “num ambiente patético”. (FERRIS, 2002, p. 479).



Exatamente três anos depois de terminada a *Guerra Civil Española* (28 de março de 1939) morre MH em 28 de março de 1942, aos 31 anos. De acordo com a versão de Romero, que gera dúvidas em outros biógrafos, MH teria escrito num último poema na parede de sua cela sua *desgarradora despedida* (ROMERO, 2010, p. 231): *Adios, hermanos, camaradas, amigos:/ ¡Despedidme del sol y de los trigos!* Ferris, apoiando-se na versão da única pessoa, também detento, que esteve perto de MH na madrugada de sua morte, refere que suas últimas palavras teriam sido: *¡Ay, hija, Josefina, qué desgraciada eres* (FERRIS, 2002, p. 486).

## Capítulo II

### 3 MH e a recepção crítica no Brasil

*Con un sabor a todos los soles y los mares,  
España te recoge porque en ella realices  
tu majestad de árbol que abarca un continente.  
(MH – Viento del pueblo)*

#### 3.1 Brasil, Miguel Hernández, Joan Manuel Serrat e as nuances da recepção crítica

Pretendemos neste ponto bosquejar a recepção crítica sobre MH na América Latina e no Brasil. O olhar sobre este tema de raiz hispânica se realiza a partir de um país de língua portuguesa. Esboçaremos, pois, também uma breve caracterização social e linguística sobre o Brasil, no intuito de termos uma mínima noção histórico-contextual do lugar de onde surge este estudo sobre o poeta de *Orihuela*. Para este fim temos elencando referências de pesquisadores e escritores de grande renome; respeitadas figuras na literatura e as ciências humanas brasileira, como Alfredo Bossi, Ferreira Gullar, Sírio Possenti, Gilberto Freyre, dentre outros. Assinalamos, igualmente, com mais exatidão, que as apreciações se desenvolvem desde o estado de Mato Grosso do Sul (MS) onde ficam as sedes da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS). MS é considerado uma região de feições interioranas com forte ligação à produção primária, palco de conflitos fundiários e assento da segunda maior população indígena do país, por detrás da região amazônica.

Iniciamo-nos, de imediato, na busca por saber qual o grau de conhecimento que se tem sobre Miguel Hernández no Brasil, e investigar acerca da acolhida em análises histórico-literárias sobre o bardo. Começamos com um par de situações que despertaram a nossa curiosidade:

“Não trabalhamos com livros em espanhol”, “Não encontrei esse nome no sistema”, foram algumas das várias respostas negativas que temos colhido no centro de

São Paulo na procura por livros sobre o escritor Miguel Hernández. Não obstante, existam sebos culturais que ostentam a magia de terem nas suas prateleiras algumas vetustas edições, especialmente, da famosa editora argentina *Losada*.

O fato da escolha para o estudo do poeta Miguel Hernández rendeu recepções na universidade, entre colegas e professores, que chegaram perante nós como sugestivos parâmetros. Elas foram como medidas ou indicadores de uma escolha certa, pois, serviram como informações que justificavam a realização de uma abordagem no Brasil sobre MH. Em efeito, os subsídios colhidos eram indícios importantes que diziam respeito do pouco o nulo conhecimento que se tinha sobre um poeta espanhol com esse nome. Ao menos no universo em que o mestrando realizara sua graduação e agora objetivando a sua pós-graduação.

Certamente, ao longo do curso de graduação em Letras na UEMS houve pouca ênfase em poética vanguardista espanhola e o nome de MH não entrou em pauta. Aceitemos a situação de que o apagão de seu nome dentre os grandes da literatura espanhola tenha se dado, simplesmente, por critérios acadêmicos no contexto brasileiro. O juízo de que com Garcia Lorca e António Machado já se preenchiam com suficiência a relação da academia brasileira com a poética espanhola vanguardista pode ter influenciado negativamente em detrimento de nosso poeta?

Aos efeitos comparativos temos procurado evidências de recepção em outros países de América Latina. Encontramos alguns exemplos em López-Baralt (2016) que nos confirmam que o nome de MH e as referências crítica respeito de sua lírica chegaram cedo às praias da América Hispânica. Uma das portas de entrada mais importantes da recepção *hernandiana* foi pela ilha de Porto Rico. Neste país caribenho houve, primeiramente, um grande interesse solidário com o movimento de resistência da República espanhola. Desde o início da Guerra Civil, em 1936, os movimentos culturais da ilha estreitaram laços de apoio e solidariedade e os intelectuais não ocultaram sua simpatia com a frente popular antifascista. (LOPEZ-BARALT, 2016, pp. 42, 43). Este precedente resultaria, imediatamente, no posicionamento político-ideológico de um setor da imprensa e das numerosas revistas culturais porto-riquenhas a favor da República. O antecedente derivou na abertura de páginas para as publicações dos escritos, em forma de prosa e poesia, de autores espanhóis e na reprodução de revistas da Espanha em Porto Rico, tais como “*Mono Azul*” e “*Hora de España*”. E, neste contexto, já em outubro de

1937, a revista porto-riquenha “*Alerta*” publica por primeira vez um poema de MH; possivelmente a primeira também fora da Espanha. Tratava-se de *Elegía Segunda*, do volume *Viento del Pueblo*, dedicada a Pablo de la Torriente Brau, cubano de origem porto-riquenho que morrera em defesa da República na Guerra Civil Espanhola em 1936. (Idem, p. 43). López Baralt aponta outro momento importante acerca da recepção e divulgação que teve MH em Porto Rico, mediante a geração poética porto-riquenha de 1960. Tratava-se da *Revista Guajana*, que surgira para defender a independência de Porto Rico dos Estados Unidos, com um perfil anti-imperialista e como instrumento de condena à guerra de Vietnã. Os jovens poetas da *Revista Guajana* não só divulgaram a lírica *hernandiana*; ainda, receberam sua influência, pois, “Miguel Hernández teve tal impacto, pela sua significação política, na poesia destes jovens que o adotaram como bandeira”. (LOPES-BARALT, 2016, pp. 45, 46). Além de homenagens ao poeta, gravações em CD de seus poemas e *poemarios* que o tributam, a recepção crítica em Porto Rico incluiu livros, ensaios e teses sobre MH. (Ibidem, pp. 63-65).

De outros países latino-americanos podemos citar recepções críticas tais como: “*Ideología y retórica: las prosas de guerra de Miguel Hernández*”, de Rei Berroa, México, 1988; “*Miguel Hernández, destino y poesia*”, do paraguaio Elvio Romero, publicado no exílio na Argentina em 1958. Igualmente publicações de obras de MH: “*Cancionero y Romancero de Ausencias*” (1958), “*Los hijos de la piedra*” (drama-1959), “*Obras completas*” (1960), “*Antología*” (1973), todas editadas na Argentina pelas editoras Lautaro, Quetzal e Losada, respectivamente. (LOPEZ-BARALT, 2016, pp. 191-195).

Outra fonte abona, igualmente, que houve recepções em outros países da América Latina, especialmente na Venezuela, México, Uruguai e Argentina. De uma lista oferecida por uma hemeroteca recolhemos as seguintes publicações sobre o poeta de Orihuela: “*Cómo murió Miguel Hernández*”, Pablo Neruda, *Ercilla*, Chile, 1953; “*La última voz de Miguel Hernández*”, António Aparicio, *El Nacional*, Venezuela, 1953; “*Miguel Hernández, poeta de cárceles*”, Arturo Pérez P., *Cuadernos Americanos n° 72*, México, 1979; “*De Garcilaso a Miguel Hernández*”, Ángel Lázaro, *Carteles*, Cuba, 1960; “*La muerte de Miguel Hernández*”, Alejo Carpentier, *Carteles*, Cuba, 1939; “*Égloga fúnebre a tres voces y un toro para la muerte lenta de un poeta*”, Rafael Alberti, Pleamar, Argentina, 1942; “*El poeta campesino*”, José Ramón Medina, *El Nacional*, Venezuela,

1950; “*Drama y agonía de la cultura española: Miguel Hernández*”, Albors Ferrandis F., *El Día*, Uruguay, 1952. (SILVOS-BOLETÍN HERNANDIANO, 1998, n° 12-13).

As situações “curiosas” supracitadas falam de certa forma de dificuldades na identificação existente com a língua e a literatura em espanhol no Brasil. Elas nos levam, a nos perguntarmos de quão forte seria o vínculo cultural existente entre Brasil e Espanha ou do Brasil com a língua espanhola. Estudando o objeto que nos ocupa temos a sensação de que haveria na frente um *iceberg* que impede uma aproximação cultural mais intensa. Porém, neste estudo não se aproxima ciência certa de qual seria a dimensão do bloco ou barreira a ser vencido. O que *a priori* apresentamos é que a crítica *hernandiana* não chegou ao Brasil com a intensidade que entrou nos demais países do continente. Não obstante aos obstáculos culturais, lendo López-Baralt, podemos precisar melhor que houve situações alheias ao Brasil, mesmo aos outros países do continente, que prejudicaram, num primeiro momento, tal ancoragem.

López-Baralt lembra que, ao serem proibidas todas as obras de MH depois da Guerra e Revolução Espanhola, a recepção crítica sobre o poeta ficou prejudicada até na própria Espanha por conta da ditadura *franquista*. (LÓPEZ-BARALT, 2016, p. 45). Sendo assim, estamos diante de um contexto histórico de opressão na Espanha, situação que no Brasil e restante da América Latina pousa de vez com violência na década de 1960 e se fortalece na década seguinte. E é neste contexto que repercute a importância de uma figura vital para a recepção crítica da poesia *hernandiana* na América Latina, especialmente nos países *hispano-falantes*. Trata-se do canta-autor espanhol Joan Manuel Serrat. Foram duas, então, as situações conjunturais que deram a MH, depois de sua morte precoce, a oportunidade de comunicar-se com as massas, alhures de *Orihuela* e Espanha: As ditaduras latino-americanas e os momentos de auge do mencionado cantante, personalidade solidária com o povo espanhol e os povos latino-americanos, nos anos difíceis das ditaduras fascistas. Ambas as situações se conectaram para um feliz acontecimento: dar a conhecer a uma parcela de lutadores e lutadoras pela democracia, através da música, as letras *hernandianas*, até então mais restritas ao universo hispânico. Eis, como exemplo, uma das letras de uma das músicas do disco de Serrat produzido em 1972:

Boca que arrastra mi boca  
Boca que me has arrastrado

Boca que vienes de lejos  
 A iluminarme de rayos  
 Alba que das a mis noches  
 Un resplandor rojo y blanco  
 Boca poblada de bocas  
 Pájaro lleno de pájaros

Canción que vuelve las alas  
 Hacia arriba y hacia abajo  
 Muerte reducida a besos  
 A sed de morir despacio  
 Das a la grama sangrante  
 Dos tremendos aletazos  
 [...]

(HERNÁNDEZ, 1963, p. 130)

López-Baralt, porto-riquenha, ao se referir mais especificamente à grande recepção que MH teve em Porto Rico e ao corroborar o empurrão vital que Joan Manuel Serrat deu ao vate *oriolano* diz que “*el primer disco de Serrat sobre Miguel Hernández [...] llegó con éxito a nuestras playas en 1972*” (Idem, p. 45) e que muitos “*universitários en los años setenta conocen a Miguel Hernández por Serrat*”. (Ibidem, p. 47). Isto não foi diferente no restante dos países falantes de espanhol na América Latina. Larrabide, (2010) também destaca que a recepção ao estudo e conhecimento de Hernández durante o pós-guerra espanhola se dá com a difusão de sua poesia a través da música de Joan Manuel Serrat. (LARRABIDE, 2010, p. 31). Mas o exemplo mais claro das exceções, antes do vendaval que trouxe Serrat, do quão cedo houve ventos críticos sobre a estirpe poética de MH em Latino-américa foi o livro *Miguel Hernández: Destino e poesia*, do paraguaio Elvio Romero, produzido no exílio, apenas 16 anos depois da morte do poeta espanhol, e editado precisamente pela *Editorial Losada S.A.* Foi em 1958, constituindo a primeira biografia sobre o autor em América Latina. (LARRABIDE, 2010, p. 12). Um ano depois, em 1959, Miguel Ángel Asturias, escritor guatemalteco e novel de literatura 1967 escreve uma histórica resenha sobre o livro de Romero, na que entre outras coisas vocifera epítetos contra o ditador espanhol Francisco Franco:

[...] *Destino e poesia*, subleva al más indiferente [...] Uno se pregunta, cómo ha sido posible en este siglo, en esta hora, que un cantor campesino, ingenuo, viril, haya terminado sus días peregrinando de una cárcel a otra por la voluntad de un sargentote traidor. (ASTURIAS, 2010, p. 15).

Aitor Larrabide, importante *hernandiano* espanhol, especialista em estudo da crítica sobre MH, em consonância com López-Baralt, se refere também à voz emudecida de Hernández desde as primeiras horas do regime *franquista* e durante os 40 anos que

durou a ditadura. Das dificuldades que dentro da Espanha tiveram os críticos e estudiosos da literatura para a abordagem de sua obra poética. Aponta para impedimentos externo e interno que minaram a recepção crítica da obra *hernandiana*, tais como “a situação socioeconômica da Espanha do regime do general Francisco Franco” e a própria atuação da crítica, cunhando “mitos” e “tópicos” em torno do poeta que criaram uma atmosfera contrária à produção e difusão da análise sobre a arquitetura literária de MH. (LARRABIDE, 2010 pp. 19, 20). Em relação, especificamente a tal “mito”, Larrabide lança sua crítica, ao mesmo tempo, contra “*Neruda y algunos comunistas exiliados*”, que, segundo ele ficaram mais absorvidos em aproveitar-se politicamente do escritor de *Orihuela* e não em dar a atenção devida a sua obra, significando, igualmente, que a mesma coisa teria sido feita no caso de Machado e Lorca ao serem divulgados como “*los poetas del sacrificio*”. (Ibidem, p. 22).

Temos buscado, igualmente, vestígios de estudos sobre Miguel Hernández em Brasil na monumental pesquisa do próprio Larrabide, sob o título “*Miguel Hernández y la crítica*” (1997). Trata-se das teses de doutorado apresentado por este na *Universidad de León*, Espanha. Seu trabalho acadêmico consistiu em reunir todas as obras editadas de e sobre MH desde 1930 até a década de 1990. Muitas delas vêm comentadas ou simplesmente citadas. E como ele mesmo explica na introdução contém duas partes: Fontes primárias: *ediciones, antologías (de carácter general, con algunos poemas del poeta), traducciones recogidas en libro (no las aparecidas en revistas), y los poemas y prosas comentadas*. E fontes secundárias: *monografías, trabajos críticos, tesinas y tesis doctorales, entrevistas, obras generales, poemas y prosas dedicadas, y noticias informativo-divulgativas*. (LARRABIDE, 1997, V-VI). O estudo tem 612 páginas. Presunçosa no volume quanto soberba em as palavras vertidas pelo autor, por exemplo, quando diz que “é em verdade difícilíssimo encontrar estudos autenticamente literários sobre Hernández” (LARRABIDE, 1997, III). O Trabalho, um grande tesouro indubitavelmente, peca também de sectário quando ao longo das páginas evidencia seu desgosto pelos que observam a ideologia esquerdista adotada por MH, pois, segundo ele são questões “*extraliterarias*” que afetam a “*correcta*” divulgação do nome e da obra do cantor *oriolano*. (LARRABIDE, 1997, p. 229). E também ao indicar que possivelmente as traduções das obras de MH na década de 1960 tenham sido mais por motivações ideológicas que literárias. (Ibidem, p. 97). Quiçá por este mesmo motivo também a obra-

tese *Miguel Hernández y la crítica é extremadamente antinerudiano*. Larrabide quase não desaproveita uma ocasião, quando cita ao escritor chileno, para lançar seus dardos contra ele. Por exemplo; quando, ao pôr em dúvida uma declaração do latino-americano sobre MH insinua que “*creemos que pertenece a la leyenda difundida por Neruda para su mayor gloria*” (LARRABIDE, 1997, p. 242). Ou quando comenta o texto de Neruda sobre MH “*Viajes al corazón de Quevedo*” (1955) e lhe dá com o ferrão no seguinte comentário: “Nas páginas que fala da figura de Hernández, Neruda evoca como conheceu a MH. São lembranças paternalistas, não isentos de benevolência e auto-orgulho por tê-lo descoberto como poeta e oferecer-lhe possibilidades de seguir morando em Madri” (Ibidem, pp. 265, 266).

Destacamos que nas 612 páginas da pesquisa de Larrabide, que correspondem a 60 anos de divulgações editoriais, não encontramos nenhuma recepção crítica no Brasil. Temos lido sim que foram feitos, nesse período, segundo a pesquisa de Larrabide, estudos analíticos e editorações das obras do poeta nos seguintes países: França, Alemanha, Rússia, Cuba, México, Argentina, Espanha, Estados Unidos, Chile, Porto Rico, Itália, Venezuela, Colômbia, Uruguai, El Salvador, Nicarágua, Guatemala, e Polônia.

De volta às *praias* do Brasil, logo de somar as considerações acima, se pode deduzir que o hispanismo sofre de um apagamento longo e o nome de MH não figura nas faculdades de Letras, está ausente no ambiente universitário, simplesmente não é conhecido. Para esta afirmação nos ajustamos também, estritamente, a nossa experiência acadêmica, salientando que, no relativo à literatura espanhola, temos estudado sim, brevemente, a poética de Lorca e Machado, porém não se deu a oportunidade de conhecermos o nome nem a lírica de Hernández.

Diante desta realidade que afeta a nosso poeta em estudo, elencamos o trabalho realizado por Michele Fonseca de Arruda, do Instituto de Letras da Universidade Federal Fluminense (UFF), Niterói, Rio de Janeiro. A mesma apresentou em 2016 sua tese de doutorado no curso de Pós-Graduação em Estudos de Literatura dessa universidade, na área de concentração: Literatura Comparada. Sua abordagem: as narrativas de Ramón J. Sender, romancista espanhol e de Miguel Delibes, escritor e jornalista espanhol, sobre a Guerra Civil Espanhola. O título de estudo: “Das trincheiras da guerra civil às interseções literárias – leitura de *Réquiem por un campesino español*, de Ramón J. Sender e *Cinco horas con Mario*, de Miguel Delibes”. Neste trabalho, a autora, ao se referir aos escritores



que foram vítimas da Guerra e da ditadura de Francisco Franco, que se inicia depois de terminado o conflito armado, referência com ênfases a Garcia Lorca e Antônio Machado, mas lembra também de Miguel Hernández. Arruda baliza que

Miguel Hernández também figura como mais uma vítima da Guerra Civil. Ainda muito jovem, o poeta valenciano começou a escrever versos e decidiu seguir para a capital do país. Em Madri foi surpreendido pela Guerra Civil, se alistou no exército republicano e lutou em diversas frentes de batalha. Paralelamente, desenvolveu sua carreira nos principais eventos literários organizados pelo governo republicano ou em missões institucionais, como a que o levou à União Soviética em 1937. Quando a contenda espanhola chegou ao fim, Miguel Hernández tentou fugir para Portugal, mas foi interceptado e entregue ao exército nacionalista. Foi condenado à morte pelos tribunais franquistas, porém, graças à intervenção de amigos, a pena foi comutada para trinta anos de prisão. No cárcere, Miguel Hernández contraiu bronquite e tifo, que evoluíram para uma tuberculose que ceifou sua vida em 1942. (ARRUDA, 2016, pp. 25-26).

Tendo em conta que em nossa busca não temos encontrado outra referência, devemos dizer que a citação de Arruda bem pode se anotar como uma recepção pioneira sobre o poeta *alicantino* no Brasil. Embora, temos que assinalar que não se trata, especificamente, de uma pesquisa sobre Miguel Hernández.

Desde a morte do poeta até o presente têm passado 76 anos. Impõe-se então uma pergunta: Neste lapso de tempo, a recepção crítica sobre um dos mais universais poetas espanhóis foi aplacada pela pujança da literatura luso-brasileira ou foi prejudicada pela debilidade do movimento hispanista no Brasil?

De as buscas de MH no Brasil e na América Latina e dos encontros e desencontros que se nos apresentaram, partiremos agora à procura das especificidades sócio-históricas e linguísticas do Brasil e ver se estas poderiam ter determinado a relação e o caráter, a nível local, com a língua e os escritores hispano-americanos. Até mesmo com os países latino-americanos.

### **3.2 Sociedade, universidade, UEMS: Identidade e miragem**

Buscaremos aqui esquadrihar a sociedade brasileira no seu aspecto social e linguístico. Ainda que possa ser pretensioso, iniciamo-nos com uma tentativa de simplificação. Assim, desde o ponto de vista histórico-cultural: o que é o Brasil? Ou, de onde surge o Brasil? Esta é uma questão que sempre gerava acesos debates nas salas de aula da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS). Isto, entre os que acham que não se pode negar a verdadeira história do Brasil e os que creem que essa “conversa

fiada” deve ser deixada de lado e olhar para frente, como o faz a grande mídia; significando “para frente”, neste caso, apreciar os países do primeiro mundo. Existia uma grande fixação sobre Miami, Paris, Londres, Itália, Japão. Espanha aparecia sempre de imediato quando o assunto era o desejo de viajar ao exterior aos efeitos de aprimoramento e estudos sobre a língua espanhola. Para esta necessidade em pouco ou nada apareciam os países vizinhos que ostentam a língua espanhola como idioma oficial. Qual seria a causa dessa sorte de amnésia *identitária*?

Há ou não um pensamento ou uma projeção cultural mais *européizante* e menos *latinoamericanista* no Brasil? E se for assim, isso tem algum justificativo inquestionável? Em relação aos assuntos-chaves que estão na origem do povo brasileiro nos interessa ao mesmo tempo desvendar o grau de identificação dos alunos de uma universidade com as suas raízes. Embora, certamente, apontaremos o que da experiência como acadêmico na graduação rendeu nesse sentido. Conseqüentemente, o que venha a corresponder, nesta parte do trabalho, à descrição das reações dos estudantes serão apreciações unilaterais que poderão estar sujeitas às subjetividades do autor. A importância destas auscultações está em relação direta à possibilidade de determinação ou não das causas do baixo grau de identificação do brasileiro nato com as fontes históricas e culturais que lhes são próximas, interna e externamente.

Nesse sentido, há de se ponderar que não são poucos os textos de intelectuais brasileiros que ao buscar as “raízes” do problema *identitário* tenham se deparado inúmeras vezes com a necessidade de revelar ao mundo com cruza o Brasil colônia escravocrata; que, justamente, muitos na atualidade, não querem mais escutar. Ou seja, existe literatura abundante e disponível ao alcance que desmascara histórias e narrativas imperiais que, sub-repticiamente ocultam a verdadeira identidade do povo brasileiro. Por exemplo, em *Dialética da colonização*, Alfredo Bosi (1936), citando Marx quando este aprecia como uma situação “anômala” o regime dos latifúndios escravistas praticado no século XIX pelos países latinos e norte-americanos, rendendo, ao mesmo tempo, homenagem ao capitalismo europeu. (cf. BOSI, 1992, p. 23). Ou seja, sendo tributários do monstro e seu descendente. O autor coloca como exemplo a Inglaterra, que a meados do século XIX faz a passagem de seu capitalismo dependente do escravo do campo para o seu capitalismo condicionado ao servo assalariado. De tal maneira que o regime

escravagista, anterior ao modelo econômico e social capitalista, se irradia ainda com força no Brasil, em plena segunda metade do século XIX, como o maior exemplo de vergonha na América Latina. O escravagismo nas fazendas do Brasil, e a negação do salário, coincidindo Bosi com o autor de *O capital*, se apresentam como uma aberração intolerável e absurdamente longa na vida neste país. Diante do que ele chama de “a verdade nua”, sugere que é neste apagamento onde a sociedade brasileira deve buscar sua “existência social e psicológica” (Idem).

### **3.2.1 Riquezas linguísticas e exploração colonial**

No cerne da formação social brasileira seria perceptível o paradoxo do convívio das línguas dos povos nativos e dos negros africanos, silenciadas no médio da exploração. Riqueza cultural desdenhada, por um lado, e comércio de seres humanos valorizados, por outro. Lendo Alfredo Bosi descreve-se que a gênese colonial brasileira descansa nos latifundiários que eram também traficantes de escravos; na instituição do escravagismo; nos ruralistas e suas organizações administrativas e militares, que já existiam naquela época e até hoje; na sustentação do absolutismo durante e após as “independências nacionais”; na instituição da igreja e do clero vinculados à coroa e a acumulação de terra; e na divisão da sociedade entre poucos letrados e a maioria analfabeta. (cf. BOSI, 1992, pp. 23-25).

A formação social brasileira, também, repousa nos legados culturais, sanguíneos e materiais da ancestralidade indígena. Em Bosi se esclarece que, quase exterminados por espanhóis e portugueses, os povos indígenas no Brasil também foram escravizados, mas logo “libertados” pelo avanço do lucrativo mercado de escravos negros e a proteção da igreja oficial das coroas europeias. Aliás, porque os primeiros eram merecedores da catequização, entanto que os segundos eram desprovidos de alma. Bosi cita os padres jesuítas Jose de Anchieta (sec. XVI) e Antônio Vieira (sec. XVII) para ressaltar que a igreja e os portugueses em relação aos indígenas desenvolveram um papel central na edificação da matriz escravista do Brasil colônia. Enquanto a igreja queria salvar aos índios desalmados, os portugueses iam à caça dos mesmos por serem selvagens que podiam ser submetidos a trabalho forçado. (BOSI, 1992, pp. 31, 32). Anchieta, numa de suas cartas referida por Bosi, afirma que “o que mais espanta os índios e os faz fugir dos

portugueses e por consequência das igrejas, são as tiranias que com eles usam obrigando-os a servir toda a sua vida como escravos”. (ANCHIETA *apud* BOSI 1933, p. 334). O Padre Viera, no século XVII continua a testemunhar a longa jornada de extermínio emplacado pelos filhos brancos do Brasil contra os povos indígenas (BOSI, 1992, p. 33). Chamorro (2014), ao estudar o legado das línguas indígenas na obra filológica do padre Antônio Ruiz de Montoya realizadas nas Reduções Jesuíticas do Paraguai, encontra que as badaladas cidades brasileiras, São Paulo e Rio de Janeiro, eram os centros operacionais do escravismo indígena. A pesquisadora se depara com que o grupo de bandeiros armados conhecido como “bandeirantes” tinham como um de seus objetivos e negócios a captura de índios, sejam livres ou das Reduções para levá-los depois à feira de seres humanos nessas urbes da conquista portuguesa. (CHAMORRO, 2014, pp. 434, 435).

A instituição do comércio de escravos negros africanos deixou marcas profundas, indeléveis na sociedade brasileira, até hoje analisadas. Detrais dessa abominável história existem vestígios na língua portuguesa poucos conhecidos. Por exemplo, o fato de que aproximadamente 3.000 termos africanos estão “infiltrados” na língua portuguesa brasileira. Este dado é da autora de *Falares africanos na Bahia*, Yeda Pessoa de Castro, apontado por Alberto da Costa e Silva na apresentação do livro de Renato Mendonça *A influência Africana no Português de Brasil*. (MENDONÇA, *ap.*, 2012). Em relação à língua indígena, em *Casa Grande e Senzala* encontramos que no Brasil a língua tupi-guarani foi “o instrumento mais poderoso de intercomunicação entre as duas culturas: a do invasor e a da raça conquistada [...] uma das bases mais sólidas da unidade do Brasil”. (FREYRE, 2003, p. 219).

Na base da formação social brasileira está igualmente a má nutrição, segundo Freyre (2003). Este assinala que um dos alicerces fundamentais da formação social brasileira era também a família rural colonial. Esta, herdeira histórica do tradicional mandonismo político, oligarquismo, e nepotismo nacional, sustentava-se sobre “a base econômica da riqueza agrícola e do trabalho escravo” (FREYRE, 2003, p. 85). Esta relação social de exploração da terra e de seres humanos afetava a fonte de alimentação dos que historicamente viriam a conformar um dos troncos fundamentais da sociedade brasileira. Freyre expõe que na sociedade colonial só os brancos das casas-grandes eram bem alimentados, enquanto que os escravos pretos comiam o justo e necessário para

aguentar o trabalho desumano nas plantações dos latifúndios. Acrescenta o pesquisador que era nessa formação social alicerçada na monocultura empobrecedora da terra e das deficiências alimentarias, que se davam, nas mesmas proporções de carência, o “desenvolvimento físico” e econômico do brasileiro. A economia “latifundiária e escravocrata”, advertia igualmente Freyre, perverteu no povo brasileiro “suas fontes de nutrição e de vida”. (FREYRE, 2003, pp. 95, 96).

Diante dos temas elencados e considerados polêmicos, nos cursos de Letras da UEMS, a atitude dos acadêmicos tem discorrido como a de ouvintes de realidade e fantasia. E as histórias eram recepcionadas por muitos discentes com desconfiança e desinteresse. É muito importante ressaltar aqui que este comportamento de despolitização começou a insurgir no Brasil em 2013 e foi-se fortalecendo em consonância com o avanço da ideologia de direita, que foi tomando conta da sociedade brasileira, sendo que as universidades não ficaram isentas. Foram produzidos muitos análises ao respeito. Para a sustentação apoiamos-nos no artigo “A extrema-direita na atualidade” (2014), escrito no marco de um seminário organizado pelo Núcleo de Estudos e Pesquisa em Ética e Direitos Humanos da PUC-SP. Seus autores ressaltam precisamente o marco referencial de 2013 no Brasil quando um movimento estudantil chamado Movimento Passe Livre (MPL), que surge no seio da esquerda brasileira, tivera tamanho impacto em suas mobilizações mas que em poucas semanas acabaram, aos olhos do mundo, sendo tomadas e substituídas como por assalto pela extrema-direita. (SILVA DA, BRITES, OLIVEIRA, BORRI, 2014, p. 409). Os autores descrevem a importância que já tiveram em aquele momento as novas tecnologias de comunicação ou as chamadas redes sociais para convocar à população a lutar por serviço de transporte público de qualidade, embora, recusando “formas clássicas de organização e participação políticas” (Idem). Certamente aquelas mobilizações que terminavam sendo brutalmente reprimidas cresceram incontrolável, porém direcionadas pela direita, que também “se sentiram legitimados para expor em público suas convicções segregadoras, irracionais e autoritárias”. (Idem).

Pode se considerar também este ano de 2013, em que chegamos à universidade, como o início do processo de esvaziamento e rechaço a todo pensamento crítico. Ainda, o mais preocupante, a aceitação da banalização do racismo, da opressão, da exploração, da homofobia e da violência. Discussões sobre estes assuntos não eram de interesse e criavam um ambiente de crises. Discutir sobre estes temas, como diria Moreno-Nuño

(2006), ao analisar as narrativas da Espanha pós Guerra Civil, provocava uma tensão dialética entre o mito e o trauma. (MORENO-NUÑO, 2006, pp. 13,14). Os alunos, diante destes assuntos escabrosos, ficavam divididos entre os que achavam que era melhor esquecer e não polemizar com histórias de negros e indígenas (mito) e os poucos que consideravam que essas experiências de violência deveriam ser lembradas (trauma).

Outro assunto que despertava preocupações e levantava as “paixões” na universidade era o ensino da língua portuguesa. Melhor: o português brasileiro que o povo fala e a língua padrão portuguesa do “outro Brasil”, que sua elite fala. Isto traz à tona a crença na existência de um Brasil da erudição e outro da ignorância. Possenti (2008) entende que o problema do ensino da língua padrão nas escolas brasileiras tem um caráter político/ideológico. Argumenta que o português padrão brasileiro é o “dialeto” da classe dominante, que se impõe em nível do ensino universal no Brasil, mediante “estratégias escolares discutíveis”. (POSSENTI, 2008, pp. 17,18). Para Possenti, há um problema na “concepção de língua e de ensino de língua na escola” e que não merece apenas soluções práticas senão de uma “revolução” no método. (Idem). Possenti defende ainda que as ponderações sociais *culto/inculta*, às que são submetidas às pessoas, por falar de tal o qual jeito, não pode ser nunca o parâmetro que determine maior ou menor inteligência, capacidade mental ou comunicativa. (POSSENTI, 2008, p. 74).

É possível que o que se tenha imposto na universidade como discurso fácil e majoritário tenha coincidido com a volta ou o avanço da extrema direita no Brasil no século XXI. Por isso quicá a preferência de pertencer a um país que ostenta sua origem em narrativas cheias de arrogância-fantasia e não ao Brasil enxergado por Possenti, Bosi, Freyre, Gullar, Schwarz e outros. Kruchin, analisando a volta do anticomunismo no Brasil e o ressurgimento da extrema-direita, no contexto eleitoral de 2018, e passados cinco anos das mobilizações pelo passe livre, disse que “os discursos extremistas passam a vigorar com mais força e ganham espaço até nas grandes mídias. Fortalecendo discursos autoritários e intolerantes, a atual faceta do anticomunismo militante abre espaço para agendas que são, na verdade, antidemocráticas”. (KRUCHIN, 2018).

Mas, voltemos a algumas ideias relacionadas à formação histórica da sociedade brasileira. Podemos dizer que, certamente, uma das principais vertentes de análises ao

respeito vem tolerando o aumento de uma sorte de rechaço ou de aceitação. Em quanto que, paralelamente, se produz o retorno do discurso hegemônico direitista, que, dissonante, goza de fácil consentimento. Acaso estas duas situações que entram em contradição e que aparecem como duas caras de uma mesma moeda sejam consoantes a um país dependente e subdesenvolvido que não se reconhece e busca ser reflexo de outros países mais *glamourosos*? Ferreira Gullar (1978), em “Vanguarda e subdesenvolvimento”, é bastante preciso nesse sentido. Segundo o poeta e ensaísta, a tendência histórica de Brasil, como país subdesenvolvido e dependente, nas buscas de sua formação social e cultural, é a de ser importador e imitador das artes, das críticas, das literaturas, das pinturas e dos movimentos e das expressões artísticas européias e norte-americanas. Em outro sentido, e usando um dos discursos críticos do referido poeta nacional, nessas procuras e nessa feição, o Brasil é o reflexo da “aglutinação dinâmica de elementos reelaborados” por fora de sua realidade. (GULLAR, 1978, p. 45).

Em sua crítica literária “As ideias fora de Lugar”, Roberto Schwarz (2014) ao analisar os movimentos libero-burguêses que influenciam a cultura, a arte e a política na Europa, afirma que “ao longo de sua reprodução social, incansavelmente, o Brasil põe e repõe ideias européias, sempre em sentido impróprio”. (SCHWARZ, 2014, p. 62). O cientista e teórico literário critica o fato de que no Brasil esteja-se sempre usando “ideais” européias que aqui adentro ficam deslocadas ou “fora do centro”. (Ibidem, p. 63).

No item 3.2 temos feito abordagens nas que assinalamos e caracterizamos o ponto de ancoragem do estudo e apontamos para a determinação da ascendência social e linguística da sociedade brasileira. Esclareceu-se também a origem do mestrando e o lugar e a instituição em que o mesmo desenvolveu sua experiência acadêmica. Igualmente, analisou-se o alicerce sob a qual teria se erguido, de acordo as nossas fontes, historicamente, a questão social, econômica e política ao interior dessa sociedade. Sustentou-se, baseado em importantes referências, que ao longo do tempo produziu-se um deslocamento identitário, que não favoreceram uma recepção crítica das artes hispânicas no Brasil, aspecto em foco nesta parte do trabalho.

Alínea seguinte se buscará como este aspecto afetou na pose e no conhecimento da língua e literatura espanhola no Brasil. E também, no mesmo sentido, em relação aos outros países latino-americanos, falantes majoritários da língua espanhola. Acreditamos que esta parte da pesquisa pode ajudar a determinar a causa da debilidade da recepção

crítica da literatura hispano-americana e, ainda, o marasmo que existe em relação a MH no Brasil, como se analisou na seção 3.1.

### 3.3 O Brasil e a língua espanhola

No inciso anterior temos seguido um percurso propondo o deslocamento identitário causado pelos setores hegemônicos históricos do Brasil, vinculados ao poder econômico. Detrás da preeminência histórica de seus setores escravocratas, burguesias e oligarquias, estão ocultas a negação da verdadeira formação social do povo brasileiro. Esta discussão está no cerne das pesquisas científicas de Bosi, Freyre, Possenti, Gullar Schwarz, que temos citado, e de outros estudiosos que se posicionaram criticamente à história dominante. Pensamos que a linha de pensamento destes autores está vigente e vem se repetindo nessa contenda social e cultural entre os dois *Brasis*; ora morna, ora aquecida. Ajuizamos por isso que o destroncamento que empurra o país para fora de seu próprio continente afeta também sensivelmente a relação com as artes e literaturas em língua espanhola, tanto hispânica como latino-americana.

Em efeito, este estudo nos levou a observar algumas situações nesse sentido. A língua “irmã” mais falada no mesmo continente latino-americano, ao qual pertence o Brasil, é desdenhada nos currículos escolares, na mídia, na própria sociedade. Há uma subestimação da língua espanhola como meio social de interação e relacionamento artístico, cultural, musical e comunicacional. Perde terreno para o inglês, que é altamente valorizada. Em 2017, o ensino nas escolas públicas e privadas de *Língua e Literatura* espanhola foi tirado por império da própria Lei nº 9394/96, de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDB). Até então competia ainda, na teoria, em igualdade de oportunidades com o inglês, pois, as escolas podiam optar pela escolha de uma das línguas estrangeiras moderna. Mas, por meio da Lei 13.415/2017 foi modificada a LDB e, em seu Art. 35-A § 4º, passou a imperar que

Os currículos do ensino médio incluirão, obrigatoriamente, o estudo da língua inglesa e poderão ofertar outras línguas estrangeiras, em caráter optativo, preferencialmente o espanhol, de acordo com a disponibilidade de oferta, locais e horários definidos pelos sistemas de ensino (LDB, 9394/96 Art. 35-A § 4º).

Já em sua antiga posição, *Língua e Literatura Espanhola*, como matérias no Ensino Médio das escolas públicas brasileiras, tinham um incômodo lugar. Por tudo o que



foi assinalado no item 3.2 desta dissertação, o “efeito miragem” prevaleceu sempre na hora das escolhas e a quantidade de escolas que optaram pelo inglês foi continuamente superior às que preferiram o espanhol. A nova lei de 2017 só oficializou a morte lenta do espanhol das grades curriculares das escolas, tanto públicas como privadas. Em 2018, no MS, segundo um levantamento que fizemos especialmente no município de Dourados, todas as escolas privadas tiraram o espanhol da grade curricular e só ficou o inglês. Das Vinte e duas escolas estaduais desta comuna só uma mantém o espanhol.

A sustentação do inglês como obrigatório nas escolas e o espanhol “em caráter optativo” foi reforçada em 2018 mediante a chamada Base Nacional Comum Curricular (BNCC) do Ministério de Educação. E com isto o inglês passou a vigorar com força a partir do ensino fundamental. No Ensino médio, há um reconhecimento tácito do Ministério de Educação de que o motivo é o mercado de trabalho e, abertamente, defende a sua importância por conta da “globalização”. Na fundamentação da BNCC, na seção concernente à Área de Linguagens e suas Tecnologias, pode ser lida uma profusa argumentação, com louvores ao inglês, dizendo que

No Ensino Médio, a contextualização das práticas de linguagem nos diversos campos de atuação permite aos estudantes explorar as utilizações do inglês na cultura digital, nas culturas juvenis e em estudos e pesquisas, como também ampliar suas perspectivas em relação à sua vida pessoal e profissional. Além disso, abrem-se possibilidades de aproximação e integração com grupos multilíngues e multiculturais no mundo global – contanto que estes saibam se comunicar em inglês –, com diferentes repertórios linguístico-culturais. No Ensino Fundamental, foram consideradas a interculturalidade e a visão da língua inglesa como língua franca – portanto, “desterritorializada” em seus usos por diferentes falantes ao redor do mundo –, bem como as práticas sociais do mundo digital. No Ensino Médio, trata-se de expandir os repertórios linguísticos, multissemióticos e culturais dos estudantes, possibilitando o desenvolvimento de maior consciência e reflexão críticas das funções e usos do inglês na sociedade contemporânea – para problematizar os motivos pelos quais ela se tornou uma língua de uso global, por exemplo. Nas situações de aprendizagem do inglês, os estudantes podem reconhecer o caráter fluido, dinâmico e particular dessa língua, como também as marcas identitárias e de singularidade de seus usuários, de modo a ampliar suas vivências com outras formas de organizar, dizer e valorizar o mundo e de construir identidades. Aspectos como precisão, padronização, erro, imitação e domínio da língua são substituídos por noções mais abrangentes e relacionadas ao universo discursivo nas práticas situadas dentro dos campos de atuação, como inteligibilidade, singularidade, variedade, criatividade/ invenção e repertório. Trata-se de possibilitar aos estudantes cooperar e compartilhar informações e conhecimentos por meio da língua inglesa, como também agir e posicionar-se criticamente na sociedade, em âmbito local e global. (BNCC, 2018, p. 476-477).

Esta argumentação, cuja citação extensa acreditamos necessária, é um claro discurso fundamentador de como a política educativa brasileira, no que se refere à *Língua e Literatura*, está submetida aos interesses de um idioma “desterritorializado” (BNCC, 2018, p. 476) que é o inglês; pois, este seria o que melhor se ajusta ao “mundo global” (Idem). No transfundo de tal discurso, na verdade, há uma aberta negação da América Latina a partir da América Latina. Supõe-se, ao avesso, podemos pensar, que é a partir do inglês que o estudante brasileiro vai ter uma visão crítica sobre a sociedade. Qual sociedade? A latino-americana? Sem dúvida, uma profunda amnésia ética e uma negação da própria cultura. Veja-se melhor o texto supracitado da BNCC na parte final: “âmbito local” refere-se ao Brasil e “global”, como acreditamos, não inclui *a priori* a América Latina, senão substitui a *Europa* e aos *Estados Unidos*, os difusores e defensores da “língua inglesa” “desterritorializada”, ou, como preferem outros, a língua colonizadora. Se julgarmos a partir da inquietação de Retamar (2014), o Brasil prefere ainda ser “*eco desfigurado de lo que sucede en otra parte*” (REMATAR, 2014, p. 32).

Diante deste quadro histórico-cultural, a situação da língua e literatura espanhola no Brasil não é de “bonança” nem ela pode ser medida pela quantidade de cursinhos de espanhol oferecidos no país, como sugerem alguns hispanistas como Moreno Fernández (2005) num interessante artigo seu “*El español en Brasil*”, porém, desenhado no contexto de inícios do século XXI e alicerçado no auge de compromissos econômicos que empresas espanholas acertaram no Brasil e de cláusulas comercial-tarifárias regionais como o Mercado Comum do Sul. (FERNÁNDEZ, 2005, pp. 18,19).

Após o brevemente exposto, deste modo, achamos que está explicada a causa de uma realidade mais bem paupérrima das artes, da literatura e sobre todo da poesia espanhola e latino-americana no Brasil. E, como temos visto, mais especificamente, no que se refere à lírica de Miguel Hernández, praticamente, temos dado um pulo ao vazio em nossas indagações. De outro modo, um resultado positivo num fato que pode ser -ou não- considerado negativo.

## Capítulo III

### 4 Esboço teórico sobre as fontes líricas sociais do soldado-poeta

*Pintada, no vacía:  
Pintada está mi casa  
Del color de las grandes  
Pasiones y desgracias...  
(Canción última - El hombre acecha)*

#### 4.1 Em volta de uma antologia selecionada por Leopoldo de Luís

Neste e nos próximos capítulos nos abocaremos preferencialmente ao levantamento da crítica literária e à análise da poesia social de MH, respectivamente. Apresenta-se inicialmente a produção básica que acompanhará a estes momentos de pesquisa, análise e reflexão teórica. Para tais indagações e verificações temos escolhido uma amostra antológica de poemas publicados pela *Alianza Editorial S.A.* de Madrid, Espanha (1979), sob o título *Miguel Hernández: Poemas Sociales, de Guerra y de Muerte*. O trabalho de seleção dos poemas, as anotações e a introdução das edições foram feitas pelo poeta e estudioso hernandiano *andaluz* Leopoldo de Luís.

O volume em questão tem 123 páginas e corresponde à terceira edição, sendo que a mesma editora imprimiu a primeira em 1977 e a segunda em 1978. O opúsculo contém quinze poemas de *Viento del Pueblo* (1937); oito poemas de *El hombre acecha* (1938); um poema de *Perito en Lunas* (1933); seis poemas de *El rayo que no cesa* (1934) e treze poemas de *Cancionero y Romancero de Ausencias* (1938-1941). De Luís inclui também na antologia alguns que não foram considerados nessas publicações. Assim temos quatro composições que “pertencem ao grupo de poemas escritos entre 1933 e 1934”. (DE LUÍS, 1979, p. 117). Eles são: *Profecía sobre el campesino*, *El silvo de afirmación en la aldea*, *Hermanita muerta* e *Elegía-al guardameta*. Igualmente estão presentes na seleção cinco arranjos poéticos de MH que foram escritos depois da publicação de *El rayo que no cesa* e antes do início da Guerra Civil e que, segundo De Luís, datam de 1936: *A Raúl González Tuñón* (poeta argentino), *Sino sangriento*, *vecino de la muerte*, *Egloga* (escrito em

ocasião do centenário do nascimento de Garcilaso de la Vega) e *El ahogado del Tajo* (dedicado a Gustavo Adolfo Bécquer, pelo centenário de seu nascimento). Cinco criações líricas que estão inseridos em alguns ensaios dramáticos de MH igualmente fazem parte da coletânea: “Ato II, quadro I, cena 2<sup>a</sup> da obra” *El labrador de más aire* (1936-teatro-); “quarta peça do pequeno volume-final do quadro único” da obra *Teatro en la guerra*; “ato II, quadro I, cena 1<sup>a</sup>” da peça teatral *Pastor de la muerte*; “ato II, quadro 3, cena 1<sup>a</sup>” da mesma peça de esta última; e o discurso teatral do *auto sacramental* de Hernández *Quién te ha visto y quién te ve y sombra de lo que eras*/ “cena VI da fase posterior da parte 3<sup>a</sup>”. (Idem, *Ibidem*, pp. 117-118). Além disso, temos *Alba de hachas*, “possivelmente escrito na primavera de 1936” e para De Luís é provável que seja “*el poema revolucionário más violento*” de Miguel Hernández, por se tratar de um momento de grande crises espiritual pelo que passa o autor sendo muito jovem e que incide no seu afastamento de suas crenças religiosas. (Idem, *Ibidem*, pp. 117-10). *Las desiertas abarcas* faz parte da referida edição antológica e foi “publicado na revista *Ayuda*, em janeiro de 1937” (*Ibidem*, p. 32). Uns dois mais famosos toureiros da Espanha é Ignacio Sánchez Mejías, quem atingido pelo chifre de um touro morrera em rodeio em 1934, causando grande comoção no país. Além de matador de touros, Mejías era escritor. Trás sua morte, Federico García Lorca lhe dedica *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, Rafael Alberti lhe escreve o poema *Verte y no verte*; y, MH também o eterniza com *citación final* (*Ibidem*, 118) poema que está presente no livro *Miguel Hernández: Poemas Sociales, de Guerra y de Muerte*. Um significativo poema foi incluído também nesta antologia e de certa forma rende homenagem a *los adolescentes de Orihuela* que se reuniam na padaria dos Fenoll, por amor à poesia. Trata-se de *Elegia*, dedicada a Josefina Fenoll, quem foi namorada de Ramón Sijé. (Idem, p. 118).

Em relação à forma que se apresenta a coleção, salienta-se que, além da seleção de poemas, a edição aos cuidados de Leopoldo de Luís traz as criações do poeta divididas da seguinte forma: **a)** [*Poemas sociales*], reúne 18 poemas; **b)** [*...de guerra*], que agrupa 16 poemas; **c)** [*...de muerte*], adjunta 29 poemas. Certamente é uma divisão rigorosa, embora com o sentido do cuidado extremo de quem dedicou o trabalho não apenas à poética, propriamente, senão, de quem se consagrou à apuração austera da trajetória humana do cantor *alicantino*. Aos efeitos de nosso estudo, embora, nos interessa reunir todos os poemas da forma seguinte: tanto os dispostos sob o signo bélico (de guerra) os agrupados sob o símbolo da extinção da vida (de muerte) e os organizados sob a bandeira

que canta ao trabalho e aos trabalhadores (poemas políticos), agrupamo-los-a unicamente ao abrigo da poesia social.

Atendendo a cuidadosa divisão e arranjo realizados por De Luís, neste ponto opta-se pela escolha de um poema de cada grupo, para colocá-lo na trilha que nosso estudo vem seguindo e que aponta para as fontes prima da lírica social hernandiana. Embasar-nos-emos, sobre tudo, nas considerações de De Luís, quem realizou a seleção e organização dos poemas para a edição N° 655 do *Libro de Bolsillo da Alianza Editorial-Madrid* (1979).

Nesse sentido consideramos de importância elencar o poema “A Raúl González Tuñón” (HERNÁNDEZ, 1979, p. 29). Tuñón, poeta argentino que desde cedo abraçou com ímpetu a causa do proletariado na Espanha e desenvolveu uma militância antifascista. Pois, antes da Guerra Civil y Revolución Espanhola, o argentino já testemunhava de perto a Revolução de Astúrias de 1934 e publica seu poemario *La rosa blindada* ao respeito. De acordo com De Luís, Tuñón “é um dos mais destacados poetas sociais argentinos”. Este deixou escrito poemas sobre o levantamento dos operários socialistas e anarquistas no noroeste da Espanha; “*que, sin duda, impresionaron al joven Miguel*”. (DE LUÍS, 1979, p. 10). MH dedica um poema a Tuñón, considerada como “a primeira poesia de Hernández com intenção social”. (Idem, p. 10).

A Raúl González Tuñón

Raúl, si el cielo azul se considera  
sobre sus cinco cielos de raúles,  
a la revolución sus cinco azules  
como cinco banderas entregara.

Hombres como tú eres pido para  
amontonar la muerte de gandules,  
cuando tú como el rayo gesticules  
y como el rayo al rayo des la cara.

Enarbolado estás como el martillo,  
enarbolado truenas y protestas,  
enarbolado te alzas a diario,

y a los obreros de metal sencillo  
invitas a estampar en turbias testas  
relámpagos de fuego sanguinario.

Este poema teria sido escrito por MH em janeiro de 1936 e está separado entre os que seriam a sua “poesia social”. Foi escrito depois de *El rayo que no cesa*, porém não

integra *Viento del Pueblo* nem *El hombre acecha*, considerados pela crítica os livros de sua “etapa revolucionária”, por excelência. Por isso nos interessa de sobremaneira a fim de anotar aspectos sobre uma tendência desmistificadora. A que aponta para a intenção de que teria sido Pablo Neruda o principal ou quase único “responsável” da radicalização poética do jovem de Orihuela. Sobre tudo de parte de alguns detratores do chileno a quem este parece produzir urticária por conta do “desvio ideológico” que teria experimentado MH, como temos visto com exemplos nos capítulos anteriores.

Em Ferris encontramos que em setembro de esse mesmo ano, no *Ateneo de Madrid*, se realizou um festival organizado pelo poeta espanhol León Felipe, do qual participou Raúl González Tuñón. MH assistiu junto a seus amigos Ricardo Molinari, Pablo Neruda e Delia del Carril. Foi o primeiro contato dele com o poeta argentino, “*profundamente comprometido con la lucha política y gran convencido del papel revolucionario del escritor*”. (Ibidem, p. 246). Tuñón leu os poemas de seu livro *La rosa blindada*. Esta experiência, de acordo com Ferris, para os jovens escritores como Miguel foi “sem dúvida” um acontecimento marcante, por ser a “primeira vez” que escutaram da necessidade de orientar suas obras para uma “*toma de partido que no se prestase a confusiones*”. (Idem, p. 246). Em *La rosa blindada*, o poeta argentino denuncia a repressão dos mineiros em Astúrias, o mesmo tema em que Miguel estava concentrado mediante sua obra de teatro *Los hijos de la piedra*. A “*llamada a la conciencia social y política*” feita por Tuñón não poderia ter caído no melhor e mais exato momento para o oriolano. (Ibidem, p. 247).

Romero desenvolveu anotações importantes em relação à amizade que surgiu entre MH e o poeta latino-americano. E, contou com detalhes a maneira decidida com que este se lançou à captação ideológica do jovem poeta. As longas tertúlias que ambos partilhavam criaram as oportunidades para o reconhecimento das *tensiones íntimas* que os motivavam. (Ibidem, p. 148). O escritor paraguaio salienta que Tuñón enfrentava Hernández abertamente com suas posições políticas e assim, devagar, as antigas crenças do escritor camponês ficaram enfraquecidas. O argentino, “com grande ternura pressiona sobre as ideias” de Hernández, segundo Romero. (Ibidem, p. 110). E como prova disso resgatou em seu livro *Miguel Hernández: Destino y poesía* uma confidência de Raúl González Tuñón:

“...Por ese entonces Miguel nos escuchaba atentamente –cuenta Tuñon- cuando discutíamos con nuestros amigos en casa de Neruda o en la Cervecería del Correo, acerca de la doble función de la poesía en épocas de ruptura, de transición, en épocas revolucionarias. Un día Miguel Hernández se puso resueltamente de nuestra parte. Miguel sabía, como nosotros, que estábamos en medio de la tempestad”. (ROMERO, 2010, P. 110).

Neste ponto admite-se que até optamos por nos “aproveitarmos” do antinerudismo de Aitor Labarride, quem em seu *Miguel Hernández y la Crítica*, que já comentamos no capítulo anterior, na clara intenção de se lançar contra Pablo Neruda assenta que “*el poeta paraguayo [Elvio Romero], con su estilo grandilocuente y novecentista, resalta la importancia de Raúl González Tuñon en la orientación política de MH, antes de Neruda*”. (LABARRIDE, p. 9). Porém, é importante também a crítica que faz Labarride a uma das mais consideradas e respeitadas hernandianas, Maria de Gracia Ifach, que em seu livro “*Miguel Hernández, rayo que no cesa*” (1975) no *concede la importancia debida a Raúl González Tuñon*, enquanto influenciador da mudança ideológica e poética do pastor-poeta. (Ibidem, p. 150). A fim de aportarmos outro biógrafo e testemunha sobre este assunto da mudança de entusiasmo de MH, apontamos também que Labarride cita a Luis Jiménez Martos, quem em “*La vida de MH hasta 1936*” glosa aspectos sobre o poeta como *su afición al flamenco y la influencia política de Raúl González Tuñon*. (ibidem, p. 186).

Seguidamente incluímos neste capítulo o segundo poema de tinte social. Desta vez um que corresponde a “*Viento del pueblo*”: *Sentado sobre los muertos*. Leopoldo de Luís o inclui na sua referida antologia, embora, como poema “*...de guerra*”. A Guerra Civil Espanhola estava em pleno auge do entusiasmo na resistência antifascista e MH escrevia poemas desde seu posto de soldado. Pouco tempo tem seu pensamento para o existencialismo subjetivista que o prendeu em “*El rayo que no cesa*”. A terra espanhola se encheu de realismo e ele não tinha mais tempo do que para inserir na prática as suas recentes assimilações políticas, no coração da crua realidade social que observava. Não existindo mais alternativa que a de empunhar -além de quanto podia com suas mãos- sua própria voz. E foi assim que escreveu:

#### **Sentado sobre los muertos**

Sentado sobre los muertos  
que se han callado en dos meses,  
beso zapatos vacíos

y empuño rabiosamente  
la mano del corazón  
y el alma que lo sostiene.

Que mi voz suba a los montes  
y baje a la tierra y truene,  
eso pide mi garganta  
desde ahora y desde siempre.

Acércate a mi clamor,  
pueblo de mi misma leche,  
árbol que con tus raíces  
encarcelado me tienes,  
que aquí estoy yo para amarte  
y estoy para defenderte  
con la sangre y con la boca  
como dos fusiles fieles.

Si yo salí de la tierra,  
si yo he nacido de un vientre  
desdichado y con pobreza,  
no fue sino para hacerme  
ruiseñor de las desdichas,  
eco de la mala suerte,  
y cantar y repetir  
a quien escucharme debe  
cuanto a penas, cuanto a pobres,  
cuanto a tierra se refiere.

[...]

Aquí estoy para vivir  
mientras el alma me suene,  
y aquí estoy para morir,  
cuando la hora me llegue,  
en los veneros del pueblo  
desde ahora y desde siempre.  
Varios tragos es la vida  
y un solo trago es la muerte.

(HERNÁNDEZ, 1979, pp. 51-53)

Este poema inaugural na seleção que agrupa os “poemas de guerra”, de acordo a Leopoldo de Luís, obedece à compreensão de que a poesia deve estar fincada na terra e no povo para cumprir seu objetivo de ser também *interprete de sentimientos colectivos*. (DE LUÍS, 1979, p. 12). Observamos, ainda nestas estrofes incompletas, o quanto MH se reconstrói a si próprio numa clara identificação com a paisagem que o viu nascer e crescer, mesmo no pior cenário que uma guerra pode edificar. Ainda em meio do mau cheiro da morte, a vida que lhe sobra é dedicada à terra de onde ele partiu, para se auto-proclamar um som prescindível, se a causa for o amor. Acaso também, salvando a diferencia, o panorama bélico tenha gerado no poeta uma identificação maior com a sua terra e a sua antiga realidade, lidas agora com a ótica de uma consciência política, outrora obnubilada por campanários.



Um poema social, ainda que seja “de guerra”, pode ser um poema de amor. Esta interpretação pode ser lida na interessante compreensão de De Luís quando explica que na poética “*miguelhernandiana*” a temática social, de morte ou de guerra não comporta um imperativo anulador do amor. Afirma o estudioso que várias composições amorosas estão impregnadas de *transparencia de muerte*; outras, assevera, respiram o amor em um clima de guerra. É o caso de “*Hijo de la luz y de la sombra*”, um dos ícones líricos *hernandiano*, de profunda dimensão amorosa, que carrega uma intensa dimensão social. (Ibidem, p. 9).

#### 4.1.1 Artistas de Vallecas e as Missões Pedagógicas

Com o passo dos anos e mais longinquo do fim da ditadura franquista, novas informações de grande valor têm surgido, resultado de pesquisas, em relação à etapa humana e poética de MH, que o levaram a reorientar suas crenças ideológicas e o induziram às descobertas de outras tendências estéticas para sua poesia. E elas coincidem com a fase em que o poeta sente o chamado de definição – pelo não ou pelo sim – para as causas do povo. Os estudos demonstram que essas mudanças se apresentam antes ou adjunto das vivências que o mesmo leva ao lado de poetas da estatura de Pablo Neruda e Vicente Aleixandre.

De acordo com Ferris, as “provas” aparecem na década de 1980 com pesquisas literárias até então consideradas de pouca importância e cobram força em 1992 com motivo do *I Congreso Internacional “Miguel Hernández, cincuenta años después”*. Uma dessas amostras críticas expõe a relevante influência que teve em MH a *Escuela de Vallecas* (FERRIS, 2002, p. 213). Era um grupo de artistas plásticos que nas aforas de Madrid, na década de 1930, cultuavam o universo e a natureza em oposição a uma cultura *antiurbana*. (Ibidem, p. 207). Precisamente a terra, o rural, o campo, a natureza que prestigiavam a poética hernandiana, é revalorizada pelo poeta em momentos em que a Madri urbana lhe abriu as portas, sobre tudo com seus encantamentos culturais. Ferris cita alguns membros dessa escola, como Maruja Mallo, Benjamín Palencia e Alberto Sánchez. Estes, com posições teóricas e plásticas que dominavam a vanguarda artística *madrileña*, instam a MH a preservar em seus versos *esa ruralidad* que Hernández carregava com ele

pela capital como se fosse um *defecto de origen* (Idem, Ibidem, pp. 207, 208, 213). Ferris, em seu livro “*Miguel Hernández: pasiones cárcel y muerte de un poeta*”, assinala ao respeito que

Si importante parece la figura de Neruda en la vida de Hernández, así como esa serie de factores que confluyen en él entre finales de 1934 y los primeros meses de 1935, mucho más decisiva habría de ser la influencia de la llamada Escuela de Vallecas, que le llega por dos vías esenciales: la estética y la afectiva. (FERRIS, 2002, p. 207).

Em relação à dimensão afetiva com a *Escuela de Vallecas* da qual fala Ferris devemos dizer que esses novos estudos difundidos e as novas pesquisas e a dele próprio traem revelações importantes acerca da relação amorosa de MH com a pintora Maruja Mallo. Más este ponto não é de grande relevância para a antologia poética reunida por Leopoldo de Luís, o nosso foco principal agora; porém, as descobertas, mudariam arraigadas concepções, sustentadas durante cinquenta anos, em relação a *El rayo que no cesa*.

Sobre o conhecimento destas novas informações, Ferris resgata os nomes de Ramón Pérez Álvarez e José Carlos Mainer. O primeiro foi integrante do grupo *La Tahona*, assim conhecido o núcleo literário de jovens oriolanos que se reuniam num cantinho da padaria da família Fenoll, na *calle de Arriba*, como vimos no capítulo inicial. E foi Agustín Sánchez Vidal, um dos mais importantes hernandianos, quem se interessou por um artigo de “*escasa difusión*” de Pérez Alvarez que tratava sobre o significado da *Escuela de Vallecas* para MH. Sánchez Vidal lhe outorga a atenção necessária ao artigo em seu livro “*Miguel Hernández, desamordazado y regresado*”. (FERRIS, pp. 70, 71, 172, 213, 497). O segundo, Mainer, crítico literário espanhol quem em março de 1992 apresentara seu trabalho “*Apuntes sobre el tema rural en la España republicana*” e publicada nas atas do *I Congreso Internacional Miguel Hernández, cincuenta años después*, resgata as percepções plásticas e teóricas que deslumbrariam ao trovador alicantino. (Idem, p. 213, 497).

Em efeito, como temos visto em “*Sentado sobre los muertos*”, a *ruralidad da estética vallecana* se reflete em *tierra, raíces, ruiseñor, leche, pueblo, pobres*. Mas o descobrimento não termina por aí. Ferris aponta para um manifesto de 1933 do mais influente *vallecano* no poeta de Orihuela, o escultor Alberto Sánchez, que constitui um

hino de louvor à natureza e ao povo interiorano. Nele aparecem termos que inequivocamente abundam e atingem uma das características da lírica do cantor que é a repetição, sendo eles: *barro, rayos, tormenta, toro, barbechos, viento, pájaros, tierras, lluvias, hembras, bueyes, piedras* e outras expressões. (Ibidem, 208, 209). E este aspecto se ressalta também numa definição de Ballesta quando escreve: “*Lo que a Miguel primariamente eleva al éxtasis lírico es la vitalidad desbordante de la naturaleza y su vida personal eternamente amenazada*”. (BALLESTA, 1962, p. 64).

Outra ponte de conexão de MH em seu passo para a poesia testemunhal constitui a chamada “*Misiones Pedagógicas*”. Sua caminhada nesta experiência, biograficamente, é mais conhecida que a sua passagem pela *Escuela de Vallecas*. Às “*Misiones Pedagógicas*” era um programa cultural oficial do governo da República. Mediante este, intelectuais comprometidos com as transformações sociais e a conscientização política se alistavam a fim de viajar pelo interior da Espanha, como verdadeiros embaixadores culturais. De certo o movimento já significava uma forma de defesa da República perante o perigo do fascismo. Ferris aponta ao respeito que, curiosamente, muitos intelectuais estrangeiros iam chegando a Madri para ajudar nesse sentido. (Ibidem, p. 201).

Corria 1935 e Miguel chegava também a Madri com a ideia de permancer por mais tempo. Ficou numa *modesta pensión que se ajusta bastante a su modesta economía*. (idem, p. 201) Desempregado, contou com a ajuda de Neruda. A amizade entre os dois estava mais do que consolidado e um relato de Neruda sobre aquele momento reafirma a condição de campesino do poeta de Orihuela e sua acendrada rusticidade e identificação com a terra:

“Miguel era tan campesino que llevaba un aura de tierra en torno a El. Tenía una cara de terrón o de papa que se saca de entre las raíces y que conserva frescura subterránea. Vivía y escribía en mi casa [...] Me contaba cuentos terrestres de animales y pájaros. Era ese escritor salido de la naturaleza como una piedra intacta, con virginidad selvática y arrolladora fuerza vital. Me narraba cuán impresionante era poner los oídos sobre el vientre de las cabras dormidas. Así se escuchaba el ruido de la leche que llegaba a las ubres, el rumor secreto que nadie ha podido escuchar sino aquel poeta de cabras. Otras veces me hablaba del canto de los ruiseñores [...] Como en mi país no existe ese pájaro, ese sublime cantor, el loco de Miguel quería darme la más viva expresión plástica de su poderío. Se encaramaba a un árbol de la calle y, desde las más altas ramas, silbaba o trinaba como sus amados pájaros natales. Como no tenía de qué vivir le busqué un trabajo. Era duro encontrar trabajo para un poeta en España (NERUDA, *apud*, Ferris, 2002, pp. 202-203).

Não há dúvidas da relação humana e afetiva que unia o espanhol y o latino-americano. No entanto estamos em busca de outras árvores genealógicas que falem para nós que a “poesia impura” de Neruda não foi o único galho do qual MH se apanha para desvendar a universalidade de sua estética social e política.

Em quanto MH se aprontava para ocupar seu tempo entre trabalho e arte, o tempo passava e não conseguia emprego. Pode ter sido providencial naquele momento o seu reencontro com o escritor Enrique Azcoaga, quem lhe fora apresentado em 1933 por sua amiga poetisa María Zambrano. Esta, comprometida com a chamada Segunda República Espanhola, desenvolvia uma intensa atividade cultural ao lado de outros escritores e artistas, que consistia em “levar a literatura, o teatro, o cinema e a música aos recantos mais esquecidos da geografia espanhola” (FERRIS, 2002, p. 185). Muitos escritores, poetas e artistas plásticos a quem Hernández conhecia, estavam já comprometidos com as *Misiones*. Citam-se a: Arturo Serrano Plaja, António Sánchez Barbudo, María Zambrano, Eduardo Llorent Marañón, José António Maravall, Miguel Prieto, Rafael Dieste, Ramón Gaya, entre outros. (Ibidem, p. 206).

Conhecer *aldeas* e *aldeanos* fora da sua própria ensinou a Miguel e a seus companheiros artistas o sentido da solidariedade e do compromisso com a arte e com o social. Assegura Ferris que as “*Misiones Pedagógicas*” representou para Miguel um grande aprendizado, havendo encontrado neste projeto cultural “*la esencia y las primeras respuestas a ese conflicto ideológico que há empezado a desatarse en su interior*”. (Idem, Ibidem, pp. 205-207). Igualmente abona que tal experiência, antes de o poeta abraçar posturas políticas e sociais mais radicais, foi como uma ponte ao outro momento *marcado* de sua vida que o levaria a beber as teorias artísticas de conteúdo *agreste y estético* que representava a *Escuela de Vallecas*. (Idem, p. 207).

Porém, nas suas andanças em prol do programa pedagógico do governo, MH não absorveu apenas experiências gratificantes. Ele teve que, também, ouvir e engolir os sinais dos ventos reacionários que sopravam em Espanha e na Europa. A propaganda anti-república, encabeçada pelo clero, apresentava aos intelectuais que chegavam a cada ponto como os *ateos destructores de la iglesia*. (Ibidem, 206). Evidentemente que isto

representava um duro golpe às fontes religiosas e à militância poética inicial beatificante do pastor de cabras e ovelhas.

Más quem melhor que MH pode nos oferecer a impressão que as *Misiones Pedagógicas* lhe deixaram:

Inolvidable para mi los espectáculos de los cuatro pueblos en que estuve y sus gentes de labor [...] Salí a cuerpo limpio por allá. El frío me cogió, y tuve que pedir exilio a la capa del alcalde en el primer pueblo, a la del maestro en el segundo, a la de un labrador en el tercero y a la de otro en el cuarto [...] El cura de Priones –casado por detrás de la iglesia- una cabeza de cerdo americano, rubio y rosa, se dirigió, con el sagrario abierto y el cáliz a la espalda, al pueblo en plena misa del domingo de Ascensión y clamó y trino contra los ateos destructores de la iglesia que habían llegado al pueblo, citando frases de la biblia, de los evangelios y suyas de otros sermones. Los campesinos lo escuchaban severamente, algunos comulgaron, cantaron el *Te Deum*, y después nos dijeron que el cura hacía negocio con la cera y las ermitas y que era un tío putero [...] En el último pueblo hicimos la segunda misión en pleno campo, proyectando cine contra el muro de la iglesia. Era cosa de ver los labradores sentados sobre arados y carretas volcadas, la cigüeña de la torre asustada, los candiles con que alumbrarnos en la vara levantada de un carro, las estrellas temblando de frío por mí, y yo envuelto en mi capa parda de un labrador. (HERNÁNDEZ, *apud*, Ferris, pp. 206, 207).

Não há dúvidas de que este texto denota um distanciamento mais profundo de suas ideias religiosas, plasmadas em “*Perito en Lunas*”, moldados em seus primeiros ensaios dramáticos e expostas nas publicações que conseguira nas revistas neo-católicas como *El Gallo Crisis* e *Cruz y Raya*. Experiências como as *Misiones* lhe dariam, como diria Sánchez Vidal ao analisar sua “etapa religiosa” a *cosmovisión* (VIDAL, 1976, p.31), que não tinha na sua fase oriolana. Segundo Ferris, esta prosa de MH representa a primeira manifestação direta contra os “representantes do clero”. (Idem, p. 206).

#### 4.1.2 As *gregrerías* de Ramón Gómez de la Serna

O terceiro poema que escolhemos da antologia “*Poemas sociales de guerra y de muerte*” constitui um importante manancial enriquecedor acerca de nossa procura das fontes essenciais que mitigam a sede criadora do poeta de Orihuela. Pode-se afirmar que até surpreende a inclusão na antologia, por parte de Leopoldo de Luís, e na vertente *contestataria* de MH, um poema de “*Perito en Lunas*”.

Sánchez Vidal considera esta época hernandiana como recém saída da “pré-história poética” em que se vinculam sua formação autodidata, a sua rudeza de pastor e a

de um cego seguidor do *gongorismo*, que consiste para Miguel em transformar todo aquele que é palpável da natureza em metáfora indestrutível. É que, segundo Vidal, nessa época, hermetismo e poesia para MH eram questões inseparáveis. E o próprio Miguel ensaia uma definição sobre o ofício de ser poeta, adequando seu conceito a uma espécie de “ocultismo”. Mediante um jogo de palavras, sobre verdades e mentiras, disse que um poeta é “*una bella mentira fingida [...] verdad precisa y recóndita como la de la mina. Se necesita ser minero de poemas para ver en sus etiopias de sombras sus índias de luces*”. (VIDAL, 1976, pp. 9, 10,11).

Mas, é preciso resgatar de novo a férrea convicção de MH que em condições muito adversas, como tem se demonstrado no primeiro capítulo, tenha se desafiado a si próprio aos efeitos de mostrar o quanto ele estava preparado para grandes coisas. A melhor forma encontrada por ele foi brincando às escondidinhas líricas e transformando os dísticos simples do povo em arte hermético e culto. Assim foi vencendo suas limitações e ao mesmo tempo desafiando aos eruditos. Acreditamos que aqui já há uma postura, uma atitude revolucionária em MH, ainda que ideologicamente inconsistente para os padrões vanguardistas que vigorava na época na intelectualidade dominante, fundamentalmente na capital espanhola. Em efeito, procurando Luis de Góngora y Argote no século XV, MH encontra também na década de 1930 em seu compatriota Ramón Gómez de la Serna, um estilo de poesia popular chamada *greguerias*. São como bilhetes ou epístolas breves que desafiavam ao leitor a brincar às adivinhações. De acordo com Ferris, se trata de poemas que se enchem de imagens, enigmas e metáforas, que Miguel assimilou de *Ramón Gómez de la Serna y sus greguerias*. (FERRIS, pp. 93, 113, 150-151). Adivinhações na literatura espanhola, segundo Ferris, pertencem à memória popular e não entraram em conflito com a tradição culta. Ressalta ainda que Góngora, também, gostava do jogo de imagens que tinha como objetivo convidar ao povo a *desentrañar la realidad*. (Idem, p. 151). Hernández, obedecendo à regra do hermetismo, não colocou títulos na sua edição de *Perito en Lunas*. Soube-se depois que seus poemas tinham títulos; e, numas das edições dirigidas por Sánchez Vidal, este os coloca entre colchetes. (VIDAL, 1976, p. 11).

Vejamos o poema que De Luis escolheu de *Perito en Lunas* para a seleção de *Poemas sociales, de guerra y de muerte*:

**[Funerario y cementerio]**

Final modisto de cristal y pino;  
a la medida de una rosa misma

hazme de aquel un traje, que en un prisma,  
¿no?, se ahogue, no, en un diamante fino.  
Patio de vecindad menos vecino,  
del que al fin pesa más y más se abisma;  
abre otro túnel más bajo tus flores  
para hacer subterráneos mis amores.

(HERNÁNDEZ, 1979, p. 79)

Devemos lembrar que já em sua infância MH tem se cruzado com a morte chegando e saindo de sua própria casa, com os falecimentos precoces de suas irmãs, quando ele ainda era um menino, como temos visto. *Funerário y cementerio* é um poema sobre a morte. No entanto reviste nele o drama social, porém apagado pela adivinhação. Por acima do tétrico o jovem poeta leva o assunto para o hermetismo lúdico. Ao carecer de título chama ao povo, ao iletrado e ao erudito, para uma quebradeira de cabeça, com um tema extremadamente abstrato e lúgubre ao mesmo tempo. Certamente, é o nosso entendimento, que o poeta rememora neste a própria tragédia familiar ao pluralizar um pedido ao coveiro em *abre otro túnel más bajo tus flores/para hacer subterráneos mi amores*. Para Sánchez Vidal “*pátio de vecindad*” é o cemitério e é o poeta que pede um *túnel* para ele mesmo. (VIDAL, *Ibidem*, p. 134).

Para De Luís, a oitava real, “*Funerario y cementerio*”, é o único poema de *Perito en Lunas* que não se fundamenta em uma “realidade tangível, e aborda com suas metáforas um tema metafísico”, e que a sua construção barroca, revestida esteticamente, lhe tira dramaticidade; pois, se trata da morte que vira ateliê e que costura seu próprio terno. (DE LUÍS, *Ibidem*, p. 14).

O mesmo De Luís fundamenta que “o vento escuro da morte” está ao lado de MH desde sempre. Ao defender isso como uma verdade tétrica no trágico semblante do levantino, o estudioso faz um paralelismo entre sua primeira juventude em Orihuela com *Perito en Lunas* e sua etapa em Madri com *Viento del Pueblo*, já em plena guerra. (*Ibidem*, pp. 7, 8). Este tragicismo existencial descodifica-se agora à luz de ventos de batalha. Vejamos o poema “*Vientos del pueblo me llevan*”, do livro “*Vientos del pueblo*”, no que o poeta acena:

[...]  
Cantando espero la muerte,  
que hay ruiseñores que cantan  
encima de los fusiles  
y en medio de las batallas.

(HERNÁNDEZ, 1979, pp. 7, 53-55)

Vemos que a morte já está presente neste exemplo com mais realismo em oposição ao enigmático poema sobre o cemitério e o alteliê-coveiro. Com o exemplo de “*Funerario y cementerio*” e os quase trinta poemas sobre a morte recolhidos por De Luís, esses cantos, em verdade, se misturam com força na poesia social hernandiana. É interessante que a postura de MH em relação à morte, sabendo das influências primeiras que teve na monástica Orihuela, não é o que se houvesse esperado dele. É perceptível que sua iniciação filosófica não minou sua integridade em relação a um tema de índole existencial. Ele não canta à vida depois da morte, senão à morte presente na própria vida, e vice-versa. De como se comporta, geralmente, o eu lírico diante desse aspecto ontológico De Luís lembra que

Hay dos clases de poetas [...] los que consideran que vida y muerte son cosas distintas, herencia de Epicuro (la muerte no me afecta, porque mientras yo estoy ella no existe y cuando ella llega, yo ya no estoy), y aquellos que perciben la muerte ínsita en el propio vivir (el ser para la muerte, del existencialismo. Jorge Guillén puede ser ejemplo de lo primero, cuando asegura que “vivir no es ir muriendo”, y apostrofa: “Muerte para ti no vivo”. A Miguel Hernández, pese a su vitalismo, le encontramos en muchos poemas contagiado de la segunda actitud, y más cerca de los estoicos cuando dice: *Lo que haya de venir aquí lo espero/cultivando el romero y la pobreza*. (DE LUÍS, 1979, p. 8).

Esta anotação pode ser reforçada com um poema que foi escrito depois de *Perito en Lunas* e antes de guerra. Se chama *Vecinos de la muerte*. É uma composição extensa e aparece como continuidade da brevidade das adivinhações que foram cultivadas com a arte das *greguerias*. De novo o tema do cemitério e da morte:

#### **Vecino de la muerte**

Patio de vecindad que nadie alquila  
igual que un pueblo de panales secos:  
pintadas con recuerdos y leche las paredes  
a mi ventana emiten silencios y anteojos.

Aquí dentro: aquí anduvo la muerte mi vecina  
sesteado a la sombra de los sepultureros,  
lamida por la lengua de un perro guarda-lápidas:  
aquí, muy preservados del relente y las penas,  
porfiaron los muertos con los muertos  
rivalizando en huesos como en mármoles.

[...]

Y es que el polvo no es tierra.

La tierra es un amor dispuesto a ser un hoyo,  
dispuesto a ser un árbol, un volcán y una fuente.

Mi cuerpo pide el hoyo que promete la tierra.

[...]



(HERNÁNDEZ, 1979, p. 48-49)

Sem a obrigação do jogo das metáforas ocultas, neste poema parecera que MH buscasse oferecer evidências e respostas sem se preocupar com questões transcendentais. Tal como De Luís apura “*Vecino de la muerte*” já é uma cita com o surrealismo, fruto da influência de Vicente Aleixandre e Pablo Neruda. (DE LUÍS, *Ibidem*, p. 15). Podemos significar que MH faz uma ponte extraordinária entre o gongorismo que bem conhece e o surrealismo que começa a ensaiar, com um eixo recorrente que é a morte. O que em “*Funerario y cementerio*” era hermetismo extremo, “*Vecino de la muerte*”, nutrido na fonte surrealista, segundo De Luís, chega reluzente de caudal expressivo, liberdade rítmica e intuições desbordantes. (Idem, p. 15). À simples vida e à simples morte, o poeta incorpora o sentido do sangue e suas inexplicáveis ferocidades deshumanizantes. Junto com o sangue haverá a terra que, ao dizer do pesquisador hernandiano, será onde o ser humano haverá de “fundir sua matéria para a integração telúrica”. (Idem, p. 15).

Não é nossa intenção nos aprofundarmos aqui sobre a técnica surrealista adotada por Hernández. Tal influencia é bastante estudada e muito conhecida por todo o que já foi dito em relação aos ventos nerudianos que *sopraram* em praia hernandiana. O que vem a colocar-se é a necessidade de enfatizar o aspecto menos conhecido e examinado, como é, neste caso, a chamada “*greguerias*”; e, conseqüentemente, suas técnicas que foram agregadoras e complementadoras no arcabouço lírico de nosso poeta em estudo. Ferris, ao evidenciar que ao tempo de MH conhecer os versos de Rafael Alberti, Nicolás Guillén e Gerardo Diego, entrou também em contato com os escritos de Ramón Gómez de la Serna, quem lhe causara grande impressão *con sus poderosos juegos metafóricos*. (FERRIS, *Ibidem*, p. 93).

Há de se complementar que Gómez de la Serna é um escritor que incursionou em diferentes gêneros literários, menos na poesia, e com sua tendência “provocativa e excêntrica” influenciou em muitos jovens, sobre tudo a partir da década de 1920. Seus escritos em revistas, suas aulas, suas conferencias representadas, utilizando caracterizações, sua teatralidade literária na base do humor, charadas e extravagâncias barrocas, misturando o culto com a cultura do povo, lhe valeram sua notoriedade dentro e fora da Espanha. E, sobretudo, indiscutivelmente, é o inventor das *gueguerias*. A forma literária das adivinhações que veio amalgamando o hermetismo do barroco e do gongorismo e se transformou em arte popular. (*Ibidem*, 151, 153).

Eis então outra fonte de influência em MH que se lhe soma depois da arte religiosa “pura” de Ramón Sijé. Gómez de la Serna o deslumbra ao igual que a lírica “impura” de Neruda, a *ruralidade* da *Escuela de Vallecas*, o vanguardismo das *Misiones Pedagógicas* e a poesia revolucionária do poeta argentino Raúl González Tuñón. Tudo isto fará dele o poeta do povo: Trovador que produz poesia social, desde a mais terna idade lírica, passando pelas experiências de guerra e de morte, percorrendo cárceres e cantando desde cedo a sua própria paixão e seu vagaroso e dolorido final.

Com tais influências e “deslumbramentos” a poética hernandiana foi mudando de formas e conteúdo; embora, amparado fortemente na história do poeta. E com a escrita grudada na biografia, a filosofia poética *miguelhernandiana* tem se feito inconfundível e foi ganhando caráter universal.

#### 4.2. Poeta libertário

Depois de *Perito en Lunas* (1933) e *El rayo que no cesa* (1934), apareceram *Viento del Pueblo* (1937) e *El hombre acecha* (1939). Num percurso de tempo muito curto, ficou bastante longe, embora, o poeta libertário de “*El niño yuntero*”, daquele menino pastor do “*Abril gongorino*”. Vejamos:

##### Abril Gogorino

Deponiendo blancuras iniciales,  
lunas atropellando campeadoras,  
con espuelas de palmas surtidoras,  
cañas jugando en potros de cristales;  
imperiales granadas, dulces moras,  
valências de capullos y rosales  
gana Abril: cid-ruy-díaz de colores,  
en campo, en lucha, de verdor, de flores.

(HERNÁNDEZ, 1998, p. 6)

Trata-se de um poema de iniciação de Hernández, do adolescente da abstração contemplativa de seu povo, o Miguel da natureza que busca a descrição jovial de sua terra, o poeta das paisagens descomprometidas, do poeta *quevedesco*, *barroco*, *gongorino*, *pastor*, *autodidácta*, *clásico*, como o descreve Baralt (LÓPEZ-BARALT, 2016, pp. 22, 23).

Mas, que salto o de Miguel quando lemos:

##### El niño yuntero

[...]  
 Me da su arado en el pecho,  
 y su vida en la garganta,  
 y sufro viendo el barbecho  
 tan grande bajo su planta.

¿Quién salvará a este chiquillo  
 menor que un grano de avena?  
 ¿De dónde saldrá el martillo  
 verdugo de esta cadena?

Que salga del corazón  
 de los hombres jornaleros,  
 que antes de ser hombres son  
 y han sido niños yunteros.

(HERNÁNDEZ, 1979, p. 33)

O poeta fala do trabalho infantil forçado, de uma criança real. O tom do poeta libertário é discursivo e “panfletário”, percebe-se a imagem da exploração: “*me dá su arado en el pecho*” e o símbolo que haverá de libertá-lo: *¿De dónde saldrá el martillo verdugo de esta cadena?* Uma clara alusão ao comunismo, assim como ao proletariado no verso “*de los hombres jornaleros*”. Hernández mantém a forma, mas prioriza o conteúdo rupturista.

Hernández, o poeta dos símbolos, em “*Viento del Pueblo*”, quando ainda acreditava na possibilidade do triunfo da Resistência durante a Guerra e Revolução Espanhola (1936-1939), se assumiu ele próprio, junto com a sua arte, um protagonista da vanguarda comunista, social e literária. Sucederam-se os símbolos durante sua passagem pela Guerra: “*Viento del Pueblo*” foi a própria poesia mediante a qual Miguel Hernández, ostentava ser o “interprete do sentir coletivo”; “vento” era o povo; o “boi” símbolo da submissão; o “leão” simbolizava a rebeldia; a pena representava aos oprimidos; as mãos “símbolo do trabalho”; a terra era a mãe; a mulher que já foi o símbolo do desejo agora representava a esperança, como em “*canción del esposo soldado*” (IES, 2013, p. 16):

[...]  
 Escríbeme a la lucha, siénteme en la trinchera:  
 aquí con el fusil tu nombre evoco y fijo,  
 y defiando tu vientre de pobre que me espera,  
 y defiando tu hijo.

Nacerá nuestro hijo con el puño cerrado  
 envuelto en un clamor de victoria y guitarras,  
 y dejaré a tu puerta mi vida de soldado  
 sin colmillos ni garras.

(HERNÁNDEZ, 1979, p. 48, 49)

Miguel Hernández adotou uma literatura militante e ofereceu combate nas frentes de guerra animando aos soldados como ele, lendo poesias revolucionárias e encenando teatro revolucionário. Sua teoria foi à poesia, sua prática foi educar com poesia. Marx ao refletir sobre a literatura militante escreveu que: “é necessário ensinar o povo a *ter medo* de si próprio, para lhe dar *coragem*. (MARX-ENGELS, 1986, p. 100). Hernández, certamente, em sua condição de *soldado-educador-militante* levou isto na prática ao pé da letra.

#### 4.2.2 De Orihuela para o mundo e os proletários

López-Baralt, como registrado, tem se referido ao caráter multifacetado do poeta em estudo, sem descuidar que sua pluralidade contém o aspecto barroco-religioso. A escritora porto-riquenha que se debruçou com propriedade em sua crítica sobre “*los rostros del poeta*” nos impele para a seguinte proposição: Que há um grau de proeza e de ineditismo no fato de um poeta-barroco ter-se transformado não apenas num símbolo vanguardista senão num lírico internacionalista no século XX. A própria autora de “*Miguel Hernández, poeta plural*” (2016) nos disse que vate espanhol transcendeu nitidamente a sua própria geração lírica, sendo um “dos maiores poetas da *hispanidade*”. Além de ter transmitido seu registro estético, MH deixou para os anais históricos sua militância de soldado, sua via-sacra sofrida nos cárceres, o “marcado caráter autobiográfico de sua obra” e sua morte que o une com Federico Garcia Lorca, ambos mortos, muito jovens, pelo fascismo. (LÓPEZ-BARALT, 2016, p. 16). Carlos Bousoño (1923-2015), poeta e crítico literário espanhol, citado pela mesma autora, se referindo a Hernández assinala que “a capacidade que um poeta tenha de influenciar na posteridade, em ocasiões está em proporção direta com a quantidade de tradição que sua obra, desde sua novidade, salva” (BOUSOÑO *apud* Baralt, p. 16). Em Hernández, a tradição não é apenas quantidade, é fonte primigênia.

Há evidências de que a conduta humana e artística de MH deixaram uma unidade que particulariza a totalidade se sua criação e que elas contribuíram para a universalidade de sua produção literária. Neste ponto anotamos um assunto muito específico e pouco estudado que guarda relação inclusive com a questão mais política da arte universalizante do poeta espanhol. Referimo-nos à ponte que o mesmo estendeu com a literatura hispano-

americana. Nesse sentido se trata do espírito internacional de seu canto que se nutre, igualmente, de fontes cujas raízes brotam dos países subdesenvolvidos. Ao respeito vejamos o que Gullar pensa, inversamente, ou seja, a partir do Brasil, quando na passagem de seu livro *Vanguarda e Subdesenvolvimento* disse que o artista

terá de transcender as singularidades, porque essa é uma exigência da própria criação artística, do mesmo modo que é também uma exigência estética superar o universal no particular, isto é, o internacional no nacional. Porque não existe uma internacionalidade “pura” e sim os modos como as particularidades nacionais se comportam no conjunto da realidade internacional constituindo-a, cada obra de arte comunica uma particularidade que é individual, regional, nacional e internacional ao mesmo tempo. Através das obras de arte, de outros países, o homem de um país subdesenvolvido apreende não apenas a particularidade específica do artista e da cultura nacional a que este pertence, como apreende também os aspectos de sua própria particularidade que participa da universalidade da experiência humana e da internacionalidade da cultura, hoje. Desse modo, nacional e internacional são realidades de uma mesma realidade, dialeticamente idênticas e distintas. (GULLAR, 1978, p. 43).

Se aplicarmos esta dialética a Hernández concluiremos que de certa forma este se deixou quiçá, até mesmo conscientemente, imbuir-se em poeta *latinoamericanista*. Não se propôs como objetivo exportar modelo de arte nenhum de outro país; pelo contrário, ele bebeu das fontes de Pablo Neruda, quando aceita transpor a fronteira da “poesia pura” para a “poesia impura”. E quando, sem reservas, dedicou sua primeira poesia social ao poeta argentino Raúl González Tuñón. (DE LUIS, 1979, p. 10). Gullar diria, talvez, que Hernández teve uma atitude internacionalista. Pois, embora tenha alimentado a sua consciência sobre o nacional, sentiu a necessidade de nutrir-se das lições estéticas e ideológicas de poetas da América Latina.

Gullar, ao comparar o caráter internacionalista da vanguarda com a singularidade, a particularidade e a universalidade de um artista em países subdesenvolvidos, vem a indicar que a “verdadeira atitude internacionalista” é também se comprometer com o nacional. (GULLAR, 1978, p. 78-80). Inversamente, Hernández, como talvez concordasse Gullar, não se limitou “a retratar os aspectos exóticos da realidade nacional” europeia, senão, a partir de sua singularidade classicista e classista incorporou as particularidades de vanguardistas latino-americanos. Hernández, que dedicara livros e poemas a Pablo Neruda, poemas aos proletários do mundo e um majestoso soneto a Tuñón abriu-se a modernistas latino-americanos, incorporando ou importando elementos estéticos, consciente da identificação existente entre a Espanha do momento e os países do terceiro mundo.

Até aqui, no capítulo 3, temos nos dedicado a delinear os eixos fundamentais sobre os quais se ergue a poética social de Miguel Hernández. Para esta finalidade temos proposto a utilização referencial da antologia “*Miguel Hernández: Poemas Sociales, de Guerra y de Muerte*”, do *hernandiano* Leopoldo de Luis. Analisaram-se depois as fontes influenciadoras da lírica do poeta; igualmente recorreremos a um manancial teórico brasileiro para a recepção das proposições sobre o particular e o universal na arte poética. Ainda se fez uma análise mais prendida acerca da poesia social de MH. Na consecução deste mesmo capítulo faremos uma abordagem teórica sobre a poesia como gênero literário e o comportamento da lírica *hernandiana* no marco dos subsídios da crítica que serão elencados.

### **4.3 Poesia: paixão que divide opiniões**

O que é poesia? Perguntava-se Gustavo Adolfo Becquer, o ultraromântico poeta espanhol do século XIX, cujos poemas eram lidos por MH em sua época empírica oriolana. Nas suas “*Rimas e Leyendas*”, o próprio Becquer responde: *¿Y tú me lo preguntas?/Poesía...eres tú* (BECQUER, 2001, p. 13). É claro que esta acepção metalinguística diz pouco ou muito como definição, dependendo de qual seja o objetivo que se busca ou a resposta que se quer respeito desta retórica literária. Precária haverá de resultar para um estudo que se pretenda mais ou menos abrangente ou minimamente denso. E contundente a definição para quem terá de buscar no racionalismo romântico uma bela comparação. A poesia é por isso paixão que divide opiniões. Há quem diga que não pode ser definida, ainda que existam mil e uma definições ao respeito. Há quem prefira separar poema de poesia e definir-los por separado. Por exemplo, Octávio Paz, (1976) sugestivamente pergunta se não existiria arbitrariedade ao confundir poesia e poema e, ainda, alude que “não todo poema contém poesia” ou mesmo que “há poesias sem poemas”. (PAZ, 1976, p. 3). A poesia transbordou na sua viagem ao longo do tempo seu interesse exclusivo como gênero literário. E a nau chegou a revolver as entranhas da crítica literária e reavivou os ânimos em movimentos artísticos, cada um pretendendo ganhar-la para adesões de tinte político-ideológico. A poesia subjuga, mas também é subjugada. Restrito ou irrestrito? No primeiro caso há quem defenda seus verbos e suas construções líricas para o casulo do hermetismo. Más têm os que advogam pela poesia em sua dimensão holística, aberta e solidária ao entendimento. Trabalho ou fruto da boemia? Críticos aqui e lá, intercedem em favor de uma poesia que deve ser resultado de

uma construção consciente, fruto do esforço. Sússekind (2011) ao buscar interpretar a “Filosofia de composição” de Poe disse que “segundo a conceição kantiana, o gênio artístico é um dom, um talento inato de produzir aquilo para o qual não se pode dar nenhuma regra determinada...” (SÚSSEKIND, 2011, p. 10). No entanto, em oposição ao ditado de Kant, afirma que “o projeto de Poe é deixar claro que a obra chega a seu resultado final, passo a passo [...] resulta de uma organização de elementos formais cuidadosamente pensada” (Idem, Ibidem, p. 10, 11). Poesia deve ser resultado da inspiração dirão outros que a preferem desobrigada da realidade ou mais perto do produto da ociosidade do sujeito criador. De tamanha importância luminosa, ela tem também o seu lado avesso. É, nos tempos modernos, igualmente, a mais desconhecida, o lado mais apagado da literatura para a porção erudita e popular da sociedade que cultua a leitura ou algum gesto amoroso pela ficção literária. Enfim, estudado o frágil gênero até o estraçalhamento, não pouca simpatia e grandeza deixa de ter a definição simples e ingênua de Becquer que define a poesia pela própria poesia; já que inquirido ao respeito foi como si o apunhalaram com uma pergunta muito difícil. Mas, ele responde:

*¿Qué es poesía? dices mientras clavas  
en mi pupila tu pupila azul;  
¿Qué es poesía? ¿Y tú me lo preguntas?  
Poesía... eres tú*

Embora: não é este todo-poético becqueriano o que nos interessa senão os despedaçamentos que se fizeram da poesia, e seus derivados tão ou igualmente substantivos. O próprio Miguel Hernández, como já foi colocado neste trabalho, na sua etapa que lhe corresponde à elaboração de “*Perito em Lunas*”, o livro de poemas hermético por antonomásia, tinha sido assaltado pelo fantasma do “ocultismo”, ou seja, optou pela defesa de uma poesia restrita e mimética. MH, ao contrário de Becquer, buscou naquela etapa definir o que é poema/poesia mediante um ensaio prosaico:

MI CONCEPTO DEL POEMA  
(pregunta y respuesta del lector y del poema)

El lector: ¿Qué es el poema?

El poeta: Una bella mentira fingida. Una verdad insinuada. Sólo insinuándola no parece una verdad mentira. Una verdad precisa y recóndita como la de la mina [...] Una verdad verdadera que no se ve, pero se sabe, como la verdad de la sal en situación azul y cantora. ¿Quién ve la marina verdad blanca? Nadie. Sin embargo existe, late, se alude en el color lunado de la espuma en bulto. ¿El mar no evidente, sería tan bello como en su sigilo si se evidenciara de repente? Su mayor hermosura reside en su recato. El poema no puede presentársenos venus o desnudo. Los poemas desnudos son la anatomía de los poemas, ¿habrá algo

más horrible que un esqueleto? Guardad, poetas, el secreto del poema: esfinge. Que sepan arrancárselo como una corteza. ¡Oh la naranja: qué delicioso secreto bajo su ámbito a lo mundo! Salvo en el caso de la poesía profética, en que todo ha de ser claridad –porque no se trata de ilustrar sensaciones, de solear cerebros con el relámpago de la imagen de talla, sino de propagar emociones, de avivar vidas–, guardaos, poetas, de dar frutos sin piel, mares sin sal. Con el poema debiera suceder lo mismo que con el Santísimo Sacramento... ¿Cuándo dirá el poeta, con el poema incorporado a sus dedos, como dice el cura con la hostia: “Aquí está Dios”, y lo creeremos?  
(HERNÁNDEZ, 1976, p. 11)

Temos acima uma imagem mordida, confusa e culta; pouco representativo, como definição, do que é poesia, escrita por Miguel Hernández. Embora, é a isso que nos remetem os tantos desejos voltados para conceituar a poesia, pois, ninguém é obrigado a definir acertadamente o indefinível. MH preferiu num dado momento optar por esta definição hermética; mas, poucos anos depois, ele mesmo apagá-lo-ia com a virulência lírica, simbólica e popular que representou seu terceiro livro “*Viento del Pueblo*”.

Seguindo ao redor da crítica que procurava elucidar os mistérios da poesia é sabido que trezentos anos antes da Era Cristã, Platão e Aristóteles iniciaram a sistematização desse fenômeno da representação da beleza. Dava-se o fato de a poesia ser a fonte de todas as manifestações artísticas. Mesmo a prosa e os demais gêneros literários estavam subordinados à poética. Mediante a poesia, e somente mediante a poesia, faziam-se as representações das fábulas, das tragédias e das comédias. Podemos dizer que se os Deuses moravam no *Olimpo*, a poesia morava com eles. Platão admitia o “direito” à prosa de se pronunciar se fosse para demonstrar o quanto a poesia “não somente é agradável, mas ainda útil” (PLATÃO, 2006, p. 11). Para Aristóteles há uma “ordem natural” nos gêneros artísticos na antiguidade, cuja fonte primeira é a “produção poética”, sendo que esta deve estar contida iniludível, na fábula, na epopeia, na comédia e na arte de tocar os instrumentos musicais, e todas devem buscar a arte da imitação a fim de conseguir “o belo poético”. (ARISTÓTELES, 2006, p. 23). Como podemos observar, nem quando a produção poética tinha em si própria o reinado absoluto do quefazer artístico, nem o grande Aristóteles se arriscou a defini-la nitidamente. Além disso, nem todos os que utilizavam o gênero lírico em suas produções podiam ser chamados de poetas. Ainda os que enquadravam suas produções sob as regras do ritmo e da métrica, mas não orientassem os versos, utilitariamente, para a arte da imitação, preferível era não chamá-los de poetas. (Ibidem, p. 24). Assim, no intuito de dar a melhor definição ao interior da mesma poesia, de tudo quanto gerava a poesia dentro dela mesma, e diante das dúvidas, Aristóteles estabelecia, por exemplo, relações entre “tal gênero de composição e o metro



empregado”. Desta forma chegou à conclusão de que é acertado chamar a Homero de poeta e mais correto dar ao filósofo Empédocles o título de fisiólogo (Idem).

Massaud Moisés, em seu Dicionário de Termos Literários, ao fazer referência a essa ambiguidade que acompanha à arte poética ao longo do tempo, aponta que a poesia, sendo um

assunto dos mais controvertidos, tem estado presente desde o início da atividade literária, em nebuloso estagio cultural perdido nas sombras do tempo, e desde os primeiros escritos de teoria e filosofia da Literatura: o pensamento estético começou pela poesia (Platão , Aristóteles), e durante séculos não conheceu outro objeto. No curso da Historia, teorias e doutrinas sem conta têm sido apresentadas, no afã de emprestar clareza e definição a um terreno infenso à sistematização. (MOISÉS, 2004, p. 358).

Podemos entender, pois, de acordo ao que aponta Moisés, que ao longo da história a própria poesia se mostrou hostil em ser interpretada e esquematizada em ponderações arbitrárias. Assim, da concepção platônica e aristotélica em que a poesia constitui-se numa poderosa instituição mimética e respeitadíssima até a atualidade, passa logo pela Roma de Horácio, ainda antes da era cristã, onde se perde a importância excessiva pela preocupação em encaixotá-la numa definição, e simplesmente colocar-se-á num pedestal, onde sua função haverá de ser a de “deleitar e comover”. (Ibidem, 359). Da imitação para a estética, por fim, a poesia é capturada, séculos depois, pelos estudos da linguagem, e numerosas, e famosas escolas literárias se revezam em outorgar-lhe significações e conteúdo. Assim, de acordo com Moisés, os estudos ao respeito terminaram conduzindo as buscas para um “beco sem saída”. E, ainda, com o passo do tempo, foi inevitável que se nomeasse o gênero literário mediante uma conhecida elocução, que se lhe encaixa com certa justeza: o “mistério da poesia”. (Idem).

Perseguida pela necessidade da sistematização durante séculos, ora a poesia não se libertou. O passo do tempo trouxe a Crítica. Estudos, estudiosos, literatos, pesquisas, pesquisadores, filólogos, filósofos, pensadores e até renomados romancistas e poetas da modernidade contribuíram e contribuem para fixar a poesia, além do mistério, num formato rigoroso ligado à ciência das Letras. Ou seja, como mais uma grande área do conhecimento que tem algo a dizer e algo a contribuir com a sociedade e a história da humanidade. Embora, os estudiosos não se isentam e se vêm obrigados a convocarem aos gênios da antiguidade para falar de poesia, antes de entrarem no contemporâneo e no moderno. Ballesta, por exemplo, sem intenção de dar uma definição categórica, prefere

não conceituar a poesia na sua completude senão, diríamos, apanhá-la por uma de suas açãs. Apela à metáfora aristotélica. Ou seja, definir a poesia a través dessa figura de linguagem e passando pela “missão do poeta” que *consiste en descubrir la semejanza, ya existente, entre los objetos, aun los más distanciados, y relacionarlos entre sí: “trasladar (por la metáfora) es ver lo semejante (de los objetos)”*. (BALLESTA, 1962, p. 98).

De acordo com Octávio Paz a poesia chega à modernidade depois de dois séculos “*minados por la crítica*”. (PAZ, 1974, p. 21). E o movimento literário da crítica, em torno das expressões artísticas, trouxe a grande novidade da palavra e do conceito “ruptura”. Atingida por esta pedra filosófica, descoberta pela crítica, a poesia sofre o impacto de força da literatura que a persegue, com o fim de dividir-la em etapas históricas. “Ruptura” que para Paz é “crítica do passado imediato, interrupção da continuidade”. (Ibidem, p. 20). Cabe lembrar também que a poesia se diferencia da prosa. Ou não? Esta é uma famosa discussão que busca clareza na mesma fonte. Cícero, por exemplo, acha que “o que verdadeiramente se opõe à prosa não é a poesia, mas o verso”. (CÍCERO, 2017, p. 43). E lemos a Bosi dizer que “o poeta é doador de sentido”, mas que com isto não se trata “de negar à poesia a força representativa”, o que leva à problemática ao campo de verossimilhança da narrativa, pois, seria “impróprio” dizer que a poesia é o estágio de “inverossimilhança” e que, apenas, ela tem “um modo de ser, uma natureza diferente da que tem a prosa”. (BOSI, 2005, p. 34, 35). E assim por diante, as pesquisas, as fontes, as referências, felizmente são abundantes e grandiosas como o próprio universo da poesia. Mas, neste ponto nos interessa apenas problematizar o que já é problemático: definir o que é poesia. Como percebemos nos raciocínios acima, na medida em que pretendemos aprofundarmos nela parecera que nos distanciamos da possibilidade de dar no alvo. Pois, por exemplo, se nos deixamos guiar pela crítica e buscamos uma abordagem conceitual pelo lado da tradição *rupturista*, necessariamente haverá que beirar o conceito da lírica na própria tradição. Embora, em nosso trabalho isto já está refletido e seguirá se refletindo, posto que, o nosso objeto de estudo, Miguel Hernández, de alma tão plural, é um modelo rupturas sem rupturas, se cabe a expressão. Pois, como já temos assinalado, sua poética é uma amálgama entre vanguarda e tradição, ainda que a geração lírica ao que representa, segundo a crítica literária, seja a vanguardista espanhola.

Voltando para MH seguimos no estudo da poesia em aspectos que estão afastados da mera definição. A lanterna da crítica e a produção poética *hernandiana* serão os nossos instrumentos de trabalho com os quais desvendaremos, a seguir, mais mundos simbólicos, imagéticos e melódiosos, que fazem ao poeta e à poesia.

#### 4.4 A poética hernandiana no farol da imagem, dos símbolos e os sons

A imagem na poesia se produz através da metáfora. Esta, uma figura de linguagem tão poderosa, tão grudada à poesia, que geram entre si até certa relação de sinonímia. Seu fado principal é distanciar, precisamente, qualquer coisa da objetividade e da possibilidade interpretativa, materialmente inequívoca. Segundo Camara, mediante a metáfora se “transfere [...] um termo para um âmbito de significação que não é o seu [...] numa relação toda subjetiva, criada no trabalho mental de apreensão”. (CAMARA, 1985, p. 166). Bem lograda, a metáfora pode ter um efeito tão destrutivo como uma pedra jogada sobre um conjunto de cristais finos. Carregada de subjetividade, a imagem criada pela metáfora não haverá de significar sua menor fragilidade perante o objeto nem que não haverá de carecer da força necessária para dar no alvo das estruturas. (BOSSI, 1977, p. 13).

Como se apresenta o imagético no poeta *oriolano*? Voltamos aqui a nosso principal livro de trabalho neste tópico, e que o será também no capítulo 4. “*Miguel Hernández: Poemas sociales de guerra y de muerte*”, seleção antológica de Leopoldo de Luis contém o poema *Um carnívoro cuchillo*, do livro “*El rayo que no Cesa*” (1936). O volume é considerado a poesia romântica por excelência de MH. Embora, ele surpreende com um poema de morte. A composição debela uma grande transcendência metafórica com as imagens que o poeta constrói. No poema, a faca é de carne, e é carnal; de sentimento que corta como o mais afiado metal. O amor rodeia ao poeta como um raio fulgurante, porém, no horizonte escurece sua vida. É o amor investido de objeto cortante, mas também empossado de morte, que ameaça a vida presente e última. Vejamos:

##### **Un carnívoro cuchillo...**

Un carnívoro cuchillo  
de ala dulce y homicida  
sostiene un vuelo y un brillo  
alrededor de mi vida

Rayo de metal crispado  
fulgentemente caído,  
picotea mi costado  
y hace en él un triste nido.

Mi sien, florido balcón  
de mis edades tempranas,  
negra está, y mi corazón,  
y mi corazón con canas.

[...]

Descansar de esta labor  
de huracán, amor o infierno  
no es posible, y el dolor  
me hará a mi pesar eterno.

[...]

Sigue, pues, sigue cuchillo,  
volando, hiriendo. Algún día  
se pondrá el tiempo amarillo  
sobre mi fotografía.

(HERNÁNDEZ, 1979, pp. 86, 97)

MH ergue a imagem de um furacão para representar a luta titânica que haverá de precisar para se defender do sofrimento do amor que se pressagia duradoura e se lhe converte em punhal *dulce y homicida*. A imagem “*carne-cuchillo*” tem por sua vez uma forte ligação simbólica com “sangue”. O poeta consegue colocar uma arma branca, substantivo mais próprio do gênero dramático, numa lírica intimista desoladora, valendo-se dos elementos subjetivos que lhe oferece a faca como objeto. No entanto, essa representação não é novidade na lírica moderna espanhola. É da mais alta estima na poética lorquiana, e Ballesta acredita que tal imagem foi lhe sugerido a MH por Garcia Lorca. (BALLESTA, *Ibidem* p. 144). Respeito à faca como metáfora ele afirma que

El cuchillo, como instrumento sacro de las religiones arcaicas, es tremendo y fascinador, atractivo y repulsivo, lo que coincide también plenamente con las instituciones de la poesía lorquiana. (BALLESTA, 1962, p. 145).

Ainda que Lorca a tenha usado na sua poética, sem dúvida aparece com mais força, precisamente, na sua obra dramática, tal como neste exemplo: “...*la navaja, la navaja. ¡Maldita Sean todas y el bribón que las invento!*” (*Bodas de Sangre*). (Idem). Já temos apontado a grande admiração que o *oriolando/alicantino* tinha pelo *granadino*. Também o fato de que o arrebatamento não teria sido recíproco.

A *faca* em MH, no entanto, não foi um objeto utilitário e sim uma imagem transcendental metafórica da qual ele tinha consciência a partir do berço uterino. A introjeção humana da necessidade de ser furacão para suportar a vida entre o “amor” e o “inferno”, é um elemento conceitual de sua trágica lírica de rendição à dor. No poema

*Sino sangriento*, que Leopoldo de Luis coloca na antologia supracitada, na seção de “*poemas de muerte*”, a metáfora da faca causa um efeito arrepiante:

Vine con un dolor de cuchilladas,  
me esperaba un cuchillo a mi venida...  
y nado contra todos desesperadamente  
como contra un fatal torrente de puñales...  
(HERNÁNDEZ, 1979, p. 94)

Ballesta explica que ao ter tal instrumento uma ligação com antigas crenças e práticas religiosa MH a encarna em sua lírica como a imagem da qual sua vida não haverá de se livrar tão facilmente, e assim carrega tal metáfora ao longo de sua produção como uma intuição fatídica: *El cuchillo aparece por todas partes convirtiéndose en afilada metáfora de gran vigor*. (BALLESTA, *ibidem*, p. 146). E assim como a espada e a sombra, a faca é o símbolo da “pena” e das “forças cósmicas”. (*Ibidem*, p. 183).

Outro aspecto que envolve a poesia é que ela busca nas palavras similitudes ou semelhanças. Até podemos defender que se existem símbolos poéticos para a metáfora, há igualmente o elemento simbólico frequentado pela analogia poética. Podemos falar que a metáfora é um elemento alegórico da analogia. Ambas as figuras estão chamadas a dar ao símbolo sua concretude. Buscar semelhanças é um dos ofícios mais fortes da poesia. Da ancestralidade dessa arte da comparação nos fala Octávio Paz, arguindo que se trata da única crença da poesia, e que essa fé atravessou o tempo, se impôs ao paganismo e possivelmente “sobrevivera ao cristianismo e ao seu inimigo o cientificismo”. (PAZ, *Ibidem*, pp. 78, 79). Acreditar em que todas as coisas e seres guardam correspondência entre si está debaixo no tempo da chamada era cristã, cruza a Idade Média e chega até nossos dias em forma de uma “verdadeira religião” iluminando a poesia moderna. (*Idem*). O mesmo Paz salienta que

A poesia é uma das manifestações da analogia; as rimas e as aliterações, as metáforas e as metonímias não são mais que maneiras de operação do pensamento analógico. O poema é uma seqüência em espiral e que volta sem cessar, sem jamais voltar inteiramente a seu começo. Se a analogia faz do universo um poema, um texto feito de oposições que se resolvem em consonâncias também faz do poema um *doblo* do universo. Dupla conseqüência: podemos *ler* o universo, podemos *viver* o poema. (PAZ, 1974, p. 79).

A analogia, portanto, é um símbolo que a poesia usa como instrumento. E a metáfora e as outras figuras da linguagem poética, são como estilos de intervenção na arte da comparação na elocução lírica. Para Ballesta, o símbolo se forma na correlação

harmoniosa obtido no poema pela técnica analógica que liga o “material” com o “imaterial” e o “visível” com o “invisível”. (BALLESTA, *Ibidem*, p. 177). O símbolo para Candido (1996) é uma regra geral para a construção poética “resultado de jogo de alterações particulares de sentido das palavras”. E a metáfora por sua vez “reordena o mundo” através da imposição analógica. (CANDIDO, 1996 pp. 87-89). A edificação de tais elementos: imagem-símbolo-analogia-metáfora, nos guia para um sentido de obrigatoriedade quase iniludível para o arbítrio do afazer poético. “O arbítrio do poeta depende das condições do meio, da tradição histórica e sobre tudo da originalidade”, salienta em seu “Estudo analítico do poema”, o crítico literário brasileiro. (*Idem*, p. 89).

Vejamos agora como se traduz simbolicamente a analogia em outro momento da vida do poeta em estudo, numa conjuntura diferente ao que o levou escrever *un carnívoro cuchillo*. Leopoldo de Luis, na antologia já referida, escolhe *Vientos del pueblo me llevan*, do livro “*Viento del pueblo*” (1937), eminentemente da época bélica do poeta-soldado.

#### **Vientos del pueblo me llevan**

Viento del pueblo me llevan,  
viento del pueblo me arrastran,  
me esparcen el corazón  
y me avientan la garganta.

Los bueyes doblan la frente,  
imponentemente mansa,  
delante de los castigos:  
los leones la levantan  
y al mismo tiempo castigan  
con su clamorosa zarpa.

No soy de un pueblo de bueyes  
que soy de un pueblo que embargan  
yacimientos de leones,  
desfiladeros de águilas  
y cordilleras de toros  
con el orgullo en el asta.  
Nunca medraron los bueyes  
en los páramos de España.

(HERNÁNDEZ, 1979, pp. 53-55)

O momento épico representando pela guerra de resistência da República, diante do avanço do fascismo, fez com que MH escolhesse elementos simbólicos não guiados por um imperativo lírico senão pela necessidade intencional de uma voz discursiva. Por isso a analogia aparece desta vez de forma utilitária contrapondo símbolos que representam a força com um elemento simbólico representativo da submissão. “*Leones*”,

“águilas”, “toros”, aludem aos soldados que defendem a República. E sendo um poema de exaltação da coragem, é um chamamento a não rendição contra o inimigo. Não se render significa não ser “bueyes”.

Seguindo os esclarecimentos de Ballesta sobre símbolos, este “poema de guerra” ao igual que *Um carnívoro cuchillo* pertence ao plano sensível-fantástico, que foge da realidade material, para se orientar às “complexas realidades” existenciais humanas. A diferencia é que no primeiro o elemento sensível “*cuchillo*” é o símbolo detrás do qual “*aparece tenuemente la compleja pasión amorosa*”. Em *Vientos del pueblo me llevan*, a conjuntura de guerra obriga ao poeta a desenhar símbolos contrapostos intensos e extremos como “*toro*” e “*buey*”, cujo objetivo é representar o “valor” e a “cobardia”. (BALLESTA, *Ibidem*. Pp. 176-183). Percebem-se através dos dois poemas, claramente, momentos bem diferentes, em que os objetos-seres concretos obrigam ao poeta a buscar efeitos líricos dessemelhantes. Grande clareza oferece o *hernandiano* sobre a compleição do símbolo na poesia:

El símbolo sintetiza, pues, el encuentro de dos mundos, el de la naturaleza y el del espíritu, de lo particular y lo universal, del mundo físico y metafísico. Un hecho real determinado se convierte en espejo reflector de todo un complejo mundo de ideas y emociones. (BALLESTA, 1962, p. 177).

Como símbolo poético por excelência a analogia é uma das mais importantes formas líricas com o que o poema e o poeta contam para a ligação do incomum com o cotidiano, do corriqueiro com o surpreendente, do silencioso com o estrondoso; enfim, da vida com a morte.

Do mundo das comparações passamos para um palco cheio de acústicas: Falaremos da importância do símbolo fônico na poesia. O som está intimamente ligado ao ritmo, mas deste aspecto falaremos depois. Para Antônio Candido “todo poema é basicamente uma estrutura sonora”. (CANDIDO, *Ibidem*, p. 23). A nossa percepção é que quando se fala de som poético, popularmente, se lho associa com o ritmo marcado pelas rimas. A frase de Candido explica perfeitamente isso; a interpretação plana é que poesia deve ter música ou estar associada a ela. E de certa forma não está errada essa interpretação no nível dessa explicação. O entendimento que nos assiste é que se constrói o som em cada verso e sua sonoridade pode abarcar desde a tonalidade linguística mais apurada e perceptível até a edificação de lirismos evocativos dos ecos mais subjetivos. Em poesia há um grau de som para todos os ouvidos.

Ballesta salienta que “*los sonidos, aun careciendo en principio de fuerza semántica, son capaces de sugerir por medio de su rica gama musical de vocales y consonantes una gran variedad de ideas, emociones y sentimientos*”. (BALLESTA, *Ibidem*, p. 199).

Edgar Allan Poe, em “A filosofia da composição”, sem se debruçar a profundidade sobre o efeito ou a importância do som no poema, dá a entender, embora, que todos os elementos: ritmo, métrica, som, extensão, etc., devem levar, impreterivelmente, ao “único terreno legítimo do poema”: a beleza. (POE, 2011, p. 21).

Agora vejamos no poema “*Sino Sangriento*”, a sonoridade que imprime MH a seu canto:

Me veo de repente  
envuelto en sus coléricos raudales,  
y nado contra todos desesperadamente  
como contra un fatal torrente de puñales.

Me arrastra encarnizada su corriente,  
me despedaza, me hunde, me atropella,  
quiero apartarme de ella a manotazos,  
y se me van los brazos detrás de ella,  
y se me van las ansias en los brazos.

Me dejaré arrastrar hecho pedazos,  
ya que así se lo ordenan a mi vida  
la sangre y su marea,  
los cuerpos y mi estrella ensangrentada.

(HERNÁNDEZ, 1979, p. 96)

Miguel Hernández, que tinha atingido um alto valor estético em seu *Sino sangriento*, qualidade e beleza atribuída, segundo Leopoldo de Luis, às influências de Pablo Neruda e Vicente Aleixandre (DE LUIS, *Ibidem*, p. 15), busca no som da palavra “*arrastrar*” o telúrico sino para sua condição de restolho humano, afogado no seu próprio sangue. De acordo com Ballesta a *rr* forte em espanhol gera um som áspero e grunhido. Ao ser usado repetidamente por MH gera um “concerto ensurdecidor” que simula a corrente sanguínea que “arrasta” ao poeta. (BALLESTA, *Ibidem*, p.203). Em poesia, a sonoridade tem efeito comunicativo outorgado pela repetição da menor unidade sonora ou de outro som que a afronte sensorialmente (BOSI, 1977, p. 39).

Em relação ao ritmo poético dizíamos que este componente se confunde com o som no poema. E o som durante séculos ligado à rima, que carregava também com a preeminência funcional de emprestar sua sonoridade ao poema. Em efeito, Candido



explica que “a função principal da rima é criar a recorrência de som de modo marcante, estabelecendo uma sonoridade continua e nitidamente perceptível no poema”. (CANDIDO, *Ibidem*, p. 40). A rima nunca deixou de ser usada, porém tal métrica foi grandemente substituída pelo verso livre no Modernismo, dando lugar a um fato curioso no sentido de que a poesia moderna se ampara preferencialmente no ritmo e não na rima, passando esta a ser “vassala” da primeira. (Idem). Temos neste ensino de Antônio Cândido uma primeira aproximação ao ritmo; e, como disséramos, ela é ligada fortemente ao som. Para Candido, o som num poema está subordinado ao ritmo, cuja função principal é, precisamente, organizar a combinação dos elementos acústicos. Vejamos com mais precisão o que ele nos apresenta em relação ao ritmo:

A ideia de ritmo é muito complexa, e frequentemente muito vaga. Podemos chamar de ritmo a cadencia regular definida por um compasso e, noutra extremo, a disposição das linhas de uma paisagem. No primeiro caso, ritmo seria, restritamente, uma alternância de sons; no segundo, uma manifestação da simetria ou da unidade criada pela combinação de formas. Em ambos os casos, seria a expressão de uma regularidade que fere e agrada os nossos sentidos. (CANDIDO, 1996, pp. 42, 43).

Esta interpretação deixa o entendimento de que o ritmo em poesia é o fator determinante que outorga musicalidade ao poema. Desde o ponto de vista da linguística ou do estudo da linguagem o ritmo em sentido estrito é “impressão que se tem de uma regularidade de retorno de tempos marcados” [...] e, ainda, “os tempos marcados sons a sons que se sucedem em unidades rítmicas, apresentando regularidade”. (CAMARA, *Ibidem*, pp. 209, 210).

Em poesia o ordenamento dos sons através do ritmo precisa de palavras. É no poema que a palavra com a sua estrutura silábica, fonética, consonantal e vocálica cobra relevância. É como se a expressão veste-se sua armadura mais apropriada não apenas para pontuar o som e o ritmo, senão também o tom. Interpretando Octávio Paz podemos dizer que um vocábulo lírico é insubstituível quando o que se quer extrair daquela rocha ou de um campanário é este som e não outro. O escritor mexicano, em *El arco y la lira* assinala que

Cada palabra del poema es única. No hay sinónimos. Única e inamovible: imposible herir un vocablo sin herir todo el poema; imposible cambiar una coma sin trastornar todo el edificio. El poema es una totalidad viviente, hecha de elementos irremplazables. (PAZ, 2018, p. 15).

Ou seja, se é da exata colocação do som pelo ritmo desejado que se trata a escolha de uma palavra, a sinonímia cai por si só, pois, além da significação, o poema exige o compasso, que ao mesmo tempo, insinua uma determinada acepção. Então, Paz, haverá de expressar igualmente que “*todo ritmo es sentido de algo. Así pues, el ritmo no es exclusivamente una medida vacía de contenido sino una dirección, un sentido. El ritmo no es medida, sino tiempo original*”. (PAZ, *ibídem*, p. 20). E Ballesta nos disse que “o ritmo é como a alma do verso”, que outorga “unidade ao poema” e o transforma num “organismo vivo que se move e palpita” (BALLESTA, *Ibidem*, p. 207). Passemos agora à amostra *hernandiana* sobre o ritmo no poema a seguir:

### **Juramento de la alegría**

Sobre la roja España, blanca y roja,  
blanca y fosforecente,  
una historia de polvo se deshoja,  
irrumpe un sol unánime, batiente.

[...]

Desaparece la tristeza, el día  
devorador, el marchitado tallo,  
cuando, avasalladora llamarada,  
galopa la alegría en un caballo  
igual que una bandera desbocada.

A su paso se paran los relojes,  
las abejas, los niños se alborotan,  
los vientres son más fértiles, más profundas las trojes,  
saltan las piedras, los lagartos trotan.

Se hacen las carreteras de diamantes,  
el horizonte lo perturban mieses  
y otras visiones relampagueantes,  
y se sienten felices las cipreses.

Avanza la alegría derrumbando montañas  
y las bocas avanzan como escudos.  
Se levanta la risa, se caen las telarañas  
ante el chorro potente de los dientes desnudos.

(HERNÁNDEZ, 1979, p. 65)

Este canto escolhido por Leopoldo de Luis na antologia e agrupado em “poemas de guerra” forma parte de *Viento del pueblo* (1937); e, como já foi visto, reúne os poemas de exaltação da coragem, de alegria e de entusiasmo, no paradoxal cenário de luto. Basta uma leitura do poema para perceber que teremos sido arrastados pela aceleração e conduzidos para algum horizonte fulgurante que se aproxima. O ritmo desdenha a lentidão ou o tom de tristeza, que, justamente, é aniquilada no primeiro verso da segunda estrofe, por um “*dia devorador*”. Voltando a Ballesta ele nos disse que no ritmo estão

incorporados a paixão, o sentimento, o pensamento e a emoção e que “o verdadeiro ritmo brota do pensamento poético e marcha a um passo com ele”. (BALLESTA, *Ibidem*, p. 208). “*Brotar*”, “*iluminar*” e “*avanzar*” parecessem os ditados do coração do poeta: “*vientres*”, “*relampagueantes*”, “*bocas avanzan*”, marcam no batimento lírico a cadencia de um movimento impetuoso. O “*Juramento de la alegría*” é definido por Ballesta no seguinte trecho:

El *juramento de la alegría* es una potente eclosión de musicalidad y riqueza rítmica de grandes efectos, que con su fuerza mágica adormece y quebranta nuestra resistencia arrastrándonos en el gran torrente de optimismo que invade la naturaleza [...] los dos vocablos más sugestivos “alegría” y “bandera” aparecen iluminados en la cima de la sonoridad del verso... (BALLESTA, 1962, p. 209).

O *optimismo* é, pois, em “*Juramento de la alegría*”, o elemento centralizador e condutor do ritmo em cujos sons se percebem decibéis altos. Porém, o ritmo poético oferece não apenas sonoridade alta ou acelerada. Também o ritmo lírico busca sua medida em elementos acústicos com notas melódicas, caladas, silenciosas, monótonas, etc. Lembrando que o ritmo precisa de outros fatores alheios para conseguir a unidade do poema, como as aliterações, alternativas acústicas, jogos vocálicos, acento métrico, dentre outros. (*Ibidem*, pp. 208-214).

A seguir, no último capítulo, temos optado por ensaiar, na medida do possível, uma recepção mais autoral, trabalhando na análise somente acima dos poemas sociais de MH.

## Capítulo IV

### 5 *Vida, amor, morte* e um único resplendor: A poesia social na lírica hernandiana.

*Y un tambor enamorado,  
como un vientre tenso, suena  
detrás del innumerable  
muerto que jamás se aleja.  
(Cancionero y romancero de ausencias)*

#### 5.1 Cinco poemas e uma antologia

No início do capítulo anterior temos nos abocado a extrair os conteúdos e as partes de um exemplar sobre poética *hernandiana*. Também abonamos alguns detalhes e as motivações que deram lugar a essa edição antológica sob o título *Miguel Hernández: Poemas Sociales, de Guerra y de Muerte* (1979). Deste livro selecionamos agora cinco poemas para seus análises em particular. Dois poemas correspondem à etapa em que a produção se confunde com o desenvolvimento da Guerra e Revolução Espanhola e aos momentos em que não se tinha ainda pressagio de qual seria seu desfecho. Outros dois poemas são dos momentos em que já se têm prenúncios de que a Espanha se orienta para ser envolvida e tomada pelo fascismo. E um poema em que a guerra já é uma lembrança de um fato vergonhoso que não deviera ter acontecido. Elas têm as características de não pertencer à poesia amorosa, reunidas, fundamentalmente, em “*El rayo que no cesa*”, e sim aos momentos em que a construção lírica de MH atinge a conjunção do lado humano com o político, em sua mais alta intensidade. A propósito deste aspecto central de nosso trabalho, temos de salientar que, ao longo desta pesquisa, temos nos orientado a buscar e dar resultados aos fatores humanos que semearam a lírica social de MH, não só na sua etapa considerada social, bélica ou revolucionária. Outro aspecto que consideramos importante, e que de certa maneira já foi confrontado também, é que o poeta-pastor se fez poeta-soldado no influxo do movimento literário ao que se enrolou e não pelo império inevitável da guerra. Sua lírica social apenas ecoa o enxofre bélico e de morte ao ver-se envolvido pelo desenvolvimento de tal catástrofe e pela sua própria vontade, motivado pela mudança de pensamento ideológico gradativo, como já temos visto no capítulo 3.

Voltando a nosso livro e aos cinco poemas, passamos a citar-las: 1) *El sudor*; 2) *El niño yuntero*; 3) *Canción primera*; 4) *El hambre*; 5) *Guerra*. Os dois primeiros pertencem ao livro “*Viento del pueblo*”; o terceiro e quarto ao volume “*El hombre acecha*”; e o quinto à publicação póstuma “*Cancionero y romancero de ausências*”. Antes de iniciarmos na análises de cada poema anotamos que não transcreveremos os poemas por extenso e que a recepção avaliativa é essencialmente nossa. Começamos as nossas ponderações sobre a poesia de compromisso de MH com o poema

### **El sudor**

En el mar halla el agua su paraíso ansiado  
y el sudor su horizonte, su fragor, su plumaje.  
El sudor es un árbol desbordante y salado,  
un voraz oleaje.

Llega desde la edad del mundo más remota  
a ofrecer a la tierra su copa sacudida,  
a sustentar la sed y la sal gota a gota,  
a iluminar la vida.

[...]

Cuando los campesinos van por la madrugada  
a favor de la esteva removiendo el reposo,  
se visten una blusa silenciosa y dorada  
de sudor silencioso.

Vestidura de oro de los trabajadores,  
adorno de las manos como de las pupilas,  
por la atmósfera esparce sus fecundos olores  
una lluvia de axilas.

[...]

Entregad al trabajo, compañeros las frentes:  
que el sudor, con su espada de sabrosos cristales,  
con sus lentos diluvios, os hará transparentes,  
venturosos, iguales.

(HERNÁNDEZ, 1979, pp. 38, 39)

Estamos diante de um poema que transpira a ode ao trabalho e ao trabalhador. O contexto é de definições numa sociedade dividida e em guerra. MH testemunha não apenas seu lado na luta de classes, senão mais uma vez se mostra fiel a sua origem social. Isto, tal como disséramos em outro momento, é sua mais forte influência: sua própria experiência de vida. E, como não poderia ser de outra maneira, para falar de trabalho o poeta recorre ao que há de mais marcante na sua formação de autodidata, aos elementos da natureza, a essa sua *ruralidade* inconfundível: “*plumaje*”, “*campesino*”, “*tierra*”, “*lluvia*”, “*árbol*”. Utilizando o substantivo masculino “*sudor*”, de fato, nos apresenta o vocábulo em forma de metonímia, pois, ao estar ligado a trabalho, ele representa simbolicamente ao trabalho duro ou sacrificado. Mas não apenas para ganhar o pão. O

“*sudor*”, símbolo metafórico, neste caso chama para um valor a mais na linguagem discursiva-poética ao ser auferido aos fins de conteúdo político. Trata-se do trabalhador consciente que não apenas transpira para sobreviver senão para construir uma sociedade igualitária: “*Entregad al trabajo, compañeros las frentes:/que el sudor, con su espada de sabrosos crsitaes,/con sus lentos dilúvios, os hará trasnparentes,/venturosos iguales*”. É interessante a combinação binária *sudor-trabajo* que fácilmente puede representar exaustão; mas, neste caso, cobra um antitético brilho em “*iluminar la vida*”, “*blusa silenciosa y dorada*”, “*vestidura de oro*”, “*sabrosos cristales*”; além de uma imagem colorida em “*adorno de las manos como de las pupilas*”. Podemos significar igualmente que neste caso o tom épico (*Viento del pueblo* é um chamamento para o combate e para a luta revolucionaria) no poema encontra o *eu* lírico numa posição evocativa e literalmente transitiva, augurando um futuro luminoso. A repetição do fonema consonantal *s* em *sudor* puxa outras palavras intrínsecas fricativas como “*salado*”, “*sal*”, “*sed*”, além do vocábulo “*silenciosa*”, que dão um som apagado ao poema. Porém os elementos mais sonoros que lhe dão equilíbrio e unidade não provem de vibrações consonantais senão de substantivos que se opõem instintivamente as fricativas e dão a sensação oposta: “*agua*”, “*dilúvio*”, “*lluvias*”. Em quanto à métrica, o poema tem a particularidade de quebre no quarto verso das últimas estrofes, mudando das 14 sílabas métricas para as heptassílabas. Entendemos que se o suor do trabalhador remete a um sobre-esforço, o verso heptassílabo tem o propósito denotativo de descanso depois de uma dura jornada.

Passamos agora a considerar um dos poemas mais universais de MH, feita canção testemunhal por antonomásia, arranjo musical de resistência hispano-americana na voz de vários cantores da música popular de compromisso social e político:

#### **El niño yuntero**

Carne de yugo ha nacido  
 más humillado que bello,  
 con el cuello perseguido  
 por el yugo para el cuello.

Nace como la herramienta,  
 a los golpes destinado,  
 de una tierra descontenta  
 y un insatisfecho arado.

Entre estiércol puro y vivo  
de vacas, trae a la vida  
un alma color de olivo  
vieja ya y encanecida.

[...]

Cada nuevo día es  
más raíz, menos criatura,  
que escucha bajo sus pies  
la voz de la sepultura.

[...]

¿Quién salvará a este chiquillo  
menor que un grano de arena?  
¿De dónde saldrá el martillo  
verdugo de esta cadena?

Que salga del corazón  
de los hombres jornaleros,  
que antes de ser hombres son  
y han sido niños yunteros.

(HERNÁNDEZ, 1979, pp. 33-35)

Convém fazer uma comparação com “*El sudor*”. Este sendo um poema que exala muito mais combatividade detém vibrações e ritmo, embora, taciturnas em relação a “*El niño yuntero*”. Este poema guiado por sons consonantais vibrantes é um comovedor canto de esperança. Mas, no seu interior, carece da força exaltativa do primeiro. No entanto, a partir da mudez do “*yugo*” (cangado) que oprime é que estoura, desde o primeiro verso, num grito de denuncia a favor das crianças que trabalhavam na agricultura arando a terra. O poema assenta-se nos fonemas *r* e *rr* que arrastam estridências de raiva e impotência: “*carne*”, “*perseguido*”, “*herramienta*”, “*grano*”, “*arena*”, “*martillo*”, “*tierra*”, “*estiercol*”, “*hombres*”, “*yunteros*”, “*corazón*”, “*arena*”, “*sepultura*”. Mas, a impressionante simbologia poética está representada pela conjunção metafórica *yugo-yuntero*: *Yugo* que representa à opressão capitalista. *Yuntero*, neste caso é a imagem das crianças exploradas no ofício de *yunteros* (acompanhar o sofrimento do par de bois com o pesado cangado de madeira no pescoço); é a representação dos explorados, que como os animais são obrigados ao trabalho escravo, à submissão e sujeição. O poeta reserva ao poema a *magnam final* que lhe é ditada pela sua convicção ideológica. Nomeia imperceptível, uma bandeira como símbolo, mediante uma pergunta: “*¿de donde saldrá el martillo/verdugo de esta cadena?*” E hasteia flamejante a resposta de seu grande epílogo, com todo o peso e a vibração poética que carrega a palavra “*martillo*”. Sem fazer alusão à foice e a cor vermelha, responde: “*que salga del corazón/de los hombres jornaleros/que antes de ser hombres son/y han sido niños yunteros*”. Há nas últimas

quartetas uma incitação à rebeldia, percebe-se uma homenagem ao campesinato espanhol e, acaso, um tributo internacionalista aos operários do mundo.

Seguimos nosso olhar ao interior de outros dois poemas que pertencem ao volume *El hombre acecha*, que MH dedicou ao poeta chileno Pablo Neruda. O tom do poeta muda. Estamos em 1938; a guerra se orienta para seu final e o presságio da derrota dos partidários da Segunda República é iminente. “*Canción primera*”, inicia o percorrido desolador regressivo, no tempo, aos fundos da animalidade do homem. Ao mesmo tempo é um retorno ao interior do coração humano, vencido pelo seu instinto de ferocidade. O *poeta-soldado* agora é o *poeta-antibélico*, tal como o nomeia López-Baralt e define a referida obra de MH como “*un libro de profundo pesimismo*” (BARALT, *Ibidem*, p. 151). A seguir o citado poema:

#### **Canción primera**

Se ha retirado del campo  
al ver abalanzarse  
crispadamente al hombre.

¡Qué abismo entre el olivo  
y el hombre se descubre!

El animal que canta:  
el animal que puede  
llorar y echar raíces,  
rememoró sus garras.

Garras que revestía  
de suavidad y flores,  
pero, al fin, desnuda  
en toda su crueldad.

Crepitan en mis manos.  
Aparta de ellas, hijo.  
Estoy dispuesto a hundirlas,  
dispuesto a proyectarlas  
sobre tu carne leve.

He regresado al tigre.  
Aparta o te destrozo.

Hoy el amor es muerte,  
y el hombre acecha al hombre.

(HERNÁNDEZ, 1979, pp. 67, 68)

Miguel Hernández, conhecedor das superstições e das crenças de cunho popular-religioso que vigoram no campo, neste poema busca na analogia do mito do homem-fera



o recurso poético para o transmutado regresso do homem a sua forma selvagem. Nesta metamorfose o poeta-homem não se isenta e possesso, sem controle de seus próprios atos, projeta sua desgraça e seu medo na sua descendência. Afetado pelo “vírus” que transforma mãos em garras implora: *Aparta de ellas, hijo.//estoy dispuesto a hundirlas//sobre tu carne leve*. Nessa transmutação mitológica “fera-homem” em que o animal capaz de “cantar” e “llorar” volta para sua ancestralidade primitiva e abandona seu estado *erectus*, não mais é capaz de amar senão de perseguir e destroçar sua imagem e semelhança: *Aparta o te destrozo./Hoy el amor es muerte,/y el hombre acecha al hombre*. O símbolo fônico neste poema não está cadenciado pela rima tradicional. O poeta parecera não se importar com o aspecto formal do poema senão com a necessidade de dar rédea livre à imagem surrealista que lhe sugere a ferocidade do animal que se esconde no disfarce da pessoa humana. *Canción primera*, por tanto, é a introdução que leva ao livro “*El hombre acecha*” a se transformar num comboio de poemas que carrega feridos, luto e sangue, ao longo do volume, que termina com *Canción última*, onde o poeta é exorcizado e o homem é redimido.

Antes de chegar este final, de abandonar sua irreconhecível função de mortífera garra, antes de seu descanso derradeiro, a fera continua sua andança com o poema *El hambre*. MH encara uma poética sem meio termo. Em sua condição de “não-homem”, o *eu* poético é lançado contra os opressores por meio de uma lírica epistolar violenta, em que sobressaia o posicionamento ideológico e político com muita clareza. Vejamos:

### **El hambre**

I

Tened presente el hambre: recordad su pasado turbio de capataces que pagaban en plomo aquel jornal al precio de la sangre cobrado, con yugos en el alma, con golpes en el lomo.

El hambre paseaba sus vacas exprimidas, sus mujeres resacas, sus devoradas ubres, sus ávidas quijadas, sus miserables vidas frente a los comedores y los cuerpos salubres.

[...]

Nosotros no podemos ser ellos, los de enfrente, los que entienden la vida por un botín sangriento; como los tiburones, voracidad y diente, panteras deseosas de un mundo siempre hambriento.

[...]

Por habéis engordado tan baja y brutalmente, más debajo de donde los cerdos se solazan, seréis atravesados por esta gran corriente

de espigas que llamean, de puños que amenazan.

[...]

II

El hambre es el primero de los conocimientos:  
tener hambre es la cosa primera que se aprende.

Y la ferocidad de nuestros sentimientos  
allá donde el estómago se origina, se enciende.

[...]

Me enorgullece el título de animal en mi vida,  
pero en el animal humano persevero.

Y busco por mi cuerpo lo más puro que anida,  
bajo tanta maleza, con su valor primero.

[...]

Ayudadme a ser hombre: no me dejéis ser fiera  
hambrienta, encarnizada, sitiada eternamente.

yo, animal familiar, con esta sangre obrera  
os doy la humanidad que mi canción presente.

(HERNÁNDEZ, 1979, pp. 40-42)

No poema “*El Hambre*” se faz íntima a voracidade inata do animal que passa fome. Na sua entranha o homem abriga o seu pior inimigo. É onde o poeta encontra o elemento antitético criador do símbolo “*tigre-garras*” que agora é “*fiera hambrienta*”. Em efeito, a “fome” está diretamente ligada aos “sentimentos”; e esta não nasce no coração senão no estomago que “*se enciende*”. Na primeira parte do poema, MH identifica ao bando de inimigos selvagens com vários epítetos e recursos expressivos provocadores: “*capataces que pagaban en plomo*”; “*tiburones*”; “*panteras deseosas de un mundo siempre hambriento*”; “*los comedores...*”, “*cerdos*”. Por outro lado utiliza vários elementos significativos ou sinalizadores dos sofrimentos e castigos do bando de famintos ao qual o poeta optou pertencer e defender em seu canto de compromisso: “*tened presente el hambre*”; “*yugos en el alma*”; “*golpes en el lomo*”; “*sus mujeres reseca, sus devoradas ubres*”; “*sus ávidas quijadas, sus miserables vidas*”. Uma lacerante realidade que justifica méritos para a rebelião do bando dos “outros animais”; e, para a qual, o poeta invoca uma alcatéia de tigres. E, lança uma feroz ameaça: “*sereis atravesados por esta gran corriente de espigas que llamean, de puños que amenazan*”. É o grande momento da primeira parte de este lirismo nada melancólico e revestido da ferocidade que em determinados momentos, de uma determinada sociedade, é capaz de atingir a luta de classes. A analogia que carrega sentido de comparação é sutil e leva a blindagem do quanto de inimaginável e de surpreendente um verso pode impregnar. As “*espigas que llamean*” faz alusão as listras douradas dos tigres; porém, metaforicamente, pode significar o raio de fogo que se acende ao ser disparada uma arma de fogo. E “*puños que amenazan*” está em correspondência com as garras do tigre, que simbolizam a bravura

dos proletários em luta. É interessante o caráter eminentemente explicativo de: “*Me enorgullece el título de animal en mi vida, /pero en el animal humano persevero*”. MH cujo amor à natureza é quase sublime, de certa forma, nesses versos, se desculpa no poema com os animais dito selvagens. O poema tem um intenso caráter dialético: o homem é homem só se progride do animal selvagem para o “animal humano”. Este aspecto e a etapa poética *antibelicista* (BARALT, 2016 p. 151) se transparenta muito bem neste “auto de contrição” de MH, que se dá na última estrofe, das dezenove que contém *El hambre Acecha*: “*Ayudádme a ser hombre: no me dejéis ser fiera/ hambrienta, encarnizada, sitiada eternamente*”. Os setenta e seis versos que conformam as dezenove estrofes do poema estão dispostos em quartetos de rimas alternadas. No som prima a musicalidade dada por vocábulos que reúnem consoantes vibrantes *r* e oclusivas surdas *t* e sonoras *b* como: “*sangriento*”, “*tiburones*”, “*hambriento*”, “*brutalmente*”, “*atravesados*”, “*turbio*”. Eles atuam imagetivamente, a fim de transmitir em forma denotativa a ferocidade de um momento histórico em que “*el hombre acecha al hombre*”, tal como vimos em *Canción primera*.

O último poema que passamos a revisar internamente pertence a *Cancionero y Romancero de Ausências*, cujas odes foram escritas na íntegra nos cárceres por onde o vate *oriolano* passou seus últimos anos de vida. Foram escritos entre 1938 e 1941. O livro foi publicado postumamente. Miguel Hernández escreve profusamente e com uma intensidade melancólica, imposta pela solidão na prisão. O volume conta com 98 composições; a maioria delas breves, algumas brevíssimas. A maioria dos poemas não tem aberturas. Apenas alguns poemas, MH as preencheu com títulos, pelo que as edições póstumas deram entrada aos poemas só com números. Alguns dos que levam títulos são: “*Una fotografía*”, “*Guerra*”, “*El último rincón*”, “*Después del amor*”, “*Antes del odio*”.

María Isabel López Martínez, autora de “*Las voces del poema en el Cancionero y romancero de ausencias. Literatura y compromiso: Federico García Lorca y Miguel Hernández*” (2011), sendo referenciada por Mercedes López Baralt em *Miguel Hernández: Poeta plural* (2016) tece considerações em relação ao citado livro do lírico *alicantino*. López Martínez, ao fazer referência aos poemas curtos que caracterizam à escrita em situação de reclusão de MH indica que “*la economía verbal, em vez de atenuar la expresión del dolor de la ausencia, la intensifica*”. Baralt resgata igualmente o

importante aporte da autora em relação a esse “*minimalismo discursivo do Cancionero*”, ao indicar que além da inegável “*voz confesional*” em “*primera persona*” presente no livro, os poemas trazem uma “*profusión de voces, algo por tradición confinado a los predios de la narrativa*”. De grande importância, também, nessa referência é a de que essa “*particular polifonía*” conduz a esta obra hernandiana para sua universalidade, ao transcender no autor sua “*tragedia personal*”. (BARALT, *Ibidem*, p. 168). Em efeito, essas vocês, aparecem no poema *Guerra*, que temos escolhido. Vejamos:

**(Guerra)**

Todas la madres del mundo  
ocultan el vientre, tiemblan,  
y quisieran retirarse a virginidades ciegas,  
al origen solitario  
y al pasado sin herencia.  
Pálida, sobrecogida  
la virginidad se queda.  
El mar tiene sed y tiene  
sed de ser agua la tierra.  
Alarga la llama el odio  
y el clamor cierra las puertas.  
Voces como lanzas vibran,  
voces como bayonetas.  
Bocas como puños vienen,  
puños como cascos llegan.  
Pechos como muros roncocos,  
piernas como patas recias.  
El corazón se revuelve,  
se atorbellina, revienta.  
Arroja contra los ojos  
súbitas espumas negras.  
La sangre enarbola el cuerpo,  
precipita la cabeza  
y busca un cuerpo, una herida  
por donde lanzarse afuera...

(HERNÁNDEZ, 1979, pp. 74,75)

Antes de buscarmos essas vozes e outros aspectos neste poema, salientamos algumas considerações ao respeito da brevidade dos cantos e até da ausência de cabeçalhos ou títulos nos poemas de “*Cancionero y romancero de ausências*”. Quanta mudança! Se em *Perito en Lunas* (1933) o enigma era uma aposta proposital na poética *Miguel-hernandiana*, quem poderia imaginar que tão só cinco anos depois as composições do poeta encerrariam contingências tão enigmáticas para salvar-se da solidão e projetar-se além da morte? Acreditamos que a brevidade e a temática de sua criação artística não apenas tenham sido em razão da situação material de precariedade absoluta em que o poeta foi submetido nas cadeias. Certamente que cunhar “poemas

soltos” no vai e vem de um regime carcerário superlotado e sempre vigiado seria o mais ajustado à realidade. Não esqueçamos que os cárceres por onde ele passou estavam repletos de prisioneiros de guerra, muitos como eles condenados a morte. Ao respeito dessa precariedade e solidão em que o poeta-prisioneiro construía sua arte poética Ferris desvenda que os poemas eram enviados a sua esposa, Josefina Manresa, adjuntos às missivas pessoais. Uma delas é reveladora, justamente, das condições difíceis e de perigo em que os poemas eram feitos. E, ainda, de quanto esses poemas carcerários estavam imbuídos de sonhos e esperanças. Ao pedir a Josefina que guardasse com zelo os originais junto às outras composições de “*Cancionero y romancero de Ausencias*”, lhe disse também: “*Si tengo cinco o seis libros escritos cuando salga de aquí, tenemos pan seguro cuando se publiquen, si antes no nos hemos muerto de hambre...*” (FERRIS, *Ibidem*, p. 437). Por isso, antes de preocupar-se com títulos, há de se supor que o mais importante era rascunhar e até memorizar os poemas como tem acontecido com *Sepultura de la imaginación*. De acordo ao que teria sido testemunhado, Miguel memorizou seus versos no escuro da prisão “*hasta que los puede poner a salvo al día siguiente en un papel*” (*Ibidem*, 450). Entendemos que, além das inseguranças e incertezas que lhe impusera a prisão, seus poemas breves são também de urgências. Aliás, de suas urgências pelo retorno aos abraços e ao centro de sua pertença ao mundo. Em efeito, se “*El hombre acecha*” é um triste brado que denuncia de como o “ser humano, enlouquecido pela guerra, regressa a ferozes instintos primários” (DE LUIS, *Ibidem*, p. 13), o “*Cancionero*” é um retorno alado e espectral à pureza do mundo, ao centro embrionário da vida: o amor. Daí, preso, Miguel era livre, por amor, mediante seu canto de clamor pelos ausentes; seus ausentes queridos, sua casa de sempre, *Orihuela*. Enfim, para vencer a solidão precisava escrever e escrever, sem se importar com a extensão nem a métrica. Mais importante era a comunicação com o mundo das coisas, com os seres queridos e o convívio lírico com ele mesmo, para se manter vivo. Dessa forma venceu os muros da prisão, falando de muitas coisas, guiado pela invasão terrível das lembranças. Sem compromisso com movimentos literários, com erudições nem eruditos, seu desandar também era para uma simplicidade vital e germinal, com a qual conseguiu, em vários poemas, universalizar-se. Em outras palavras, da prisão surgiram as imagens mais belas da poesia espanhola, como esta singela canção de retorno para o centro do mundo, que o “*Cancionero*” nos oferece: *Menos tu vientre/todo es oscuro/menos tu vientre/claro y profundo//Menos tu vientre/todo es futuro/fugaz, pasado/baldio, turbio*. (HERNÁNDEZ, 1973, p. 77).

Em relação ao poema *Guerra*, que em nossa antologia supracitada De Luis o classifica entre os “poemas de guerra”, podemos perceber que ele não é sobre a guerra e si uma corrida contra o tempo onde o futuro está no passado, no início: “*Todas las madres del mundo.../quisieran retirarse a virginidades ciegas*”. O “*vientre*” é o símbolo da claridade, da proteção, do calor que salvará ao mundo da frieza e da ferocidade do homem. Não deixa de ser também uma antonímia, como sendo o “*vientre*” um lugar escuro, mas, um recinto seguro. Por outro lado, um mundo em guerra não é um lugar seguro para nascer, pelo que o poeta escuta a voz das mães que querem retardar as gestações, voltando a “*virginidades ciegas*”. MH abandona o *eu*, e a *outredade* marca o ritmo em terceira pessoa. O verso livre tem um simbolismo metalinguístico, pois, o uso da terceira pessoa produz um diálogo, um contar poético que alavanca a liberdade, colocando a Miguel nos extramuros de sua solidão. No entanto todo o poema é imagético, é uma pintura feita com tinta de prosa poética que relata os saldos do fim da guerra. “*Voces*”, “*puños*”, “*pechos*”, “*piernas*”, “*corazón*”, “*boca*”, “*sangre*”, “*cabeza*”, “*cuero*” se procuram entre si numa terra com sede de amor, porém arrasada por “*lanzas*”, “*bayonetas*” e “*odio*”. A combinação da vogal átona /o/ com a consonante surda /s/ e encarrega das vibrações que dão unidade rítmica ao poema, como em: “*muros*”, “*roncos*”, “*pechos*”, “*cascos*”, “*puños*”, “*ojos*”. O conectivo “como” que é usado várias vezes para comparação, como em “*Pechos como muros roncos*” causam um efeito sonoro na ligação entre os substantivos.

Desta maneira, com as ponderações particulares sobre os cinco poemas sociais escolhidos, fechamos esta parte de nossa recepção analítica. Avalia-se que mesmo dentro da poesia social, que transcorre num período de turbulências políticas e trágicas para a Espanha, a poesia do “poeta plural” teve alterações. As mudanças no tom poético e na estrutura que moldaram as cadências de seus versos, num curto período de tempo, ficaram visíveis e atuaram em consonância com a personalidade do *ser-homem* com o *ser-poeta*, em Miguel Hernández. Seguidamente, de certa forma, estudá-lo-emos mais detidamente em seu ser político-social, à luz da crítica histórico-literária.

## **5.2 Vanguarda e compromisso: duas faces de um mesmo luar na estética poética**

Nesta parte da análise da poesia social de MH se destacará a etapa de sua criação lírica que se projeta a partir de “*Viento del pueblo*”, passa por “*El hombre acecha*” e avança para seu desfecho com “*Cancionero y romancero de ausências*”, até chegar a seus “*Últimos Poemas*”. Estes dois últimos como epílogos que marcam, por certo, a morte do poeta no cárcere *franquista*, em 1942. Contudo, esse olhar de destaque, o faremos analisando a aresta poética de compromisso social-político, que grandemente tem a ver com a vanguarda poética da *Geração do 27* e o vanguardismo artístico espanhol. “*Vanguardia*”, “*Geração do 27*” e “*Compromisso*”, de acordo à revisão realizada, foram componentes intrínsecos à poesia social e revolucionária de MH, nesse período específico que se estende por aproximadamente seis anos.

Para nos adentrarmos na análises destas temáticas convém nos determos na palavra “vanguarda” e ver algumas de suas acepções. Em “*Transgresión, ruptura y el lenguaje del deseo en los poetas de la Generación del 27*”, Biruté Ciplijauskaité (1990), ao problematizar o conceito, aporta alguns elementos que referiremos aqui. Ao início de seu artigo assenta uma questão polêmica que tem a ver com a suposta falta de “compromisso político/social” dos integrantes do famoso grupo de escritores espanhóis conhecido como a *Generación del 27*. (CIPLIJAIUSKAITÉ, 1990, p. 29). Aqui alguns de seus principais representantes: Rafael Alberti, Vicente Aleixandre, Manuel Altolaguirre, Luis Cernuda, Gerardo Diego, León Felipe, Federico García Lorca, Jorge Guillén, Pedro Salinas, Miguel Hernández, José A. Muñoz Rojas, Leopoldo y Juan Panero, Luis Rosales, Arturo Serrano Plaja, Luis Felipe Vivanco. (FERRIS, 2002, p. 218). O mesmo Ferris no seu livro biográfico “*Miguel Hernández, pasiones, cárcel y muerte de un poeta*” (2002), cita a outros componentes dessa Geração como: Emilio Prados (p.337), Luis Buñuel (p.318), Dámaso Alonso (p.325) e Ernesto Giménez Caballero (p.110). Feita a apresentação dos nomes, voltemos à questão da “vanguarda”.

Ciplijauskaité entende que a arte das vanguardas não é programática (Idem, p. 29), ou seja, que não estaria vinculada a uma plataforma política específica, nem em seu interior existiria essa unidade intencional. Sua compreensão é de que as vanguardas não se diferenciam em quanto a seu objetivo de se posicionar em contra de alguma coisa e que “seu signo é a protesta”. E a proclama ou reivindicação que levanta pode mudar de um país a outro. Refere, ainda, que o que importa para as vanguardas é a “destruição”,

até porque *vanguardia* é um termo militar que foi cunhado aos efeitos de nomear uma “força de choque” cuja missão é destruir o “inimigo”. Um movimento de vanguarda, de acordo a esta fonte, pode ter pouca duração, pois, “eliminando os obstáculos que lhes causa obsessão, se dão à tarefa de construir”. Chegado este momento, segundo Ciplijauskaité, a vanguarda deixa de ser vanguarda, pois, nesse momento “já saem de seu compromisso vanguardista”. (CIPLIJASKAITÉ, 1990, pp. 28, 29).

Este crítico aponta também que o “desejo de destruição” dos movimentos de vanguarda em cada país apresenta, por outro lado, a contradição de que ao lançar-se contra a sociedade burguesa que pretende destruir atinge também “*la tradición del arte como institución*”. Isto pode gerar um fenômeno mais ou menos contraditório em cada país, que consiste em que a nova arte que traz a vanguarda, feita em nome dos “anti-burgueses” acaba sendo “*más aceptable y mejor entendido por los burgueses que por los revolucionários políticos*”. (CIPLIJASKAITÉ, 1990, p. 29). O seu comentário se orienta, imediatamente, no aspecto polêmico que enfrenta a muitos críticos de arte qual é a validade ou não de atrelar política e estética nas expressões e manifestações artístico-literárias. O mesmo julga que “a estética e a ideologia”, misturada, não sempre dá certo. Como exemplo, elenca a dicotomia fascismo-comunismo em que, tanto um lado como o outro buscaram “subjugar” as manifestações artísticas nos seus programas político-ideológicos.

Às divergências, na época analisada por Ciplijauskaité, afetaram ao movimento vanguardista *Generación del 27* espanhol. Sobre todo por um assunto muito sensível também mencionado por este crítico, que é o respeito secular e férreo que sobre a “tradição” se tem na Espanha. Podemos perceber, por tanto, que a “tradição” em Espanha foi um muro contra a “destruição” vanguardista. Para entendermos melhor, seguimos lendo o estudo de Ciplijauskaité, agora no ponto em que busca a comparação entre “vanguarda” e “modernismo”. Ele anota que a estes termos se lhes têm dado uma “grande variedade de interpretações”. (CIPLIJASKAITÉ, 1990, p. 31). Buscando simplificar a compreensão de ambos os termos, o estudioso apóia-se no poeta francês Charles Russel e com ele assinala que “o modernismo não quer renunciar à atitude tradicional de enxergar a arte como uma instituição de ‘alto nível’, entanto que a vanguarda pede eliminação total de tal categoria”. (Idem, p. 31). Tal interpretação, na Espanha, num contexto de guerra, cria muitas controversas. Entendemos, pois, dada as divergências em cada país, que a vanguarda na França não tinha o mesmo respeito pela “tradição” do que se cultuava na



Espanha. Isto trouxe à tona a interpretação de que os poetas espanhóis da *Generación del 27* tinham se desentendido da questão social e política, ou de que à vanguarda poética espanhola não lhe interessava a destruição do inimigo ou dos valores burgueses. Mas, por outro lado, apreciamos um grau de realismo no sentido de que não todos os que pertenciam a dita Geração assumiram um compromisso vanguardista, tal como já vimos, incluso, no capítulo I.

No seu artigo *Transgresión, ruptura y el lenguaje del deseo en los poetas de la Generación del 27*, Biruté Ciplijauskaitė, revela que entre os poetas do “27”, ao qual Miguel Hernández adere, o ponto de inflexão foi dado por Luis Cernuda, quem protestara pelo fato da identificação de todo o grupo sob um “denominador comum”. Pelas interpretações existentes sobre vanguarda e modernismo e as divergências que surgem no contexto espanhol sobre vanguarda e *status quo* citamos o parágrafo para maior clareza:

Esta divergencia de intención tiene puntos de contacto con la diferenciación que establece Cernuda dentro del grupo del 27, insistiendo en que es erróneo considerarlos todos bajo un denominador común: “así quedan de un lado poetas como Salinas y Guillén (...) que apuran las consecuencias del simbolismo – [éste sería el *high art* aludido por Russel] – y por eso parecen más bien poetas de transición, y al otro Lorca, Prados, Aleixandre, Alberti y Altolaguirre”. Son precisamente los poetas de este segundo grupo los que aprecian la escritura surrealista durante un tiempo, aunque según Cernuda, sólo Prados y Aleixandre conocían directamente la obra de los surrealistas franceses. (CIPLIJAIUSKAITĖ, 1990, p. 31).

Podemos perceber por estas veias críticas que, neste contexto, o resultado no terreno do movimento artístico não foi precisamente de unidade e de ganhos para o movimento artístico e sem de crispções e divisões (Idem, p. 29). Esta oposição de juízos tem levado a críticos e intelectuais notáveis como George Lukács, Walter Benjamin, Jean-Paul Sartre e Theodor Adorno a desacordos importantes. (Ibidem, p. 30). Vejamos, nesta colocação, outros critérios discordantes que pairavam em relação à poética e compromisso social.

Según Sartre, la poesía no puede ser verdaderamente *engagée* ya que el uso mismo de la palabra tiene función distinta en poesía y no permite declaraciones unívocas. Adorno propone una visión más amplia, menos literal. No rechaza, como Lukács, el arte que se desvía del realismo social. Postula que la revolución se opera únicamente a través de la forma. Admite el arte de las vanguardias, porque precisamente este arte hace estallar toda tradición, todo límite, abriendo camino a transformaciones. Aunque prevé el peligro que se vuelve realidad en las instituciones comunistas -la revolución se ahoga en fórmulas de expresión heredadas- insiste siempre en que sólo la estructura nueva, fragmentada hace evidente el sinsentido de la vida misma [...]. (CIPLIJAIUSKAITĖ, 1990, p. 30).

Tal como temos apontado no primeiro capítulo deste trabalho, no momento em que Miguel Hernández se debruça em busca de mudanças estéticas entre a “poesia literária” e a “poesia libertária”, encontramos nestes debates da crítica literária, de novo, a luta ideológica entre quem rechaça a lírica subjugada e quem prefere ou aceita a lírica social e revolucionária ou comprometida.

Outro elemento assentado pela nossa fonte, neste ponto, que nos traz esclarecimentos para a melhor compreensão da vanguarda e a sua relação com a *Generación del 27* é a contribuição de Freud para o surrealismo poético-literário-artístico. De interesse para este estudo, tendo em conta, precisamente, a tensão que criou, na Espanha, neste grupo geracional, e em todos os escritores do momento, a chamada “poesia impura”, muito ligada ao surrealismo. Este ponto nos ilumina melhor Cano Ballesta quando fala de MH e sobre tal “elemento externo” chamado surrealismo:

Bajo el influjo directo de Vicente Aleixandre y Pablo Neruda recibe en 1935 la poesía de Miguel Hernández un impulso de gran alcance con el que la imagen queda vigorosamente renovada. Tal vez la lectura de poemas surrealistas, traducidos del francés y publicados por revistas literarias españolas, cooperan también con sus aires revolucionarios a la renovación radical de la imagen hernandiana. (BALLESTA, 1962, p. 128).

Nesta citação bastante elucidativa se fala da leitura de poemas surrealistas franceses por parte de MH. De certa forma coincidente com a alusão supracitada por Ciplijauskaitė no que se refere a um dos setores do “27” que “apreciam a escritura surrealista” francesa. O seu artigo ressalta, em efeito, que o auge dos movimentos vanguardistas na Europa coincide com “*la creciente popularidad de las teorías de Freud*”; e, sobre todo, em um aspecto que até então era considerado tabu: a sexualidade, com os seus recentes assuntos como “*las fantasías sexuales e el miedo a la castración*”.(CIPLIJAUŠKAITĖ, 1990, p. 31). Este autor considera que “*gracias al empujón dado por Freud, por primera vez el deseo reprimido surge con tanta fuerza en la literatura y en el arte*”. (Idem). E, no parágrafo seguinte cita André Breton, autor do Manifesto Surrealista (1924) para inserir que “segundo Breton há de se atingir o fantástico para compensar as insuficiências da vida real”. (Idem).

Mas devemos apontar aqui e não como parênteses, que no caso de MH há um precedente surpreendente já na sua primeira juventude, em que ele praticamente joga fora qualquer preconceito em relação ao sexo e à sexualidade. Quer dizer, quando o seu desejo

reprimido vai parar no seu primeiro livro nos poemas sob os nomes “*Sexo en instante I*” e “*Sexo en instante II*”. Surpreendente pelo fato de que sua explosão de erotismo se apresenta ainda dentro de seu recato poético religioso e escondido no interior de uma caixa hermética de adivinhações chamada “*Perito en Lunas*”. Revelador momento, igualmente, para este estudo, já que é mais um elemento sobre o convívio conflitante entre rebeldia e liberdade que se dava no homem e no poeta, e que apareciam refletidas nas profundezas da pureza lírica, humana e religiosa *hernandiana* das primeiras horas. Importante, ainda, poder corroborar este aspecto no espelho da crítica. Esta reforça grandemente nossa hipótese de que a poesia social de MH teria nascido cedo, porém abdicado no seu próprio nascimento, recolhido e apagado ao interior do “sofrimento ético-social” e da “humilhação social”.

Mercedes López-Baralt (2016, p. 73), ao analisar ambos os poemas, corrobora, por um lado, com outras fontes, a “antecipação” poética de MH sobre a sexualidade: “tema proibido”. Por outro lado, apoiando-se em primeiríssimas fontes, expõe que tais poemas surgem não apenas por conta da “miséria erótica” do poeta senão também de sua germinal “miséria afetiva”. (LÓPEZ-BARALT, 2016, p. 73). MH vai além do erotismo que era aceitável na época e “*trata de manera enigmática un tema tabú para la poesía de entonces, la masturbación...*” (Idem, p. 73). Vejamos:

**(Sexo en instante – I)**

A un tic-tac, si bien sordo, recupero  
la perpendicular morena de antes,  
bisectora de cero sobre cero,  
equivalentes ya, y equidistantes.  
Clama en imperativo por su fuero,  
con más cifras, si pocas, por instantes;  
pero su situación, extrema en suma,  
sin vértice de amor, Holanda espuma.

(HERNÁNDEZ, 1976, p. 95)

Pela análise direta e sem eufemismo, inovadora sem dúvidas, aceitemos que a própria escritora e crítica porto-riquenha nos guie na decomposição do poema:

El *tic-tac* alude al ritmo mecánico del movimiento de la mano; la *perpendicular morena* a la carne en erección, que asume tal posición en relación al cuerpo; las voces *imperativo* y *extremo* apuntan a la inminencia del orgasmo, que estalla en la expulsión del semen; fluido que culmina no sólo el acto, sino el poema, convirtiéndose a la vez, en espuma y en el finísimo encaje de las sábanas Holanda. Las metáforas científicas son exitosamente arriesgadas: la geometría (*perpendicular morena*) alude al falo y la matemática a los testículos (*bisectora de cero sobre cero, equivalentes ya, y equidistantes*); igual lo es otra

exquisitamente modernista: *holanda espuma*. (LÓPEZ-BARALT, 2016, pp. 73,74).

Apenas vamos a complementar que se este poema não fosse representar a precoce estirpe revolucionária *hernandiana*, no mínimo importa uma imensa ousadia de antecipação modernista. Por outro lado, o pastor-poeta, sem ter aprendido ainda a nadar em fontes surrealistas, sem dúvidas, chega com tal arrojo lírico à margem do “fantástico” freudiano, de acordo com as insinuações de Breton, que referimos acima.

Ainda, no intuito de ajustarmos melhor à definição sobre surrealismo temos apelado à *bibliografía general* (p. 293) dada por Juan Cano Ballesta em seu livro *La poesia de Miguel Hernández* (1962). No seu texto e em notas de rodapé (pp. 128, 129) Ballesta cita a seguidores franceses do surrealismo como Michel Carrouges, Marcel Raymond e Louis Aragon e com eles traz definições assinalando, entre outros aspectos, que o surrealismo “*es ante todo um movimiento revolucionário*”, que tem como característica “*la rebelión absoluta*”. Em outro parágrafo define que o Manifesto Surrealista “*proclama o automatismo psíquico como procedimiento de escritura, fuera de toda preocupación estética y moral y libre del control de la razón*”. E o próprio Breton, ao ser referir à imagem poética, afirma que “a imagem mais forte é aquela com maior grau de arbitrariedade”, ao cujo respeito Ballesta pontua que a imagem tem uma “importância decisiva na poesia surrealista”; e, citando Aragon, assinala que o surrealismo “é o uso desordenado e apaixonado da imagem desconcertante”. (BALLESTA, 1962, pp. 128, 129). Ao mesmo tempo ao falar de imagem, surrealismo e Miguel Hernández, Ballesta salienta que este não chegou a tais extremos defendidos pelos precursores desse movimento estético. Porém, e tal como vimos, por exemplo, em *Sexo en instante I*, seus poemas “*se iluminan con el relampagueo ininterrumpido de imágenes atrevidas, visionarias, bañadas de irrealidad, y el material metafórico adquiere extensión ilimitada*”. (BALLLESTA, 1962, p. 129).

### **5.3 Arte e compromisso social: Entre poesia e revolução não há contradição.**

#### **5.3.1 *Caballo verde para la poesia* e a cavalgada para o compromisso político**

Há de se compreender, pelo exposto até aqui, o fato de a “transgressão e ruptura” no vanguardismo da *Generación del 27* analisada por Ciplijauskaitė não tenha chegado ao grau de “arbitrariedade” na Espanha, como propuseram os surrealistas franceses. E que, além dos conflitos que suscitara entre eles o convite “estrangeiro” à destruição, a lírica espanhola de avançada continuara bebendo de sua respeitável tradição estética. Ao respeito desta síntese podemos ler também que “a poesia do *Grupo del 27* marcou realmente o início da poesia contemporânea espanhola e representou uma verdadeira fusão entre tradição e vanguarda” (IES, 2013, p. 11). No entanto, os ventos de arrombamento foram mais fortes na Espanha por conta dos poetas espanhóis que mais diretamente simpatizaram com o lado republicano e revolucionário da Guerra Civil Espanhola, como Lorca, Aleixandre, Alberti, Altolaguirre e Guillén, dentre outros, e pela influência de um “forasteiro” chamado Pablo Neruda. Se os poetas da Espanha do momento chegaram a ter ciência do manifesto surrealista europeio, também conheceram o manifesto surrealista *nerudiano-latino-americano*. E este foi de capital importância para a decisiva hora do compromisso social e humano, estético e político de Miguel Hernández.

Neruda e MH já curtiam amizade, quando em outubro de 1936 aparece o primeiro número da revista *Caballo verde para la poesía*, dirigida pelo poeta chileno. (FERRIS, 2002, p. 251). Este que já tinha criticado a revista neocatólica-conservadora *El gallo crisis*, dirigido por Ramón Sijé, e com isso contribuído também em acelerar as mudanças ideológicas no *oriolano*, certamente ajudou do mesmo modo “a enriquecer el material imaginativo hernandiano”. (BALLESTA, 1962, p. 131). E o manifesto surrealista de Neruda não deixou dúvidas de sua “violência” alheia diante da “morna” vanguarda poética espanhola, em relação à francesa. Tampouco equívocos perante as posições ambíguas que tomou conta dos poetas da *Generación del 27*, num momento político extremamente álgido para Espanha, que representou o avanço do fascismo. E, nem falar, diante da tradição romântica-católica espanhola. Em uma parte desse manifesto do chileno se pode ler:

“Así sea la poesía que propugnamos, gastada con un ácido por los deberes de la mano, penetrada por el sudor y el humo, oliente a orina y a azucena, salpicada por las diversas profusiones que se ejercen dentro y fuera de la ley”. (NERUDA, 1962, p. 131).

É claro que isto explica suficientemente o mote que o próprio Neruda outorga à nova estética e que traz “uma clara conexão com o surrealismo” (BALLESTA, Idem): Poesia impura. Na toma de posições, na adoção de atitudes respeito ao rumo que dos

poetas se exigia na hora da Espanha ferida, MH assumiu a dianteira, se destacando entre os nomes do *grupo do 27*. De outra maneira, adotando imagens poéticas de ruptura com a sua própria produção hermética e logo amorosa, e projetando-se para uma nova “pluralidade” qual seja a poesia contestatória ou de classe. Este efeito *nerudiano* podemos encontrar em Ferris ao indicar que

Está muy claro que Hernández ha tomado conciencia de lo que es y de donde viene, ha asumido por fin esa condición humilde que antes despreciaba, y es ahora, desde ese convencimiento, desde esa toma de partido por los seres de su especie, cuando emprenderá una batalla literaria mucho más coherente con su corazón y con el pensamiento que tenía adormecido. (FERRIS, 2002, p. 251).

Como exemplo de esta nova definição estética e de sua reafirmação ideológica que o levou a um compromisso mais firme, tal como nos sugere Ferris nesta citação, a revista *Caballo Verde para la poesía* lhe serviu de ferramenta para cantar não apenas sua própria libertação senão, além disso, lançar ao vento suas novas descobertas. O poeta-pastor começara a incorporar o “sangue” como novo elemento simbólico com o qual haveria de significar, ao mesmo tempo, sua paixão amorosa e o seu destino: Eis a fortuna lírica e humana que o dirigiu até ser também “*poeta popular*”, “*poeta-social*”, “*poeta-libertário*” e “*poeta del dolor*”. (LÓPEZ-BARALT, 2016, pp. 22, 23), como já veremos.

Com as considerações acima há de se objetivar outro elemento que guarda relação com a mudança na forma dos versos de MH, que foram adquirindo mutações rupturistas. Esta anotação será apenas no intuito de “protocolar” sua libertação “*de los templos*”, da “*serpiente de las múltiples cúpulas*”, do “*infierno de incensarios locos*”, que “*malaventuraron la nudosa sangre*” de seu coração. Referimo-nos à incorporação por parte do poeta do verso livre. Assenta-se a questão como sendo não apenas um sinal de ruptura com a métrica tradicional senão uma mensagem de rebelião contra o regime social-político ameaçador, naquela conjuntura espanhola. Ballesta (1962, p. 215) refere que Pablo Neruda e Vicente Aleixandre foram os mestres do verso livre que ajudaram a MH “*a romper con las fronteras estrechas del metro tradicional*” (BALLESTA, 1962, p. 215). Em outubro de 1936 MH publica “*Vecino de la muerte*” e “*Mi sangre es un camino*” na revista *Caballo verde para la poesia*. Como amostra dessa nova métrica humana e lírica, trazemos algumas estrofes do segundo poema:

**Mi sangre es un camino**

[...]  
 Mujer, mira una sangre,  
 mira una blusa de azafran en celo,  
 mira un capote líquido ciñéndose en mis huesos  
 como descomunales serpientes que me oprimen  
 acarreado angustias por mis venas.

[...]  
 Manejando mi sangre, enarbolando  
 revoluciones de carbón y yodo,  
 agrupando hasta hacerse corazón,  
 herramientas de muerte, rayos, hachas,  
 y barrancos de espuma sin apoyo,  
 ando pidiendo un cuerpo que manchar.

Hazte cargo, hazte cargo  
 de una ganadería de alacranes  
 tan rencorosamente enamorados,  
 de un castigo infinito que me partió y me agobia  
 como un jornal cobrado en triste plomo.

La puerta de mi sangre está en la esquina  
 del hacha y de la piedra,  
 pero en ti está la entrada irremediable...

(HERNÁNDEZ, 1998, pp. 31, 32)

O poeta fala de sua raiz, de sua origem de classe e da classe que deve ser preservada através do sangue para dar continuidade “*a los seres de su especie*”. O sangue, em efeito, haverá de ser uma constante na sua poesia social em quanto símbolo que o retorna à terra, à semente, a sua genealogia camponesa. Mas, ao mesmo tempo, é aquela sangria que haverá de se perder na luta pelo esforço, na resistência, pelo suor e em prol do compromisso político. Sangue, que haverá de carregar um duplo sentido: “*biológico y fatídico, como potencia vital y sino inevitable*”. (BALLESTA, 1962, p. 263). Mediante a confluência do sangue em seus versos MH fala ao trabalhador como em “*Aceituneros*”: *Vuestra sangre, vuestra vida,/no la del explotador/que se enriqueció en la herida/generosa del sudor/*. Fala das próprias feridas da guerra como em “*El tren de los heridos*”: *El tren lluvioso de la sangre suelta,/el frágil tren de los que desangran,/el silencioso, el doloroso, el pálido,/el tren callado de los sufrimientos/*. (HERNÁNDEZ, 1998, pp. 40-48). Ferris sintetiza muito bem este significado ao sustentar que uma nova consciência conduz ao poeta para essa imagem em que o mesmo haverá de encontrar o *impulso vital que insta a la lucha y al compromiso*. (FERRIS, 2002, p. 252).

### 5.3.2 “Não há revolução sem poesia, nem poesia sem revolução...”

“O compromisso político de um poeta”, ou “um poeta comprometido com o político”; são frases que buscam dizer respeito de uma unidade objetiva que parecera contradizer a forte conceituação do subjetivismo da poesia. E tal unidade refere-se ao poeta e ao realismo social ou à realidade do mundo. O subtítulo em epígrafe foi estampado quicá no mais revolucionário dos continentes: Latino-america. E se não sabemos bem quem o acunhou, com certeza podemos dizer que foi a realidade. Realidade que nos leva às representações e às materialidades. São clichês que no início do século XX nos lembra à revolução mexicana. Não segunda metade do mesmo século às revoluções cubana e nicaragüense. Entre as décadas de 1970-1980 a poesia e o romance de compromisso passam a referenciar nomes que enfrentaram as ditaduras militares como o uruguaio Mario Benedetti, o argentino Julio Cortázar, os brasileiros Chico Buarque e Gilberto Gil, os paraguaios Augusto Roa Bastos e Elvio Romero, o colombiano Gabriel García Márquez, os chilenos Luís Sepúlveda e Pablo Neruda, dentre tantos outros. E seis anos antes do fim do milênio a frase acima aparece de novo com força no México com o levantamento indígena em Chiapas. Em efeito, em poucos anos, a poesia volta ser referenciada no seu viés de denuncia pela sua ligação com o *Ejército Zapatista de Liberación Nacional* (EZLN). Certamente existe um elo mágico entre ruptura e beleza, e vice versa. E quicá ambas as palavras, na lírica e na política, estejam revestidas substancial e simbolicamente de violência e ternura ao mesmo tempo. E, por isso, quem sabe, tal ponte tenha sido historicamente levantada. Um signo da modernidade? Modernidade que traz precisamente a vanguarda e é também capaz de exaltar pela metáfora símbolos longínquos que sirvam a seus objetivos de ruptura no presente e o faz pelo caminho da arte. Como um claro exemplo poético de exaltação latino-americana, em que o compromisso político-social e a arte se alinham num objetivo só, propomos um trecho do poema a *Juana Azurduy*; mulher indígena argentino-boliviana que, entre os séculos XVIII e XIX, lutara pela independência no Alto Peru contra os espanhóis, e foi imortalizada pela voz da cantora argentina Mercedes Sosa, no século XX.

#### **Juana Azurduy**

Juana Azurduy  
 Flor del Alto Perú  
 No hay otro capitán  
 Más valiente que tu  
 [...]
 Truena el cañón  
 Préstame tu fusil  
 Que la revolución



Viene oliendo a jazmín  
 Tierra del sol  
 En el alto Perú  
 El eco nombra aun  
 A Túpac Amaru...

(RAMIREZ; música, LUNA; letra, SOSA; canto)

Poema épico-revolucionário que contemporiza com lutas sociais e políticas de povos oprimidos que cantam à liberdade numa eterna modernidade com ofício de ruptura e lirismo. Octávio Paz (1974, p. 18), ao falar do encostamento do romantismo pela vanguarda enxerga que a ruptura, ela mesma, se torna tradição na modernidade. Nesta, seria infundável a destruição da tradição por outra estética literária que, como nova tradição, sofrerá, por efêmero, outra ruptura, por qualquer outra manifestação do presente. “A modernidade nunca é ela mesma, é sempre outra, O moderno não é caracterizado unicamente por sua novidade, más por sua heterogeneidade” (PAZ, 1974, p. 18), assenta o renomado crítico e escritor.

Acaso por isso a poesia comprometida haverá de experimentar ainda um eterno retorno? Miguel Hernández, no poema *Eterna sombra*, despindo-se da vida após uma revolução perdida declara: “*Yo que creí que la luz era mía/precipitado en la sombra me veo*”. (HERNÁNDEZ, 1963, p. 133). Quase oitenta anos depois, no México, a ruptura e a ternura voltam pela escrita e a voz de um poeta-guerrilheiro e o mundo saúda a “*poesia armada hasta los dientes*”. (COLIN, 2014). E é como se a luz fosse uma bandeira que antes de morrer é tocada pela aparição de um Quixote fardado de preto, com estes versos: *Maldigo este tiempo que muro pone sobre muro.../envuelto em sombras, sombra yo, me llegaré a vuestro cuerpo/para rehacer la ruta hasta el nudo del deseo/para desatarlo.../*(SubMARCOS, 2014).

Poesia e revolução, afinidade e pura contradição aos olhos do próprio Octávio Paz. (1974, pp. 66, 67) A primeira porque “os dois são tentativas de destruir este tempo de agora [...] da desigualdade”, e a segunda porque “o tempo da poesia não é o tempo da revolução”. (PAZ, 1974, pp. 66, 67). Mas vejamos melhor na íntegra do parágrafo:

A poesia moderna tem sido e é uma paixão revolucionária, mas essa paixão tem sido infeliz. Afinidade e ruptura: não foram os filósofos, mas os revolucionários que expulsaram os poetas de sua república. O motivo do rompimento foi o mesmo que o da afinidade: revolução e poesia são tentativas de destruir este tempo de agora, o tempo da história que é o da história da desigualdade, para instaurar *outro tempo*. Mas o tempo da poesia não é o tempo da revolução, o tempo datado da razão crítica, o futuro das utopias: é o tempo de antes do tempo,

o da 'vida anterior', que reaparece no olhar da criança, o tempo sem datas. (PAZ, 1974, pp. 66, 67).

É possível na concretude de Paz ler a sua preferência na separação das paixões; ou dito de outra forma, sua adesão ao bom senso de não confundir poesia com revolução. O auge ou momento de rupturas revolucionárias na sociedade é cíclico, e a poesia não teria necessidade dessas “perturbações” sociais para existir e denunciar. Assim como, num “tempo sem datas” *Juana Azurduy* foi vindicada na modernidade, pela beleza da lírica contestatória, surrealista e popular.

Já numa postura menos ambígua e mais radical Theodor Adorno (2003, p. 66) propugna que “a referência ao social não deve levar para fora da obra de arte, mas sim levar mais fundo para dentro dela”. (ADORNO, 2003, p. 66). Agora enxergamos a arte como produto social e ao invés de se afastar ou isolar está chamada a refletir a sociedade. Logo existe o compromisso de comunicar o anseio do coletivo e não apenas o particular. E na poesia a busca do *eu* lírico de superar o individual para se projetar no universal. Adorno propugna que no caso do poema, ele deve superar “a mera expressão de emoções e experiências individuais”, pois estas só terão possibilidade de atingir o nível artístico quando pelo seu imo estético conquistarem seu espaço ou lugar no “universal”. (Idem). Isto não significa que o “poema lírico” tenha o compromisso de absorver *sine qua non* os sentimentos que o mundo todo experimenta, pois, “sua universalidade não é a vontade de todos”, senão que, espera-se que, pelo seu feitiço estético, o poema possa “comunicar” o que a outros lhe seria difícil ou impossível. (Idem, p. 66). Temos por tanto que, em Adorno, a *comunicação* é uma palavra chave que interliga arte e sociedade, e uma se deve à outra e não cada uma para si por separado. Outro elemento entre lírica e sociedade que, ao dizer de Adorno, se nos apresenta é que a poesia tem a necessidade e a responsabilidade de proclamar um mundo novo. Nesse sentido o que não lhe cave ao poeta e à poesia é se afastar da realidade da vida, do cotidiano. A não observância desta responsabilidade da lírica implicaria no “seu distanciamento da mera existência” e a própria arte se tornaria a medida do tudo o que “há nesta de falso e de ruim”. (ADORNO, 2003, p. 69). Por tanto, o poema haverá de superar o individual e se tornar universal no anúncio do “sonho de um mundo em que essa situação seria diferente”. (Idem).

Vejamos agora como a “comunicação” e a “universalidade” se registram na voz de Miguel Hernández em *Llamo a los poetas* que pertence ao livro “*Viento del pueblo*”:

### Llamo a los poetas

Entre todos vosotros, con Vicente Aleixandre  
y con Pablo Neruda tomo silla en la tierra:  
tal vez porque he sentido su corazón cercano  
cerca de mí, casi rozando el mío.

Con ellos me he sentido más arraigado y hondo,  
y además menos sólo. Ya vosotros sabéis  
lo solo que yo soy, por qué soy yo tan solo.  
Andando voy, tan solos yo y mi sombra.  
[...]

Hablemos del trabajo, del amor sobre todo,  
donde la telaraña y el alacrán no habitan.  
Hoy quiero abandonarme tratando con vosotros  
de la buena semilla de la tierra...

(HERNÁNDEZ, 1979, pp. 44, 45).

Aparece aqui em MH, com claridade, a superação de sua individualidade e com a sua estética social busca sair do seu isolamento emocional para se emocionar com e pelos outros. De acordo com De Luis (1979, p. 11), ainda que este poema não aborde diretamente a luta de classe significa que o poeta já incorporou como seu a “*comprensión social de la poesía y de su destino de comunicación y solidaridad*”. (DE LUIS, 1979, p. 11).

Outro exemplo de ruptura com suas “experiências individuais” e de sua projeção de compromisso com o povo é sua convocatória à juventude espanhola para a resistência. Seu poema de “guerra” “*Llamo a la juventud*”, assim como outros do mesmo tom como “*sentado sobre los muertos*”, “*Vientos del pueblo me llaman*”, “*nuestra juventud no muere*”, segundo De Luis, encontram a um MH imbuído da compreensão de que a poesia é “*esencia misma del pueblo*” e o poeta o “*intérprete de sentimientos coletivos*”. (DE LUIS, 1979, p. 12). Vejamos os últimos versos do longo poema,

### Llamo a la juventud

La juventud siempre empuja,  
la juventud siempre vence,  
y la salvación de España  
de su juventud depende.

La muerte junto al fusil,  
antes que se nos destierre,  
antes que se nos escupa,  
antes que se nos afrente  
y antes que entre las cenizas

que de nuestro pueblo queden,  
arrastrados sin remedio  
gritemos amargamente:  
¡Ay España de mi vida,  
Ay España de mi muerte!

(HERNÁNDEZ, 1979, pp. 59, 60)

Temos neste, aparentemente, um elementar poema discursivo e panfletário. Embora, escrito numa conjuntura em que se busca produzir um rápido efeito, o poema se nutre de entusiasmo e heroísmo, em que o elemento estético brilha num acabamento surpreendente. O canto à Espanha em Guerra, num período de “*entre-guerras*”, no que os olhos do mundo estão postos e em que a poesia solidária é vital, ganha por si só caráter universal. Mais ainda da estirpe de um poeta que já tinha produzido uma poesia amorosa como “*El rayo que no cesa*”, considerada uma das mais deslumbrantes da *Generación del 27*. E é que a própria poesia intimista de MH ganha caráter universal mediante sua poesia revolucionária, solidária e coletiva.

De fato estamos considerando a poesia política de um autor, e como temos apontado em outro momento, a literatura desperta nesses momentos de seu aspecto meramente ficcional para se transformar, por exemplo, em poética libertária. Temos dado também alguns exemplos de convulsões políticas latino-americanas em que a poesia ocupava espaços de privilegio junto a revoluções sociais transformadoras. Um renomado poeta nicaraguense pode iluminar, precisamente, respeito desses tempos. Ou seja, sobre os momentos de heroicidade do povo na sua busca por tirar da sociedade o que tem de “falso e de ruim” como nos dizia Adorno. Ernesto Cardenal (1974, p. 9), poeta, clérigo e herói vivo da Revolução Sandinista da Nicarágua, ao falar da poesia de compromisso, advoga por uma lírica não de “propaganda” programática senão por uma “poesia política”:

...la literatura sola, la literatura por la literatura, no sirve para nada. La literatura debe prestar un servicio. Debe estar – como todo lo demás en el universo – al servicio del hombre. Por lo mismo la poesía también debe ser política. Aunque no propaganda política, sino poesía política. (CARDENAL, 1974, p. 9).

Vemos que em Cardenal já se dá uma postura ainda menos ambígua e mais rupturista. Percebe-se um vanguardismo estético que se corresponde mais à realidade latino-americana, mas sem abandonar o diálogo com a crítica mais universal. Esta poesia não pode ser mais apropriada pelos poderosos ou por uma parcela burguesa ilustrada e como qualquer outra ciência deve prestar serviço ao homem, ou seja, à humanidade.

Cardenal explora a chamada poesia “exteriorista”, que, segundo ele, não é uma escola literária senão “uma palavra criada na Nicarágua para designar o tipo de poesia que nós preferimos”. (CARDENAL, 1974, p. 9). O “*exteriorismo*”, segundo explica, é mais parecido à “poesia impura”; mas, com um estilo nicaraguense de entender a revolução, pois, “*considero que la única poesia que puede expresar la realidad latinoamericana, y llegar al pueblo [...] es la exteriorista*”. (Idem, Ibidem, p. 9, 10). A poesia “exteriorista”, entendemos, se opõe ao hiper-romantismo intimista e se assemelha à poesia impura do surrealismo *nerudiano*. Apresenta-se ainda com a liberdade absoluta de nomear o mundo exterior como ela mesma é no contexto da revolução sandinista. De acordo com Cardenal se ela falar de “trator”, pode falar ainda do trator “*Caterpillar D4*”, se nomeia um tanque de guerra, o poema tem a liberdade de falar das “*tanquetas Sherman*”, ou do “*retrato del General Somosa*”, dos “*botes lleno de naranja*”, do “*remolcador llamado Falcón*”, o do “*entierro de un campesino*”, das “*granadas M-1*”, ou do “*estómago vacío*”, de um “*viajero barbudo [...] llamado Che Guevara*”, e assim por diante. (CARDENAL, 1974, p. 10). Em suma, podemos dizer que à poesia revolucionária não lhe interessa o subjetivismo *pequeno-burguês*, em momentos em que a vida está em jogo e as palavras se vestem de compromisso.

Compromisso e palavra que MH deixou também em prosa:

Vivimos una gran época de sangre. Por el territorio de España corren en estos días más ríos de sangre que de agua y hay más sementeras de muertos que de trigo [...] La España joven y jornalera, la del trabajo excesivo y el pan menguado, tiene la suerte, que no la desgracia, de vivir estos días de duro encuentro entre dos mundos: el del explotados y el del explotado. En tierras españolas se verifica el fatal movimiento, y a los trabajadores de esas tierras les toca decidir la perdición de uno de esos mundos: el que tienen enfrente erizado y podrido. Y la decidirán. A costa de sufrimientos y muertes, pero con el orgullo y la alegría de que esas muertes y esos sufrimientos evitarán millones de llantos, serán campo de labor de todos los trabajadores del universo... (HERNÁNDEZ, 2002, p. 185).

O fragmento acima é do artigo de MH sob o título “*Para ganar la guerra*”, publicado no livro “*Un siglo en 100 artículos*” (2002). No mesmo assenta-se igualmente a opção ideológica do poeta e seu pacto lírico-simbólico com o sangue, tantas vezes referenciado na sua poética social. Temos aqui um aspecto que em toda a existência histórica, humana e poética, de Miguel Hernández, tem se feito vital e intrínseco a sua personalidade. Miguel é barro de sua própria argila, se cabe a expressão. Não teve a erudição de seu grande amigo de infância o poeta Ramón Sijé. De escassa formação como

temos visto, embora, orientou-se desde cedo no esforço empírico de aceitação dos segredos da natureza e de aquiescência da importância dos clássicos da literatura universal. Porém, insuficientes fontes foram essas, o que obrigou ao poeta-pastor a entregar-se à aventura das fascinações. Mas, sem nunca deixar de se enlamear com a sua própria essência lírica e estética. Segundo temos conseguido cotejar, MH chega a uma autêntica poesia revolucionária sem ter precisado ser declaradamente “exteriorista”, ou “surrealista”, ou um “desumanizado vanguardista” à francesa. Deslumbraram-lhe as influências sim, contudo não se curvou a elas. Uma das provas está no *Sino sangriento*, que nos ensina que sua poesia de compromisso tem o limo de sua própria existência. Por isso podemos dizer que a poesia de Miguel Hernández antes de todo é *hernandiana*. Entre tantas claridades que encontramos no *Sino*, ateiavam-se escuras as fatalidades do seu *eu* encarnadas em correntes de sangue que atingem a própria humanidade. O *Sino sangriento* de MH é o mesmo universo do poeta, que responde ao mundo com um poema universal, augúrio épico de sua *poesia social, de guerra e de morte*:

#### **Sino sangriento**

De sangre en sangre vengo  
como el mar de ola en ola,  
de color de Amapola el alma tengo,  
de Amapola sin suerte en mi destino,  
y llego de amapola en amapola  
a dar en la coronada de mi destino.

Criatura hubo que vino  
desde la sementera de la nada,  
y vino más de una,  
bajo el designio de una estrella airada  
y en una turbulenta y mala luna.

Cayó una pincelada  
de ensangrentado pie sobre mi vida,  
cayó un planeta de azafrán en celo,  
cayó una nube roja enfurecida,  
cayó un mar malherido, cayó un cielo.

Vine con un dolor de cuchillada,  
me esperaba un cuchillo a mi venida,  
me dieron de mamar leche de tuera,  
zumo de espada loca y homicida,  
y al sol el ojo abrí por vez primera  
y lo primero que vi era una herida  
y una desgracia era.

Me persigue la sangre, ávida fiera,  
desde que fui fundado,  
y aun antes de que fuera  
proferido, empujado

por mi madre a esta tierra codiciosa  
 que de los pies me tira y del costado,  
 y cada vez más fuerte, hacia la fosa.  
 [...]  
 Son cada vez más grandes las cadenas,  
 son cada vez mas grandes las serpientes,  
 más grande y más cruel su poderío,  
 más grandes sus anillos envolventes,  
 más grande el corazón, más grande el mío.

En su alcoba poblada de vacío,  
 donde sólo concurren las visitas,  
 el picotazo y el color de un cuervo,  
 un manojo de cartas y pasiones escritas,  
 un puñado de sangre y una muerte conservo.

¡Ay sangre fulminante,  
 ay trepadora púrpura rugiente,  
 sentencia a todas horas resonante  
 bajo el yunque sufrido de mi frente!  
 [...]  
 Me dejaré arrastrar hecho pedazos,  
 ya que así se lo ordenan a mi vida  
 la sangre y su marea,  
 los cuerpos y mi estrella ensangrentada...

(HERNÁNDEZ, 1979, pp. 94-96)

Quanto derramamento nesta exortação intimista, fatal e violenta! Este é o MH humano que bebeu de muitas fontes estéticas “externas” como poeta, “*dada sua escasa formación*”, segundo Ballesta. (BALLESTA, 1962, p. 255). Podemos encontrar neste poema “*autobiográfico*”, sem dúvidas, o que este mesmo crítico designa como de “*conmover y tremendo*”: O fato de MH ter-se escolhido ele mesmo como peça ou pedra fundamental da mesma lírica e se apoiado no seu próprio *eu* para o início de todo, a partir do qual haverá de proclamar, esteticamente, os fatos profundamente humanos. Por isso, enfim, imbuídos de indiscutível valor universal. (Idem, Ibidem, p. 255-262).

Acreditamos, por tanto, que a aproximação que fizemos neste capítulo, incluindo: o poeta em análise e a sua poesia comprometida; a analogia que há entre poesia e sociedade; a passagem do compromisso estético e político do poeta e a amarração existente entre poesia e revolução, aportaram elementos importantes para o nosso melhor conhecimento sobre o vate de *Orihuela*.

É de nosso entendimento que MH preencheu em sua lírica social o aspecto essencial que se exige do poeta no que se refere à significação humana de seu ofício poético. Ou seja, como diz Adorno, no desdobramento de sua pureza intimista que, dilatando-se e acendendo-se, se traduz em compromisso coletivo pelo “sofrimento com a existência alheia ao sujeito”. (ADORNO, 2003, pp. 70, 71). Tal e como melhor não

poderia ser anunciado senão pelo próprio MH quando em seu poema “*El niño yuntero*” declara: *Me da su arado en el pecho/y su vida en la garganta/y sufro viendo el barbecho/tan grande bajo su planta//*. (HERNÁNDEZ, 1979, p.35). Ditado isto nos aprontamos para findar, compelidos, sobre um fermento infundável.



## CONCLUSÃO

Neste trabalho, temo-nos dedicado a buscar não apenas a origem da poesia de compromisso de Miguel Hernández naquelas estirpes mais visíveis. Dito de outra forma, não só nas etapas em que sua poética bebia das diferentes fontes estéticas e o bardo era já considerado detentor de uma lírica amadurecida. A tarefa foi, inicialmente, aproveitar o nosso mergulho na biografia de MH e procurar nas veias humanas do cantor, no seio familiar e no seu lugar de origem, os elementos genealógicos que facilitaram tal predisposição. E, ainda, buscar nas suas primeiras composições vestígios de fusão entre sua ode primeira e sua estirpe humana. Ainda, a procura das fontes líricas desenvolveu-se em cada capítulo. Nessa distribuição, foram dispostas essas nascentes, no entanto, com mais intensidade em alguns tópicos que em outros.

A cronologia dos fatos na vida de MH, até sua morte aos 32 anos, e tendo em conta os seus feitos como homem e sua profusa criação em tão curto período de tempo, fala-nos de uma existência humana e poética levada até o extremo da paixão. O cerne de sua poesia contestatória está nele próprio; sendo ele mesmo o melhor exemplo de sua resolução profética e poética, dada sua determinação irrenunciável para sua vocação minada de obstáculos e limitações.

Sua lírica inicial voltada para a natureza com um estilo intencionalmente hermético e apoiada na tradição barroca da poética espanhola, por um lado buscaram os símbolos que lhe ofereceu seu limitado reduto *oriolano* e o mimetismo obedeceu à chama interior que acende a rebeldia precoce do poeta. Sua criação não se traduz imediatamente em aberta poesia testemunhal. O despotismo patriarcal arrombado sobre ele em seus anos de menino e adolescente encontra, na sociedade rural provinciana, outro elemento apaziguador: o absolutismo clerical. Temos apontado, por tanto, às cicatrizes que a rigidez autoritária, religiosa e moralista deixou no corpo e nos verbos de MH. O inconformismo poético se recolhe nos aposentos do lirismo popular/religioso, embora revestido, intencionalmente, pelos ornamentos da erudição.

A poesia social, classista e anti-sistêmica, que apareceram com força nos prolegômenos, durante e ao final de Guerra Civil Espanhola, discorre de forma inaugural numa ensaística lírica de iniciação e depressa em símbolos universais, em que a rebeldia consome-se na própria experiência de vida, de amor e de morte que percorrem e explodem

pelo sangue do poeta, e que logo inundam a sua veia poética. Pois, tudo é célere, tudo é urgente na curta existência deste poeta espanhol. Não foi, por tanto, a assimetria econômica entre as classes sociais a que se assentaram na temática de seus versos no percurso que se inicia com sua poesia de adolescência, passando por *Perito en lunas* até *El rayo que no cesa*. Foram a cosmovisão rural de hortas, luas, rebanhos e campanários e o seu agreste coração de enamorado. Porém, ambas as temáticas já dimanam atravessadas pela centralidade simbólica que ao final das contas haverá de marcar universal e definitivamente a poética hernandiana: a ode premonitória acerca de um destino desgraçado e enlutado, cheio de sombras, pobre de luzes; repleto de presentes turvos e horizontes nebulosos. Em *Me sobra el corazón* percebe-se com clareza, biograficamente, o reinado intrínseco do drama e do infortúnio na existência do poeta:

**Me sobra el corazón**

[...]

Hoy reverdece aquella espina seca,  
hoy es día de llantos en mi reino,  
hoy descarga en mi pecho el desaliento  
plomo desalentado

[...]

Yo nací en mala luna.

Tengo la pena de una sola pena  
que vale más que toda la alegría.

[...]

Ayer, mañana y hoy  
padeciendo por todo  
mi corazón, pecera melancólica,  
penal de ruiseñores moribundos.

Me sobra el corazón.

(HERNÁNDEZ, 1998, pp.23, 24)

Sua poesia social primeira, como aludido, foi um eterno sobrevivente mimetizado ao interior do imenso amor que guardava para ser prodigada, mas que resistiria fatalmente entre a vida e a morte. Estas se disputaram para si pela sua fortuna, interminável e tragicamente.

Com o apoio referencial que orientou o presente estudo há de se confirmar que, como em nenhum outro poeta da Geração de 27, em Hernández é inconfundível o rasto biográfico nos seus arranjos poéticos. Não obstante, haverá de sintetizar-se, que há de novo uma espécie de ineditismo mesmo se fossemos falar da “morte do autor”, defendido por Barthes. É que MH não “entra em sua própria morte” para dar vida a sua escrita. O poeta foi a eternização do sacrifício. “*Cardos y pena llevo por corona*”, afirmava em “*El*

*rayo que no Cesa*”. Assim, ele e a sua obra, deambulavam uma morte permanente, de onde, o poeta e a escrita, ressuscitavam juntos da “própria morte”.

As indagações acerca da recepção crítica de Miguel Hernández, no Brasil, foi uma boa oportunidade para nos colocarmos, de certa forma, como críticos da recepção que a língua e literaturas espanholas têm no país. A análise crítica realizada observou que com a indiferença histórica que tem se dado ao restante dos países de língua espanhola, com quem se compartilha o mesmo continente, a língua e literatura espanholas têm sofrido o impacto de tal desprezo no Brasil. Ao se privilegiar o inglês em ambas as áreas e serem cultuadas ilimitadamente as artes, os movimentos artísticos e as ciências das Letras de cunho europeu, têm campeado e prevalecido uma grande ignorância em tudo o que diz respeito à língua espanhola. Não significa isto que nos países hispano-americanos não exista tal reverência para com o inglês. Os países latino-americanos de língua espanhola se curvam, também, ao imperialismo linguístico imposto pelos Estados Unidos ao continente.

No entanto, os primeiros não dão as costas ao Brasil e à língua portuguesa por esse motivo. Ao tempo, porém, de ser subserviente às imposições imperiais de turno e bajulador da língua global, o Brasil como país hegemônico sub-regional e sub-imperial desdenha a língua regional dominante, pois, sub-repticiamente, não quer se rebaixar para as margens do continente “*sudamericano*”, que não lhe ofereceria, supostamente, o charme que sua alcunha imperial merece. Esta realidade exposta em nosso trabalho traz um grande desafio para a academia de Letras e, em especial, ao que nos ocupa e interessa que são a língua e literatura hispano-americanas.

Sob este escopo, temos buscado a Miguel Hernández no Brasil. Inegável a presença, mais forte ou mais difusa, no ambiente acadêmico, de nomes como Antônio Machado, Federico García Lorca e Miguel de Cervantes; e, no meio, outros nomes como Rafael Alberti, Vicente Aleixandre, Góngora, etc. Manifesto, igualmente, o fato de que MH não tenha o crédito da universalidade que seus compatriotas ganharam.

Bem que, encontrada a recepção sobre o poeta na tese de doutorado de Michele Fonseca de Arruda da UFF, nos ajudou na seguinte conclusão: Quando o assunto é buscar modelos de artistas que levaram a sério o compromisso da arte com a sociedade, aí está ele. Ainda que tenha sido referenciado como “vítima da Guerra Civil”, MH é lembrado como escritor que lutou com as armas da poesia por uma causa que ele considerava justa. É quase ineludível, pois, a recepção que o poeta *oriolano* tem nas narrativas que fazem

referências ao compromisso adotado por escritores e artistas durante a guerra e revolução espanhola.

Uma das obras biográficas mais significativas das últimas décadas sobre MH tem sido a publicada por José Luis Ferris em 2010, sob o título “*Miguel Hernández: Pasiones, cárcel y muerte de un poeta*”. Este livro nos deu a oportunidade de desmitificar o peso da influência *nerudiana* que pairava sobre a poética social *hernandiana*. O que exime de responsabilidades ao poeta chileno, outorga consistência à militância artística de Hernández. O volume nos ajudou a desembarcar numa época ao ponto de escutarmos os campanários da cidade natal do poeta, de observar o rebanho de ovelhas e o seu pastor e sentir o cheiro da padaria onde MH amassou seus primeiros alfabetos. Concluimos que a essencialidade do poeta se fez neste tempo. O que veio depois foi o polido de sua sensibilidade rural que o levou à aguda valorização de sua raiz e de sua classe social. Foram muitas as situações e as circunstâncias que contribuíram para o acabamento humano, político e estético do poeta, e que estão citadas convenientemente.

Registrem-se como reveladoras, embora, aquelas que, antes da guerra, o aguçaram para registrar sua voz num tom comprometido politicamente. Melhor dizendo, coisas ou questões que não dizem respeito de Pablo Neruda, Vicente Aleixandre, o Partido Comunista ou o próprio Garcia Lorca. Àqueles outros conhecimentos novos, glosamos, o confrontavam diretamente com as escaramuças primeiras pela sobrevivência social e intelectual que suportara na sua cidade natal onde ele experimentou, dentre outros infortúnios, ser aluno pobre numa escola de abastados. Em efeito, o poeta argentino Raúl González Tuñón, o desafiava abertamente para a toma de uma consciência política revolucionária; a *Escuela de Vallecas* o ajudou a não renunciar a sua origem de classe e reerguer-se em virtude de sua própria estirpe e as *Misiones Pedagógicas* mostraram-lhe outras regiões do país onde os camponeses como ele sofriam na escuridão da ignorância e da falta de oportunidades.

O nosso estudo da lírica *hernandiana* desvendou o exaustivo esforço de um poeta que buscou com sua escrita ser ele mesmo a fonte mediadora entre a realidade e a metáfora. Revelou-nos que a orientação social de sua lírica esteve guiada pela força recorrente das imagens evocativas de elementos da natureza, com os quais vem a testemunhar sua existência particular e a vida como seiva universal. Ao perseguir o amor sua vida se cercou de símbolos homicidas como o raio e a faca e na busca de seu destino se afogou no seu próprio sangue. Sua vida não foi outra coisa que uma “*estrella*

*ensangrentada*”. A obra hernandiana não é apenas autobiográfica; sua lírica atinge a universalidade ao conseguir autobiografar a partir do *eu* ao *ser-social-humano* repleto de carências; que, ainda cheio de amor, deve se dividir entre a vida e a morte.

Convêm reiterar, concluso este trabalho, que temos nos deixado guiar pelo desejo de contribuir com o curso de Letras e os estudos hispânicos da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS). Isto é mediante esta pesquisa -de pretensa intensidade- sobre a poesia social de Miguel Hernández e os movimentos estéticos que o influenciaram. E, por fim, incluir ao autor espanhol e a sua inventiva lírica no curso de Letras (Português/Espanhol) da UEMS e outras universidades do Brasil, no intuito de conferir visibilidade a este poeta no contexto social e acadêmico de um país latino-americano de língua portuguesa. Esperamos que, “findado”, ele possa despertar interesse pela continuidade de outros estudos *hernandianos* no Brasil e assim melhorar, completar e enriquecer este humilde aporte. Fique o convite.

## REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. *A arte poética*. São Paulo: Editora Martin Claret, 2006.

ANCHIETA, José de. Cartas, informações, fragmentos históricos e sermões. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 1933. IN: BOSI, Alfredo. *Dialética da Colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ARRUDA, Michele Fonseca de. *Das trincheiras da guerra civil às interseções literárias – leitura de Réquiem por un campesino español, de Ramón J. Sender e Cinco horas con Mario, de Miguel Delibes*. Rio de Janeiro: Universidade Federal Fluminense, Instituto de Letras, 2016.

AZORÍN, António. In: FERRIS, José Luis. *Miguel Hernández: Pasiones, cárcel y muerte de un poeta*. Madrid: Ediciones Temas de Hoy, 2002.

BARALT-López Mercedes. *Miguel Hernández, Poeta plural*. 1. Ed. Alicante, España: Editora Publicacions Universitat D'Alacant, 2016.

BARTHES, Roland. *La muerte del autor*. Disponível em:

<<https://teorialiteraria2009.files.wordpress.com/2009/06/barthes-la-muerte-del-autor.pdf>>. Acesso em: 17/09/2018.

BECQUER, Gustavo Adolfo. *Rimas y Leyendas*. Biblioteca Frei Martin Sarmiento, 2001. Disponível em:

<[https://bibliotecafreimartinsarmiento.files.wordpress.com/2012/11/rimas\\_y\\_leyendas.pdf](https://bibliotecafreimartinsarmiento.files.wordpress.com/2012/11/rimas_y_leyendas.pdf)>. Acesso em: 13.06.2018.

BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (Orgs). *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 2º ed. Maringá: EdUem, 2005.

BOCK, Ana Mercês Bahia. *Psicologias: Uma introdução ao estudo de psicologias / Ana Mercês Bahia Bock, Odair Furtado, Maria de Lourdes Trassi Teixeira -14º edição-* São Paulo: Saraiva, 2008.

BOSI, Alfredo. *Dialética da Colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix/Ed. Da Universidade de São Paulo, 1977.

BUERO VALLEJO, Antonio. In: BARALT-López Mercedes. *Miguel Hernández, Poeta plural*. 1. Ed. Alicante, España: Editora Publicacions Universitat D'Alacant, 2016. BALLESTA, Juan Cano. *La poesía de Miguel Hernández*. Madrid: Editorial Gredos, 1962.

BNCC- BASE NACIONAL CURRICULAR-ENSINO MEDIO (2018)

[http://basenacionalcomum.mec.gov.br/wp-content/uploads/2018/04/BNCC\\_EnsinoMedio\\_embaixa\\_site.pdf](http://basenacionalcomum.mec.gov.br/wp-content/uploads/2018/04/BNCC_EnsinoMedio_embaixa_site.pdf)

CAMARA JUNIOR, J. Matoso. *Dicionário de Linguística e Gramática*. Petrópolis/RJ: 12º ed. Vozes, 1985.

CANDIDO, Antônio. *O estudo analítico do poema*. São Paulo: Humanitas publicações, 3º edição. 1996.

CARDENAL, Ernesto. *Poesía nueva de Nicaragua*. Argentina: Ediciones Carlos Lolhé, 1974.

- COLIN, José Luis Ramos. *La poesía armada hasta los dientes: Subcomandante Marcos*. Disponível em: <<https://chulavista.mx/la-poesia-armada-hasta-los-dientes-subcomandante-marcos-32202/>>. Acesso em: 06/082018.
- CÍCERO, Antônio. *A poesia e a crítica: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- CIPLIJAUSKAITÉ, Biruté. *Transgresión, ruptura y el lenguaje del de-seo en los poetas de la generación del 27*. Centro Virtual Cervantes, 1990. Disponível em: <[http://cvc.cervantes.es/literatura/aispi/pdf/04/04\\_029.pdf](http://cvc.cervantes.es/literatura/aispi/pdf/04/04_029.pdf)>. Acesso em: 20-07-2018.
- CHAMORRO, Graciela. *Antonio Ruiz de Montoya y sus léxicos de la lengua guaraní: posibilidades de uso en la Historia y en la Antropología*. In: Revista Brasileira de Linguística Antropológica: AntonioRuiz de Montoya y sus léxicos de la lengua guaraní. Volume 6, Número 2, Dezembro de 2014
- DA SILVA, Adriana, BRITES, Cristina Maria, OLIVEIRA, Eliane de Cássia Rosa, BORRI, Giovanna Teixeira. *A extrema-direita na atualidade*. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ssoc/n119/a02n119.pdf>>. Acesso em:05/10/2018.
- DE LUIS, Leopoldo. *Herederos de Miguel Hernández/de la introducción, selección y notas*. In: Miguel Hernández/poemas sociales de guerra y de muerte. Madrid: Alianza Editorial, 1979.
- FERNÁNDEZ, Francisco Moreno. *O ensino do espanhol no Brasil*. São Paulo: Parábola Editorial, 2005.
- FERRIS, José Luis. *Miguel Hernández: Pasiones, cárcel y muerte de un poeta*. Madrid: Ediciones Temas de Hoy, 2002.
- FREYRE, Gilberto. *Casa grande e senzala*. 48ª edição. São Paulo: Global Editora, 2003.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1978
- GULLAR, Ferreira. *Vanguarda e subdesenvolvimento: Ensaio sobre arte*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A., 1978.



HERNÁNDEZ, Miguel. In: BALLESTA, Juan Cano. *La poesía de Miguel Hernández*. Madrid: Editorial Gredos, 1962.

HERNÁNDEZ, Miguel. In: FERRIS, José Luis. *Miguel Hernández: Pasiones, cárcel y muerte de un poeta*. Madrid: Ediciones Temas de Hoy, 2002.

HERNÁNDEZ, Miguel. *Perito en lunas-El rayo que no cesa*. Madrid: Editorial Alhambra S.A., 1976.

HERNÁNDEZ, Miguel. *Miguel Hernández: Poemas sociales de guerra y de muerte*. Madrid: Herederos de Miguel Hernández/De la introducción, selección y notas: Leopoldo de Luís. Alianza Editorial S.A., 1979.

HERNÁNDEZ, Miguel. *Viento del pueblo-Antología poética*. Madrid: Unidad Editorial S.A., 1998.

HERNÁNDEZ, Miguel. *Para ganar la guerra*. IN: Un siglo en 100 artículos. Madrid: La esfera de los libros, 1º ed., 2002.

HERNÁNDEZ, Miguel. *Cancionero y romancero de ausencias/El hombre acecha/Últimos poemas*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Losada S.A., 1963.

IES INFANTE DON JUAN MANUEL, Departamento de Lengua y Literatura. *Antología Poética de Miguel Hernández*. Murcia, España, 2013.

JIMÉNEZ, Juan Ramón. In: HERNÁNDEZ, Miguel. *Perito en lunas-El rayo que no cesa*. Madrid: Editorial Alhambra, 1976.

KRUCHIN, Rafael. *O comunismo voltou e não nos avisaram!*. Disponível em: <https://br.noticias.yahoo.com/o-comunismo-voltou-e-nao-nos-avisaram-155412986.html>>. Aceso em: 06/10/2018.

LARRABIDE, Aitor. Presentación. IN: ROMERO, Elvio. *Miguel Hernández, destino y poesía*. Buenos Aires: Losada, 2010.

LARRABIDE, Aitor. *La recepción crítica de Miguel Hernández*. Notas a un decurso histórico. Venezuela: Revista de Artes y Humanidades UNICA, volumen 11 N° 3/Septiembre-Diciembre, 2010, pp. 15-34.

\_\_\_\_\_ *Miguel Hernández y la crítica*. Alicante, España: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1997. Disponível em:

<<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcqj7d1>.> Acesso em: 23.05:2018.

LÓPEZ MARTÍNEZ, María Isabel: *Las voces del poema en el Cancionero y romancero de Ausencias. Literatura y compromiso: Federico García Lorca y Miguel Hernández*.

IN: BARALT-López Mercedes. Miguel Hernández, Poeta plural. 1. Ed. Alicante, España: Editora Publicacions Universitat D'Alacant, 2016.

LUIS, Leopoldo de. In: FERRIS, José Luis. *Miguel Hernández: Pasiones, cárcel y muerte de un poeta*. Madrid: Ediciones Temas de Hoy, 2002.

LDB LEI DE DIRETRIZES E BASES DA EDUCAÇÃO NACIONAL (LDB) N° 9394/96 [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/Leis/L9394.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Leis/L9394.htm)

MARX, Karl. *Contribuição para a crítica da filosofia do direito*. In: Sobre literatura e arte. 4º ed. São Paulo: Global Editora, 1986.

MENDONÇA, Renato. *A influência africana no português de Brasil*. Brasília: Funag, 2012.

MIRÓ, Gabriel. In: FERRIS, José Luis. *Miguel Hernández: Pasiones, cárcel y muerte de un poeta*. Madrid: Ediciones Temas de Hoy, 2002.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2004.

MORENO NUÑO-, Carmen. *Las Huellas de la Guerra Civil: Mito y Trauma en la Narrativa de la España Democrática*, Ediciones Libertarias, Madrid, España, 2006.

NERUDA, Pablo. *Confieso que he vivido*. Barcelona: Argos, 1979. In: FERRIS, José Luis. Miguel Hernández: Pasiones, cárcel y muerte de un poeta. Madrid: Ediciones Temas de Hoy, 2002.

NERUDA, Pablo. Prólogo-Manifiesto de Pablo Neruda, Zardoya, p. 23, nota. IN: BALLESTA, Juan Cano. *La poesía de Miguel Hernández*. Madrid: Editorial Gredos, 1962.

PAZ, Octavio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, tradução de Olga Savary, 1974.

PAZ, Octávio. *El arco y la lira*. Disponível PDF em <<http://www.ecfrasis.org/wp-content/uploads/2014/06/Octavio-Paz-El-arco-y-la-lira.pdf>> Acesso em: 09.07.2018.

POE, Edgar Allan. *A filosofia da composição*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2º edição, 2011.

PLATÃO. Introdução. In: *A arte poética*. São Paulo: Editora Martin Claret, 2006.

RAMÍREZ, Ariel; LUNA, Félix; SOSA, Mercedes. *Juana Azurduy*. Disponível em: <<http://letrascancionesypoemas.blogspot.com/2014/09/juana-azurduy-mercedes-sosa.html>>. Acesso em: 06/08/2018.

ROMERO, Elvio. *Miguel Hernández, destino y poesía*. Buenos Aires: Losada, 2010.

REMATAR, Roberto Fernández. IN: CORZO, José Ramón F. “*América Latina*”: ¿al servicio de la colonización o de la descolonización? Revista Casa de las Américas n° 276 julio-septiembre/2014.

SAWAIA, Bader. In: BOCK, Ana Mercês Bahia. *Psicologias: Uma introdução ao estudo de psicologias* / Ana Mercês Bahia Bock, Odair Furtado, Maria de Lourdes Trassi Teixeira -14º edição- São Paulo: Saraiva, 2008.

SILVOS-BOLETÍN HERNANDIANO. *Miguel Hernández: Hemerografía*. N° 12-13, Año IX, 28/03/1998. Disponível em: <<http://www.amigosmiguelhernandez.org/silbos/12-13.pdf>> Acesso em: 03/10/2018.

SUBCOMANDANTE MARCOS. *Supongamos que*. IN: Nodal-Noticias de América Latina y el Caribe. Disponível em: <<https://www.nodal.am/2014/01/supongamos-que-poema-recitado-por-subcomandante-marcos/>> . Acesso em: 06/08/2018.

SÜSSEKIND, Pedro. In: *A filosofia da composição*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2º edição, 2011.

SCHWARZ, Roberto. *As ideias fora do lugar: ensaios selecionados*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2014.

TORRENTE BALLESTER, Gonzalo. *La intimidad, el amor, la poesía y otras cosas*. IN: BALLESTA, BALLESTA, Juan Cano. *La poesía de Miguel Hernández*. Madrid: Editorial Gredos, 1962.

UMBRAL, Francisco. In: FERRIS, José Luis. *Miguel Hernández: Pasiones, cárcel y muerte de un poeta*. Madrid: Ediciones Temas de Hoy, 2002.

VIDAL, Agustín Sánchez. *Herederos de Miguel Hernández/edición, estudio y notas*. In: Miguel Hernández/Perito em Lunas-El rayo que no cesa. Madrid: Editorial Alhambra, 1976.

VIDAL, Agustín Sánchez. In: RICO, Francisco (org.). *Historia y crítica de la literatura española: Época Contemporánea (1914-1939)*. Barcelona: Editorial Crítica, 1984.

WYDEM, Peter. *La guerra apasionada*. Barcelona, España: Colección Alcor, 2000.

## ANEXO A

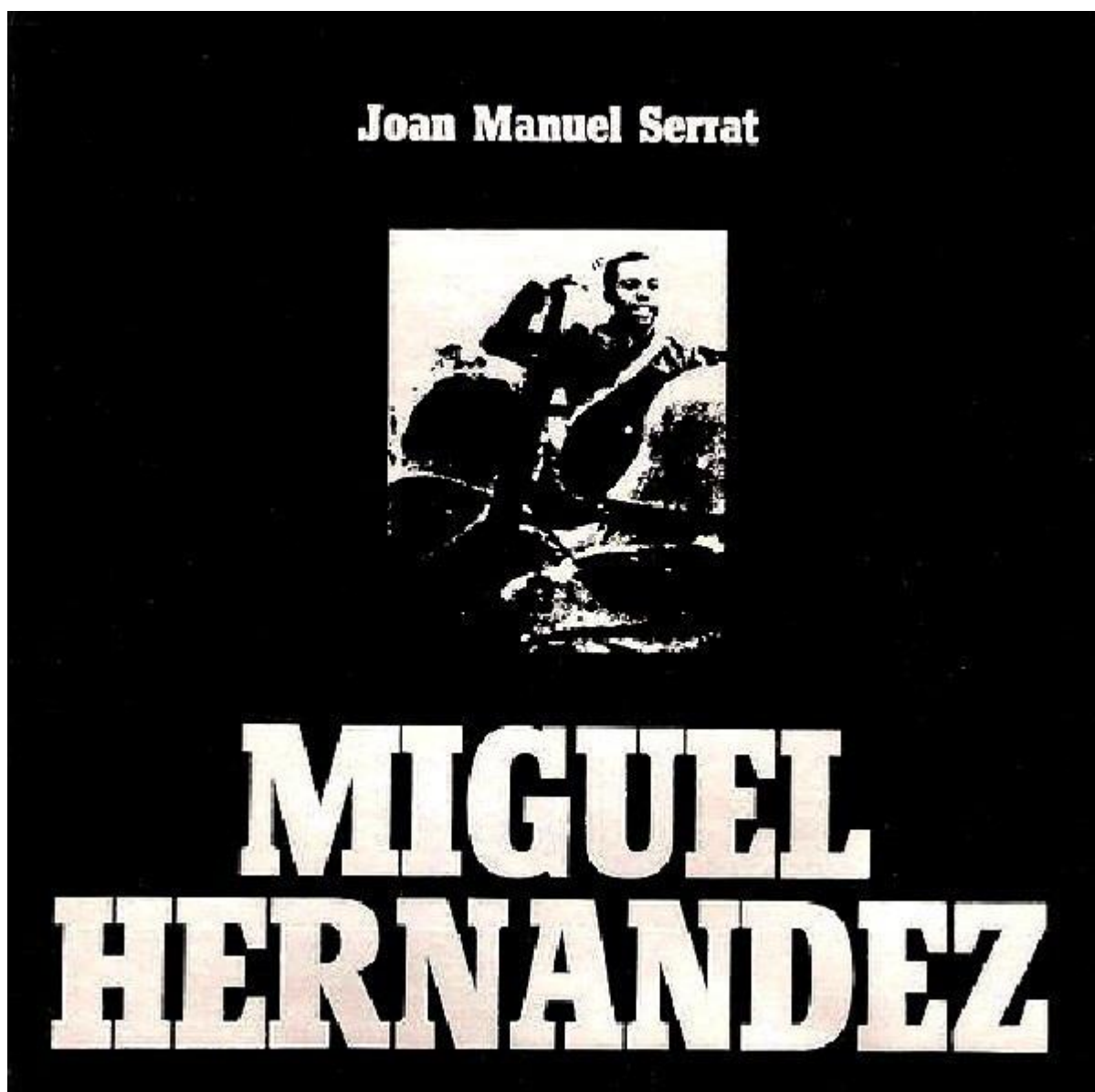


**(Arriba)** Fotografía histórica realizada el 13 de mayo de 1935 en la Hostería Cervantes durante el banquete homenaje al pintor Hernando Viñes. En ella aparecen conocidos autores del 27 y del grupo de Vallecas. En primera fila, de izquierda a derecha, se distingue a Alberto Sánchez, Delia del Carril, Hortelano, Pilar Bayona, Hernando Viñes y señora, José Bello, Santiago Ontañón, María Teresa León, Gustavo Durán y señora de Dorronsoro; de pie, y de izquierda a derecha, José Caballero, Eduardo Ugarte, E. Thais, Adolfo Salazar, Alfonso Buñuel, Federico García Lorca, J. Vicens, Luis Buñuel, Luisa Condoy Acario Cotapos, Rafael Alberti, Guillermo de Torre, Miguel Hernández, Pablo Neruda y Sánchez Ventura.

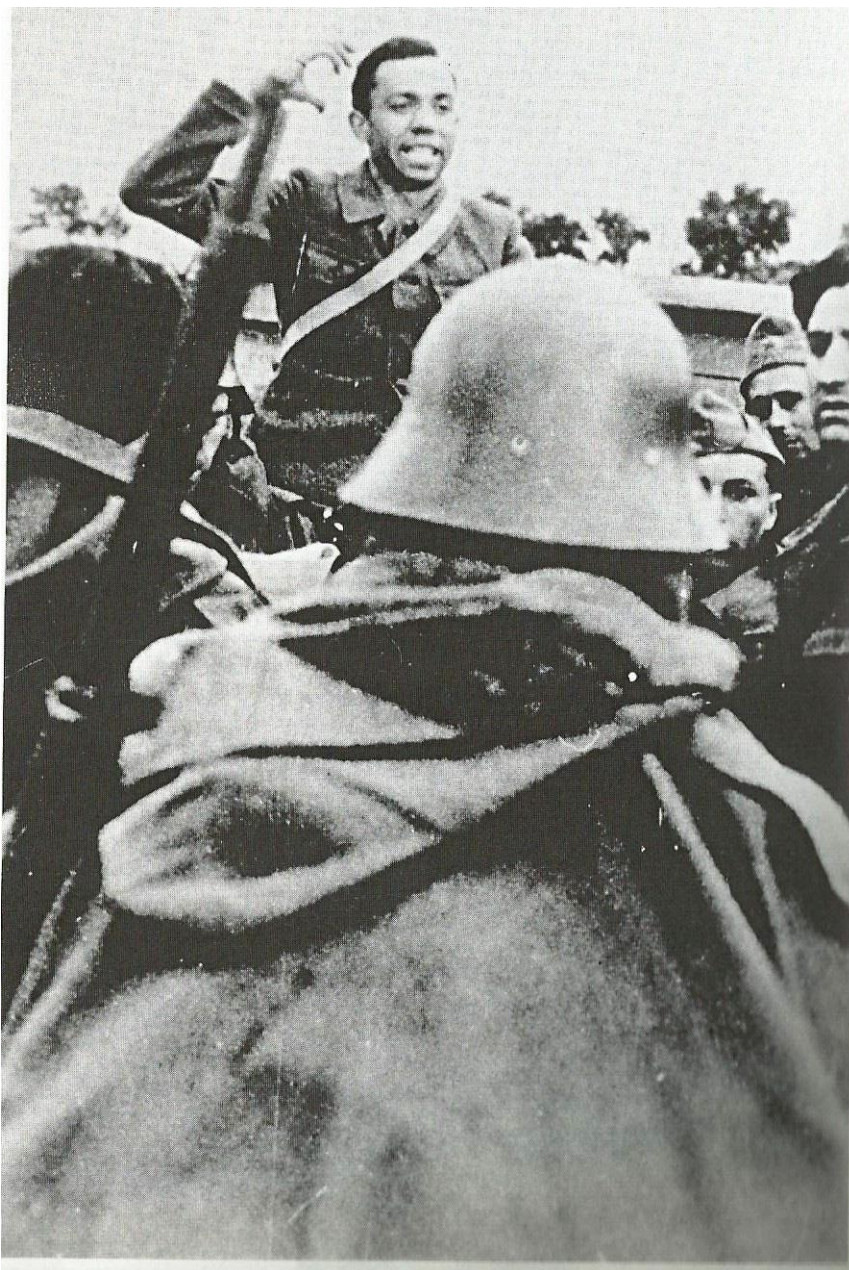
**(Izda.)** Miguel Hernández en 1936 (Archivo de los herederos de M.H.).

Foto e epígrafe do livro “*Miguel Hernández, pasiones, cárcel y muerte de un poeta*” de José Luis Ferris, 2002. Percebe-se a Miguel Hernández ao lado de Pablo Neruda e afastado de Federico García Lorca. Foto considerada histórica, pois, reúne a artistas da Escuela de Vallecas e escritores da “*Generación del 27*”. Abaixo, Miguel Hernández. (Ferris, España, Herederos de MH).

## ANEXO B

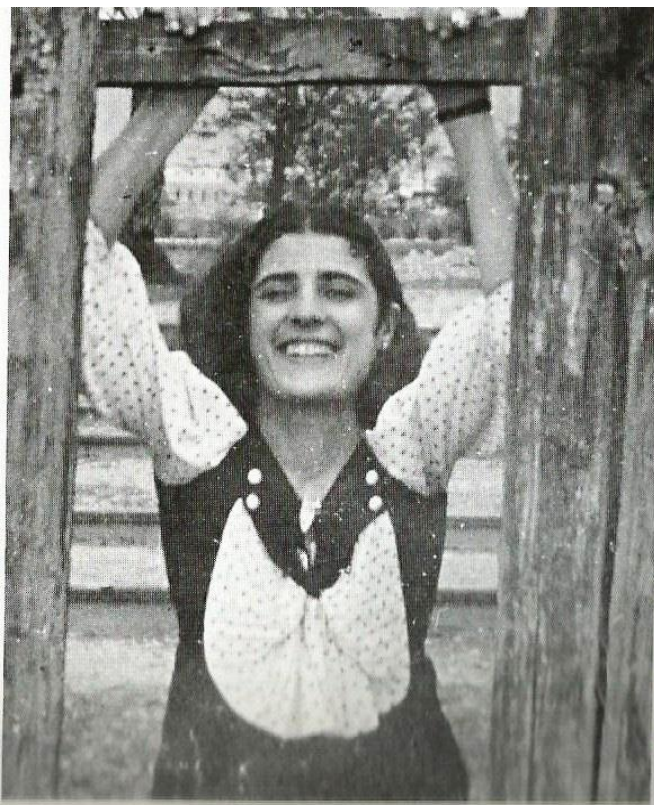


Capa do disco do cantor Joan Manuel Serrat, 1972, España, Zafiro/Novola. Disponível em: <http://jmserrat.com/discografia/miguel-herandez/>



Miguel Hernández, como miliciano, recitando seus poemas sociais no frente republicano (*Archivo de los herederos de MH*).

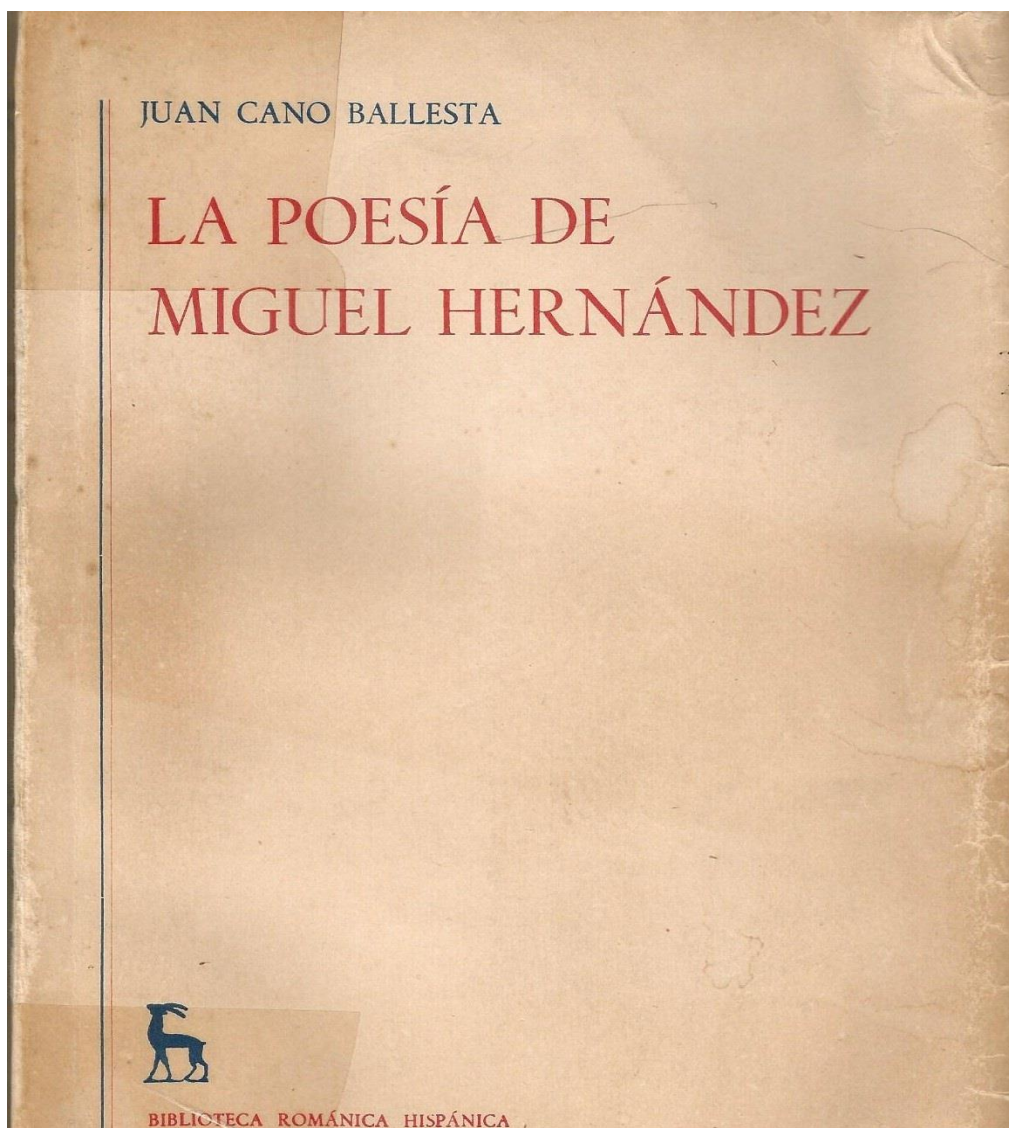
#### ANEXO D



Josefina Manresa, ícone no relacionamento amoroso de MH e levada à posteridade em poemas universais do vate oriolano (*Archivo Herederos de MH* em Ferris, 2002).


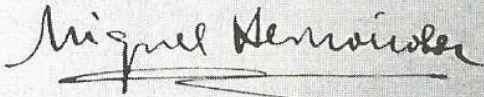
## ANEXO E



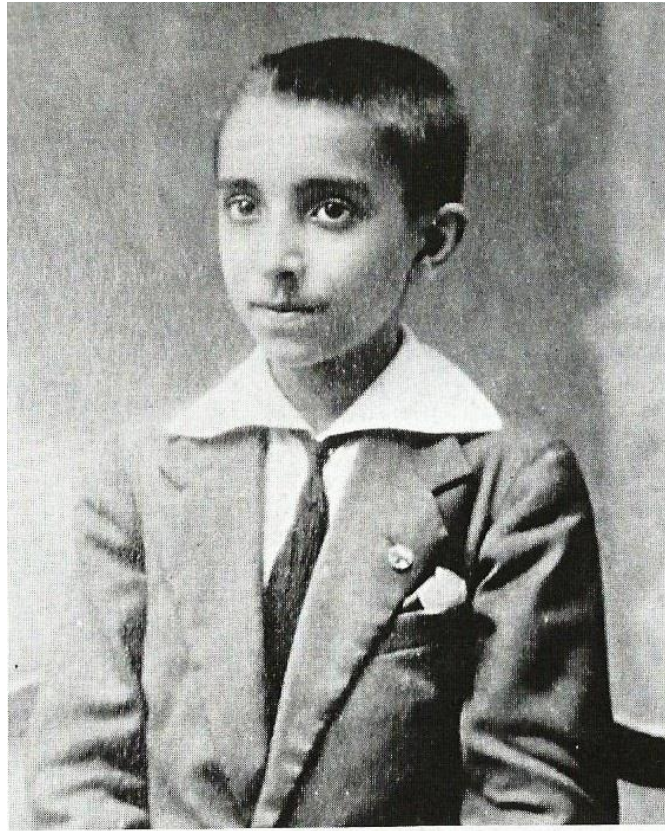


Capa do livro de Juan Cano Ballesta, importante hernandiano, publicado na Espanha em 1962, pela Editorial Gredos.

**ANEXO F**

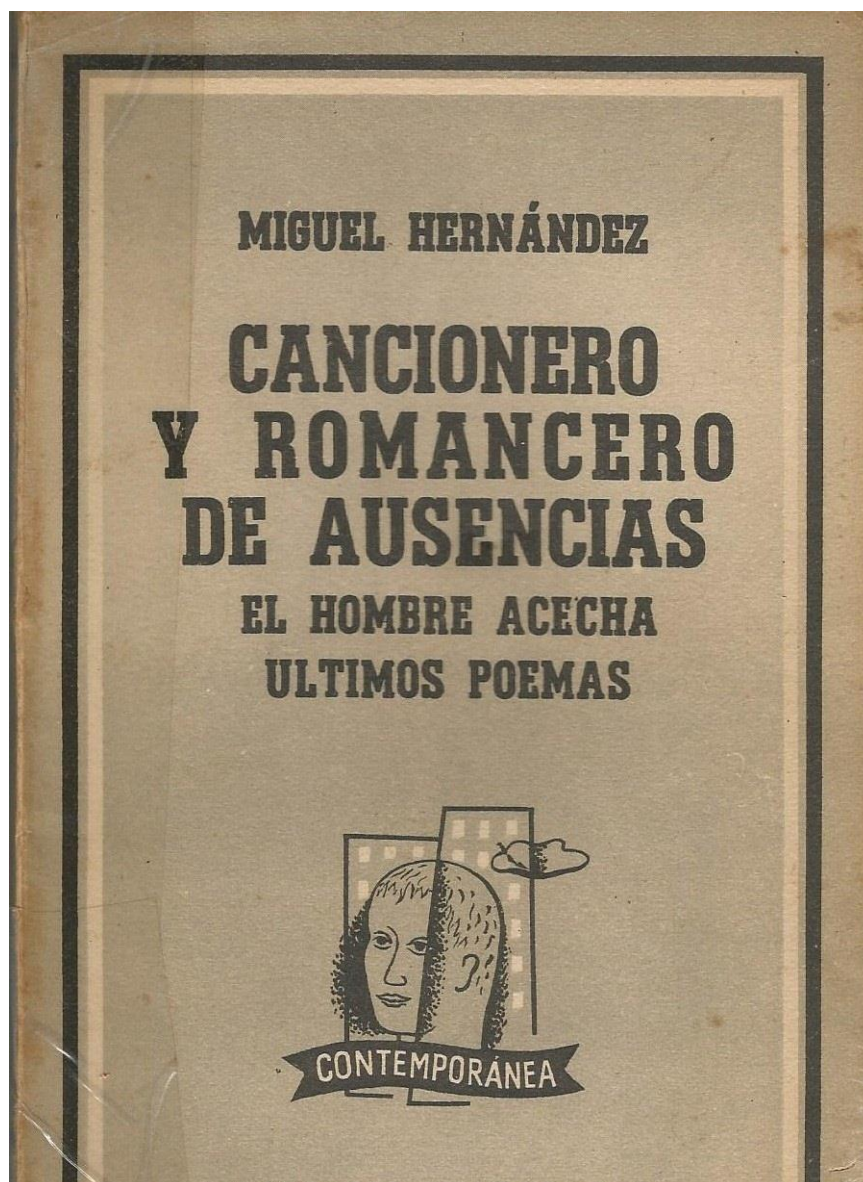
NOMBRES Y APELLIDOS <b>HERNANDEZ GILABERT, Miguel.-</b>		N.º <b>7590</b>	
	Domicilio	<b>Vallehermoso 96.-</b>	
	Estado	<b>S.</b>	Edad <b>26</b>
	Profesión	<b>mecanógrafo.-</b>	
	Organización	<b>P.C.</b>	Carnet <b>120395</b>
	Enrolado desde el	<b>23 de Septiembre de 1936.-</b>	
Batallón		Madrid <b>25</b> de <b>Septiembre</b> de <b>1936</b> Comandancia del Regimiento	
Compañía			
Sección		<b>ZAPADORES.-</b>	
Escuadra			
Grado			
Destinos especiales			
		Firma del interesado 	

Cartão de alistamento de MH ao exército republicado no que consta sua filiação ao Partido Comunista Espanhol, 1936 (*Archivo Histórico Nacional/in Ferris, 2002*).



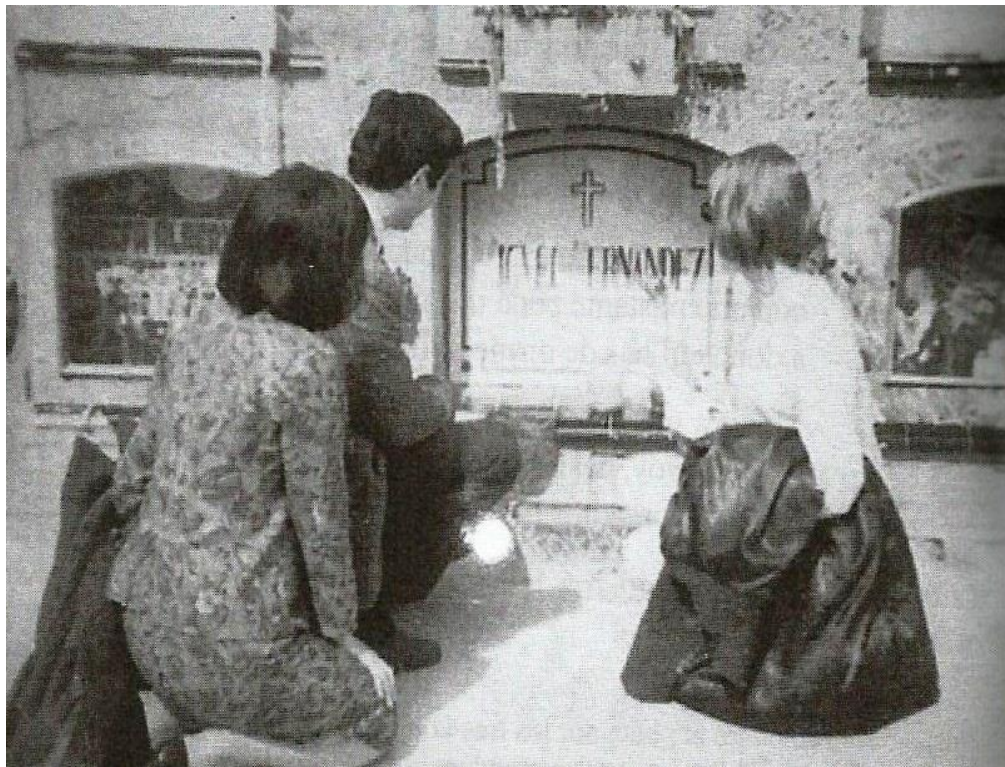
Ramón Sijé, poeta, quando tinha 12 anos. O maior amigo de infância de Miguel Hernández, imortalizado por este num dos mais importantes poemas elegíacos da literatura espanhola (*Archivo de los herederos de MH* em Ferris, 2002).

## ANEXO H



Capa do livro editado pela Editora Losada em Buenos Aires, Argentina, em 1963. Constitui uma das primeiras publicações das obras de MH na América Latina. A primeira publicação da Losada sobre o poeta foi em 1958, sob o título Miguel Hernández, destino y poesía, do poeta paraguaio Elvio Romero.

ANEXO I



As escritoras porto-riquenhas Mercedes López-Baralt (direita) e Luce López Baralt (esquerda) durante visita à cripta de MH no Cemitério de Alicante em 1967. Foto do livro “Miguel Hernández, poeta plural” (2016) da primeira.

## ANEXO J



---

“¿Quién llenará este  
vacío de cielo  
desalentado que  
deja tu cuerpo al mío?”

---

MIGUEL HERNÁNDEZ

Miguel Hernández lendo um poema dedicado a José Marín Gutierrez (Ramón Sije), durante a inauguração da praça que leva o nome de seu amigo, 1936. Imagem e texto postados pelo *Instituto de Investigaciones Filológicas* (IIFL-UNAM) de México. Disponível em: [https://twitter.com/IIFL\\_UNAM/status/925105301300432897](https://twitter.com/IIFL_UNAM/status/925105301300432897)

## ANEXO K



MH com sua irmã Elvira e a Filha desta. Foto publicada no jornal espanhol *La Vanguardia* em 2017, para acompanhar a notícia da descoberta de um poema inédito do bardo, dedicado a seu amigo Manolo, sob o título “*A mi amigo Manolo, aguador ahogado*”.

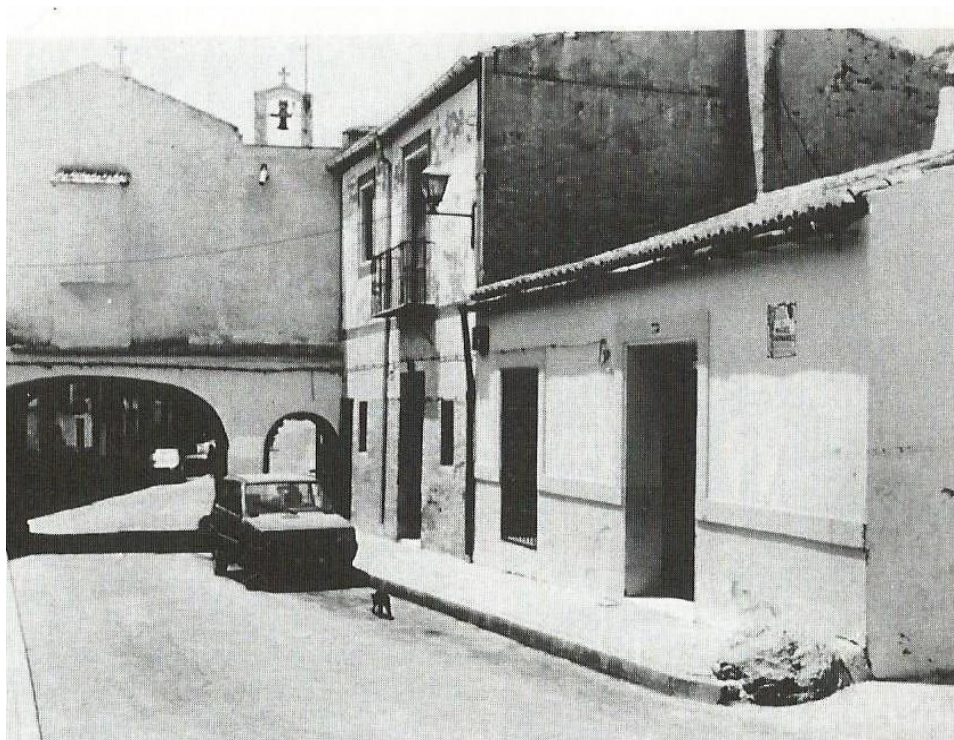
Disponível

em:

<<https://www.lavanguardia.com/cultura/20171201/433338080545/un-poema-inedito-de-miguel-hernandez.html>>. Aceso em: 15/11/2018.



## ANEXO L



*Calle de Arriba e casa de MH, hoje famoso sítio de visitação turística obrigada de Orihuela. (Archivo de los herederos de MH em Ferris, 2002).*