

POESIA, EXPERIÊNCIA E AUTOBIOGRAFIA: JOÃO CABRAL E A “DESCOBERTA DA LITERATURA”

AULUS MANDAGARÁ MARTINS*

RESUMO

O objetivo deste artigo é propor uma leitura do poema “Descoberta da literatura”, de João Cabral de Melo Neto, que, pela tematização da memória da infância, parece destoar da poesia cabralina, avessa à expressão lírica do eu. Para tal, apontamos que a noção de pacto autobiográfico, formulada por Philippe Lejeune, é insuficiente para dar conta da complexidade do fenômeno do eu lírico quanto a sua relação com o eu empírico. Desse modo, apresentamos uma leitura que desloca o foco dos elementos autobiográficos do eu empírico para enfatizar uma determinada experiência literária e intelectual do poeta, sobretudo a importância da literatura popular na construção desse itinerário poético.

PALAVRAS-CHAVE: autobiografia; poesia brasileira; João Cabral de Melo Neto.

INTRODUÇÃO: O PROBLEMA DO EU LÍRICO ENQUANTO VOZ AUTOBIOGRÁFICA

“Descoberta da Literatura” (*A escola das facas*, 1980) parece destoar da poética cabralina, dedicada a situações, objetos e paisagens concretas, e avessa à expressão lírica do “eu”. Neste poema, a rememoração da infância coloca em cena um “eu” que o leitor não teria dificuldades de identificar com o sujeito “real” João Cabral de Melo de Neto, nascido no Nordeste, filho de dono de engenho — o Nordeste e o engenho inúmeras vezes referenciados ao longo de sua obra. Por esse viés, o poema possui uma clara

* Professor da Universidade Federal de Pelotas/ UFPel, Pelotas, Rio Grande do Sul, Brasil.
E-mail: aulus.mm@gmail.com

dimensão autobiográfica, uma vez que sua leitura remete a fatos e acontecimentos da vida do poeta, embora a expressão desse “eu” seja comedida, aparecendo explicitamente em apenas três de seus 44 versos:

No dia-a-dia do engenho,
toda a semana, durante,
cochichavam-me em segredo:
saiu um novo romance.
E da feira do domingo
me traziam conspirantes
para que os lesse e explicasse
um romance de barbante.
Sentados na roda morta
de um carro de boi, sem jante,
ouviam o folheto guenzo,
a seu leitor semelhante,
com as peripécias de espanto
predita pelos feirantes.
Embora as coisas contadas
e todo o mirabolante
em nada ou pouco variassem
nos crimes, no amor, nos lances,
e soassem como sabidas
de outros folhetos migrantes,
a tensão era tão densa,
subia tão alarmante,
que o leitor que lia aquilo
como puro alto-falante,
e, sem querer, imantara
todos ali, circunstantes,
receava que se confundissem
o de perto com o distante,
o ali com o espaço mágico,
seu franzino com o gigante,
e que o acabassem tomando
pelo autor imaginante
ou tivesse que afrontar

as brabezas do brigante.
(E acabaria, não fossem
contar tudo à Casa-grande:
na moita morta do engenho,
um filho-engenho perante
cassacos do eito e de tudo,
se estava dando ao desplante
de ler letra analfabeta
de curumba, no caçanje
próprio dos cegos de feira,
muitas vezes meliantes).
(MELO NETO, 1994, p. 447-448)

No entanto, essa vinculação direta, sem mediações, entre o eu que se expressa no poema e um eu que lhe anterior e exterior, é bastante problemática, posto que reduz a complexidade do eu lírico à conhecida fórmula do pacto autobiográfico, proposta por Philippe Lejeune (1975). Muito embora Lejeune, em um primeiro momento, excluísse a poesia da autobiografia e da “literatura íntima” (LEJEUNE, 2014, p. 18), acaba, posteriormente, por reconhecer a dimensão autobiográfica da lírica, desde que cumpridas certas condições, quer dizer, um poema poderá ser considerado autobiográfico caso (e somente se) estabeleça a identidade entre o sujeito empírico e o eu lírico, da mesma forma que qualquer narrativa (LEJEUNE, 2014, p. 75). É bem verdade que, ao longo dos anos, Lejeune reformulou e ampliou a noção de pacto autobiográfico, de sua proposta inaugural de 1975, de modo a contemplar formas mais indiretas e nuançadas de pacto, reconhecendo, inclusive, a possibilidade de um pacto autobiográfico na leitura de uma obra de ficção. Trata-se da noção de “pacto *fantasmático*” (LEJEUNE, 2014, p. 50, grifo do autor). Essa modalidade de pacto autobiográfico, ou fantasmático, não se define mais por uma explícita identidade do autor com o narrador, através de elementos explicitamente referenciais (como os paratextos, por exemplo, o nome do autor estampado na capa do livro), mas pelo esforço do leitor em encontrar na obra de ficção “*fantasmas* reveladores de um indivíduo” (2014, p. 50, grifo do autor).

Por mais interessante que pareça, em uma primeira visada, a noção de pacto fantasmático ainda está submetida à lógica do pacto autobiográfico “original”, ou seja, sua pertinência depende de elementos biográficos que permitem ao leitor a identificação do autor com o narrador ou com o eu lírico, no caso da poesia – os traços “reveladores de um *indivíduo*” (grifo nosso). De qualquer forma, conforme já discutimos em outro lugar, Lejeune admite que essa identificação pode se estabelecer de um modo mais indireto, propiciando uma abertura para uma relação autor-narrador mais sutil, ainda que dependente de uma concepção de autor que parece remeter à “pessoa real” do produtor da obra (MARTINS, 2016, p. 149). Assim, mesmo que o leitor aceite que o poema de João Cabral narra um episódio fictício, no sentido de não verdadeiro, trata-se, em última instância, de um fato tão intrinsecamente ligado à experiência do poeta que poderia passar por autobiográfico, sem maiores problemas.

Desse modo, o desdobramento do conceito de pacto autobiográfico ao texto lírico dá ares de reflexão teórica a uma concepção de eu lírico consolidada no senso comum, qual seja, de que a poesia é fundamentalmente subjetiva, em decorrência da centralidade do eu, cuja presença expressiva permitiria entender o poema como uma clara manifestação de um eu empírico (MARTINS, 2016, p. 146). Essa perspectiva anula, como se desprende, o extenso debate em torno da natureza do eu lírico, conforme expõe Dominique Combe (2010). Em linhas gerais, a reflexão de Combe destaca a natureza linguística do eu lírico, que, mesmo remetendo a uma experiência de um eu empírico, não se confunde com nem se reduz ao sujeito empírico que escreveu o poema, constituindo-se, antes, em uma ficcionalização, posto que se trata de fenômeno linguístico, de uma mediação retórica entre o eu “real” e o eu lírico. A conclusão de Combe inviabiliza o entendimento do sujeito empírico como manifestação, ou até mesmo como presença ou resíduo “fantasmático” do sujeito lírico:

Longe de exprimir-se como um sujeito já constituído que o poema representaria ou exprimiria, o sujeito lírico está em permanente constituição, em uma gênese constantemente renovada pelo poema, fora do qual ele não existe. O sujeito lírico se cria no e pelo poema, que tem valor performativo. (COMBE, 2010, p.128)

De fato, a noção de pacto autobiográfico, ou, ainda, de pacto fantasmático, aplicada à leitura do poema, assenta-se na identidade entre eu lírico e eu empírico, o que corresponderia, em última instância, na busca de uma explicação da obra em quem a produziu, transformando o poema numa espécie de enigma a ser decifrado pela chave da vida do poeta, na supremacia do autor sobre a escritura, conforme alerta de Barthes (2004), no ensaio “A morte do autor”. Barthes postula que não se pode identificar a voz que se manifesta em um texto nem com o herói da narrativa, nem com o indivíduo empírico responsável pelo texto, nem com o autor que expressa ideias literárias, sabedoria universal ou quaisquer outros princípios. Isso porque “a escritura é a destruição de toda voz, de toda origem”, lugar em que se perde toda identidade, “a começar pela do corpo que escreve” (2004, p. 57). Ao anunciar a morte do autor, e fazendo ruir seu império, Barthes tem como alvo um determinado tipo de crítica que enfatiza justamente a pessoa do autor, “sua história, seus gostos, suas paixões” (2004, p. 58). Trata-se, como se sabe, daquela crítica que lê a obra a partir da biografia do seu autor, que busca uma explicação da obra em quem a produziu, transformando-a em um enigma a ser decifrado pela chave da sua vida, este “autor-presença”, nas palavras de João Adolfo Hansen, que reivindica umnexo necessário e causal com a obra, seu princípio produtor e explicativo, fonte suprema de significado e valor da obra (HANSEN, 1994, p. 18-19).

Não se trata, naturalmente, de incorrer no pecado inverso e afirmar a inexistência de qualquer vínculo entre o eu lírico e o eu empírico, ou seja, um eu anterior e exterior à obra, mas de pensar uma articulação que não confunda ou reduza um ao outro. Nesse sentido, o eu que se expressa no poema “Descoberta da literatura” não deveria ser entendido apenas como um eu que evoca reminiscências de eventos biográficos (o filho de dono de engenho que eventualmente lia romances de cordel aos trabalhadores), mas como as memórias de um eu que reflete sobre determinada experiência literária e intelectual. Dito de outra forma, o eu lírico do poema não se vincula ao sujeito empírico chamado João Cabral de Melo Neto, senão a um nome de autor cuja obra é identificada como pertencente a João Cabral de Melo Neto.

O problema do autor, enquanto categoria empírica, e a voz que fala ou se manifesta no texto, também é debatido por Michel Foucault, que, em “O que é um autor?” (2009), argumenta que o nome do autor não funciona como um nome próprio. Desse modo, a relação entre o autor e aquilo que nomeia não é isomorfa com a relação entre o nome próprio e o indivíduo que designa. Descobrir que fulano não é médico não modifica o nexo de designação, ou seja, ainda nomeia o mesmo indivíduo. Da mesma forma que descobrir que Shakespeare nasceu aqui e não lá. Mas descobrir que ele não escreveu esta obra ou que escreveu aquela outra muda o funcionamento do nome do autor. Por isso, o nome do autor não é apenas o indivíduo que se localiza fora do texto; mas exerce certo papel em relação aos discursos; assegura uma função de classificação, de organização, inclusão e exclusão de textos. Enfim, caracteriza um certo “modo de ser do discurso” (p. 273), conferindo determinado *status* a esse discurso no interior de uma sociedade ou cultura. O argumento decisivo de Foucault é, pois, que o autor não é a pessoa, talvez nem mesmo seu rastro fantasmático (como poderia advogar Lejeune), mas, precisamente, a função que unifica ou identifica uma rede de discursos.

Por todas estas considerações, parece que Foucault não reduz o autor ao sujeito empírico. Se Barthes “mata” o sujeito empírico e em seu lugar coloca a escritura (justamente para assegurar a morte do sujeito empírico), Foucault pensa o tempo todo nessa tensão ou ambiguidade da categoria do autor, que não se confunde com o sujeito empírico, mas que aponta constantemente para ele, não como uma pessoa real, mas como uma função. Nesse sentido, a noção de autor de Foucault parece, embora distintas, encontra-se com a de Barthes: por certo que existe um autor, e ele localiza-se no texto e não antes ou fora deste.

Ao comentar o texto de Foucault, Giorgio Agamben observa que a distinção operada pelo filósofo francês entre autor como sujeito empírico e função-autor não elide, em que pese a originalidade da proposta, a contradição ou paradoxo que se encontra na base do problema discutido: haverá sempre

alguém que, mesmo continuando anônimo e sem rosto, proferiu o enunciado, alguém sem o qual a tese, que nega a importância de quem fala, não teria podido ser formulada. O mesmo gesto que nega

qualquer relevância à identidade do autor afirma, no entanto, a sua irredutível necessidade (AGAMBEN, 2007, p. 55, grifo do autor).

Utilizando-se, ainda, de um outro ensaio de Foucault, “A vida dos homens infames”, Agamben aprofunda a sugestão foucaultiana do autor como ausência para desenvolver sua noção de autor como gesto. De acordo com o filósofo italiano, “o autor está presente no texto apenas em um gesto, que possibilita a expressão na mesma medida em que nela instala um vazio central” (2007, p. 59). Desse modo, a percepção de que o autor não é senão o gesto de “alguém” que se manifesta no texto, e não em outro lugar, anterior ou exterior, descarta o vínculo, direto e causal, entre o autor empírico e a voz que emerge do texto literário.

A MEMÓRIA DO POEMA

Avesso à expressão do eu, às divagações líricas, João Cabral parece não conferir em sua obra uma posição de destaque à memória. *A escola das facas* é uma antologia que nos permitiria rever essa posição, posto que, nesses poemas, o uso da primeira pessoa do discurso, por exemplo, se torna mais explícito e se adensa. Se, nos livros anteriores, poderíamos pensar que a paisagem nordestina é, por hipótese, descrita de forma mais objetiva, mais atenta a seus elementos externos, por assim dizer, nessa antologia do início dos anos 80, o engenho, o canavial, a cidade recebem um tratamento mais subjetivo. Com isso, queremos apontar para o fato de que a paisagem é submetida à apreensão de um sujeito que rememora, sobretudo sua infância, como é o caso do poema “Menino de engenho”, dentre outros. Essa dimensão autobiográfica é, aliás, notadamente referida no poema “Autobiografia de um só dia”, do qual se reproduz os versos iniciais:

No Engenho Poço não nasci:
minha mãe, na véspera de mim,

veio de lá para a Jaqueira,
que era onde, queiram ou não queiram,

os netos tinham de nascer,
no quarto-avós, frente à maré.
(MELO NETO, 1994, p. 439)

Entretanto, conforme já se sugeriu, a memória que se evoca em “Descoberta da literatura” não deveria ser entendida apenas como as confissões ou lembranças pessoais do eu empírico, tendo como tema sua infância, mas, antes, uma reflexão sobre a trajetória em que o poeta se formou, um balanço de sua obra, em que o poeta fixa o momento em que a literatura, como elemento da cultura, se instala em seu imaginário. A memória que recupera a experiência literária transcende o meramente anedótico, uma vez que vincula o eu lírico do poema a um determinado projeto de poesia que, na altura de sua publicação, já se estendia por quatro décadas, com vários livros publicados, contando com o reconhecimento da crítica e do público, uma poética consolidada e, por assim dizer, *sui generis* no panorama da poesia brasileira, justamente por seu traço *antilírico*, sua marca autoral mais eloquente, a rasura da voz pessoal.

De imediato, é possível perceber que “Descoberta da literatura” não é apenas um poema que tematiza a literatura popular, ou, mais especificamente, a literatura de cordel, através de personagens e situações do contexto popular, mas que se apropria de alguns de seus aspectos formais, tais como, a narratividade, o verso em redondilha maior, o tom monorrítmico, ultrapassando, portanto, o popular como tema ou assunto para configurar o modo de expressão do poema. Assim, a “descoberta” não significa apenas o conhecimento de algo que antes se desconhecia (o “segredo” da literatura das feiras populares, vetada ou vista com desconfiança pela Casa-grande), mas a percepção de algo mais profundo e significativo, a aquisição de uma *poética*, no sentido daquilo que se diz e como se diz, a conquista de uma dicção peculiar que configura o modo particular da poesia de João Cabral.

Nesse sentido, a assimilação da literatura de cordel propicia ao poeta uma determinada perspectiva dialógica entre o popular e o erudito, marca que “acompanhará toda a obra do poeta, através de sistemas paralelos e eventualmente cruzados de dicções em entrechoque”, conforme

Secchin (1996, p. 88-89). Esse dialogismo entre o popular e o erudito define a relação intertextual que se estabelece entre a poética de João Cabral e a literatura de cordel. A apropriação da literatura de cordel se dá sobretudo por sua estrutura mais visível ou explícita, o verso de sete sílabas, e também, através dessa estrutura, de toda uma sorte de temas, assuntos, paisagens e espaços do imaginário popular.

A postura crítica do menino em relação à literatura de cordel (“Embora as coisas contadas / e todo o mirabolante/ em nada ou pouco variassem / nos crimes, no amor, nos lances, / e soassem como sabidas/ de outros folhetos migrantes”) já é índice de uma precaução, que pode ser entendida como o gesto de uma apropriação que não se opera, naturalmente, como pura e simples imitação, mas como apropriação criativa e transformadora. O próprio poema encena a tensão entre a “influência” do cordel e a impossibilidade de imitá-lo, pela interferência culta e letrada, bem como pela adesão a uma poética que não poderia ser descrita de mesma forma que o “filho-engenho” descreve o “romance de barbante”. Assim, é possível detectar em Cabral um “lado cordel”, o teor narrativo, estrofes monorrítmicas, uso da redondilha etc., em que esses elementos estão a serviço da construção da poética cabralina. Dito de outra forma, Cabral não se torna um cordelista, por se utilizar de seus temas e estruturas, mas esses temas e estruturas são submetidos à sua dicção. A esse respeito, formula Secchin: “A forma, portanto, transmite ao mesmo tempo os rituais do cordel e a impossibilidade de fazer o texto soar plenamente como cordel” (1996, p. 88).

A apropriação desse imaginário popular se opera através de algumas tensões, seja entre a literatura popular e a erudita, seja entre a poética da literatura de cordel e a poética cabralinade rigor e cerebralismo. Por outras palavras, Cabral não abre mão de seu projeto poético pela adesão ao universo do cordel. É a essa impossibilidade de “soar plenamente cordel” que “Descoberta da literatura” faz referência. De qualquer forma, mesmo que a literatura de cordel não seja reduplicada pela dicção de João Cabral, o que o título do poema sugere é justamente que se trata de um gesto inaugural, a descoberta fundadora de uma poética em cuja origem os romances de cordel foram decisivos, mas dos quais nitidamente se distingue.

“LER LETRA ANALFABETA”

Aparentemente, a apropriação da literatura de cordel, ou melhor, de sua medida – e daí do imaginário popular de que o cordel faz parte – se dá com a publicação, em 1956, da antologia *Paisagem com figuras* e do poema *Morte e vida severina*. Não que este imaginário não tivesse se manifestado anteriormente na obra de Cabral. Poemas como *O cão sem plumas* (1950) e *O rio* (1952) dão conta desse imaginário, sobretudo pela incorporação da paisagem regional (o rio Capibaribe), no entanto, sem ainda aderir, de modo mais sistemático, àquele aspecto estrutural importante na literatura de cordel, ou seja, o verso de sete sílabas. É somente a partir dessas publicações de meados dos anos 50 que João Cabral passa a usar o verso heptassílabo de forma mais consciente, evidenciando um produtivo diálogo com a literatura popular.

O verso de sete sílabas domina *Paisagem com figuras*, sendo a medida utilizada em seus 18 poemas. Para além da medida, o traço mais evidente da presença da literatura de cordel, nessa antologia, é justamente a presença da geografia nordestina. Como já foi assinalado, esta paisagem se fizera presente em livros anteriores, mas é, em parte, nesse conjunto de poemas que a tematização do espaço regional se alia ao recurso formal do verso heptassílabo, reforçando, portanto, a presença do imaginário da cultura popular, com a qual a poesia cabralina vai estabelecer um produtivo diálogo. É interessante notar que a adesão à redondilha maior possibilita ao poeta não apenas tratar de temas localizados no ou oriundos do imaginário popular nordestino (a geografia, por exemplo), mas também de outras paisagens e culturas, como se observa nos poemas sobre a Espanha.

A apropriação do romance de cordel, enquanto gênero poético formal e tematicamente estruturado, é bem mais nítida em *Morte e vida severina*, cujo subtítulo “auto de natal pernambucano” parece articular esse poema com os de *Paisagem com figuras*, em torno de uma cultura popular nordestina e suas raízes ibéricas. Nesse caso, essa adesão tão evidente à literatura de cordel talvez motive a opinião do próprio poeta, inúmeras vezes referidas em suas entrevistas, de que *Morte e vida severina* seria o seu poema menos trabalhado, ou, por outras palavras, o menos cabralino, aquele em que João

Cabral teria sido, por assim dizer, absorvido pela influência, sem dela conseguir se desprender, de modo a conferir ao texto a sua marca autoral.

É, pois, dessa memória de que trata o poema, a descoberta de uma voz da qual se apropria para consolidar uma dicção própria. Ao longo desse percurso poético, é possível perceber que a lição aprendida nas leituras de romances “de barbante” para a plateia iletrada é constantemente retomada, seja pela geografia regional, pelos temas presentes na cultura popular, pelo poema narrativo e, sobretudo, pela medida poética do verso de sete sílabas que parece estar na base desse trabalho com a palavra. Se a estrutura do romance de cordel foi utilizada com certa parcimônia depois de *Morte e vida severina* (talvez apenas em *Auto do frade*, de 1984), também é verdade perceber ecos da cadência do verso popular de sete sílabas, ou em torno dessa medida, em muitos pontos de sua vasta obra, como em alguns poemas de *Museu de tudo*, de 1975, ou de *Crime na Calle Relator*, de 1987 – muito embora, neste último, o nordeste não seja tematizado.

De qualquer forma, a “confissão” feita em “Descoberta da literatura” deve ser lida não como a exposição do eu biográfico, o sujeito que revela episódios curiosos ou importantes de sua existência, mas como uma experiência que é relevante para a construção da voz poética que se insinua em obras tão diversas quanto aquelas que constituem o *corpus* cabralino. A “letra analfabeta”, afinal de contas, é a imagem paradoxal que tanto revela a tensão entre o eu empírico e o eu poético quanto os impasses de uma poética que procura articular o rigor construtivista e cerebral a formas e temáticas enraizadas no imaginário popular.

.....

LYRIC, EXPERIENCE AND AUTOBIOGRAPHY: JOÃO CABRAL AND THE “DISCOVERY OF LITERATURE”

ABSTRACT

The objective of this paper is to develop a reading of João Cabral de Melo Neto’s poem “Descoberta da literatura”, in which by the thematization of infant memory, it seems to distinguish from the previous cabralinian’s poetry due

to its contrasting expression of the self. Thus, we point out that the notion of autobiographical pact developed by Philippe Lejeune is not enough to deal with the complexities between the speaker and the empirical self. In this regard, we present a reading that moves the angle from autobiographical elements of the empirical self in order to highlight a specific literary and intellectual experience of the poet, especially the significance of popular literature in the construction of that poetic itinerary.

KEYWORDS: autobiography; Brazilian poetry; João Cabral de Melo Neto.

POESÍA, EXPERIENCIA Y AUTOBIOGRAFÍA: JUAN CABRAL Y EL
“DESCUBRIMIENTO DE LA LITERATURA”

El objetivo de este artículo es proponer una lectura del poema “Descubrimiento de la literatura”, de João Cabral de Melo Neto, que, por la tematización de la memoria de la infancia, parece deshacer de la poesía cabralina, de la expresión lírica del yo. Para ello, señalamos que la noción de pacto autobiográfico, formulada por Philippe Lejeune, es insuficiente para dar cuenta de la complejidad del fenómeno del yo lírico en cuanto a su relación con el yo empírico. De este modo, presentamos una lectura que desplaza el foco de los elementos autobiográficos del yo empírico para enfatizar una determinada experiencia literaria e intelectual del poeta, sobre todo la importancia de la literatura popular en la construcción de ese itinerario poético.

PALABRAS CLAVE: autobiografía; poesía brasileña; João Cabral de Melo

Referências

AGAMBEN, Giorgio. O autor como gesto. *Profanações*. Tradução Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

ARRIGUCCI JR., Davi. João Cabral: o trabalho de arte. In: _____. *O guardador de segredos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, pp. 26-33.

BARTHES, Roland. A morte do autor. *O rumor da língua*. Tradução Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 57-64.

COMBE, Dominique. A referência desdobrada. O sujeito lírico entre a ficção e a autobiografia. *Revista USP*, n. 84, p.112-128, dez./fev. 2009-2010.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Estética: literatura e pintura, música e cinema. Tradução Inês Autran Dourado Barbosa. São Paulo: Forense Universitária, 2009. p. 264-298. (Ditos e escritos, III).

HANSEN, João Adolfo. Autor. In: JOBIM, José Luís (Org.). *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992. p.11-44.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico*; de Rousseau à Internet. Tradução Jovita Maria Gerheim Noronha; Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

MARTINS, Aulus Mandagará. Lírica e espaço autobiográfico em “Sambacção” de Ana Cristina Cesar. *Crítica Cultural*. Palhoça, Santa Catarina, v. 11, n. 1, p. 145-152, jan./jun. 2016.

MELO NETO, João Cabral de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aquilar, 1994.

SECCHIN, Antonio Carlos. *Poesia e desordem*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.

Submetido em 31 de janeiro de 2018

Aceito em 07 de abril de 2018

Publicado em 30 de julho 2018
