

# Dois cavalos para a poesia: João Cabral de Melo Neto contra Pablo Neruda

Recibido: 04/11/2024 | Revisado: 28/02/2025 | Aceptado: 06/03/2025  
DOI: 10.17230/co-herencia.22.42.9

**Renan Nuernberger\***  
renannuernberger@gmail.com

**Resumo** Este artigo estabelece uma oblíqua comparação entre dois poetas latino-americanos, João Cabral de Melo Neto e Pablo Neruda. Na primeira parte, encontra-se uma análise das influências da *Generación del 27* em ambos os autores, sugerindo um possível diálogo entre a revista *Caballo verde para la poesía*, dirigida por Neruda, e a revista *O cavalo de todas as cores*, editada por Cabral com Alberto de Serpa. Na segunda parte, o artigo propõe uma leitura de “*España en el corazón*”, de João Cabral, em contraste com o livro homônimo, *España en el corazón: himno a las glorias del pueblo en la guerra*, de Pablo Neruda.

\* Professor Doutor  
(Teoria Literária  
e Literatura  
Comparada),  
Universidade de São  
Paulo, Brasil. ORCID:  
0000-0002-0494-  
5517

## **Palavras-chave:**

João Cabral de Melo Neto; Pablo Neruda; Geração de 27;  
Guerra Civil Espanhola; poesia impura.

## **Dos caballos para la poesía: João Cabral de Melo Neto contra Pablo Neruda**

**Resumen** Este artículo establece una comparación oblicua entre dos poetas latinoamericanos, João Cabral de Melo Neto y Pablo Neruda. En la primera parte, se presenta un análisis de las influencias de la *Generación del 27* en ambos autores, sugiriendo un posible diálogo entre la revista *Caballo verde para la poesía*, dirigida por Neruda, y la revista *O cavalo de todas as cores*, editada por Cabral junto con Alberto de Serpa. En la segunda parte, el artículo propone una lectura de “*España en el corazón*”, de João Cabral, en contraste con el libro homónimo *España en el corazón: himno a las glorias del pueblo en la guerra*, de Pablo Neruda.

## **Palabras clave:**

João Cabral de Melo Neto; Pablo Neruda; Generación del 27;  
Guerra Civil Española; poesía impura.

## Two Horses for Poetry: João Cabral de Melo Neto vs. Pablo Neruda

**Abstract** This article establishes an oblique comparison between two Latin American poets, João Cabral de Melo Neto and Pablo Neruda. In the first part, we analyze influences of *Generación del '27* on the work of both authors, suggesting a possible dialogue between *Caballo verde para la poesía*, magazine directed by Neruda, and *O cavalo de todas as cores*, edited by Cabral with Alberto de Serpa. In the second part, we read “*España en el corazón*”, poem by João Cabral, in contrast with the homonymous book, *España en el corazón: himno a las glorias del pueblo en la guerra* by Pablo Neruda.

### **Keywords:**

João Cabral de Melo Neto; Pablo Neruda; Generation of '27; Spanish Civil War; impure poetry.

## 1.

Em suas aulas-espetáculo, Ariano Suassuna contava uma pequena anedota sobre as diferenças entre línguas ibéricas, partindo do comentário de um amigo hispânico para quem o português seria um “espanhol sem ossos”. Embora Suassuna discordasse dessa percepção – defendendo, de modo deliciosamente caricato, a elegante economia de sua língua materna –, tal imagem de um idioma “com ossos” serve bem para realçar a importância da tradição hispânica para outro escritor brasileiro, companheiro de geração do autor de *Auto da Compadecida*, para o qual “o espanhol soava como a língua do concreto” (Marques, 2020, p. 163). Refiro-me a João Cabral de Melo Neto, cuja linguagem áspera e contundente forjou-se, em boa medida, a partir do estudo sistemático de grandes obras poéticas da Espanha.

No início de 1947, João Cabral transferiu-se para Barcelona como vice-cônsul do Brasil, o que lhe permitiu ter maior contato com a produção literária espanhola, desde os romanceiros medievais até as antologias dos poetas da *Generación del 27*. Os efeitos desse contato fizeram-se presentes de maneira imediata na obra de Cabral, o que fica evidente pela incorporação das lições poéticas de autores como Jorge Guillén, mobilizado na famosa epígrafe de *Psicologia da composição*: “*Riguroso horizonte*”.

Naquele momento, a poesia cabralina encenava de modo proeminente a tensão entre os limites expressivos do signo verbal e os riscos estéreis do silêncio, em poemas como “Fábula de Anfion”, no qual o empenho de criação poética resulta num ambíguo fracasso, ou “Antiode”, no qual a poesia se realiza por meio da minuciosa destituição daquilo que até então se considerava como o genuinamente “poético”. Nesse ínterim, os valores promovidos por parte significativa dos poetas da *Generación del 27* entravam em consonância com a pesquisa estética de João Cabral, servindo de apoio para a configuração de sua própria reflexão metalinguística.

Em muitos poemas de Guillén, o ritmo contido dos versos, trazendo um senso de construção bem calculada, e a simplicidade vocabular, calcada em substantivos de uso comum, engendram uma configuração particular de defesa da autonomia artística, desdobrando-se num processo de recondução da depurada consciência estética, associada à *poesia pura*, de volta à concretude objetiva da realidade mais prosaica.<sup>1</sup> Como exemplo desse aparente paradoxo, leia-se o segmento iv de “*Más allá*”, publicado originalmente em *Cántico* [1928]:

El balcón, los cristales  
Unos libros, la mesa.  
¿Nada más esto? Sí,  
Maravillas concretas.

Material jubiloso  
Convierte en superficie  
Manifiesta a sus átomos  
Tristes, siempre invisibles.

<sup>1</sup> Em reflexão tardia sobre a *Generación del 27*, o próprio poeta escreveria: “*Poésie pure, then, ‘pure poetry’? This platonic idea could never take form in a concrete body. None among us dreamed of such absolute purity, none desired it, not even the author of Cántico, a book which can be defined negatively as the antithesis of Valéry’s Charmes*” (Guillén, 1961, pp. 208-209). De todo modo, no mesmo parágrafo, o autor admite que “*Valéry, read and reread with great devotion by the Castilian poet, was a model of exemplary elevation of subject matter and of exemplary rigor of style – with the light of a poetic consciousness*”.

Y por un filo escueto,  
O al amor de una curva  
De asa, la energía  
De plenitud actúa.

¡Energía o su gloria!  
En mi dominio luce  
Sin escándalo dentro  
De lo tan real, hoy lunes.

Y ágil, humildemente,  
La materia percibe  
Gracia de Aparición:  
Esto es cal, esto es mimbre.

(Guillén, 2010, p. 10)

A enumeração dos primeiros versos (“*balcón*”, “*cristales*”, “*libros*”, “*mesa*”) organiza espacialmente os objetos, celebrados em sua condição de “*maravillas concretas*”. Na lógica do poema, as coisas tornam-se jubilosas à medida que se dão a ver, em oposição à invisibilidade dos “átomos tristes” que as constituem. Curiosamente, essa celebração da imediata concretude adquire também uma dicção aparentemente religiosa, ainda que oposta à transcendência, explicitada no penúltimo verso (“*Gracia de Aparición*”). De todo modo, o encontro do olhar com a matéria visível garante a ordenação plástica do mundo (“*Esto es cal, esto es mimbre*”), fundamentando, na expressão de Luiz Costa Lima, uma “presentificação plenificante” (1968, p. 289), cujo centro é o prazer do próprio sujeito, que experencia o alegre contato com todas as coisas.

Essa organização espacial dos objetos, valorizados em sua concretude material, é também um aspecto decisivo na obra de João Cabral, desde as “coisas claras:/ superfícies, ténis, um copo de água” (Melo Neto, 1968, p. 344), do poema homônimo de *O engenheiro* [1945], até as “coisas [...] densas, recortadas,/ bem legíveis, em suas formas simples” (1968, p. 10), de “Coisas de cabeceira, Recife”, em *A educação pela pedra* [1966].

Mais que isso, o poema de Guillén poderia ser tomado como um modelo para a estrutura quaternária que Cabral exploraria

posteriormente em livros como *Uma faca só lâmina* [1955], *Quaderna* [1960] e *Serial* [1961], compostos exclusivamente por quadras, com recorrência de rimas toantes, como “*mesa*” e “*concretas*”, “*superficies*” e “*invisibles*”, “*curva*” e “*actúa*”, “*luce*” e “*lunes*”, “*apercibe*” e “*mimbre*”. Sem desconsiderar as sensíveis diferenças entre os dois poetas,<sup>2</sup> até mesmo algo da ordem da *Aparição*, tal qual formulada por Guillén, comparece em certos momentos da poesia de João Cabral, quando, por exemplo, a cidade de Tebas “se faz”, em “Fábula de Anfion”, por meio do “aéreo/ parto daquele milagre” (Melo Neto, 1968, p. 325).

Tais aproximações, entretanto, precisam ser balizadas pelo hiato temporal entre *Cántico*, de Jorge Guillén, publicado originalmente<sup>3</sup> em 1928, e os livros de João Cabral, *O engenheiro* e *Psicologia da composição*, publicados respectivamente em 1945 e 1947. Afinal, a década que separa a primeira edição do poeta espanhol e as obras do poeta brasileiro é marcada por uma série de eventos históricos decisivos, que culminam na eclosão da Segunda Guerra Mundial. Para a *Generación del 27*, esse período atroz, intensificado a partir de 1936 com a Guerra Civil Espanhola, resultaria na dispersão do grupo, com o covarde assassinato de Federico García Lorca e com o exílio da maioria dos poetas, incluindo o próprio Guillén.

Como sugere Alain Badiou, em “Poesia e comunismo” (2021), diante da magnitude do conflito, no qual tantos artistas e intelectuais de diversas tendências políticas se envolveram direta e indiretamente na luta contra a extrema-direita franquista, é possível afirmar que a Guerra Civil Espanhola alterou de modo significativo a produção poética dos anos 1930, não apenas em contexto espanhol, mas em

<sup>2</sup> “O poeta espanhol não continua a aniquilação do poder nomeante realizada por Mallarmé. Tampouco cinge o valor das palavras às ressonâncias que mutuamente se possam motivar, como no programa valeryano de *poesia pura*. Aos objetos reais e às palavras restitui seu direito de existência e de significação, sob a condição, porém, de que sejam vistas e ditas pelo poeta. O autor coloca-se numa posição intermediária, assentada sobre o pressuposto do valor ímpar da poesia. Esta crença em Cabral é destituída” (Costa Lima, 1968, p. 294).

<sup>3</sup> “*Cántico es un libro con historia. Guillén empieza a construirlo, con numerosos poemas, de los que luego algunos serían rechazados, en 1919 en Tregastel, Bretaña. El trabajo de Sibbald nos ha permitido conocer el comienzo de la génesis de una obra que iría creciendo con el tiempo y con las sucesivas ediciones (1928, 1936, 1945, 1950). Puede decirse entonces que Cántico contiene la poesía de Guillén de treinta años y que las sucesivas ediciones del libro no son sino soluciones para incorporar nuevos poemas*” (Díez de Revenga, 1987, p. 95).

diversos lugares do mundo, com destaque para a América Latina. Obras como *España, aparta de mí este cáliz*, do peruano César Vallejo, além de poemas como “*La Libertaria*”, do argentino Raúl González Tuñón, “*Elegía a un compañero muerto en el frente de Aragón*”, do mexicano Octavio Paz, ou “No vosso e no meu coração”, do brasileiro Manuel Bandeira, demonstram como diferentes poetas latino-americanos foram impactados pelos acontecimentos na Espanha e arriscaram versos de vocação pública.

Em radical oposição à catastrófica ascensão do fascismo e seus correlatos, o engajamento político no campo da esquerda – anarquistas, comunistas, socialistas, social-democratas – impôs-se como uma necessidade de primeira ordem aos artistas comprometidos com o tempo presente, o que relativizou, em muitos poetas, os pressupostos teóricos e estéticos da forma autônoma. Tal mudança de postura já aparecia esboçada, pouco antes da instauração efetiva da guerra civil, no primeiro número da revista *Caballo verde para la poesía*, publicada em outubro de 1935, em Madri, sob direção de Pablo Neruda.<sup>4</sup> No editorial da revista, intitulado “*Sobre una poesía sin pureza*”, escreve o poeta chileno:

*Es muy conveniente, en ciertas horas del día o de la noche, observar profundamente los objetos en descanso: las ruedas que han recorrido largas, polvorientas distancias, soportando grandes cargas vegetales o minerales, los sacos de las carbonerías, los barriles, las cestas, los mangos y asas de los instrumentos del carpintero. De ellos se desprende el contacto del hombre y de la tierra como una lección para el torturado poeta lírico. Las superficies usadas, el gasto que las manos han infligido a las cosas, la atmósfera a menudo trágica y siempre patética de estos objetos, infunde una especie de atracción no despreciable hacia la realidad del mundo (Neruda, 1935, s. p.).*

Mais uma vez, há aqui uma evidente valorização dos objetos cotidianos, expostos como matéria concreta: “*ruedas*”, “*sacos*”, “*cestas*”, “*barriles*”, “*instrumentos*”. A principal diferença com relação ao poema “*Más allá*”, de Guillén, está na ênfase de Neruda à dimensão do trabalho, a partir da qual se indicia a presença humana, na metonímia das “*manos*”, atuando sobre todas as “*cosas*”. Desse

4 Os números 1, 2 e 4 da revista estão atualmente disponíveis na hemeroteca digital da Biblioteca Nacional da Espanha: <https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/issn/1132-2942>.

modo, no editorial de *Caballo verde para la poesía*, a atração pela “*realidad del mundo*” não se restringe ao interesse pelos objetos em si mesmos, tampouco se concentra na particularidade do sujeito que observa a jubilosa existência desses objetos. O que se destaca aqui é a universalidade das experiências comuns que, demarcadas no uso das coisas cotidianas, serviriam de lição ao “*torturado poeta lírico*”.

Entretanto, para Neruda, essa lição não implicaria no abandono do lirismo. Ao contrário, como sua própria poesia posterior atestaria, a realidade do mundo é sempre mediada pelas sensações e emoções subjetivas, num movimento dialético que se constitui, de maneira explícita, em oposição aos supostos ideais da *poesia pura*. Assim, em vez de uma linguagem considerada asséptica, Pablo Neruda anseia pela “*confusa impureza*” atribuída a todos os seres humanos:

La confusa impureza de los seres humanos se percibe en ellos, la agrupación, uso y desuso de los materiales, las huellas del pie, los dedos, la constancia de una atmósfera humana inundando las cosas desde lo interno y lo externo.  
[...]

*Una poesía impura como un traje, como un cuerpo, con manchas de nutrición, y actitudes vergonzosas, con arrugas, observaciones, sueños, vigilia, profecías, declaraciones de amor y de odio, bestias, sacudidas, idilios, creencias políticas, negaciones, dudas, afirmaciones, impuestos* (Neruda, 1935, s. p.).

Na enumeração caótica do poeta chileno, os “*sueños*” misturam-se com a “*vigilia*”, as “*declaraciones de amor*” com as de “*odio*”, as “*negaciones*” e as “*afirmaciones*” com as “*dudas*”, a ternura dos “*idilios*” com a rigidez dos “*impuestos*”. E o resultado dessa impureza, no caso específico de Neruda, será uma linguagem deliberadamente desregrada,<sup>5</sup> que abdica da construção bem calculada por uma maior intensidade de expressão. Contudo, embora se possa sinalizar a presença das “*creencias políticas*” entre os elementos impuros, para Álvaro Salvador (2013), a proposta desse primeiro editorial ainda não apresentava o engajamento que, já no ano seguinte, compareceria abertamente nos poemas de *España en el corazón*. Por ora, vale

<sup>5</sup> Manifestando-se em defesa da *poesia pura* em artigos na imprensa espanhola do período, Juan Ramón Jiménez teceria críticas severas ao projeto de *Caballo verde para la poesía* e, em particular, ao próprio Neruda, entendido, com inegável ironia, como um “*gran mal poeta, gran poeta de la desorganización; el poeta dotado que no acaba de comprender ni emplear sus dotes naturales*” (citado em Salvador, 2013, p. 80).

salientar que em 1934, após sua transferência para Barcelona e, logo em seguida, para Madri, onde permaneceu como cônsul do Chile até a eclosão da guerra civil, Pablo Neruda passou a participar diretamente da *Generación del 27*, reforçando os laços de amizade com muitos poetas espanhóis, em especial com García Lorca. Dessa integração, surgiria um momento de influências recíprocas, dentro do qual o poeta latino-americano se converteria em modelo para o “*surrealismo hispánico*”, sendo decisivo para a poesia de Miguel Hernández,<sup>6</sup> ao mesmo tempo que tomaria a obra de Rafael Alberti como modelo para seu próprio processo de politização. E esse encontro fecundo de Pablo Neruda com os poetas espanhóis da *Generación del 27* seria consagrado nos quatro números de *Caballo verde para la poesía*, publicados mensalmente, entre outubro de 1935 e janeiro de 1936, e confeccionados na prensa tipográfica dos poetas Concha Méndez e Manuel Altolaguirre.

Como diretor, Neruda escreveu apenas os editoriais, sem incluir seus próprios poemas na revista. No entanto, muitos poetas da *Generación del 27* – Vicente Aleixandre, Federico García Lorca, Miguel Hernández, Luis Cernuda, Jorge Guillén, Rafael Alberti, Emilio Prados, Concha Méndez, José María Souvirón, José Moreno Villa, Manuel Altolaguirre – estão presentes nas páginas de *Caballo verde*, ao lado de poetas espanhóis mais jovens, além de franceses e latino-americanos.

Seria difícil mensurar o alcance da revista fora da Espanha, mas como atesta Rebecca Jowers López-Guerra:

La aparición de la revista Caballo Verde con sus manifiestos “para una poesía sin pureza” tuvo un impacto inmediato en el ambiente literario de la preguerra. A través de los periódicos y revistas literarias de la época se puede comprobar que Caballo Verde levantó una polémica considerable en su día, mereciendo elogios de los que aprobaron la poética que representaba y feroces ataques de los que concebían la poética de ‘impureza’ como una herejía (López-Guerra, 1980, p. 185).

---

6 “El poeta chileno fue, sin duda, uno de los primeros cultivadores de lo que más tarde la crítica definiría como ‘surrealismo hispánico’. Cano Ballesta señala que ‘el surrealismo llega a Miguel Hernández, en sus técnicas más características, disfrazado de nerudismo. La obra del poeta chileno, como realización coherente y plena de una gran personalidad de artista, despierta en él mayor fascinación que todos los manifiestos del surrealismo francés, que solían tener su eco en las revistas literarias españolas” (Salvador, 2013, p. 77).



Sendo o último veículo coletivo da *Generación del 27*, às vésperas da dispersão causada pela guerra civil, a revista *Caballo verde* tornar-se-ia um grande emblema do grupo, ganhando ares quase lendários – sobretudo após as proibições, impostas pelo regime franquista, à circulação das obras de muitos desses poetas. Por isso, apesar das dificuldades de acesso ao material na Espanha na segunda metade dos anos 1940, é muito provável que João Cabral, em suas pesquisas iniciais sobre a poesia da *Generación del 27*, tenha tido algum contato com a famosa revista dirigida por Pablo Neruda.

O próprio Neruda, aliás, não era um nome desconhecido para Cabral. Segundo Ivan Marques (2020), enquanto ainda residia no Brasil, o jovem poeta manteve um contato estreito com Carlos Drummond de Andrade, o qual, antes mesmo da publicação de *A rosa do povo* [1945], sinalizava sua grande admiração pela poesia do chileno. Em carta a Manuel Bandeira, de 3 de dezembro de 1949, João Cabral também faria uma menção muito positiva à linguagem de Neruda:

Conhece v. a obra de Jacques Prévert? Acabo de ler, emprestado por Miró, seu livro *Paroles*. Que poeta! Este livro me fez notar uma coisa: como o gosto da poesia posterior à guerra se vai aproximando de certas maneiras da poesia brasileira. [...] Pois aqui na Espanha também, o poeta que mais interessa aos jovens não-catolizantes e não-fascistas é Neruda. Creio que há em nós americanos uma ausência de retórica e um contato direto com a coisa que os europeus desconhecem. Prévert, nesse sentido, é quase americano (citado em Sússekind, 2001, p. 114).

Da perspectiva de Cabral, a melhor poesia do pós-guerra era aquela da “ausência de retórica” e do “contato direto com a coisa”, elementos que já estariam presentes nos autores do continente americano, incluindo Pablo Neruda,<sup>7</sup> e agora pareciam surgir também em europeus como Prévert. É instigante notar que essas observações de João Cabral coincidem, de modo um tanto contraditório, com seu crescente interesse pela tradição da poesia espanhola. Afinal, como observa Nicolás Extremera Tapia, na virada entre os anos 1940 e 1950:

<sup>7</sup> Em sua resposta, datada de 1º de abril de 1950, Manuel Bandeira, com razão, discorda frontalmente de seu interlocutor: “A respeito de retórica, tenho grande admiração pelo Neruda [...], mas sempre o achei muito retórico, muito palavroso” (Citado em Sússekind, 2001, p. 118).

Cabral se vuelve hacia la literatura medieval española, con el mismo afán y semejante espíritu que la Generación del 27. Se ha destacado el realismo, el objetivismo, el descriptivismo, la narratividad y el didactismo de las literaturas popular y culta fundidas en la literatura tradicional. El romancero, el “mester de clerecía”, los Cantares de Gesta ofrecen a Cabral modelos para cumplir su misión social como artista. A esta apropiación no escapa el teatro medieval (Tapia, 2008, p. 13).

Entre a depuração de sua linguagem, engendrada em *Psicologia da composição* [1947], e a sondagem da vida social, iniciada no livro seguinte, *O cão sem plumas* [1950], João Cabral descobre e refaz o percurso dos poetas da *Generación del 27*, muitos dos quais também retomaram o “contato direto com a coisa” a partir de modelos da tradição, conquanto alguns tenham se voltado mais às obras clássicas do Século de Ouro.<sup>8</sup> Não à toa, pouco depois, em *O rio* [1954], obra que adota a estrutura métrica da narrativa medieval hispânica, o poeta brasileiro incluiria como epígrafe, mantendo a grafia original, um verso de Gonzalo de Berceo, retirado de *El duelo que fizo la Virgen María el día de la pasión de su hijo Jesucristo*: “Quiero que compongamos io e tú una prosa”.

As características que João Cabral valoriza em sua leitura da tradição espanhola reforçam sua defesa de uma poética sem retórica no contexto do pós-Segunda Guerra, dando fundamento às suas próprias transformações estéticas no processo de politização de sua obra. É nesse período que, adquirindo uma prensa tipográfica em Barcelona, Cabral inicia seu trabalho como editor, o que incluiria uma revista em parceria com o poeta português Alberto de Serpa que se chamaria *O cavalo de todas as cores*.

---

<sup>8</sup> “Otro aspecto muy tenido en cuenta es el referente a la ‘tradicición’ como formante del pensamiento estético del 27. No debemos olvidar que, en el importante componente que podríamos agrupar bajo ese término, tendríamos que situar el regreso de los poetas del grupo, en dos sentidos fundamentales, a nuestra tradición, la oral y la escrita. La incidencia de los cancioneros de los siglos xv y xvi, la importante vuelta a los clásicos castellanos, especialmente propiciada por el reconocimiento de Góngora [...] y a otros poetas del Siglo de Oro, es única en los movimientos literarios europeos del siglo xx, y se combina con la incorporación de la tradición oral, de la poesía de tipo tradicional, que constituye, con Lorca y Alberti, lo que se vino a denominar ‘neopopularismo’” (Díez de Revenga, 1987, pp. 31-32).

Segundo Solange Fiuza (2019), o projeto de *O cavalo de todas as cores* surgiu por iniciativa do próprio João Cabral, numa carta enviada a Serpa em 11 de julho de 1949. De início, o poeta brasileiro pretendia chamar a revista de *Algol*, como uma homenagem à revista de mesmo nome do grupo *Dau al Set*, publicada em 1947, mas impedida de circular pela proibição do idioma catalão imposta pela ditadura de Franco. Pode-se sondar, portanto, que Cabral via uma linha de continuidade entre a revista do grupo catalão e sua nova “revista clandestina”, de “acentuado caráter político, empenhando-se na resistência ao autoritarismo” (Marques, 2020, p. 167).

Por sugestão de Alberto de Serpa, o título mudaria para *O cavalo de todas as cores*, expressão derivada de um ensaio de José Régio que seria publicado nas páginas da revista.<sup>9</sup> Embora seja difícil confirmar tal hipótese, não seria absurdo considerar esse título também como um aceno ao *Caballo verde*, uma vez que se tratava de um veículo ligado à *Generación del 27*, grupo de poetas espanhóis tão estimado por Cabral. A própria iconografia dos dois projetos parece reiterar essa suposta linha de continuidade: a ilustração de José Moreno Villa (figura 1), presente no último número de *Caballo verde para la poesía*, e a ilustração de Francisco García Vilella (figura 2), presente na capa de *O cavalo de todas as cores*, são ambas composições surrealistas de um animal de fisionomia monstruosa, mas gestos elegantes.

---

9 A revista está atualmente disponível na biblioteca digital da Universidade de Coimbra: <https://almamater.uc.pt/bib-geral/item/63684>.

**Figura 1.** *Ilustração de José Moreno Villa*



Fonte: Hemeroteca Digital, Biblioteca Nacional da Espanha.

**Figura 2.** *Ilustração de Francisco García Vilella*



Fonte: Biblioteca Digital, Universidade de Coimbra.

Mais ainda, entre os poemas publicados em *O cavalo de todas as cores*, vale destacar “*Cuatro poetas*”, escrito por Rafael Santos Torroella em homenagem a quatro espanhóis perseguidos pelas forças repressivas de Franco – Antonio Machado, Federico García Lorca, Miguel de Unamuno e Miguel Hernández –, o que pode ser entendido como mais um indício de continuidade com o *Caballo verde*, revista da qual participaram dois dos homenageados, García Lorca e Hernández.

De todo modo, mesmo que tal hipótese esteja correta, é preciso salientar que a alteração do título, ao contrário do que ocorreria no caso de *Algol*, também pode assinalar certa discordância com relação à revista dirigida por Pablo Neruda. Afinal, entre a definição de um “cavalo verde” e a nova proposta de um cavalo “de todas as cores”, há uma espécie de ampliação das possibilidades da poesia, apresentada pelo já mencionado ensaio de José Régio:

Que valem os motivos que cada um prefere, os recursos formais que utiliza, as doutrinas que julga servir, se o poeta é verdadeiramente Poeta, e é da Poesia que afinal se trata? Essas coisas valem, sim, dentro do seu valor: Valem para os historiadores, para os psicólogos, para os sociólogos, para os moralistas, para os estetas, para os críticos. Mas à Poesia como Poesia, ao alado Cavalo furta-cores que, para se atirar às estrelas, escava raízes e faz espichar tanto a água das fontes como a dos charcos, – não lhe ponham antolhos que não lhe pertencem! não lhe deem rédeas que não aceita. Porque o seu tempo próprio é a Eternidade, o seu espaço a Imensidão, o seu fim o Absoluto (Régio, 1950, s. p.).

Nada mais distante de uma “poesia sem pureza”, tal qual propunha Neruda em seu editorial de *Caballo verde*, do que essa concepção do “alado Cavalo furta-cores”, encarnando a “Poesia” como letra maiúscula. Ainda que se possa argumentar que a reflexão de Régio engloba a escavação das “raízes” e a sujeira dos “charcos”, não se pode negar que aqui a poesia é destinada à “Eternidade”, à “Imensidão” e ao “Absoluto”, estando muito além daquele “contato direto com a coisa” que caracterizaria, de formas muito diversas, boa parte da *Generación del 27*, o compromisso social de Neruda e a poética concreta de João Cabral.

Aliás, é curioso constatar como *O cavalo de todas as cores* apresenta-se de maneira bipartida: enquanto as escolhas de Cabral – “A bomba atômica”, de Vinicius de Moraes, e “*Cuatro poetas*”, de Torroella, além do breve estudo “*Xilografía Popular en Cataluña*”, de Eric Tomro – reiteram o “acentuado caráter político” planejado pelo poeta brasileiro, as escolhas de Serpa – “Nove canções católicas”, de Pedro Homem de Mello, e “Poesia”, de José Régio – contrariam essa ideia, garantindo, por outro lado, a multiplicidade cromática sugerida pelo título. Talvez por isso mesmo João Cabral tenha se

mostrado insatisfeito com o resultado da revista, preferindo, para a surpresa de Alberto de Serpa, não trabalhar num segundo número da publicação.

Nesse sentido, é possível especular que, para Cabral, *O cavalo de todas as cores* não se colocaria necessariamente em oposição ao *Caballo verde*, sendo talvez uma possibilidade de expansão que, no entanto, não deveria ser confundida com ecletismo. Como escreve em carta para Serpa, de 26 de setembro de 1949, comentando o nome da revista: “[...] é apenas um cavalo, que pode interessar apesar de suas cores não fixas. Um cavalo de todas as cores que se caracteriza essencialmente não pela sua variedade de cores mas pela sua falta de cor fixa” (citado em Fiuza, 2019, p. 162). É a *ausência*, no fim das contas, o que caracterizaria esse fantástico animal para João Cabral, aparentemente valorizado como coisa em si: “*apenas um cavalo*”.

## 2.

Apesar de seu domínio da língua espanhola, João Cabral nunca estabeleceu um diálogo prolífico com poetas hispano-americanos. Tal ausência torna-se ainda mais sintomática quando constatamos a recorrência, não apenas de brasileiros e de espanhóis, mas de outros europeus – Paul Valéry, Sophia de Mello Breyner Andresen – e de norte-americanos – Marianne Moore, Ezra Pound – entre os poetas reverenciados explicitamente em sua obra. Salvo engano, a única menção direta a um poeta hispano-americano na obra de Cabral é ao chileno Pablo Neruda, num poema publicado nos anos 1980, em *Agrestes*, intitulado “*España en el corazón*”:

1. A Espanha é uma coisa de tripa.  
Por que “Espanha no coração”?  
Por essa víscera é que vieram  
São Franco e o séquito de Sãos.

A Espanha é uma coisa de tripa.  
O coração é só uma parte  
da tripa que faz o espanhol:  
é a que bate o alerta e o alarme.

2. A Espanha é uma coisa de tripa,  
do que mais abaixo do estômago;  
a Espanha está nessa cintura  
que o toureiro oferece ao touro,

e que é de donde o andaluz sabe  
fazer subir seu cantar tenso,  
a expressão, explosão, de tudo  
que se faz na beira do extremo.

3. De tripas fundas, das de abaixo  
do que se chama o baixo ventre,  
que põem os homens de pé,  
e o espanhol especialmente.

Dessa tripa de mais abaixo,  
como escrever sem palavra?  
A Espanha é coisa dessa tripa  
(digo alto ou baixo?), de colhão.

4. A Espanha é coisa de colhão,  
o que o pouco ibérico Neruda  
não entendeu, pois preferiu  
coração, sentimental e puta.

A Espanha não teme essa tripa;  
dela é a linguagem que ela quer,  
toda Espanha (não sei é como  
chamar o colhão da mulher)

(Melo Neto, 1985, pp. 67-68).

O poema apresenta uma configuração bastante usual na poesia cabralina, tanto pela estrutura quaternária, dividida em quatro segmentos com duas quadras cada, quanto pelo motivo espanhol, intensamente explorado desde *Paisagens com figuras* [1955]. Logo no primeiro verso, o texto apresenta uma afirmação assertiva, numa linguagem que se poderia considerar direta e, até mesmo, impura: “A Espanha é coisa de tripa”. É a partir desse mote interno, que será repetido ao longo das estrofes, que se desdobra a reflexão de Cabral, cujo intuito é definir precisamente a “tripa” que melhor caracterizaria a Espanha.

Ainda na primeira estrofe, o poema rebaixa o “coração” – palavra que, por seu uso indiscriminado, tornou-se um clichê do discurso poético – a mera “víscera”, enfatizando seu sentido concreto como órgão vital, no lugar de sua conotação lírica, indiciada na expressão “Espanha no coração”. Mais do que isso, o poema acusa o uso dessa conotação como parte do imaginário ideológico do regime franquista, baseado no amor à pátria e aos valores mais retrógrados da igreja católica, aspectos conjugados na imagem irônica do ditador santificado, “São Franco”.

Assim, embora admita que essa “víscera” conservadora também constitui a Espanha, o poema assinala que o “coração é só uma parte/ da tripa que faz o espanhol”, sinalizando, porém, que a parte mais importante está “abaixo da cintura”. Simulando certo pudor antes da explicitação do termo “colhão”, a linguagem vai se aproximando paulatinamente do sentido concreto do órgão genital por meio de uma cadeia imagética que remete aos elementos espanhóis sempre celebrados por João Cabral: a elegância firme dos toureiros e a força impositiva do *cante flamenco*, ambas aqui associadas à potência do “baixo ventre”.

No último segmento, Cabral explicita sua crítica ao “pouco ibérico Neruda”, o qual não teria sido capaz de reconhecer a verdadeira tripa que fundamentaria o país: “A Espanha é coisa de colhão”. Numa oposição, sem dúvida questionável, entre a virilidade tesa do “colhão” e o sentimentalismo vulgar do “coração”, o poema culmina na tentativa de nomear a especificidade dessa tripa espanhola, como atributo fálico de uma mulher.

Tal concepção da Espanha, personificada como uma mulher viril, não é estranha à poesia cabralina, tendo sido muito bem analisada por Marta Peixoto<sup>10</sup> em poemas como “Estudos para uma bailadora andaluza”, de *Quaderna* [1960]. A diferença, no caso de “*España en el corazón*”, é a encenação da dificuldade de nomeação, que obriga o

<sup>10</sup> Em sua abordagem de “Estudos para uma bailadora andaluza”, escreve a crítica literária: “Se quiséssemos partir para uma interpretação psicanalítica, poderíamos recorrer à imaginária mulher fálica freudiana, uma fêmea possuidora do órgão genital masculino ou de seus símbolos. Em Cabral, a referência é não só aplicável à bailadora andaluza, cujo corpo assume por inteiro o aspecto de um falo, mas também a alguma das mulheres citadas [Marianne Moore, Sophia de Mello Breyner Andresen, Mary Vieira e Vera Mindlin], cujos textos ou realizações plásticas são descritos com imagens de igual teor” (Peixoto, 2000, p. 235).



sujeito, nos parênteses finais, a admitir o limite de sua linguagem: “(não sei é como/ chamar o colhão da mulher)”.

Todo o raciocínio desenvolvido no poema produz-se contra a expressão que lhe dá título, “*España en el corazón*”, uma referência ao livro de Pablo Neruda também intitulado *España en el corazón*. Escritos sob o impacto da Guerra Civil Espanhola, os poemas de Neruda fazem um apelo a uma imediata mobilização política, desejando servir de estímulo e de homenagem aos combatentes do exército popular. Aliás, vale destacar que o livro, cujo subtítulo é “*himno a las glorias del pueblo en la guerra*”, foi reimpresso na Espanha em 1938, com a seguinte nota introdutória:<sup>11</sup>

*El gran poeta Pablo Neruda, (la voz más profunda de América desde Rubén Darío, como dijo García Lorca), convivió con nosotros los primeros meses de la guerra. Luego en mar, como desde un destierro, escribió los poemas de este libro. El Comisariado del Ejército del Este lo reimprime en España. Son Soldados de la República quienes fabricaron el papel, compusieron el texto y movieron las máquinas. Reciba el poeta amigo esta noticia como una dedicatoria* (citado em Neruda, 1938, p. 6).

A dedicatória do *Ejército del Este* parece glosar a reflexão do próprio Neruda em “*Sobre una poesía sin pureza*”, enfatizando a dimensão do trabalho coletivo na fabricação material do livro. Os soldados que confeccionam o papel, compõem os tipos e movem a prensa, deixando suas marcas humanas nos objetos, são as próprias figuras glorificadas nos poemas, engendrando uma reciprocidade que atesta o reconhecimento da obra poética como parte simbólica da luta.

Nos poemas do livro, a sujeira e o rebaixamento das imagens bélicas – “*uniformes manchados*”, “*caballos llenos de humo*”, “*mocos muertos*”, “*dientes llenos de sangre*”, “*lacayos del rey de inmenso culo*” – se contrapõem, de um lado, à República espanhola, rememorada como um breve momento idílico, e, de outro, à projeção utópica da vitória do exército popular, que instauraria um novo tempo de integração entre “*las espigas,/ la leche, las patatas, el limón, el laurel,/ todo lo que es de la tierra y de la boca/ del hombre*” (Neruda, 1938, p. 75).

<sup>11</sup> Esta edição digitalizada está disponível na Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcmg7k6>.

De todo modo, a rememoração e a projeção não apagam o horror do presente, marcado pela violência do conflito, que deforma a face mais propriamente lírica da poética nerudiana. Tal processo de deformação é apresentado, de maneira consciente, em “*Explico algunas cosas*”:

PREGUNTARÉIS: Y dónde están las lilas?  
Y la metafísica cubierta de amapolas?  
Y la lluvia que a menudo golpeaba  
sus palabras llenándolas  
de agujeros y pájaros?

Os voy a contar todo lo que me pasa.

Yo vivía en un barrio  
de Madrid, con campanas,  
con relojes, con árboles.

Desde allí se veía  
el rostro seco de Castilla  
como un océano de cuero.

Mi casa era llamada  
la casa de las flores, porque por todas partes  
estallaban geranios: era  
una bella casa  
con perros y chiquillos.

Raúl, te acuerdas?

Te acuerdas, Rafael?

Federico, te acuerdas  
debajo de la tierra,  
te acuerdas de mi casa con balcones en donde  
la luz de junio ahogaba flores en tu boca?

Hermano, hermano!

Todo  
eran grandes voces, sal de mercaderías,  
aglomeraciones de pan palpitante,  
mercados de mi barrio de Argüelles con su estatua  
como un tintero pálido entre las merluzas:  
el aceite llegaba a las cucharas,

un profundo latido  
de pies y manos llenaba las calles,  
metros, litros, esencia  
aguda de la vida,  
pescados hacinados,  
contextura de techos con sol frío en el cual  
la flecha se fatiga,  
delirante marfil fino de las patatas,  
tomates repetidos hasta el mar.

Y una mañana todo estaba ardiendo  
y una mañana las hogueras  
salían de la tierra  
devorando seres,  
y desde entonces fuego,  
pólvora desde entonces,  
y desde entonces sangre.

Bandidos con aviones y con moros,  
bandidos con sortijas y duquesas,  
bandidos con frailes negros bendiciendo  
venían por el cielo a matar niños,  
y por las calles la sangre de los niños  
corría simplemente, como sangre de niños.

Chacales que el chacal rechazaría,  
piedras que el cardo seco mordería escupiendo,  
víboras que las víboras odiaran!

Frente a vosotros he visto la sangre  
de España levantarse  
para ahogaros en una sola ola  
de orgullo y de cuchillos!  
(Neruda, 1938, pp. 20-22).

A primeira estrofe apresenta as possíveis indagações daqueles que, procurando “*lilas*”, “*amapolas*” e “*pájaros*”, não encontram essas imagens líricas no poema. Em contraponto, a estrofe seguinte, de um único verso, anuncia a justificativa dessa ausência: “*Os voy a contar todo lo que me pasa*”. Entre o presente desencantado e o passado alegre em Madri, quando o sujeito residia na “*casa de las flores*”, o poema

celebra toda a “*esencia aguda de la vida*” que se perdeu com a eclosão da guerra, conclamando os poetas amigos, Raúl González Tuñón e Rafael Alberti, a também lembrarem daquele tempo que se foi.

Merece destaque o terceiro poeta evocado, Federico García Lorca, o qual, embora já estivesse morto no contexto do poema (“*debajo de la tierra*”), permanece como um interlocutor ativo, por meio da imagem ambígua de sua boca cheia de flores. Mais ainda, cabe enfatizar a intimidade estabelecida com esses poetas, chamados pelo prenome – Raúl, Rafael e Federico –, o que não descarta a dimensão pública da atuação em grupo, tendo todos participado, meses antes do bombardeio de Madri, da revista *Caballo verde para la poesía*.

A integração entre os poetas da “*casa de las flores*” e o espaço social da cidade, permeado por “*grandes voces, sal de mercaderías, aglomeraciones de pan palpitante*” – é subitamente desfeita numa sinistra “*mañana*”, marcada por “*hogueras*” que “*salían de la tierra/ devorando seres*”. A partir de então, a convivência doméstica, indiciada no poema pelas flores, e a expressividade popular, indiciada pelo animado comércio, desaparecem frente ao bombardeio. Pelo crime de guerra, o poema descreve os aviadores como “*bandidos*” que carregam, em suas nefastas ações, elementos do tradicionalismo espanhol, articulando, por exemplo, a ala conservadora da igreja católica (“*friles negros bendiciendo*”) às forças golpistas.

Nesse ponto, a linguagem assume uma dicção mais direta, evitando os recursos metafóricos utilizados anteriormente a fim de explicitar a violenta concretude do ataque. Desse modo, em vez de procurar um equivalente imagético para o massacre de crianças, a sentença redundante reforça a dimensão material do horror: “*por las calles la sangre de los niños/ corría simplemente, como sangre de niños*”. Se antes parecia existir uma relação de harmonia entre os poetas e a vida natural, metonimizada sobretudo pelas flores, agora os bandidos são rejeitados até mesmo pelos entes naturais culturalmente associados à vileza: “*Chacales que el chacal rechazaría,/ piedras que el cardo seco mordería escupiendo,/ víboras que las víboras odieran!*”.

Caberia ainda perguntar a quem exatamente o poema se dirige, numa interlocução assinalada como coletiva (“*vosotros*”). Considerando a ordenação interna do livro, seria possível considerar

que o sujeito se volta contra os “*Generales traidores*”,<sup>12</sup> interpelados nas páginas seguintes:

[...]

Preguntaréis por qué su poesía  
no nos habla del sueño, de las hojas,  
de los grandes volcanes de su país natal?

Venid a ver la sangre por las calles,  
venid a ver  
la sangre por las calles,  
venid a ver la sangre  
por las calles!  
(Neruda, 1938, p. 24).

A semelhança estrutural dos dois segmentos, balizada pela suposta indagação sobre a poesia lírica, repleta de “*sueño*”, “*hojas*” e “*grandes volcanes*”, culmina na mesma lógica de reiteração da concretude material da violência: “*venid a ver la sangre/ por las calles!*”. Assim, diante da dificuldade de nomeação, também presente no poema de João Cabral, o poema de Neruda aposta no impacto da linguagem mais prosaica, restituindo ao sangue derramado todo o horror que este traz em si. Com isso, é difícil concordar totalmente com a crítica de Cabral, para quem o sentimentalismo de Neruda se emparelharia ao discurso ideológico mais conservador, dos adoradores de “*São Franco*”.<sup>13</sup>


De todo modo, analisando “*España en el corazón*”, percebe-se que João Cabral de Melo Neto foi um “leitor contra”<sup>14</sup> de Pablo Neruda, que operou sempre numa lógica inversa ao que haveria, no fim das contas, de retórico na obra do chileno. Não deixa de ser irônico, contudo, que essa lógica cabralina tenha resultado, a partir dos anos 1950, numa versão particular de uma poética “sem pureza”, atenta à

<sup>12</sup> Em outras versões mais recentes de *España en el corazón*, o poema “*Generales traidores*” aparece incorporado como parte final de “*Explico algunas cosas*”.

<sup>13</sup> Entre parênteses, vale realçar, na edição consultada para este artigo, a supressão do poema “*El general Franco en los infiernos*”, que enfatiza ainda mais a absoluta oposição entre os valores de apoio ao ditador e a poética nerudiana.

<sup>14</sup> A expressão aparece na dedicatória de Agrestes, no poema intitulado “A Augusto de Campos”: “Por que é então que este livro/ tão longamente é enviado/ a quem faz uma poesia/ de distinta liga de aço!/ Envio-o ao leitor contra, envio-o ao leitor malgrado/ e intolerante, o que Pound/ diz de todos o mais grato” (Melo Neto, 1985, p. 10).

dimensão manual do trabalho – em poemas famosos como “Catar feijão” – e interessada na sondagem da vida nas camadas mais pobres da sociedade brasileira, sobretudo em Pernambuco – com a lama do mangue, o latifúndio na zona da mata e a secura do sertão.

Ainda pensando no poema “*España en el corazón*”, seria possível investigar, ainda que a contrapelo, a presença da cultura hispano-americana no horizonte de referências de João Cabral. Em *Agrestes* [1985], mesmo livro em que critica o “pouco ibérico Neruda” [1985], o poeta brasileiro publica uma série intitulada “Viver nos Andes”, elaborada durante sua permanência como Embaixador do Brasil em Quito, no Equador, entre 1979 e 1981. Apesar disso, é preciso assinalar que a região andina não se tornou efetivamente um motivo para Cabral – o qual, nos livros seguintes, *Crime na Calle Relator* [1987] e *Sevilha andando* [1990], manteria firme seu interesse pela Espanha. Isso não impede, no entanto, que se arrisque outros exercícios especulativos similares ao proposto neste artigo, ensejando novas comparações entre João Cabral de Melo Neto e seus contemporâneos de outros países latino-americanos 

## Referências

- Badiou, A. (2021). Poesia e comunismo (A. Martins Marques e D. Arelli, Trad.). *Ouriço*, (1), 58-70. <https://n9.cl/rd1zao>.
- Costa Lima, L. (1968). *Lira e antilira: Mário, Drummond, Cabral*. Civilização Brasileira.
- Díez de Revenga, F. (1987). *Panorama crítico de la Generación del 27*. Castalia.
- Fiuza, S. (2019). Cartas inéditas de João Cabral a Alberto de Serpa. O planejamento de *O cavalo de todas as cores*. *Alea*, 21(1), 157-174. <https://dx.doi.org/10.1590/1517-106X/211157174>.
- Guillén, J. (1961). *Language and Poetry. Some Poets of Spain*. Harvard University Press.
- Guillén, J. (2010). *Antología* (P. Serrano, Sel.). Universidad Nacional Autónoma de México.

- López-Guerra, R. (1980). *Neruda en España: Caballo verde para la poesía* [Tese de doutorado, Michigan State University]. <https://doi.org/doi:10.25335/70vc-dk95>.
- Marques, I. (2020). *João Cabral de Melo Neto*. Todavia.
- Melo Neto, J. C. (1968). *Poesias completas*. Sabiá.
- Melo Neto, J. C. (1975). *Museu de tudo*. José Olympio.
- Melo Neto, J. C. (1985). *Agrestes*. Nova Fronteira.
- Neruda, P. (1935). Por una poesía sin pureza. *Caballo verde para la poesía*, (1), s. p.
- Neruda, P. (1938). *España en el corazón. Himno a las glorias del pueblo en la guerra*. Ejército del Este.
- Peixoto, M. (2000). “Um pomar às avessas”: género e figuração da escrita em João Cabral. *Revista Colóquio/Letras*, (157/158), 229-240. <https://n9.cl/7xdj2>.
- Régio, J. (1950). Poesia. *O cavalo de todas as cores*, (1), s. p.
- Salvador, A. (2013). Pablo Neruda y la Generación del 27. *Revista Letral*, (10), 74-87. <https://doi.org/10.30827/rl.v0i10.3730>.
- Süssekind, F. (2001). *Correspondência de Cabral com Bandeira e Drummond*. Nova Fronteira / Casa de Rui Barbosa.
- Tapia, N. (2008). João Cabral de Melo Neto y la Generación del 27. *Artifara*, (8), 9-27. <https://doi.org/10.13135/1594-378X/3166>.