

## JOÃO CABRAL E A LITERATURA MEDIEVAL ESPANHOLA

### JOÃO CABRAL AND MEDIEVAL SPANISH LITERATURE

Nylcéa Thereza de Siqueira Pedra<sup>1</sup>

**RESUMO:** O espaço e a cultura espanhola se evidenciam e se potencializam ao longo do fazer poético de João Cabral de Melo Neto. No percurso traçado pelo poeta até chegar a Sevilha, há um lugar para o diálogo com a produção literária espanhola. No presente artigo exploramos de que modo o poeta dialoga e se apropria de elementos estruturais e temáticos da literatura medieval espanhola para compor os seus versos.

Palavras-chave: João Cabral de Melo Neto; Literatura medieval espanhola; Literatura brasileira.

**ABSTRACT:** Spanish space and culture are evident in and enhanced by João Cabral de Melo Neto's poetic work. On the poet's route to Seville, there is a place for dialogue with Spanish literary production. This article explores how the poet dialogues and deals with structural and thematic elements from Spanish medieval literature to compose his verses.

Keywords: João Cabral de Melo Neto; Spanish medieval literature; Brazilian literature.

Aproximar-se da obra de João Cabral de Melo Neto é – além de ir ao encontro do poeta da construção, do verso medido, da rima toante, da pedra bruta que se lapida em palavras – ter sempre em vista dois espaços insistentemente presentes no seu imaginário poético: Pernambuco e a Andaluzia. A intimidade adquirida e a conseqüente apropriação feita desses espaços gradualmente metonimizam-se na representação geográfica de Recife e Sevilha – a terra natal e a terra adotada – que, juntas, são as únicas capazes de marcar o poeta até a poesia e de propiciar-lhe o desafio de se fazerem ver em versos:

---

<sup>1</sup> UFPR.

## AUTOCRÍTICA

Só duas coisas conseguiram  
(des)feri-lo até a poesia:  
o Pernambuco de onde veio  
e o aonde foi, a Andaluzia.  
Um, o vacinou do falar rico  
e deu-lhe a outra, fêmea e viva,  
desafio demente: em verso  
dar a ver Sertão e Sevilha  
(Melo Neto, 2003, p. 430).

Se o encontro com Pernambuco se faz desde o olhar do menino, quando o poeta ainda vagueia nas visões que o Capibaribe lhe imprime, vacinando a sua linguagem do falar rico, a Espanha se faz conhecer pelo poeta viajante, como fêmea viva que o seduz.

A permanência de quatorze anos nesse país resulta não apenas frutífera nas suas produções tipográficas na Livro Inconsútil – pequena editora montada pelo poeta, na qual imprime os seus próprios livros e os de alguns amigos –, na criação da *Revista de Cultura Brasileña* e nas pesquisas históricas realizadas no Arquivo das Índias em Sevilha, mas sobretudo pela experimentação dessa terra e dessa cultura e pelo diálogo que estabelece com poetas, pintores e com a cultura popular local, que se tornaram fundamentais para a compreensão do seu posterior exercício poético.

A aproximação do espaço espanhol se faz com o cuidado de um cartógrafo que, se inicialmente dá a conhecer no seu mapa as coordenadas gerais de toda a Espanha, gradualmente centra o seu foco em Sevilha, chegando a conhecê-la tão intimamente e com tal propriedade que a descrição do espaço exterior cede lugar às expressões culturais mais genuínas da região, como são as *corridas de toro* e o flamenco.

Os primeiros registros de poemas ambientados ou tematizados no universo espanhol começam a fazer-se constantes no imaginário poético de João Cabral em “Paisagens com figuras” (1956). Predomina nestes poemas a descrição geográfica – de Castilla e da Catalunha, principalmente – feita a partir de um olhar de fora que vê os contornos, mas que ainda não se apropria do espaço observado:

## IMAGENS EM CASTELA

Se alguém procura a imagem  
da paisagem de Castela  
procure no dicionário:  
meseta provém de mesa  
(...)  
(Melo Neto, 2003, p. 125-126).

## CAMPO DE TARRAGONA

(...)  
Girando-se sobre o mapa,  
desdobrando pelo chão  
ao pé da torre quadrada,  
se avista o mar catalão  
(Melo Neto, 2003, p. 130-131).

Em “Quaderna” (1960), os temas espanhóis começam a percorrer um fértil e profundo caminho na aproximação do poeta à representação cultural genuinamente espanhola e à relação que estabelecerá entre tais representações e o seu fazer poético. Aparecem nesta obra três poemas imprescindíveis para a compreensão da simbiose mantida entre a cidade de Sevilha, o *baile* e o *cante* e a arte de João Cabral de compor versos; são eles, respectivamente: “Sevilha”, “Estudos para uma bailadora andaluza e “A palo seco”. O motivo da *corrida de toros* já presente em “Paisagens com figuras” (1956), no poema “Alguns toureiros”, se une aos outros três posteriores, completando o referencial cultural e a designação da sua construção poética.

Os motivos espanhóis continuarão presentes nas suas obras seguintes, como em “A educação pela pedra” (1966), “Museu de tudo” (1975) e “Agrestes” (1985), até chegar a “Sevilha andando” (1990). Nessa obra, o poeta apresenta uma coleção de poemas que submergem por completo no contexto espanhol e que marcam definitivamente a significação do espaço sevilhano no seu itinerário poético.

A premissa que apresentamos até aqui é a de que o espaço e as tradições espanholas ganham forma nos versos de João Cabral de Melo Neto, uma vez que, ao poetizar a terra, o autor também o faz com o seu povo. No entanto, isso não deve ofuscar

seu trabalho poético, necessário para realizar tal procedimento; também não deve nos impedir de observar a busca do autor por evitar a repetição dos lugares-comuns referentes à cultura hispânica e, especialmente, sua busca por evitar destacar as visões estereotipadas desse povo e suas tradições. Em correspondência enviada a Murilo Mendes, poeta que também dedicou parte dos seus versos à temática espanhola, lemos:

(...) só sou capaz de me interessar pela Espanha realista, a Espanha materialista, a Espanha das coisas. (...) Exemplo: as corridas de touro, coisa inadmissível a um Espanha-branca como eu: eu as diminuo às dimensões de uma dimensão estética; o canto flamenco, idem. (melo neto *apud* Mamede, 1987, p. 128-129).

As palavras escritas a Murilo Mendes reverberam poeticamente nos versos de “Lições de Sevilha” (Melo Neto, 2003, p. 614), poema que sintetiza com clareza o seu modo de reconstruir o espaço, aqui especialmente o sevilhano.

Deste modo, se acatarmos as palavras do pintor Paul Cézanne ao dizer que “sou a consciência da paisagem que se pensa em mim” (Cézanne *apud* Shiff, 2002, p. 348) e as transpusermos ao poeta cuja “atenção é um troço capaz de se fixar em coisas espaciais” (Jabor, 1999, s/p), certamente podemos identificar a reconstrução dos espaços e da cultura espanhola e atribuir a eles significações pertinentes no fazer poético de João Cabral de Melo Neto.

Discutir os elementos espaciais e culturais espanhóis e a sua presença nos versos cabralinos exige de nós, indiscutivelmente, realizar um percurso anterior e observar de que modo o poeta percorre as artes tidas como eruditas – a literatura e a pintura – para então chegar às artes populares – o flamenco e a *corrida de toros* –, não menos significativas para a construção da sua obra do que as primeiras.

No presente estudo, pretendemos nos aproximar do que denominamos o primeiro encontro de João Cabral com a Espanha, registrado nos diálogos que mantém com as artes literárias daquele país, de modo especial, como a literatura medieval espanhola aparece na composição e na temática dos seus versos.

Não são poucos os testemunhos dados pelo poeta sobre a sua identificação com a literatura espanhola, de maneira especial, com a literatura medieval, com a *Generación del 27* e com as vanguardas catalãs, como o grupo *Dau al set*. Cada um desses períodos literários ficarão impressos no fazer e nos versos cabralinos, do mesmo modo que a sua presença não passa despercebida na obra daqueles com quem compartilhou a sua compreensão da arte poética.

Mantendo uma organização cronológica, dada a impossibilidade de tratar de todos esses encontros no presente estudo, propomo-nos a nos aproximarmos aqui das relações estabelecidas por João Cabral com a literatura medieval espanhola. Em entrevista recolhida por Félix de Athayde, diz o poeta:

Foi só na Espanha que tive o primeiro contato com os clássicos. Desde o “Poema do Cid” a Gonzalo de Berceo e ao Século de Ouro. Tudo me impressionou fortemente. E de certo modo me influenciou. Eu não conheço tão bem Gil Vicente, por exemplo, como Berceo, que estudei verdadeiramente anos a fio. (Melo Neto *apud* Athayde, 1992, p. 31).

Unimos a esta declaração outra, dada a Antônio Carlos Secchin, sete anos mais tarde:

Quando fui para a Espanha, não tinha conhecimento da antiga literatura brasileira, e continuo sem ter. Mas estudei a velha literatura ibérica para compensar essa falta de *back-ground* cultural. Comecei a estudá-la – sou um leitor doentio – pelo poema do Cid”. (Melo Neto *apud* Secchin, 1999, p. 329).

Para entender a aproximação do poeta a este período literário, é necessário saber que na literatura medieval espanhola desenvolveram-se predominantemente dois tipos de versos que eram transmitidos oralmente: os *cantares de gesta* e os romances. Os primeiros, que têm por grande representante ibérico o “Cantar de Mío Cid”, caracterizavam-se pela descrição dos feitos heroicos e pela imortalização da figura de um herói e de um momento histórico determinado – neste caso, a Reconquista da Espanha invadida pelos mouros. Já os segundos, mais associados ao entretenimento do

que à educação moralizante dos *cantares de gesta*, dividiam-se em cantigas e poemas de tenção.

O “Cantar de Mío Cid” aparece explicitamente no poema “Medinaceli”, de “Paisagens com figuras”, que reproduzimos:

#### MEDINACELI

(Terra do provável autor anônimo do Cantar de Mío Cid)

|  |  |   |
|--|--|---|
| Do alto de sua montanha<br>numa lenta hemorragia<br>do esqueleto já folgado<br>a cidade se esvazia.  | entre Leão e Castela,<br>entre Castela e Aragão,<br>entre o barão e seu rei,<br>entre o rei e o infanção,  | Pouca coisa lhe sobrou<br>senão ocos monumentos,<br>senão a praça esvaída<br>que imita o geral exemplo;           |
| Puseram Medinaceli<br>bem na entrada de Castela<br>como no alto de um portão<br>se põe um leão de pedra.                                   | onde engenheiros, armados<br>com abençoados projetos,<br>lograram edificar<br>todo um deserto modelo.      | pouca coisa lhe sobrou<br>se não foi o poemão<br>que poeta daqui contou<br>(talvez cantou, cantochão),            |
| Medinaceli era o centro<br>(nesse elevado plantão)<br>do tabuleiro das guerras<br>entre Castela e o Islão,<br>(Melo Neto, 2003, p.124-125) | Agora Medinaceli<br>é cidade que se esvai:<br>mais desce por esta estrada<br>do que esta estrada lhe traz. | que poeta daqui escreveu<br>com a dureza de mão<br>com que hoje a gente daqui<br>diz em silêncio seu <i>não</i> . |

Estes versos são fundamentais não apenas para observarmos o conhecimento das produções medievais que o poeta já enunciara em entrevistas, mas também, e especialmente, pela utilização de recursos destas obras para a realização dos seus versos.

O título do poema remete o leitor a uma apropriação espacial, confirmada na construção dos versos, que ora aponta a cidade como lugar estratégico durante o período da Reconquista e agora como uma cidade que vive do seu passado e esvazia-se em monumentos e praças. O espaço vital aprendido desta terra por João Cabral não é então o espacial, mas outro, indicado no subtítulo do poema “Terra do provável autor anônimo do Cantar de Mío Cid” e confirmado na sua penúltima estrofe: “pouca coisa lhe sobrou/ se não foi o poemão/ que poeta daqui contou/ (talvez cantou, cantochão)” (Melo Neto, 2003, p.124-125).

Muitos são os estudos realizados pela crítica literária espanhola sobre o aparecimento do “Cantar de Mío Cid” e a discussão sobre sua autoria continua sendo um dos temas mais recorrentes. Há os que defendam que o “Cantar de Mío Cid” é um representante da literatura popular por excelência e, como tal, transmitido anonimamente pelos *juglares* até a transcrição feita por Per Abbat no século XII e mantida na Biblioteca Nacional da Espanha até os dias de hoje. Esta oscilação entre o popular e o culto também se deixa ler nos versos cabralinos na ambiguidade do “provável autor anônimo” e na dualidade do “contou/cantou”. Como não nos interessa aprofundar a questão da autoria do épico espanhol, mas estabelecer a relação deste com os poemas de João Cabral, tomamos as palavras de Alan Deyermond referentes ao “Cantar de Mío Cid” que, ao nosso ver, também podem ser aplicadas à poética cabralina: “(...) creio que é obra de um poeta culto que utiliza muito bem as técnicas da épica oral e que foi composta para ser difundida pelos *juglares*. Esta mistura complexa de elementos orais e cultos, parece-me característica da épica espanhola <sup>2</sup> (Rico; Deyermond, 1980, p. 83).

A poesia de João Cabral geralmente é rotulada como cerebral, densa, difícil e, assim, pouca ênfase se tem dado ao caráter popular da sua obra. A crítica muito pouco avançou da constatação feita por Benedito Nunes <sup>3</sup> das duas vertentes da poética cabralina: os poemas cerebrais e os poemas sociais, de vertente mais popular, como “O Rio” (1954), “O cão sem plumas” (1950) e “Morte e vida severina” (1956). Não encontramos estudos que analisem o uso dos elementos populares nos poemas tidos

---

<sup>2</sup> “(...) opino que es obra de un poeta culto que utiliza muy generosamente las técnicas de la épica oral y que fue compuesto para ser difundido por los juglares. Esta compleja mezcla de elementos orales y cultos, me parece característica de la épica española”. (Rico; Deyermond, 1980, p. 83). (todas as traduções de citações foram feitas pela autora).

<sup>3</sup> Em “A educação pela pedra”, João Cabral de Melo Neto sintetiza as duas águas da sua expressão poética, uma voltada, sobretudo, para a captação da realidade social e humana, como em “Morte e vida severina”, outra para a captação do fenômeno poético em toda a amplitude, como em “Uma faca só lâmina”, que corriam separadas, e por vezes se tocavam nos seus livros anteriores (Nunes, 2007, p. 99).

como cerebrais, como é o caso de “Medinaceli”. Nele, como em tantos outros, o caráter narrativo e descritivo, que marcam a aproximação dos poemas sociais ao grande público, também podem ser lidos. Por isso subscrevemos anteriormente as palavras de Deyermond a Cabral, um poeta culto que sabe utilizar generosamente as técnicas da literatura oral, como bem afirmam Crespo e Gómez Bedate:

Cabral de Melo Neto é um poeta intelectual, disso não se pode ter dúvida, mas tem a mesma vontade de aproximar seus leitores da aventura mental que realiza que o poeta épico tinha de tornar vivas aos seus ouvintes as aventuras que narrava. Neste sentido, é um escritor realista e *popular pela sua atitude*, por não considerar a elaboração dos conceitos sobre os acontecimentos como privilégio de uma elite, mas como algo comum a todos, sendo que, para ele, o campo mental é tão real quanto o dos acontecimentos físicos. (Crespo; Gómez Bedate, 1964, p. 9)<sup>4</sup>.

O contato com essa literatura oral, no entanto, se dá muito antes da chegada do poeta à Espanha, ainda na infância, no engenho do seu pai<sup>5</sup>, como podemos ler nos versos de “Descoberta da literatura” (Melo Neto, 2003, p.421-422).

A discussão sobre a origem da literatura de cordel no Brasil é bastante controversa. Há os que defendem o seu aparecimento na Península Ibérica – como Mark Curran na sua “História do Brasil em cordel” (1998) – ao passo que aumentam os estudos sobre a sua genuinidade. Segundo a historiadora Márcia Abreu (1999), para colocar um exemplo, “o cordel é uma criação tão brasileira quanto o samba e a feijoada” (p. 45). O surgimento dos *romances* ibéricos não é menos discutido. Diversas teorias foram desenvolvidas a partir do século XIX e a mais aceita pelos medievalistas espanhóis atualmente é a proposta por Ramón Menéndez Pidal em seu estudo “Los

---

<sup>4</sup> “Cabral de Melo Neto es un poeta intelectual, esto no puede dudarse, pero tiene la misma voluntad de asociar a sus lectores a la aventura mental que realiza que el poeta épico tenía de hacer vivir a sus oyentes las aventuras que narraba. En este sentido, es un escritor realista y *popular por su actitud*, en cuanto no considera a la facultad de elaborar los conceptos sobre hechos dados como privativa de una élite, sino como común a todos, en cuanto, para él, el campo mental posee la misma realidad que el de los hechos físicos” (Crespo; Gómez Bedate, 1964, p. 9)

<sup>5</sup> “Quando eu era menino, os trabalhadores de engenho de meu pai vinham me chamar: “Vamos à feira, diz que saiu um romance novo. E à noite era eu quem lia para eles...”. (Melo Neto *apud* Athayde, 1992, p. 23).

juglares y los orígenes de la literatura española” (1957) de que o gênero é tradicionalmente oral, popular e anônimo. Vale lembrar ainda que os *romances* eram transmitidos pelos *juglares* e que somente nos séculos XVI e XVII foram transcritos aos *romanceros*, onde seguem conservados.

O que cabe destas considerações, anteriores a João Cabral de Melo Neto e sua obra, é a aproximação que o poeta realiza entre os *romances* e a literatura de cordel. Em “Descoberta da literatura” (Melo Neto, 2003, p. 421-422), como em “Medinaceli” (Melo Neto, 2003, p. 124-125), discute a questão da autoria-anonimato e transpõe para o espaço do engenho as cenas dos antigos *romances* narrados na Espanha medieval: as histórias que se repetiam na voz do “cego-alto-falante”, que muitas vezes era confundido com o autor das histórias que narrava.

O contato com a literatura medieval espanhola reafirma no poeta a importância do popular e a indiscutível presença dele na sua obra poética:

(...) o conjunto de minha poesia é mais simples que a poesia popular, sem rimas; minhas estrofes são mais curtas, porque não quero “distrair” o leitor, mas, em se tratando de uma obra que pretende contar o povo e se contar para o povo [*Morte e vida severina*], eu deveria utilizar a forma mais adequada, que é o metro popular do *romancero*, sempre vivo. É a nossa sorte: nós, artistas de tradição ibérica, podemos recorrer a esta mistura de popular e erudito, que vem das fontes. (Melo Neto *apud* Athayde, 1992 p. 23)

Vários versos cabralinos podem ser lidos como romances. Além dos de vertente social, que claramente se criam baseados nesta literatura popular, encontramos uma série de outros poemas que reproduzem o realismo, o caráter narrativo e o componente popular dos romances medievais. Avesso à musicalidade e a rima fácil, o poeta encontra na estrutura dos *romances de tenção* um modelo bastante frutífero. Vale a pena retomar algumas características deste gênero para identificá-lo na poética cabralina. Sabemos que se trata de uma composição dialogada, apresentada por dois trovadores, que defendem diferentes pontos de vista sobre o tema tratado, condicionados por certas regras de apresentação. Segundo Alberte Ansede Estraviz, a *tenção* sempre ficou

relegada ao segundo plano por conta deste caráter dialogado do gênero (Ansedo Estraviz, 1996, p. 34). Já Antxo Tarrío Varela acredita que, além dos valores literários intrínsecos que tem esse tipo de composição, aporta um material precioso de tipo historiográfico (Tarrío, 1990, p. 35). Tomemos alguns versos de “O Motorneiro de Caxangá”:

| O MOTORNEIRO DE CAXANGÁ                          |   |   |
|--|---|---|
| IDA  | IDA   | IDA   |
| Na estrada de Caxangá<br>todo dia passa o sol,   | Na estrada de Caxangá<br>tudo passa ou já passou:   | Na estrada de Caxangá<br>depois que a inaugura o sol,<br>pares os mais estranhos<br>todo o dia passam por;      |
| (...)  | (...)   |   |
| VOLTA  | VOLTA   | (...)   |
| Mas a estrada não pertence<br>só ao sol aviador. | Mas na estrada de Caxangá<br>nada de vez já passou. | VOLTA<br>Mas na estrada de Caxangá<br>nem tudo tem tal teor;<br>por ela passa também<br>uma gente mais sem cor. |

(Melo Neto, 2003, p. 218-221).

Como o condutor de um bonde que faz sempre a mesma linha, o poema está construído em quatro movimentos de ida e quatro de volta. Interessante é notar que a voz da ida percebe coisas opostas à voz da volta e que as diferenças complementam a construção do entorno de Caxangá. Neste exercício de complementaridade, podemos aproximar o poema cabralino aos poemas de *tenção* medievais. Se entendemos ida como a voz do Trovador 1 e volta como a voz do Trovador 2, percebemos que tudo que é dito pelo primeiro é negado pelo segundo com o uso da adversativa ‘mas’, reconstruindo uma atmosfera de competição que também é utilizada pelos repentistas nordestinos.

Entretanto, é em “Morte e vida severina” (1956) que o poeta faz uso mais considerável dos recursos aprendidos da literatura medieval espanhola. Sobre esta obra, diz João Cabral em entrevista a Antônio Carlos Secchin:

Com *Morte e vida severina* quis prestar uma homenagem a todas as literaturas ibéricas. Os monólogos do retirante provêm do romance castelhano. A cena do enterro na rede é do folclore catalão. O encontro com os cantares de incelenças é típico do Nordeste. Não me lembro se a mulher da janela é de origem galega ou se está em Pereira da Costa. A conversa com Severino antes de o menino nascer obedece ao modelo da tenção galega. (Secchin, 1999, p. 330).

A conversa a que se refere o poeta se dá entre Severino e Seu José. Partindo da discussão sobre a profundidade do rio, que alude à vida, Severino vai fazendo uma série de perguntas sempre contraditas pelo seu interlocutor, em um jogo bastante semelhante ao criado em “O motorneiro de Caxangá”.

Às palavras de João Cabral sobre a presença das literaturas ibéricas na construção da sua obra mais conhecida pelo grande público devemos acrescentar os aspectos de criação característicos da literatura medieval espanhola, que também se leem na saga do retirante nordestino. Entre eles, destacamos três que estão indiscutivelmente presentes na poética cabralina; são eles a forma, o descritivismo e o realismo.

Grande parte dos estudos realizados pela crítica, como já comentamos, destaca a importância dada pelo poeta à estruturação formal dos seus versos: a preocupação com a exatidão e com a contenção, procurando eliminar tudo o que não é útil, todo rebuscamento, todo adorno imaginativo, fugindo das rimas soantes e simples.

No que concerne à construção formal, encontramos dois ricos diálogos mantidos entre a obra poética cabralina e a literatura medieval espanhola. O primeiro, mais conhecido e defendido pelo próprio poeta, diz respeito ao uso da rima toante e da estruturação métrica do “Cantar de Mío Cid”:

Fiquei no ouvido com o ritmo desse poema [*El Cid*], que é o mesmo de *O rio*. Ritmo áspero, de coisa grosseira, mal acabada. Existe na Espanha um verso chamado de arte maior, com a primeira parte variável e a segunda fixa. Em *O rio* fiz o contrário: a primeira parte, a dos versos ímpares, é fixa, todos têm seis sílabas. (Melo Neto *apud* Secchin, 1999, p. 329).

Os versos de *arte mayor* comentados por João Cabral caracterizam-se por ter nove ou mais sílabas métricas (Quilis, 1975, p. 34). No caso específico do “Cantar de Mío Cid”, o uso destes se faz de maneira variável e nos seus 3.735 versos predominam os entre quatorze e dezesseis sílabas, divididos em dois hemistíquios separados por cesura (Montaner, 2000, p. 27):

|                                     |   |
|-------------------------------------|---|
| A/qui s'/con/pie/ça/ la/ ges/ta (8) | de/ mi/o/ Cid el/ de/ Bi/var. (7) = 15    |
| Po/bla/do/ ha/ mi/o/ Cid (7)        | el/ puer/to/ de A/lu/ca/nt, (7) = 14      |
| de/xá/do á/ Sa/ra/go/ça (7)         | e/ las/ tié/rras/ d'a/cá (7) = 14         |
| e/ de/xa/do á/ Hue/as (6)           | e las/ tie/rras de/ Mon/tal/ván; (7) = 13 |
| con/tra/ la/ mar/ sa/la/da (7)      | con/pe/çó/ de/ gue/rre/ar, (7) = 14       |
| a o/rien/te/ exe/ el/ sol (6)       | e/ to/rnós' a/ e/ssa/ par/t. (7) = 13     |
| Mi/o/ Cid/ ga/ñó a/ Xé/ri/ca (7)    | e a/ On/da/ e a/ Al/me/nar, (7) = 14      |
| Tie/rras/ de/ Bo/rri/ana (6)        | to/das/ con/quis/tas/ las/ ha. (7) = 13   |

(Montaner, 2000, p. 27)

Verificamos como a parte fixa dos poemas é a da segunda parte de cada verso, com sete sílabas cada uma delas. Vejamos, agora, os versos de abertura de “O rio” (1954):

Sem/pre/ pen/sa/ra em/ ir (6)  
 ca/mi/nho/ do/ mar. (5)  
 Pa/ra os/ bi/chos/ e/ ri/os (6)  
 nas/cer/ já é/ ca/mi/nhar. (6)  
 Eu/ não/ sei/ o/ que os/ ri/os (6)  
 têm/ de ho/mem/ do/ mar; (5)  
 sei/ que/ se/ sen/te o/ mes/mo (6)  
 e e/xi/gen/te/ cha/mar (6).  
 (Melo Neto, 2003, p. 119)

Confirmam-se as palavras do poeta de que os versos fixos são os ímpares. No entanto, só poderemos considerá-los de *arte mayor* se juntarmos cada par de versos e os separarmos por uma cesura. Assim, teríamos:

Sem/pre/ pen/sa/ra em/ ir (6) ca/mi/nho/ do/ mar. (5) = 11  
 Pa/ra os/ bi/chos/ e/ ri/os (6) nas/cer/ já é/ ca/mi/nhar. (6) = 12  
 Eu/ não/ sei/ o/ que os/ ri/os (6) têm/ de ho/mem/ do/ mar; (5) = 11  
 sei/ que/ se/ sen/te o/ mes/mo (6) e e/xi/gen/te/ cha/mar (6) = 12  
 (Melo Neto, 2003, p. 119, metrficação nossa)

Ao apresentarmos os versos em *arte mayor*, os aproximamos da organização estrófica utilizada pelos mestres de Clerecía da Idade Média, cujo grande representante é Berceo, citado na epígrafe de “O rio” (1954). A *Cuaderna vía*, expressão derivada do latim (*quaterna/quater* = ‘quatro’ e *via* = ‘caminho’), caracteriza-se por ser uma estrofe de quatro versos, compostos por dois heptassílabos, separados em dois hemistíquios (Quilis, 1975, p. 76).

Os versos citados anteriormente cumpririam a estrutura estrófica, mas não a métrica da *cuaderna vía*. Vejamos então alguns versos de “Morte e vida severina” (1956):

- Mui/to/ bom/ di/a/, se/nho/ra, (7)  
 que/ nes/sa/ ja/ne/la es/tá; (7)  
 sa/be/ di/zer/ se é/ pos/sí/vel (7)  
 al/gum/ tra/ba/lho en/con/trar? (7)  
 - Tra/ba/lho a/qui/ nun/ca/ fal/ta (7)  
 a/ quem/ sa/be/ tra/ba/lhar; (7)  
 o/ que/ fa/zi/a o/ com/pa/dre (7)  
 na/ su/a/ ter/ra/ de/ lá? (7)  
 (Melo Neto, 2003, p.179)

Se unirmos estes versos como fizemos com os de “O Rio” veremos que seguem o modelo tradicional das estrofes da *cuaderna vía*:

- Mui/to/ bom/ di/a/, se/nho/ra, (7)    que/ nes/sa/ ja/ne/la es/tá; (7) = 14  
 sa/be/ di/zer/ se é/ pos/sí/vel (7)    al/gum/ tra/ba/lho en/con/trar? (7) = 14  
 - Tra/ba/lho a/qui/ nun/ca/ fal/ta (7)    a/ quem/ sa/be/ tra/ba/lhar; (7) = 14  
 o/ que/ fa/zi/a o/ com/pa/dre (7)    na/ su/a/ ter/ra/ de/ lá? (7) = 14  
 (Melo Neto, 2003, p. 179)

Falta-nos acrescentar que essa organização estrófica se caracteriza, no momento do seu aparecimento, pelo seu caráter popular. O desejo de que os versos chegassem ao povo promoveu a busca de uma forma que se aproximasse ao grande público. Deste modo, se a epígrafe de Berceo “quiero que compongamos io e tu una prosa” (Melo Neto, 2003, p. 118), na abertura de “O rio”, causa estranhamento ao leitor que conhece a opção

definitiva de João Cabral pelo texto poético, as palavras de Juan Valdés, em seu “Diálogo de la lengua” (2008) permitem-nos discutir a questão. Diz o autor: “a distinção do verso castelhano consiste em que de tal maneira é verso que parece prosa”<sup>6</sup> (Valdés, 2008, s/p). Em entrevista recolhida por Helânia Cardoso, lemos as seguintes palavras do poeta brasileiro: “eu recebi mais da poesia espanhola. O que esse pessoal me mostrou, e me impressionou muito, é que não vale a pena escrever para o povo sem a forma que ele usa. É por isso que eu uso a forma narrativa” (Melo Neto *apud* Cardoso, 2007, p. 107). Os versos cabralinos de vertente social, então, também se parecem prosa e, como Severino narra o seu retiro, também o rio faz *a relação da viagem que faz de sua nascente à cidade do Recife*.

Contudo, não nos esqueçamos da presença da literatura popular brasileira na obra do poeta. Quando aproximamos o seu poema à literatura de cordel, aproximamo-lo também ao registro popular da redondilha maior, com sete sílabas métricas, usadas nestas produções. Reafirmando, porém, a constante presença da literatura medieval espanhola na obra cabralina, recordamos que a estrutura métrica dos *romances* também é feita em *redondillas mayores*, em língua espanhola compostas por oito sílabas. As palavras de Nicolás Extremera Tapia corroboram o apresentado anteriormente:

A materialidade visual das longas tiradas de versos de Berceo, a quem conhece tão bem, e a concreção da poesia de *arte mayor*, serão a partir daqui uma constante na obra de Cabral e o verso de sete sílabas em português, de oito em espanhol, será o único metro utilizado nos livros imediatamente posteriores: *Morte e vida severina* e *Paisagem com figuras*, e uma das formas métricas preferidas por Cabral ao longo de sua vida poética. (Extremera Tapia, 2004).

Essa constatação ecoa em alguns versos do poema “A Augusto de Campos” (Melo Neto, 2003, p. 485-486), que parece-nos refletir as questões levantadas até aqui:

---

<sup>6</sup> “(...) la gentileza del metro castellano consiste en que de tal manera sea metro que parezca prosa”. (Valdés, 2008, s/p).

A AUGUSTO DE CAMPOS

[...]

Você reencontrará  
as mesmas coisas e loisas  
que me fazem escrever  
tanto e de tão poucas coisas:  
o pouco-verso de oito sílabas  
(em linha vizinha à prosa)  
que raro tem oito sílabas,  
pois metrifica à sua volta;  
a perda rima toante  
que apaga o verso e não soa,  
que faz andar pé no chão  
pelos aceiros da prosa.  
(Melo Neto, 2003, p. 485-486)

Para concluir estas primeiras considerações sobre a forma, é interessante aproximarmo-nos ao poema “Catecismo de Berceo” (Melo Neto, 2003, p. 359-360), uma lição muito bem aprendida por João Cabral:

1

Fazer com que a palavra leve  
pese como a coisa que diga,  
para que isolá-la de entre  
o folhudo em que se perdia.

3

Não deixar que saliente fale:  
sim, obrigá-la à disciplina  
de proferir a fala anônima,  
comum a todas de uma linha.  
(Melo Neto, 2003, p. 359-360)

2

Fazer com que a palavra frouxa  
ao corpo de sua coisa adira:  
fundi-la em coisa, espessa, sólida,  
capaz de chocar com a contígua.

4

Não deixar que a palavra flua  
como rio que cresce sempre:  
canalizar as águas sem fim  
noutras paralelas, latente.

Se nos detivermos no fragmento exemplificado do poema “A Augusto de Campos”, e às quatro estrofes do “Catecismo de Berceo”, podemos verificar como o poeta nos apresenta parte da sua exegese de composição: “As mesmas coisas e loisas são as vinte palavras sempre as mesmas/ de que conhece o funcionamento” (Melo Neto, 2003, p. 485-486). Palavras que se avizinham à prosa, no uso dos versos de oito sílabas que não se leem em “A Augusto de Campos”, escritos em redondilha maior, mas em “Catecismo

de Berceo”, de quem aprende a disciplina de canalizá-los em paralelas<sup>7</sup>. No que diz respeito à rima, o uso das toantes afasta os versos da sua popular musicalidade. E só assim, despida de artifícios e adjetivos, a palavra pode ser o que diz, sólida como a pedra.

Sintetizamos o anteriormente dito com as palavras de Jorge Guillén sobre Berceo, também cabíveis a João Cabral:

Berceo, versificador, se aproxima a uma novíssima arte: a da *cuaderna vía*. Por mais variados que sejam os seus temas, todos vão se ajustando a versos de quatorze sílabas, em grupos de quatro versos, e cada grupo apresenta quatro vezes a mesma rima. Molde, portanto, fechado. [...] um ritmo lento, monótono, grave. As estrofes de Berceo assentam sua visão do mundo sobre cimentos de firmeza, de segurança, e este ritmo contribui para a transmissão do que manifestam as palavras. (Guillén *apud* Rico; Deyermond, 1980, p. 145-146)<sup>8</sup>.

A mesma estrutura que se aproxima à prosa e dá espaço à narração é a que sustenta formalmente o descritivismo tanto das obras literárias medievais espanholas, quanto de alguns poemas de João Cabral, como “Morte e vida severina”. A tênue linha criada entre a descrição e a cópia do real observa-se na criação da saga de Mío Cid e Severino.

O realismo característico dos poemas épicos espanhóis que tanto chamou a atenção de João Cabral construía-se com o afastamento da tradicional épica grega, bem como da sua contemporânea épica francesa. A epopeia espanhola é basicamente histórica, fundamentada em acontecimentos reais e em dados topográficos e ambientais identificáveis. Os elementos maravilhosos, as forças sobre-humanas e os prodígios dos

---

<sup>7</sup> “Os versos de sete sílabas que vocês (os espanhóis) chamam de oito, é o verso popular. (...) Apenas eu me voltei para o verso metrificado (eu não tenho nada de espontâneo), porque eu precisava de uma coisa exterior que me obrigasse. A minha imaginação funciona melhor canalizada que espontaneamente. O verso de sete sílabas é a medida natural, é um verso muito fácil” (Melo Neto, *apud* Extremera Tapia e Trias, 2006, p. 56).

<sup>8</sup> “Berceo, versificador, se atiende a un novísimo arte: el de la cuaderna vía. Por muy varios que surjan sus asuntos, irán todos ajustándose a versos de catorce sílabas, en grupos de cuatro versos, y cada grupo presentará cuatro veces la misma rima. Molde, por lo tanto, muy estricto. [...] un ritmo lento, monótono, grave. Las estrofas de Berceo van asentando una visión del mundo precisamente sobre cimientos de firmeza, de seguridad, y este ritmo contribuye a transmitir lo que están manifestando las palabras” (Guillén *apud* Rico; Deyermond, 1980, p. 145-146).

deuses são substituídos pelos sentimentos cotidianos, por uma fé católica temerosa e por um homem, Rodrigo Díaz de Vivar – *El Cid* – cuja vida errática na busca da recuperação da honra o faz reconhecível e modelo para os seus.

No sertão, Severino, como muitos outros Severinos, também inicia o seu andar retirante. Os espaços e as personagens se esfumam e se multiplicam; o um que representava o todo, no “Cantar de Mío Cid”, é agora substituído por um todo, representado por um. Um homem de quem não se anunciam virtudes e fé, somente a dúvida da existência da vida e da morte.

Guardando os limites temporais e os objetivos dos dois textos literários anteriormente citados, propomos algumas aproximações entre eles. A primeira delas diz respeito ao realismo presente nas duas obras. Lemos em citação de Juan Luis Alborg: “O realismo espanhol, segundo a definição de Menéndez Pidal, consiste na concepção da ideia poética, muito próxima à realidade, com muita sobriedade”<sup>9</sup> (Alborg, 1997, p. 21) e unimos a ela as palavras de Renato Suttana:

o realismo de Cabral, (...) implica um esforço sempre renovado de enxergar mais de perto e mais claramente do que se costuma fazer no ambiente da tradição. Não se trata apenas de um jogo estético, em que tradição e linguagem são postas em questão: trata-se de colocar a linguagem a serviço do real (Suttana, 2005, p. 111).

A apreensão do real, sóbria e claramente, é importante não apenas para compreender a concepção poética cabralina, no uso do concreto e do real já tantas vezes anunciado pela crítica, mas também para a inclusão da importância do visual em “Morte e vida severina” e nos poemas de temática espanhola:

Creio que uma das bases da minha poesia sempre foi, desde o princípio, essa coisa visual. Sempre achei que a linguagem, quanto mais concreta, mais poética. Palavras como *melancolia*, *amor*, cada pessoa entende de uma maneira. [...] Uma das coisas que me faz preferir a literatura espanhola à portuguesa é exatamente isso. A literatura portuguesa, como a galega, é muito subjetivista. É sempre o *eu*, o *eu*, o *eu* cantando estados de espírito. Na literatura espanhola, não. Um poema

---

<sup>9</sup> “El realismo español, según define Menéndez Pidal, consiste en concebir la idealidad poética, muy cerca de la realidad, muy sobriamente” (Alborg, 1997, p. 21).

como *El Mio Cid* é como um roteiro de cinema. Há uma imagem no *Cid* de que nunca me esqueci. Num combate muito violento, num choque de cavalaria de mouros com a tropa do Cid, outro poeta qualquer do mundo diria “morreram tantos”... Ele diz tudo nesta frase: “Muitos cavalos fugiram sem seus donos”. É puro cinema. (Melo Neto *apud* Lucas, 2003, p. 95).

A descrição de um espaço determinado também caracteriza a busca pela aproximação do real-concreto. Assim, ainda segundo Alborg, no “Cantar de Mío Cid”, “ainda mais notável que a veracidade histórica é a exatidão geográfica e topográfica. Todos os lugares e povoados mencionados nos poemas realmente existem, e no lugar indicado”<sup>10</sup> (Alborg, 1997, p. 60). O mapa apresentado no Cantar, porém, se desvanece na vagueza do sertão. O único guia e referência era o rio Capibaribe, seco pelo sol impiedoso: “Pensei que seguindo o rio/ eu jamais me perderia:/ ele é o caminho mais certo,/ de todos o melhor guia./ Mas como segui-lo agora/ que interrompeu a descida?” (Melo Neto, 2003, p. 172). Severino não tem outra escolha que seguir as contas do rosário-peregrino. A precisão dos nomes das cidades é substituída pela descrição da conformação deste espaço. Como pai-nossos, as cidades grandes estão afastadas uma das outras pelas ave-marias-pequeninas, tão iguais entre si.

De modo bastante similar ao espaço, podemos observar a construção das personagens e a relação mantida entre elas e os mundos que habitam. Com “El Cantar de Mío Cid” inaugura-se a tradição literária espanhola de associar ao nome de autores e personagens o seu lugar de origem. O epíteto atribuído ao *Cid* será, então, o de sua cidade natal: *Mio Cid el de Bivar*<sup>11</sup> (Anônimo, 2000, p. 80). Em “Morte e vida severina”, nos versos de abertura em que “o retirante explica para o leitor quem é e a que vai” (Melo Neto, 2003, p. 171), Severino, dentre tantos, constrói sua individuação não pelo nome da mãe, nem pelo nome do pai, mas pela região de onde vem. No entanto,

---

<sup>10</sup> “(...) más notable todavía que la veracidad histórica es la exactitud geográfica e topográfica. Todos los lugares y poblaciones que se mencionan en el poema existen realmente y en el punto que se les sitúa” (ALBORG, 1997, p. 60).

<sup>11</sup> Cidade situada a 10km de Burgos, hoje conhecida como Vivar del Cid.

confirmando o que havíamos proposto, mesmo individualizando-se este Severino é ainda igual a tantos outros; é este um que personifica o todo.

Mesmo construídas de modos diferentes, as duas personagens cumprem o semelhante papel de representar a sua comunidade de origem. Corrobora esta afirmativa o trabalho de criação e descrição a que são submetidas. Constatamos que tanto *El Cid* quanto Severino se apresentam com uma economia de elementos descritivos, com uma contenção que revela leves contornos e cores das personagens, conhecidas muito mais pela maneira que atuam do que pelas suas características. As palavras de Dámaso Alonso sintetizam a questão no “Cantar de Mío Cid” e também podem ser empregadas para “Morte e vida severina”:

*O Poema del Cid* não é só uma admirável galeria de retratos. É a mais bela entre as obras da literatura castelhana na qual a caracterização é mais rápida, mais feliz, mais variada, mais intensa. [...] Impressiona a pouca matéria pictórica que foi utilizada para alcançar este resultado; resultado da leveza da mão e da pincelada. Os personagens – repito – se apresentam falando, é um suave, quase imperceptível detalhe estilístico que revela o fundo dos seus corações. (Dámaso Alonso *apud* Rico; Deyermond, 1980, p. 112)<sup>12</sup>.

Mío Cid personifica o modelo de homem espanhol medieval tradicional, esguio, com barba, pele clara e cabelos castanhos, imagem recuperada *a posteriori* por Cervantes na sua descrição de Don Alonso/Don Quijote e por El Greco, em pinturas como “El entierro del conde de Orgaz”, nos rostos sempre os mesmos. Também Severino será igual aos outros Severinos fisicamente, na única descrição que temos da personagem ao longo de todo o poema:

na mesma cabeça grande  
que a custo é que se equilibra,

---

<sup>12</sup> “El *Poema del Cid* es no sólo una admirable galería de retratos. Más aún es una de las obras de la literatura castellana donde la caracterización es más rápida, más feliz, más varia, más intensa. [...] Asombra cuán poca materia pictórica ha sido empleada para tal resultado; maravilla la ligereza de la mano y de la pincelada. Los personajes – repito – se nos manifiestan hablando, es un ligero, casi inapreciable matiz estilístico lo que delata el fondo de su corazón” (Dámaso Alonso *apud* Rico; Deyermond, 1980, p. 112).

no mesmo ventre crescido  
sobre as mesmas pernas finas,  
(Melo Neto, 2003, p. 171)

A síntese do individual e do coletivo apreendida nas duas obras se constrói nos caminhos que bem conhecem e pelos quais são bem conhecidos. São caminhos que os conduzem “ao mais fundo abismo do sofrimento (...) para fazê-lo[s] alcançar, no final do poema, o estado mais alto”<sup>13</sup> (Spitzer *apud* Rico; Deyermond, 1980, p. 102), a vida. A problemática dos poemas não é, então, a vida interior dos protagonistas, mas a exterior arbitrariamente injusta que a cada um cabe viver. Mas ao final, é ela mesma, a vida, que responde com a sua presença viva nas duas formas de renascimento: a da recuperação da honra, no “Cantar de Mío Cid” e a de uma nova vida, em “Morte e vida severina”.

Traçados alguns paralelos entre o “Cantar de Mío Cid” e “Morte e vida severina”, não nos parece ousado defender o caráter épico da composição cabralina. A começar pelo uso do termo. A origem grega da palavra ‘épica’ – *epos* – tem como significado ‘narrativo/narração’, característica já comprovada nos versos de “Morte e vida severina” e em outros poemas de João Cabral. Se optarmos pela terminologia utilizada pelos críticos ibéricos – *Cantar de gesta* – também comprovaremos a aproximação desta obra com o gênero, uma vez que, segundo Alborg, a palavra ‘gesta’ é derivada do verbo latino *gero* que significa ‘fazer, construir’ (Alborg, 1997, p. 39), verbos tão recorrentes ao poeta que desde o início construiu a sua poesia.

Ao definir a ação épica, Camilo Valverde afirma que é “o conjunto de acontecimentos, unidos entre si, que constituem os esforços, os obstáculos e os meios que colaboram para o desenvolvimento de um acontecimento final. A ação deve ser uma, íntegra, grande e maravilhosa”<sup>14</sup> (Valverde, 2023, s/p). Entendendo unidade e

---

<sup>13</sup> “(...) al más hondo abismo del sufrimiento (...) para hacerle[s] subir, al final del poema, a lo más alto estado” (Spitzer *apud* Rico; Deyermond, 1980, p. 102).

<sup>14</sup> “el conjunto de acontecimientos ligados entre sí, que constituyen los esfuerzos, los obstáculos o los medios que cooperan en el desarrollo de un hecho final. La acción ha de ser una, íntegra, grande y maravillosa” (Valverde, 2023, s/pj).

integridade como a apresentação de uma única ação a que confluem todos os fatos para a consecução de um mesmo fim, acompanhando a caminhada de Severino, enfrentando o sol do sertão, a imprecisão das paragens e a presença da morte, parece-nos inquestionável o coeso trabalho de construção do paradoxal fim do retirante, o seu encontro com a vida. E, se cabe alguma dúvida sobre a presença do maravilhoso no poema, há algo mais surpreendente que a vida superar a morte no sertão?

## REFERÊNCIAS

- ABREU, Márcia. *Histórias de cordéis e folhetos*. São Paulo: Mercado das Letras, 1999.
- ALBORG, Juan Luis. *Historia de la Literatura Española. I. Edad Media y Renacimiento*. Madrid: Gredos, 1997.
- ANÔNIMO. *Cantar de Mío Cid*. Montaner Alberto (ed.). Barcelona: Crítica, 2000.
- ANSEDE ESTRAVIZ, Alberte (org.). *Historia da literatura galega*. Vigo: A Nosa Terra, 1996.
- ATHAYDE, Felix de. *Idéias fixas de João Cabral de Melo Neto*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.
- CARDOSO, Helânia Cunha de Sousa. *A poesia de João Cabral de Melo Neto e as artes espanholas*. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.
- CRESPO, Ángel; GÓMEZ BEDATE, Pilar. Poemas sobre España de João Cabral de Melo. *Cuadernos Hispanoamericanos*. Madrid: Instituto de Cultura Hispánica. n. 177, 1964, p. 320-351.
- EXTREMERA TAPIA, Nicolás. Espanha na poesia de João Cabral de Melo Neto. *Coojornal. Revista Rio total*, Rio de Janeiro, n. 382, 28 abr. 2004. Disponível em: <http://www.riotal.com.br/coojornal/academicos048.htm>. Acesso em: 30 jul. 2023.
- EXTREMERA TAPIA, Nicolás; TRIAS, Luisa. Conversa em casa do poeta João Cabral de Melo Neto, a praia do Flamengo, em 14 jul. 1993. *Maresia. Revista de la Asociación de los lusitanistas del estado español*. n. 1, p. 54-59, 2006.
- JABOR, Arnaldo. João Cabral mostrou o que a poesia poderia ser. *Diário do Nordeste*, Fortaleza, 19 out. 1999. Disponível em: <http://www.secrel.com.br/jpoesia/arnald02.html>. Acesso em: 15 jul. 2023.
- LUCAS, Fábio. *O poeta e a mídia*. Carlos Drummond de Andrade e João Cabral de Melo Neto. São Paulo: Editora Senac, 2003.

MAMEDE, Zila. *Civil Geometria*. Bibliografia, Crítica Analítica e Anotada de João Cabral de Melo Neto 1942-1982. São Paulo: Nobel, 1987.

MELO NETO, João Cabral de. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003.

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón. *Romancero Hispánico*. Teoría e Historia. v. I. Madrid: Espasa-Calpe, 1953.

NUNES, Benedito. João Cabral: a máquina do poema. MÜLLER, Adalberto (org.). Brasília: Ed. UNB, 2007.

QUILIS, Antonio. *La métrica española*. Madrid: Ediciones Alcalá, 1975.

RICO, Francisco; DEYERMOND, Alan. *Historia Crítica de la Literatura Española: Edad Media*. Barcelona: Crítica, 1980.

SECCHIN, Antonio Carlos. *João Cabral: a poesia do menos e outros ensaios cabralinos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.

SHIFF, Richard. *Cezanne y el fin del Impresionismo: estudio de la teoría, la técnica y la valoración crítica del arte moderno*. Madrid: Antonio Machado, 2002.

SUTTANA, Renato. *João Cabral de Melo Neto. O poeta e a voz da modernidade*. São Paulo: Scortecci, 2005.

TARRÍO VARELA, Antxo. *Literatura gallega*, Madrid: Taurus, 1990.

VALDÉS, Juan de. *Diálogo de la lengua*. Disponível em:  
<http://www.vallenajerilla.com/berceo/valdes/dialogodelalengua.htm>. Acesso em: 10 ago. 2008.

VALVERDE, Camilo. La poesía épica. *Mundo Cultural Hispano*. Disponível em:  
<http://www.mundoculturalhispano.com/spip/>. Acesso em: 14 ago. 2023.