

- ____. Manifesto da Poesia Pau-Brasil. In: _____. *Utopia antropofágica*. 2.ed. São Paulo: Globo, 1995. p. 41-45.
- ANTELO, Raúl. Prefácio. In: ANDRADE, Oswald. *Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade*. São Paulo: Globo, 2005.
- FLORES, Moacyr. *Dicionário de história do Brasil*. 2.ed. rev.amp. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001.
- OLIVEIRA, Vera Lúcia de. Oswald de Andrade: história, anti-história, uma releitura do passado. In: _____. *Poesia, mito e história no Modernismo brasileiro*. São Paulo: UNESP; Blumenau, SC: Edifurb, 2002.
- CAMPOS, Harold de. Uma poética da radicalidade. In: ANDRADE, Oswald de. *Poesias reunidas*. 5.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, [s.d]. p. 9-59. (Obras completas VII)

Um parlamento em ritmo senador: João Cabral satírico e macabro

Homero Vizeu Araújo

RESUMO: Analyse de Congresso no Polígono das Secas, première partie du poème intitulé Dois parlamentos, de João Cabral de Melo Neto, avec l'accent sur les effets ironiques, satiriques et macabres atteints par l'auteur lorsqu'il adopte un point de vue élitiste (rythme sénateur, accent « du sud ») et nauséeux pour énoncer et examiner la misère rurale du Nord-Est brésilien.

PALAVRAS-CHAVE: João Cabral de Melo Neto, poesia, humor macabro, sátira, literatura brasileira, Nordeste, Polígono das Secas, Dante Alighieri, T. S. Eliot, Waste Land.

The country of the Houyhnhnms

Para falar dos *Yahoos*, se necessita
que as palavras funcionem de pedra:
se pronunciadas, que se pronunciem
com a boca para pronunciar pedras.
E que a frase se arme do perfurante
que têm no Pajeú as facas-de-ponta:
faca sem dois gumes e contudo ambígua,
por não se ver onde nela não é ponta.

2

Ou para quando falarem dos *Yahoos*:
furtar-se a ouvir falar, no mínimo;

Homero Vizeu Araújo é Professor de Literatura Brasileira na Universidade Federal do Rio Grande do Sul

ou ouvir no silêncio todo em pontas
do cacto espinhento, bem agrestino;
aviar e ativar, debaixo do silêncio,
o cacto que dorme em qualquer não;
avivar no silêncio os cem espinhos
com que pode despertar o cacto não.

Dois parlamentos são parte dos poemas em voz alta, segundo classificação feita pelo próprio João Cabral de Melo Neto. O poema foi publicado em seu livro de maior número de reedições, *Morte e vida Severina e outros poemas em voz alta*. Na explicação sucinta e eficiente, muito cabralina, mas não assinada, que consta no meu exemplar:

Este livro, de poemas que talvez funcionem em voz alta (para a meia-atenção ou quarta parte de atenção que, em geral, é quanto pode receber o poema que se ouve), contém: um auto (*Morte e vida Severina*), um monólogo (*O Rio*), dois poemas que, ao serem publicados, o autor apelidou “parlamentos”, e outros poemas menores que, com esses dois, por implicarem mais de uma voz, parecem, senão pedir, ao menos suportar uma leitura a vozes e consequentemente, em voz alta.” (MELO NETO, 1985, p.6)

Na razoavelmente áspera autocrítica do autor, seriam poemas que exigiriam menos do leitor, mas também levariam o traço estrutural de pedirem mais de uma voz. Entre eles, *Dois parlamentos* são de 1958-1960, e, portanto, posteriores a *Morte e vida Severina* (1954-55). Mais que isso, são os dois poemas longos em que João Cabral volta ao assunto regional. Ser-tão e Zona da mata são as paisagens exploradas aqui. Ou seja, a zona árida e a zona úmida do Nordeste. O primeiro parlamento é *Congresso no Polígono das secas* (ritmo senador; sotaque sulista), o segundo parlamento é *Festa na Casa-grande* (ritmo deputado; sotaque nordestino).

A disposição humorística, que ganhará em tom macabro a seguir, é evidente no subtítulo entre parênteses, mas a malícia já está no título. *Congresso no Polígono das secas* trata de referir a boa vontade burocrática governamental que inventou um nome para a região assolada pela seca, a região de clima semi-árido, definida e batizada desde 1951. O polígono, criado com vistas às ações governamentais de combate aos efeitos da seca, inclui todos os estados do Nordeste, mas também o norte de Minas Gerais. O conjunto de poema, que parte da definição burocrática, é uma alegação da ausência de qualquer medida, que não retórica, para alterar o quadro desolador.

O ritmo senador, sotaque sulista, comenta a paisagem atravessada pela

morte, o que equivale a dizer que João Cabral está assumindo o ponto de vista distanciado do senador sulista para dar conta da matéria local. Para efetuar a sátira, portanto, valeria a pena adotar o ponto de vista do inimigo, ou, digamos, do satirizado. Já é tempo de chamar a atenção para o João Cabral humorista e satírico, cujo talento rende poemas como *Velório de um comendador*, que consta no livro *Serial*, ou tantos outros de *A educação pela pedra*, livro em que o poeta teoriza sobre riso e sátira ao refletir sobre o exemplo de Swift em “*The country of the Houyhnhnms*”. *Dois parlamentos* antecede estes momentos da verve satírica de João Cabral.

Além do mais, *Dois parlamentos* é um conjunto satírico concebido enquanto unidade por João Cabral, e na sua obra isso é uma singularidade sem precedentes e sem prosseguimento. O poeta lança um olhar entre perverso e provocador sobre a matéria de *Morte e vida severina*, o auto de natal patético e compassivo que fez sucesso nos anos 60 com a música de Chico Buarque. Seria então um ajuste de contas cerebral e provocativo com o próprio *Morte e vida severina*? Afinal trata-se de adotar o ponto de vista de cima, da elite, que trata de enunciar inclusive seus preconceitos e repugnância pela miséria generalizada e mortífera. No comentário de João Alexandre Barbosa:

[trata-se da] desmontagem das visões “do alto” – como já ocorria no poema “Alto do Trapuá”, de *Paisagens com Figuras* – da realidade nordestina, seja ela “ritmo senador; sotaque sulista” [...] seja ela “ritmo deputado; sotaque nordestino”, como na segunda parte, “Festa na Casa-Grande”. (BARBOSA, 1986, p.126).

Segundo João Alexandre, tanto em “Congresso no Polígono das Secas” quanto em “Festa na Casa-Grande” evidencia-se a impossibilidade de ambos os sotaques, marcados por posições de mando ou “do alto”, darem conta daquilo que somente é percebido à distância, ou seja, enunciarem adequadamente os cemitérios gerais e o cassaco de engenho. Caberia ao poeta, a partir da separação alienante entre fala (sotaque) e condição (cemitério, cassaco), “ironizar as posições de mando, na verdade de desmandos, da classe dominante”. A ironia de Cabral prospera, assim, mediante certa inadequação entre a linguagem cabível e o ponto de vista adotado em relação ao mundo severino em pauta.

A estrofe de abertura de *Congresso no Polígono das Secas* talvez não pudesse ser mais explícita.

1.
Cemitérios gerais
onde não só estão, os mortos.
Eles são muito mais completos
do que todos os outros.

Que não são só depósito
da vida que recebem, morta.
Mas cemitérios que produzem
e nem mortos importam.
Eles mesmos transformam
a matéria-prima que têm.
Trabalham-na em todas as fases,
do campo aos armazéns.
Cemitérios autárquicos,
se bastando em todas as fases.
São eles mesmos que produzem
os defuntos que jazem.¹

O vocabulário técnico endossa a frieza com que o assunto morte entra aqui: *depósito, importam, produzem, matéria-prima, fases, campos, armazéns*. E a definição consagrada: *Cemitérios autárquicos, / se bastando em todas as fases*. Assim, o polígono das secas do título começa a ser trabalhado estruturalmente, ecoando na tecnicidade com que os cemitérios gerais são definidos e elogiados. Afinal eles são *muito mais completos / do que todos os outros*. E configuram uma autarquia por estabelecerem uma cadeia de produção e não se limitarem ao depósito que é o cemitério comum. Os vivos estão incorporados aos cemitérios na condição de matéria-prima da matança. Detalhe não desprezível é a aproximação generalizante e abstrata que refere os mortos sem revelar a *causa mortis*. A matança técnica e burocraticamente discriminada não comporta matadores. Abstração que ressalta diante do caráter reiterativo que vai redefinindo os cemitérios gerais de estrofe para estrofe.

A estrofe 5, a segunda na seqüência do poema, parte para a negação do caráter artístico convencional dos cemitérios em pauta.

Cemitérios gerais
onde não é possível que se ache
o que é de todo cemitério:
os mármore em arte.
Nem mesmo podem ser
inspiração para os artistas,
estes cemitérios sem vida,
frios, de estatística.

¹ Todas as citações de poemas de João Cabral foram extraídas de *Obra completa*, organizada por Marly de Oliveira com assistência do autor. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

Se não servem de inspiração aos artistas, o que João Cabral está fazendo? Naturalmente trata-se de marcar posição contra uma concepção de arte ornamental e desfrutável que cofere vida “afetiva” até mesmo a cemitérios abstratos. Na seqüência desta mesma estrofe o poeta investe contra a retórica parlamentar (de câmara política), a arte retórica que celebra de longe os cemitérios gerais, comentário sintetizado no magnífico *longe da tumba toda*. Não se reconhece nenhuma dignidade nos discursos apaixonados ou não que tomem por tema a miséria nordestina, especificamente a do citado *Polígono das Secas*. O ritmo senador e o sotaque sulista são ao mesmo tempo procedimentos de leitura dos *Dois parlamentos* e também objetos de sátira, o que no limite põe em questão o próprio ponto de vista adotado pelo poeta. A estrofe nove vai levar adiante a piada sobre burocracia e boa vontade política ao considerar o sertão um coletivista que barra as pretensões individualistas de quem deseje uma cova particular a ser visitada.

9.

Cemitérios gerais
onde não se guardam os mortos
ao alcance da mão, ao pé,
à beira de seu dono.
Neles não há gavetas
em que, ao alcance do corpo,
se capitalizam os resíduos
possíveis de um morto.
A todos os defuntos
logo o Sertão desapropria,
pois não quer defuntos privados
o Sertão coletivista.
E assim não reconhece
o direito a túmulos estanques,
mas socializa seus defuntos
numa só tumba grande.

A graça perversa está na disposição socialista do Sertão, capaz de socializar a morte e a miséria e de desapropriar os defuntos. Levar a sério a política de redenção administrativa provinda do sul do país equivale a vestir a carapuça das figuras contra as quais o poema se volta. A assimilação da retórica da esquerda leva ao coletivismo macabro (*capitalizem os resíduos, desapropria, defuntos privados, Sertão coletivista*) que não é comentado pelo poeta. Trata-se de retórica assimilada pela oligarquia que assola a região há centenas de anos? O sotaque sulista seria a indicação de que é um proble-

ma visto de fora, o que já havia sido indicado antes? Se enunciado de fora, o ponto de vista predominante seria da burocracia que se vale da retórica emancipadora da esquerda para garantir privilégios seculares? Seja como for, este Sertão *socializa seus defuntos numa só tumba grande*, termos que encerram a estrofe de forma enfaticamente concreta. Para além das abstrações que foram incorporadas no vocabulário do poeta e que retiram a responsabilidade de quem quer que seja pela morte geral e irrestrita, ressam os defuntos e sua tumba.

A estrofe seguinte volta ao tema da ausência de cercas para dar conta da impossibilidade de se estabelecer limites para o cemitério em questão. “De mortos tão gerais que não se pode apartação.” E o saboroso termo apartação é de cunho regional e específico, concreto no sentido de separar reses para fins diversos. Levando adiante o coletivismo funerário do sertão, o poeta trata de ampliar a noção de morte para *bichos, plantas, tudo* e trata de consagrar cemitério toda a região. Na seqüência (estrofe 2), virá um procedimento que é recorrente em João Cabral: depois de expandir o cemitério ao máximo trata de expor a míngua, ao fechar o foco no morto para enunciar a morte por carência de água e nutrientes.

2.
Nestes cemitérios gerais
não há a morte excesso.
Ela não dá ao morto
maior volume nem mais peso.
A morte aqui não é bagagem
nem excesso de carga.
Aqui, ela é o vazio
que faz com que se murche a saca.
Que esvazia mais uma saca
aliás nunca plena.
Ela esvazia o morto,
a morte aqui, jamais o empenha.
A morte aqui não indigesta,
mais bem, é morte azia.
É o que come por dentro
o invólucro que nada envolvia.

No contínuo esforço de redefinição, afinal cada estrofe do poema inicia com *Cemitérios gerais* ou *Nestes cemitérios gerais*, a especificidade da morte é estudada. Trata-se de morte pela carência. Não há excesso, antes o oco do oco, em que uma saca já murcha é esvaziada. Sem indigestão (digerir o que não se come?) é antes *morte azia* que prepara a rima com o dístico final da estrofe citada a pouco, dístico sentencioso e algo paradoxal. A estrofe se-

guinte parte para a sátira da morte *táctil, sensorial, / com aura, ar de banho morno* que se opõe à morte azia citada. A morte ao ar livre e coletiva não tem sabor *de Rilke ou de cravo*, isto é, estes cemitérios recusam a morte com promessa transcendente, com *a presença / travosa de um defunto*. Daí que seja a morte *escancarada, sem mistério, sem nada fundo*.

Neste sentido trata-se de mais um capítulo da polêmica de João Cabral com a poesia dita profunda, iniciada com *Antiode*, escrita entre 1946 e 1947.

Antiode
(contra a poesia dita profunda)

A

Poesia, te escrevia:
flor! Conhecendo
que és fezes. Fezes
como qualquer,

Gerando cogumelos
(raros, frágeis cogu-
melos) no úmido
calor de nossa boca.

Delicado, escrevia:
flor! (Cogumelos
serão flor? Espécie
estranha, espécie

extinta de flor, flor
não de todo flor,
mas flor, bolha
aberta no maduro.)

A recusa já antiga da poesia de pretensão órfica e revelatória agora, neste congresso no Polígono da Seca, comparece enquanto tema subordinado, que enfatiza a incompetência da poesia dita profunda para dar conta dos temas de interesse do poeta.

As próximas duas estrofes, 10 e 14, retornam para a definição coletiva e geral da morte no sertão. Com detalhismo burocrático o poeta compara as levadas de morte à convocação de coletividades, classes ou circunscrições.

Nunca ela vem para um só morto,
mas sempre para a classe,
assim como o serviço

nas circunscrições militares.

Depois de comentar o número maior de uma ou outra leva funerária, o detalhismo do poeta enfatiza o caráter periódico-anual da incidência da morte coletiva e encerra com eco shakesperiano (*de onde ninguém se viu voltando*). Uma receita complexa esta de Cabral, que mistura argumentação supostamente razoável, vocabulário burocrático e citação literária. Vale notar que Setenta-e-sete é anotação histórica muito específica de uma seca particularmente devastadora.

Assim como não há morte isolada (mote da estrofe 10), não há morte pessoal (mote da estrofe 14), todas respeitariam um modelo fixo, e estamos novamente no campo do coletivismo negativo e padronizador dos cemitérios gerais, sempre vazado em termos neutros e funcionais (*modelo seu, morte padrão, em série fabricada*). O fornecimento gratuito da morte padronizada parece ressaltar o caráter socializante, afinal a morte em série fabricada está próxima do modelo fordista, voltado para o lucro. Como que para combater a noção de que haja algum objetivo pecuniário (De quem? Da morte? Da região? Dos cemitérios?), o poeta com detalhismo entre escarninho e esclarecedor anota a gratuidade, inclusive mencionando uma supremacia:

Mas afinal tem suas vantagens
esta morte em série.
Faz defuntos funcionais,
próprios a uma terra sem vermes.

A estrofe seguinte (3) reincide na padronização, indo mais longe: *os mortos não variam nada*. Seriam todos provenientes da mesma mãe, gêmeos, de mesmo porte, do mesmo ovário. Depois do registro da morte fabricada em série, vem a exposição pela biologia e anatomia, definindo pela série orgânica o que já está definido pela série inorgânica da fábrica. A mãe-morte que pare seus gêmeos irremediáveis e idênticos permite a Cabral o encerramento virtuosístico da criação vocabular: - *De qualquer forma, todos, / gêmeos, e morti-natos*.

Se natimorto é aquele que morre ao nascer, morti-nato seria o que nasce ao morrer, para assombrar os cemitérios gerais que são definidos e redefinidos pela obsessão do poeta. Levando em conta a abrangência da morte na região é possível que morti-nato seja também uma denominação para os mortos vivos que se arrastam na miséria que se observa à distância. A população do Polígono que vegeta sem que as políticas tramadas à distância cheguem até os necessitados. O experimentalismo de João Cabral

trata de formar uma palavra para dar conta da *tumba toda*, uma vez que *o jeito é mesmo consagrar cemitério a região*, sempre levando em conta que se trata de expor o tétrico efeito igualitário alcançado pelos cemitérios gerais.

Reforçando o humor macabro, o foco em terceira pessoa agora detalha as condições em que são vestidos os cadáveres nos cemitérios gerais. Na abertura destaca-se o hábito de enterrar os mortos endomingados, para revelar que no sertão sequer mortalha é vestida, nem mesmo rede sobra para o morto, que é deixado ao relento, se houvesse relento no sertão. Mas é o próprio poeta que acentua a piada macabra ao encerrar a estrofe.

Por isso é que sobram de fora,
sem entrar nos salões da terra,
entre pedras, gravetos,
no sereno da festa.

Sobrar de fora e não entrar nos salões da terra já é quase abusar do humor tétrico, juntando celebração e morte, mas sereno da festa é provocação. Os cadáveres ressecados e expostos à umidade inexistente encontram-se entre pedras e gravetos sem nem ter o direito a um enterro, excluídos da festa.

Teremos nas estrofes 11 e 15 um estudo das fisionomia e gestualidade dos mortos, com foco preparado para o exame de perto. Sem ar pisado, de quem sofreu dor, ou inteligente, do esgar da morte supostamente reveladora; nos cemitérios gerais, o defunto não assemelha homem, mas pedra, e pedra burra.

Se lembra algo, lembra é as pedras,
essas de ar não inteligente,
as pedras que não lembram
nada de bicho ou gente.

Na estrofe 15 vem o estudo do gesto sem surpresa, para quem a morte foi coisa rotineira. *Nenhum tem o ar de ter morrido/ em instantâneo ou guilhotina*. Todos padeceram uma morte anestésica *que adorme, não fulmina*. Sem nunca mencionar diretamente fome e carência o poeta dá o retrato preciosista de séculos de inanição e conformismo compulsório. O encerramento, sempre enfático e formalista rende o comentário estético: *Todos morrem em prosa, como foram, ou dormem*. Porque se fosse em verso, a morte poderia implicar alguma elevação ou transcendência? Porque em prosa a subjetividade submete-se à objetividade de um certo tipo de narração? O fato é que o poeta enuncia enfaticamente em verso a morte prosai-

ca, o que não deixa de ser um gesto de distanciamento do fato. A morte coletiva e prosaica comentada em estrofes reiterativas cuja abertura volta sempre ao mesmo ponto (*Nestes cemitérios gerais... ou Cemitérios gerais...*).

As estrofes 4 e 8, na seqüência, exploram o tema da anulação promovida pelos tais cemitérios.

4.
Cemitérios gerais
que não exibem restos.
Tão sem ossos eu até parece
que cachorros passaram perto.

Com humor peculiar, o poeta comenta que os poucos sinais da morte contradizem a “propaganda” que se faz dos cemitérios gerais, reincidindo no tema da divulgação da morte e da miséria para fins variados (auto-indulgência, denúncia, deslumbramento com a miséria?). Não excluída a possibilidade de que o poeta esteja zombando da disposição positiva de arrecadar verbas para combater a miséria do Polígono das Secas acompanhada da autopromoção de quem se reivindica benfeitor da região. Ainda na estrofe 4 o humor negro vem acompanhado da referência erudita: *Se pensa: não pensei que a morte / houvesse desfeito tão poucos.*

Em contraste com o inferno de Dante, onde a morte desfez tantos, sem falar na referência também por contraste à reelaboração em inglês de Dante por T.S. Eliot em *The Waste Land*. Um contraste de efeito humorístico e talvez rebaixado em relação ao tom elevado e sério de Dante e de Eliot. Nos cemitérios gerais a morte é onipresente mas não ganha configuração trágica ou elevada; ao que tudo indica, prosseguindo na linha do prosaísmo já referido lá atrás.

Em Dante, *Inferno*, III, versos 55-57

si lunga tratta
di gente, ch'io non avrei mai creduto
che morte tanta n'avesse disfatta.

Em Eliot, na primeira parte de *The Waste Land*, intitulada “The burial of the dead”, versos 60-63:

Unreal City,
Under the Brown fog of a winter dawn,
A crowd flowed over London Bridge, so many,
I had not thought death had undone so many.

E temos aqui mais um efeito esquisito de humor negro acompanhado de demonstração de erudição, efeito que reforça a idéia de provocação e sátira ao oscilar entre os registros elevado e baixo; embora seja argumentável que só a referência a Dante e Eliot seja propriamente elevada enquanto o registro de João Cabral seja no plano do humor macabro que requalifica o patético daqueles dois poetas. A rigor, a desqualificação predomina ao referir que um turista mais ou menos mal intencionado (Curioso da miséria alheia? Cúmplice da oligarquia? Convidado por quem? Funcionário do governo supostamente interessado em combater a desgraça no Polígono das Secas? Etc.) não encontrará vestígios da morte esperada, sentir-se-á logrado. E chegará à constatação oposta à de Dante e de Eliot, ambos consternados com a excessiva quantidade de mortos.

Coerente com esta revisão do cânone, o poeta prossegue, agora explorando o efeito de anulação até o limite.

Aqui, toda aritmética
dá o resultado nada,
pois dividir e subtrair
são as operações empregadas.
E quando alguma coisa
é aqui multiplicada
será sempre para elevar
o resto à potência do nada.

A próxima e penúltima estrofe trata de tornar explícito o caráter anulador da morte dos cemitérios gerais, já que neles não há espaço sequer para mal-cheiro ou podridão, dada a ausência de umidade. Nem a vida microbiana permanece para dar algum testemunho dos mortos, que até nisso são anulados.

Só restos minerais,
infecundos, calcários,
se encontram nestes cemitérios,
menos cemitérios que ossários.

A última estrofe abandona este registro biológico e volta-se para o cerimonial cristão, referindo de alguma forma a alma: *Nem mesmo um pouco que se possa/ encomendar ao céu ou ao inferno.* Alma sobre cuja existência o poeta manifesta dúvidas, além de chamá-la ironicamente de resíduo e de conjecturar sobre sua resistência.

Eles, todos os restos
da mesma forma tratam.

Talvez porque os mortos que têm
 não tenham tal resíduo, a alma.
 Talvez porque esta tem
 consistência mais rala.
 E seja no ar fácil sorvida
 como uma gota em outra de água.

O humor prossegue, portanto, ao tratar de forma materialista assunto espiritual e transcendente. E os versos finais deste parlamento abusarão do efeito de estranhamento ao realizarem uma operação metalingüística e autocrítica, que corrige o símile que o poeta acabara de usar.

E seja no ar fácil sorvida
 como uma gota em outra de água.
 Não há é por que usar,
 aqui, a imagem da água.
 Melhor dizer: como uma gota
 de nada em outra de nada.

A reafirmação do ressecamento geral bloqueia o símile líquido e reinsere o tópico da anulação implacável efetuada pelos sertões coletivistas, o qual encerra o poema com a repetição enfática *de nada em outra de nada*. João Cabral literalmente não dá refresco. O segundo poema do conjunto é *Festa na Casa-Grande (ritmo deputado; sotaque nordestino)*, que abandona o quadro coletivo para se concentrar no cassaco de engenho, o trabalhador de engenho e de usina de cana-de-açúcar. Depois de examinar o semi-árido e seus cemitérios gerais é a vez da zona tropical úmida, com direito a comentário azedo sobre o primo Gilberto Freyre, o supremo ensaísta de *Casa-Grande e Senzala*. Encerrando por aqui, remeto o leitor ao poema para avaliar o tamanho da acidez que João Cabral extrai da produção de açúcar.

BIBLIOGRAFIA

- ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia – Inferno*. Bilíngüe. Tradução e notas de Ítalo Eugenio Mauro. São Paulo: editora 34, 1998.
- ARAÚJO, Homero José Vizeu. *O poema no sistema – a peculiaridade do antilríco João Cabral na poesia brasileira*. Porto Alegre: Ufrgs, 2002.
- BARBOSA, João Alexandre. *A imitação da forma*. São Paulo: Duas Cidades, 1975.

- _____. *As ilusões da modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- ELIOT, T. S. *Poemas, 1910-1930*. Bilíngüe. Tradução de Idelma Ribeiro de Faria. São Paulo: Massao Ono, 1985.
- MELO NETO, João Cabral. *Morte e vida Severina e outros poemas em voz alta*. 21.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1985.
- _____. *Obra completa*. Org. de Marly de Oliveira com assistência do autor. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- SECCHIN, Antonio Carlos. *João Cabral: a poesia do menos*. São Paulo/Brasília: Duas Cidades/Pró Memória/ Instituto Nacional do Livro, 1985.