

## ***La Insignia* e o Anarquismo: a experiência da guerra civil espanhola na poética de León Felipe**

*La Insignia and Anarchism: the experience of spanish civil war in the poetic of León Felipe*

Felipe Vieira Paradizzo\*

**Resumo:** O presente estudo busca abordar eventos da Guerra Civil Espanhola através da poética de León Felipe, bem como analisar um dos momentos mais relevantes de sua obra a partir da relação que o escritor estabelecia tanto com o movimento anarquista, principalmente ligado a CNT-FAI, durante a década de 1930, assim como com a ideologia anarquista articulada por seus atores e pensadores no século XX. Para tal fim, a análise orbitará o poema de 1937, *La Insignia*.

**Palavras-chave:** León Felipe; Guerra Civil Espanhola; Anarquismo.

**Abstract:** The present study seeks to address the events of Spanish Civil War through the poetry of de Spanish poet León Felipe, as well as to analyze one of the most relevant moments of his work. In order to do so, this article starts from the relationship that the writer established with the anarchist movement, especially with CNT-FAI during the 1930s, as well as the anarchist ideology articulated by its actors and thinkers in the 20<sup>th</sup> century. To that end, the analysis presented here will orbit from 1937, *La Insignia*.

**Keywords:** León Felipe; Spanish Civil War; Anarchism.

Em 28 de março de 1937, León Felipe sobe ao palco do *Cine Coliseo de Barcelona* e declama seu poema *La insignia* (2010). Felipe se juntava aos escritores, intelectuais e sindicalistas que se apresentavam no ciclo de conferências organizado pelas *Oficinas de*

---

\* Graduado em Letras pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES); Graduado em Direito pela Faculdade de Direito de Vitória (FDV); Mestre em Estudos Literários pela UFES. Professor de Literatura e Advogado Criminalista.

*Propaganda da Confederación Nacional del Trabajo (CNT) e da Federación Anarquista Ibérica (FAI). As conferências, que reuniam multidões em Barcelona, também eram transmitidas pelas emissoras de rádio da cidade catalã, a ECNi e pela Radio CNT-FAI para toda Espanha. No mesmo ano, a editora da CNT-FAI publicaria o poema de Felipe sob o título *Poesía revolucionária, conferencia pronunciada em el cine Coliseum de Barcelona el día 28 e marzo de 1937*, momento que divide a obra do longevo poeta espanhol.*

Um dos traços mais marcantes da poética de León Felipe é o trajeto do “eu” poético. Para um autor que corta o século XX, que viveu da esperança à derrota, o “eu” caminhante dos primeiros poemas andarilhos ao eu coletivo da guerra, os acontecimentos históricos deixaram de ser a margem do caminho para tornarem-se o caminho em si. Felipe é um poeta que inicia sua vida literária em 1920, aos trinta e seis anos. Seu livro de estreia, *Versos y Oraciones de Caminante* (2010), também inaugura o desterro do poeta, que viaja a Nova Guiana, ao México e aos Estados Unidos, onde lecionou na Universidade de Cornell. Nessa trajetória, Felipe aprofunda sua relação literária com o poeta norte-americano Walt Whitman, que posteriormente incorporaria e trairia para manter vivos os ideais esmagados pela vitória de Franco na tradução do clássico *Canto a mi mismo* (1983). Quando irrompe a Guerra Civil, a pergunta “quem sou eu?”, que é a um dos grandes temas da obra do poeta jovem, com símbolos como o “vento” cortando as páginas da incipiente poética libertária, deixa o humano meta-lírico e passa ao coro da ação coletiva em Espanha. Como aponta José Paulino do prefácio de *León Felipe: Poesía Completa* (2010),

La Guerra Civil, durante la que se sitúa, junto a otros poetas, escritores y artistas, en el lado de la legalidad republicana, le ofrece una nueva dimensión humana, una desgarradora perspectiva social y le convierte finalmente, sin modificar su realidad externa y sus circunstancias, en un más. Desde ahí – desde la guerra y exilio – alcanza una plenitud de visión poética, y por ello universal, del conflicto de la existencia humana en el mundo (PAULINO, 2010, p. 09)

O simbolismo das palavras-*motif* que faziam da obra de León Felipe mais íntima, o que se aprofundou com sua prisão por dívida em Santander, dá lugar a um vanguardismo militante e uma posição política antidogmática responsável por aproximar o poeta das atividades revolucionárias da CNT-FAI a partir de seu retorno

a Espanha. José Paulino, editor de sua obra completa, ao avaliar as mudanças estéticas da poesia de Felipe, afirma:

de acuerdo con las circunstancias; aunque su diferencia se advierte en que no encontramos en él poemas enaltecedores de los hechos militares (al estilo de la romancero de la guerra) o satíricos contra el enemigo, sino una reflexión amplia, dolorida e inconformista acerca de la situación de la retaguardia republicana, hacia la que proyecta la misión unificadora del poeta y de la poesía (PAULINO, 2010, p. 09).

Nasce, com a Guerra Civil, um novo eu-poético, o poeta rebelde, o mau poeta, o poeta prometeico, cujas responsabilidades não se ensimesmam na liberdade individual do *vento*, metáfora presente em sua fase pré-revolução, mas em um compromisso coletivo com um ideal de liberdade e de justiça, sem as quais o poder não se legitimaria. Tal afirmação se apresenta com clareza no poema *Hay dos Españas*, publicado no livro *Granarás la Luz* (2010), de 1943:

Hay dos Españas: la del soldado y la del poeta. La de la espada fratricida y la de la canción vagabunda. Hay dos Españas y una sola canción. Y esta es la canción del poeta vagabundo:

Soldado, tuya es la hacienda,  
la casa,  
el caballo  
y la pistola.  
Mía es la voz antigua de la tierra.  
Tú te quedas con todo y me dejas desnudo y errante por el mundo...  
Mas yo te dejo mudo... ¡mudo!  
Y ¿cómo vas a recoger el trigo  
y a alimentar el fuego  
si yo me llevo la canción? (FELIPE, 2010, p. 415)

Em *Hay dos Españas*, a dualidade *soldado* e *poeta* condensam séries de dualidades: de um lado o soldado, a espada fratricida, a propriedade, a pistola, o trigo, o fogo, de outro, a canção vagabunda, a voz antiga da terra, a nudez, a o exílio. No plano do léxico poético, Felipe se mantém fiel ao seu estilo, desdobrando símbolos de uma imagem poética arquetípica. Aqui está Prometeu, na figura do eu-lírico, na pergunta

final, “como vai alimentar teu fogo?”. O fogo, a luz, a canção pertencem ao poeta, ao mesmo tempo desterrado e livre, despossuído e portador da voz mais antiga da terra, vagabundo, mas poderoso como um deus. A *voz mais antiga da terra* e a *canção* são as armas do poeta prometeico, a justiça e a liberdade. Aqui se manifesta a recorrente dualidade fogo/poesia, a arma da rebeldia. Quando comparado com o *Prometheus* (1979), de Goethe, um ataque belíssimo do gênio romântico, guardando as proporções de estilo e atento ao esforço dramático de Felipe, as similaridades são latentes:

Encobre o teu céu, ó Zeus,  
Com vapores de nuvens,  
E, qual menino que decepa  
A flor dos cardos,  
Exercita-te em robles e cristas de montes;  
Mas a minha Terra  
Hás-de-ma deixar,  
E a minha cabana, que não construístes,  
E o meu lar,  
Cujo braseiro  
Me invejas.  
[...]  
Pois aqui estou! Formo Homens  
À minha imagem,  
Uma estirpe que a mim se assemelhe:  
Para sofrer, para chorar,  
Para gozar e se alegrar,  
E pra não te respeitar,  
Como eu! (GOETHE, 1979, p. 47)

No entanto, Felipe coloca Prometeu não entre Deuses e os homens, mas como um amálgama entre homens, o próprio espírito de humanidade. A rebeldia não mora em furtar dos deuses a liberdade, mas em reconhecer que só há liberdade em coletivo através da justiça social com forte caráter moral: “*Y ¿cómo vas a recoger el trigo y a alimentar el fuego si yo me llevo la canción?*”. Nestes termos, Juan Frau em *La Teoría Literaria de León Felipe* (2002) afirma:

El poeta prometeico no se concibe sin la rebelión, y sin otro componente muy cercano a ésta, la revolución; el poeta prometeico es un revolucionario, lo que constituye un nuevo punto de contacto con el profeta. “Don Quijote es revolucionario”, había dicho León Felipe en uno de sus textos más inmersos en la Guerra Civil, La insignia. Pero aclara que su revolución no es principalmente la del pan, sino la de la justicia y el heroísmo. Y se trata de que el poeta despierte el heroísmo en el pecho de los demás hombres (FRAU, 2002, p. 265).

A noção da rebeldia prometeica de Felipe como o gesto político do poeta se apresenta de forma positiva com base em noções morais do binômio: justiça e liberdade. Se em Goethe, Prometeu nega a autoridade, no poeta prometeico, um deus entre os homens, afirma a impossibilidade de humanidade sem os valores da *canción*, como que a dizer: de que serve irmão fraticida ter a terra, mas não ter a liberdade? “*Tú te quedas con todo y me dejas desnudo y errante por el mundo...Mas yo te dejo mudo... ¡mudo!*” (FELIPE, 2010, p. 415). É interessante que *Hay dos Españas* ressoa a voz de Peter Kropotkin, quando mesmo dentro de seu materialismo, propõe um pensamento de tão profunda e bruta simplicidade que parece inconcebível e contraintuitivo no mundo capitalista e autoritário:

Já não é uma simples luta [a do anarquismo] contra camaradas de oficina que se arrogam uma autoridade qualquer num agrupamento operário. Não é mais uma simples luta contra chefes de outrora, nem mesmo uma simples luta contra um patrão, um juiz ou um policial.

É tudo isso, sem dúvida, pois sem luta de todos os dias, para que chamar-se revolucionário? A idéia e a ação são inseparáveis, se a idéia tem ascendência sobre o indivíduo; e, sem ação, a própria idéia atrofia-se.

É ainda bem mais do que isso. É a luta entre dois grandes princípios que, em todos os tempos, encontram-se em oposição na sociedade: o princípio de liberdade e aquele de coerção. Dois princípios que, neste momento, inclusive, vão de novo engajar uma luta suprema, para chegar necessariamente a um novo triunfo do princípio libertário (KROPOTKIN, 2007, p. 35)

A canção é uma moral bruta que sintetiza uma série de binômios: ação e moralidade, liberdade e justiça, política e arte. O olhar do poeta em retrospectiva, vencido, mantém a vitória moral que os anarquistas da FAI ativavam nas lutas em 1937, quando León Felipe subia ao palco do *Coliseum* de Barcelona, a moral que precisa lutar contra o cinismo e as teses que retiram o homem de sua natureza coletiva. Associa-se então, mais uma vez, à rigorosa simplicidade determinada de Kropotkin, em *A Anarquia na Evolução Socialista* (2007):

toda moral anarquista está aí. É a moral do povo que não procura complicar. Moral sem obrigação nem sanção, moral por hábito. Criemos as circunstâncias nas quais o homem não seja levado a mentir, a enganar, a explorar os outros; e o nível moral da humanidade, em razão da própria força das coisas, elevar-se-á a uma altura desconhecida até agora.

[...]

Moral passada ao estado de espontaneidade, – é a verdadeira moral a única que resta, enquanto as religiões e os sistemas filosóficos passam” (KROPOTKIN, 2007, p. 94)

Assim, há na moral anarquista uma justiça ontológica que se opõe ao processo de sofisticação do olhar imposto por milênios de opressão justificada pelas mais elaboradas teses eclesiásticas, filosóficas e científicas, e o processo de demolição desses dogmas até a mais orgânica justiça é o que mais aproxima León Felipe e Kropotkin e Errico Malatesta, por exemplo, na belíssima inversão do dizer liberal, “a liberdade de um indivíduo acha não o limite, mas o complemento na liberdade dos demais” (MALATESTA, 1989, p.21). Suspender os discursos, saberes e hierarquias, que legitimam a opressão, é o que fará León Felipe em *La Insignia* e será essa sua contribuição em campo para a Revolução Espanhola.

A tese que aqui se articula é: como o Anarquismo como mola propulsora da Revolução Espanhola conta com uma moralidade que recusa as falsas sofisticações da teologia, das ciências sociais e dos grandes tratados que legitima a hierarquização da sociedade, a existência inexorável do Estado e o individualismo como essência humana. Ao contrário, propõe uma noção da realidade social pautada na ação direta,

na solidariedade e na liberdade, que soam transcendentemente aos ouvidos da sociedade oprimida. Tal esforço de eliminar as lentes da opressão no plano social, mas acima de tudo, no plano do sujeito, é uma marca importante de um ramo da poesia moderna. Com forte influência de Walt Whitman, o heterônimo de Fernando Pessoa, Alberto Caeiro versa no canto XXXV de *O Guardador de Rebanhos* (2006):

O luar através dos altos ramos,

Dizem os poetas todos que ele é mais  
Que o luar através dos altos ramos.

Mas para mim, que não sei o que penso,  
O que o luar através dos altos ramos  
É, além de ser  
O luar através dos altos ramos,  
É não ser mais  
Que o luar através dos altos ramos (PESSOA, 2006, p. 222)

O professor dos heterônimos é o poeta da ontologia em Pessoa, é através de seus versos que se dá o resgate do olhar livre de convenções que retiram da Lua a verdade mítica, rejeitando o cinismo, o lirismo ou qualquer forma sofisticada de olhar. O luar é o que ele é, e nisso reside sua magnificência. Diante dos acontecimentos da Revolução Espanhola, León Felipe, em 28 de março de 1937, declama o artefato que atribuirá à luta que se travava contra o fascismo, a moralidade bruta com os estratagemas estéticos dessa tradição da poesia moderna.

Em 1935, artistas na Europa se mobilizavam contra o nazi-fascismo no *I Congresso de Escritores Antifascistas*. O desdobramento desse encontro em Paris foi a criação, em 30 de julho de 1936, da *Alianza de Intelectuales Antifascistas para la Defensa de la Cultura*. *La Alianza* se tornou um abrigo para escritores, intelectuais e soldados, liderados por Rafael Alberti e María Teresa León em Madrid. Biógrafos como Luis Rius cotam anedotas de Felipe em Madrid, na sede improvisada da *Alianza*, quando voluntários estrangeiros chegavam com fome e os membros do grupo saíam pela cidade em busca de favores, ou quando se apropriavam de casacos da nobreza para suportar o frio. Em 19 de Novembro de 1936, a *Alianza* publica no periódico *El Sol* o manifesto *A los Intelectuales Antifascistas del Mundo Entero*. No manifesto assinado pelos

grandes artistas da resistência espanhola, entre eles León Felipe, observa-se a profética crítica ao Partido Comunista Espanhol – “*Os hablamos del Palacio de Liria que fue del duque de Alba, ayer cuidadosamente custodiado por las milicias del Partido Comunista, con sus cuadros valiosos en los sótanos, y esta noche pasada en llamas*” (ALONSO, 1985, p.40) –, bem como da declaração da função do artista na Revolução: “*Os la decimos nosotros los poetas, escritores y artistas, antes que nada y que por serlo no estamos sino al servicio del hombre, de lo más alto y noble del hombre, por encima de los partidos y de la propaganda interesada*” (ALONSO, 1985, p.41). Tal declaração será honrada por Felipe até o final: estar a serviço do homem, da moral bruta sobrepõe os dogmas, as teses e as filosofias.

Málaga, fevereiro de 1937, os milicianos fascistas italianos do CTV (*Corpo di Truppe Volontarie*) se juntam ao ataque franquista e promovem o *Masacre de la Carretera*, a execução dos exilados da cidade que rumavam para Almería. A cidade de Málaga era um dos grandes polos de resistência do movimento anarquista comandado pela CNT. Porém, a cidade também era um foco importante da disputa de poder que se levantava nas sombras contra os anarquistas. A parte rural da região era majoritariamente composta por camponeses anarquistas, que dedicaram suas forças a consolidação das coletividades. Outro elemento relevante para a compreensão do conflito e de seus efeitos, foi a deliberada negligência do governo Republicano, que se opunha a autonomia anarquista da região. Antony Beevor cita a expressão que foi atribuída a Largo Caballero, líder da UGT, que demonstra a pluralidade de forças de se opunham ao povo autônomo de Málaga: “*ni un tiro más por Málaga*” (BEEVOR, 2011, p.293). Por fim, o comandante da praça, coronel Villalba, trai a República e deixa a cidade. Mais tarde, seria perdoado por Franco. Em 8 de fevereiro Málaga cai. Baveer escreve sobre o massacre que se sucede:

Las descripciones de la huida de civiles y milicianos exhaustos que escapaban de la ciudad por la carretera de la costa son espeluznantes. Mujeres enloquecidas seguían amamantando sus hijos muertos mientras que los más viejos y débiles iban muriendo a lo largo de la carretera bajo el fuego de los morteros que llegaba desde el mar y del de los aviones que en vuelo rasante, ametrallaban sin piedad a los fugitivos (BEEVOR, 2011, p. 294).

Durante a evacuação de Málaga, estima-se que as forças fascistas assassinaram mais de 150 mil pessoas, o maior massacre em uma evacuação em tempos modernos.

A queda de Málaga agravou as investidas stalinistas contra Largo Caballero, visto como testa de ferro britânico, mas também contra a POUM e os anarquistas. Em razão da pressão sofrida, o Ministério da Guerra inicia o processo de militarização total das milícias anarquistas e internacionalistas. A *Generalitat* de Barcelona, consciente do poder adquirido pelo PCE no exército, tenta criar um exército catalão independente, sem sucesso. No fim 1936, a CNT aceita a militarização depois de negociações que preservaram um pouco de autonomia aos anarquistas. Assim, como sublinha Beevor a partir das palavras do capitão Von Goss: *“En la primavera de 1937, ya no se podía hablar de simplemente de una guerra española. Se había convertido en una guerra de verdad”* (BEEVOR, 2011, p. 303).

Em Junho de 1937, Andrés Nin, líder da POUM, é assassinado pela GPU (Administração Principal de Segurança do Estado, polícia secreta soviética). Bernard Wolf, na introdução das teses de Nin sobre a guerra, traduz do ponto de vista dos internacionalistas a análise do momento e do papel do PCE no fim da revolução:

O Partido Comunista Espanhol, que tantas vezes e tão levemente tinha ligado as palavras “renegado” e “traidor” a “contra-revolucionário”, voluntariamente e agressivamente assumiu o papel de renegado, traidor e contra-revolucionário! Não sendo uma poderosa força de massas como a Social-Democracia alemã de 1918, não poderia ocupar o papel de leão da reação ao lado do governo, mas não é bastante grande para encher a pele do leão. Por isso, republicanos desacreditados, como Azaña e Companys, católicos bascos como Irujo, e opositores trabalhadores, do Partido Socialista como Negrin e Prieto, ajudaram a encher a pele enquanto o Partido Comunista da Espanha rugia “tão delicado como uma pombinha” em nome do “povo” da Espanha. O suave rugido era calculado para não assustar o respeitável público, mas o Partido Comunista está longe de ser suave quando se atira de unhas e dentes para destruir o P.O.U.M, para fazer Largo Caballero renunciar, quando chegou à conclusão de que ele não cumprirá sua vontade: prender milhares de membros da C.N.T e da U.G.T e expulsar os seus representantes das mesmas organizações do governo, para maior glória da “república democrática”. Como se torna irônico o termo Frente Popular quando os dois grandes centros de sindicatos, compreendendo mais de 4.000.000 de trabalhadores e, com as suas famílias e dependentes,

mais de dois terços de todo povo da Espanha, foram excluídos do governo da Frente Popular (WOLF, 1969, p. 21-22)

León Felipe, de Madrid a Valencia, via nos ataques internos ao esforço popular da luta nas trincheiras o principal aliado do fascismo. Assim, nasce *La Insignia*. A primeira referência do título recai sobre os símbolos que adornavam o exército republicano dividido. Luis Rius lembra:

Entonces León Felipe, fura de sí por la competición de ese espectáculo, escribe La insignia, que es, junto al discurso que Miguel de Unamuno dijo el paraninfo de la Universidad de Salamanca, el 12 de octubre de 1936, el texto más valiente que un poeta haya hecho público en España durante la guerra civil. Porque no se dirigía a los hombres de la retaguardia, entre los que él se contaba, para otra cosa má que para increparles, echándoles en cara su error partidista. Su voz es aquí ya la de un profeta que anatematiza a los caudillos que mueven a las masas, y a las masas mismas que se dejan mover, porque sabe que están equivocándose, y equivocándose en algo en lo cual la equivocación es trágica y criminosa (RIUS, 1968, p. 198).

O poema já havia sido censurado em Valencia por ser considerado perigoso pelos editores republicanos. Ruis relata que a decisão de Felipe de ir a Barcelona veio a partir da proteção dos anarquistas catalães que levaram o poeta até o *Metropolitan*, garantiram sua segurança e sua fala frente aos 4 mil espectadores. Ali, iniciou o poema interrogando todos os espanhóis, “já falaram todos?”, prelúdio de uma série em versos livres, com ritmos e repetições dramáticas, com forte influência dos sermões líricos whitmanianos, dos atores políticos da resistência, do governo, do povo. Falará, então, o poeta, após o silêncio da plateia. Os traços da poesia pré-guerra de Felipe não são apagados, os símbolos que criam seu léxico e sua noção da função do poeta se mantêm, mas com a gravidade da realidade e não como as imagens míticas e simbólicas do passado. Assim, Felipe equivale mais uma vez o poeta ao profeta, mas não por sua capacidade de ver, mas por sua responsabilidade de falar: *¿Quién ha dicho que ya no hay poetas en el mundo?/¿Quién ha dicho que ya no hay profetas?*” (FELIPE, 2010, p. 193). A constituição do profeta é feita em camadas de significado. Inicialmente Felipe cria a cena dramática da substituição do profeta pelo bufão. O profeta é a voz do povo, legítima voz da história, o grito primeiro da terra:

el grito de la tierra primera que se levanta en el barullo del  
mercado, sobre el vocerío  
de los traficantes.  
Nada de orgullos  
Ni jerarquías divinas ni genealogías eclesiásticas.  
La voz de los profetas -recordadla-  
Es la que tiene más sabor de barro.  
De barro,  
del barro que ha hecho al árbol -al naranjo y al pino-  
del barrio que ha formado  
nuestro cuerpo también.  
Yo no soy más que una voz -la tuya, la de todos-  
la más genuina,  
la más general,  
**la más aborígen ahora,**  
**la más antigua de esta tierra** (FELIPE, 2010, p. 194, grifo nosso)

A série de imagens orgânicas, naturais – voz de barro, voz aborígene, voz mais antiga da terra-, revela o caráter de justiça natural, que se observou mais tarde em *Granarás la Luz*, de 1943, nas teses políticas que ancoram a voz poética de Felipe. Trata-se de retoricamente e politicamente retornar ao primeiro gesto de justiça humana e da liberdade como princípio, os elementos principais do que se observará como a moralidade do meio.

Por quase todos os versos da longa estrofe, o poema dirige o espectador a olhar para a “retaguarda”, para burocracia política da guerra, e a acusa duramente, reforçando acusação de “pilhagem”:

Ahí los tenéis.  
Abrazados a su botín reciente,  
guardándole,  
defendiéndole,  
con una avaricia que no tuvo nunca el más degradado burgués.  
¡A su botín!  
¡Abrazados a su botín!  
Porque no tenéis más que botín.  
No le llaméis ni incautación siquiera (FELIPE, 2010, p. 195)

O ataque recai sobre todos, comunistas e anarquistas aliados:

Tus insignias,  
tus insignias plurales y enemigas a veces, se las compras en el  
mercado caprichosamente  
al primer chamarilero de la Plaza de Castelar,  
de la Puerta del Sol  
o de las Ramblas de Barcelona.  
Has agotado ya en mil combinaciones egoístas y heterodoxas todas  
las letras del alfabeto.  
Y has puesto de mil maneras diferentes, en la gorra y en la zamarra  
el rojo  
y el negro,  
la hoz,  
el martillo  
y la estrella.  
Pero aún no tienes una estrella SOLA,  
Después de haber escupido y apagado la de Belem (FELIPE, 2010, p.  
197-198).

É importante afirmar que não se trata de declarar quem está do lado certo da História na disputa pelo controle, ou pela autonomia, da resistência contra os fascistas europeus, comunistas, anarquistas, trotskistas, mas de percorrer uma parte trágica da história do anarquismo e do século XX pelo olhar do poeta. Busca-se aqui refletir sobre o projeto político-literário de Felipe que, a partir da Guerra Civil, se afilia, ora épica, ora subjetivamente, com chamaremos de moralidade do meio, a partir da potente fala do anarquista inglês Rudolf Rocker: “*No soy anarquista porque crea que el anarquismo es un fin em si mismo, sino porque pienso que no existe tal cosa como un fin em sí mismo*” (ROCKER, 2009, p. 9).

A moralidade do meio, do caminho, do processo, importa em afirmar que a definição do anarquismo é acima de tudo, para Rocker, um princípio moral que norteia as ações e as ambições políticas, seja no plano individual, seja nas lutas sindicais. Nesse sentido, a pesada crítica de Felipe, o poeta, o profeta, devem ser lidos não como um chamado a essa moralidade ancestral, profundamente ontológica, em oposição ao cinismo dos fins. O duelo entre o poeta do meio e cínico do fim fica claro nos versos de *La Insignia*: “*Un día, los reyes y los pueblos, / para olvidar su destino fatal y dramático / y*

*para poder suplantar el sacrificio con el cinismo y con la pirueta, / substituyeron al profeta por el bufón*” (FELIPE, 2010, p. 193).

O sintagma “solo” tem grande importância no desenvolvimento do poema. Ele aparece em toda sua polissemia: sozinho, apenas e terra. Ao bradar: “*Espanoles, / españoles que vivís el momento más trágico de toda nuestra Historia, / ¡estáis solos! / ¡Solos!*” (FELIPE, 2010, p. 198), Felipe inflama o herói de sua épica, ao passo que no plano da realidade histórica da Espanha alerta, desesperado, sobre os efeitos da destruição que se aproxima. Na sequência, a palavra chave dessa parte ativa seu significado de singularidade, apenas: “*¡Hay que encender una estrella! / ¡Una sola, sí! / Hay que levantar una bandera. / ¡Una sola, sí!*” (FELIPE, 2010, p. 198). Trata-se de unificar as forças contra o fascismo, a motivação objetiva do poema. Mas logo em seguida, o campo semântico se constitui por inteiro: solidão, apenas, morte, terra. O herói espanhol revolucionário tem como única, “sola”, saída, ou a morte, ou a vitória:

De aquí no se va más que a la muerte o a la victoria.

**Todo me hace pensar que a la muerte.**

No porque nadie me defiende  
sino porque nadie me entiende.

Nadie entiende en el mundo la palabra "justicia". Ni vosotros  
siquiera.

Y mi misión era estamparla en la frente del hombre  
y clavarla después en la Tierra

como el estandarte de la última victoria (FELIPE, 2010, p. 198,  
grifo nosso)

O herói espanhol revolucionário tem como única, “sola”, saída a morte, apenas a solidão da terra, por isso não deve temer. “Vamos à morte!”, brada o poeta e conclama a revolução a empunhar apenas a bandeira da luta contra o fascismo ou a morte:

Sin embargo,

aún no hemos perdido aquí la última batalla,

la que se gana siempre pensando que ya no hay más salida que la  
muerte.

**¡Vamos a la muerte!**

Este es nuestro lema.

Que se despierte Valencia y que se ponga la mortaja (FELIPE, 2010, p. 199, grifo nosso)

O tom profundamente dramático do poema deve ser lido não só em seu contexto histórico, mas também na poesia da tragédia. Felipe está absolutamente consciente de sua poética, da forte presença dos símbolos, da intercessão permanente entre a literatura – o recorrente papel de Quixote como caminhante por sua poesia – e realidade social. Mas para além disso, Felipe está ciente que a poesia nunca mais será a mesma, que não há espaço para representação, que o real tocou o lirismo a ponto que sua linguagem se pôs muda:

Que os pongan en la frente el sello de la justicia.  
Madres,  
madres revolucionarias,  
estampad este grito indeleble de justicia  
en la frente de vuestros hijos.  
Allí donde habéis puesto siempre vuestros besos más limpios.  
**(Esto no es una imagen retórica.  
Yo no soy el poeta de la retórica.  
Ya no hay retórica.  
La revolución ha quemado  
todas las retóricas.)** (FELIPE, 2010, p. 200, grifo nosso)

Em seu poema com maior carga emocional, diante do sentimento de urgência, Felipe é sensível ao que os filósofos da Shoah consolidaram como a teoria da literatura do trauma. Observa-se que em 1965, no exílio no México, León Felipe publica um de seus últimos livros, *¡Oh, este viejo y roto violín!* (2010), motivado pelo latrocínio de um garoto vendedor de bilhetes de loteria. O livro tem forte tom autobiográfico, um retorno aos momentos mais nevrálgicos do século XX. Ali está o poema AUSCHWITZ. No poema fica evidente a tese que Theodor Adorno sintetiza com brilhantismo: “A crítica cultural encontra-se diante do último estágio da dialética entre cultura e barbárie: escrever um poema após Auschwitz é um ato bárbaro, e isso corrói até mesmo o conhecimento de por que hoje se tornou impossível escrever poemas (ADORNO, 1998, p. 26)”. Felipe é um exemplo do compromisso ético do poeta frente à Shoah:

Estos poetas infernales,  
Dante, Blake, Rimbaud  
que hablen más bajo...

que toquen más bajo...  
¡Que se callen!  
Hoy  
cualquier habitante de la tierra  
sabe mucho más del infierno  
que esos tres poetas juntos.  
Ya sé que Dante toca muy bien el violín...  
¡Oh, el gran virtuoso!  
Pero que no pretenda ahora  
con sus tercetos maravillosos  
asustar a ese niño judío  
que está ahí, desgajado de sus padres...  
Y solo.  
¡Solo!

[...]

¿Me habéis entendido poetas infernales?  
Virgilio, Dante, Blake, Rimbaud...  
¡Hablad más bajo!  
¡Tocad más bajo! ¡Chist!  
¡¡Callaos!!  
Yo también soy un gran violinista...  
y he tocado en el infierno muchas veces...  
Pero ahora, aquí...  
rompo mi violín... y me callo. (FELIPE, 2010, p. 763-764)

Cala-se ao testemunhar, grita a resistir. Grita pela urgência, grita pela justiça que se afasta a cada passo de Franco e da diluição da resistência armada espanhola e internacional. Continua o poeta em *La Insignia* dirigido-se à retaguarda: “*No oigas a los que dicen: la huída puede ser una política. / No hay más política en la Historia que la sangre*” (FELIPE, 2010, p.204). A moral ontológica que aproxima Felipe dos princípios anarquistas pregados por Rocker se faz ver mais uma vez no léxico de simbologias do poema. O sangue, metáfora do sacrifício e da natureza do homem, a verdadeira política da História, há de servir para além do homem. Ele só existe em sua plenitude, defende Felipe, se ultrapassa o indivíduo e se irmana com Terra, a máxima comunidade: “*La*

*sangre del hombre / está hecha no sólo para mover su corazón / sino para llenar los ríos de la Tierra, / las venas de la Tierra, y mover el corazón del mundo” (FELIPE, 2010, p. 204).*

À frente, o ataque é direcionado a Inglaterra. Há a referência expressa a 18 de Novembro de 1936, quando as forças no nazi-fascismo, Alemanha e Itália, reconhecem a legitimidade do Governo de Franco. Tal evento é trazido como elemento de urgência. Rudolf Rocker, em *La Tragedia de España* (2009), faz uma análise certa sobre os interesses das potências europeias em relação à Espanha ao observar haver de um lado, os monopólios ingleses em Espanha, o controle marítimo no Mediterrâneo através do controle de Gibraltar e por consequência a relação com o Oriente Próximo. Para além disso, o controle da costa da Espanha por Hitler e Mussolini comprometeria as defesas territoriais da França e da Inglaterra, como se comprovou anos mais tarde. Porém, o caminho diplomático escolhido por França e da Inglaterra foi o da neutralidade, até que, em agosto de 1936, assinam o Pacto de Não Intervenção posicionando finalmente seus papéis na História. Enquanto os Estados proclamados democráticos usam quando lhes conviesse o slogan “Democracia contra o Fascismo”, na prática comprovava o que diziam os anarquistas, o contrário do Fascismo nunca será a democracia burguesa, mas a liberdade.

El 18 de noviembre, sólo en un sótano de cadáveres, conté trescientos niños muertos...

Los he contado en los carros de las ambulancias,

en los hoteles,

en los tranvías,

en el Metro...,

en las mañanas lívidas,

en las noches negras sin alumbrado y sin estrellas...

y en tu conciencia todos...

Y todos te los he cargado a tu cuenta.

¡Ya ves si sé contar!

Eres la vieja portera del mundo de Occidente,

tienes desde hace mucho tiempo las llaves de todos los postigos de Europa y puedes dejar entrar y salir a quien se te antoje.

Y ahora, por cobardía,

por cobardía nada más,

porque quieres guardar tu despensa hasta el último día de la Historia,

has dejado meterse en mi solar  
a los raposos y a los lobos confabulados del mundo  
para que se sacien en mi sangre  
y no pidan enseguida la tuya (FELIPE, 2010, p. 206)

Em seu ápice discursivo, o clamor final do poema, que se demonstra formalmente pelas exclamações, repetições e perguntas retóricas, o poeta acusa e conclui o argumento final: esta é além de uma guerra de Espanha, é uma guerra pela justiça humana, não pertence a nenhuma insígnia se não nenhuma nação: “*El mundo no es más que una madriguera de raposos y la Justicia una flor que ya no prende en ninguna latitud*” (FELIPE, 2010, p. 209).

No entanto, Felipe sabia que declamava um poema de guerra, de circunstâncias. O poeta confia a seu amigo e biógrafo, Luis Rius, que o poema nasce e vai até sua publicação em Valência como uma ação potente de opinião pública diante do caminho trágico que se desenhava já em 1937. Felipe lhe diz: “*es un poema de guerra, es un poema que no puedo uno andar buscando palabras ni cosas..., poema de acción*” (RIUS, 1969, p. 202). Em seus últimos versos, tudo é ação na forma do poema: vocativos, brados em exclamação, palavras de ordem, jogos de imagem com o campo linguístico da morte sem nenhum hermetismo ou metáforas autorreferentes, ao fim, um grito desesperado por uma Espanha condenada:

Espanoles,  
españoles revolucionarios.  
¡Vamos a la muerte!  
Que lo oigan los espías.  
¿Qué importa ya que lo oigan los espías?  
Que lo oigan ellos, los bastardos.  
¿Qué importa ya que lo oigan los bastardos?  
A estas alturas de la Historia  
ya no se oye nada.  
Se va hacia la muerte  
y abajo queda el mundo irrespirable de los raposos y de los que  
pactan con los raposos.  
¡Vamos a la muerte!

¡Que se despierte Valencia  
y que se ponga la mortaja!... (FELIPE, 2010, p. 210)

León Felipe relembra a Luis Rius a noite em Barcelona:

Y allí lo dije delante de todos los comunistas, anarquistas y... del POUM, todas esas gentes que estaban allí oyéndome con las insignias falsas ¿verdad? Y venieron un grupo de anarquistas a quererme defender, porque decían: “Aquí va a pasar algo”. “No, no, no va a pasar nada (RIUS, 1969, p. 202-203).

Sobre o dia em que as lideranças da resistência da tragédia espanhola foram confrontadas, a lembrança de Felipe que fica para a posteridade do poema-ação, mas também do poema-documento histórico do curto verão da Revolução Espanhola, é o retrato do gesto de solidariedade. A memória que o poeta deixa do artefato histórico, épico, trágico, dramático, moderno, uma obra fundamental da poesia do século XX, honra o gesto humano, que se sobrepunha, naquele momento de ataque, a todas as insígnias.

#### Referência:

ADORNO, Theodor. “Crítica cultural e sociedade”. In: \_\_\_\_\_. Prismas. São Paulo: Ática, 1998, p. 7-26.

ALONSO, Monique. *Antonio Machado: Poeta em el exilio*. Barcelona: Anthropos Editorial del Hombre, 1985.

BEEVOR, Antony. *La Guerra Civil Española*. Barcelona: Crítica, 2011.

FELIPE, León. *Poesías Completas*. Madrid: Visor Libros, 2010.

FRAU, Juan. *La Teoría Literaria de León Felipe*. Sevilla: Universidad de Sevilla Secretariado de Publicaciones, 2002.

GOETHE, Wolfgang. *Poemas*. Coimbra: Centelha, 1979.

KROPOTKIN, Peter. *O Princípio Anarquista e Outros Ensaio*s. São Paulo: Hedra, 2007.

MALATESTA, Errico. *Escritos Revolucionários*. Brasília: Novos Tempos, 1989.

NIN, Andrés. *A Guerra Civil na Espanha*. Rio de Janeiro: Leammert, 1969.

PESSOA, Fernando. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.

RIUS, Luis. *León Felipe: o Poeta de Barro*. Ciudad de México: Colección Málaga, 1968.

ROCKER, Rudolpf. *La Tragedia de España*. Santa Cruz de Tenerife: Melusina, 2009.

WHITMAN, Walt. *Canto a mí mismo*. Losada: Buenos Aires, 1993.

WOLF, Bernard. *A Guerra Civil na Espanha*. In: NIN, Andrés. *A Guerra Civil na Espanha*. Rio de Janeiro: Leammert, 1969.

