

*Provided for non-commercial research and education use.
Not for reproduction, distribution or commercial use.*



This article appeared in *Revista Portuguesa de Humanidades* (2017, V. 21, 2 – *Estudos Literários*) published by *Axioma – Publicações da Faculdade de Filosofia*. The attached copy is furnished to the author for internal non-commercial research and education use, including for instruction at the authors institution.

Other uses, including reproduction and distribution, or selling or licensing copies, or posting to personal, institutional or third party websites are prohibited.

Authors requiring further information regarding *Revista Portuguesa de Humanidades* archiving and manuscript policies are encouraged to visit:

<http://rphumanidades.braga.ucp.pt/>

The copyright of this article belongs to *Aletheia – Associação Científica e Cultural*, such that any posterior publication will require the written permission of the President. For the use of any article or a part of it, the norms stipulated by the copyright law in vigor are applicable.



Revista Portuguesa de Humanidades
Director Prof. Doutor Miguel Gonçalves

ALETHEIA - Associação Científica e Cultural
Faculdade de Filosofia e Ciências Sociais
Praça da Faculdade, 1
4710-297 BRAGA
Portugal
aletheia.ffcs@braga.ucp.pt

Paisagens tipográficas: alguma cartografia na obra de João Cabral de Melo Neto

RAFAELA CARDEAL

Instituto de Letras e Ciências Humanas, Universidade do Minho
rafacardeal@gmail.com

Abstract

Throughout João Cabral de Melo Neto's work the reader can discover a series of landscapes which are mostly related to the author's biography. The scenery of Pernambuco – Brazil's northeast region where the poet was born – is of great importance, since the images that were revealed to him in his childhood became a leitmotiv of his writing. Later on, this imagery will be in dialogue with other foreign natural and cultural sets – places where he has lived during his diplomatic career. This paper aims to analyze the treatment given to landscapes in part of João Cabral's composition, focusing on how visual aspects are used to build typographic landscapes in the poems.

Keywords: poetic view; typographical landscape; João Cabral de Melo Neto; poetry; Brazilian literature.

“Eu vi o mundo... ele começava no Recife”, este poderia ser perfeitamente um verso escrito por João Cabral de Melo Neto, entretanto, é o título de uma obra do artista plástico Cícero Dias, considerada o marco zero da pintura moderna brasileira. Em um painel de dimensões extraordinárias – aproximadamente 15 metros de comprimento, em seu tamanho original –, dá-se a ver um Recife reinventado: a cidade é o ponto de partida para a construção de um espaço, no qual os elementos regionais e pessoais incorporam-se partir de referências culturais e afetivas. Ao situar a gênese de sua obra, Cícero afirmará que toda a sua origem artística – na pintura e na formação da arte – é “puramente pernambucana”, relacionando-a com um grupo mais amplo de artistas e intelectuais, o qual inclui o próprio João Cabral¹.

¹ Em entrevista publicada no *Diário de Pernambuco* em 26 de março de 1997, Cícero Dias afirma: “Direi mesmo que o Recife foi o meu destino. Ele para mim é um destino. Não

Ora, João Cabral também viu um mundo que começava no Recife: mesmo que o poeta tenha vivido em muitos países durante a sua carreira diplomática e que, portanto, tenha visto o mundo, este sempre começará em Pernambuco, em sua terra natal. Não queremos com tal analogia afirmar de nenhuma forma que a obra em questão se restringe exclusivamente a biografia ou a referentes geográficos, visto que o autor tratou de minimizar os efeitos da parte biográfica em sua arte poética. Mesmo assim a imagem do autor estará em alguma instância presente no trabalho literário na medida em que ele se desenvolve com base em um ponto de vista de um sujeito, criando a partir daí uma relação com aquilo que está à volta.

“I am what is around me” (Stevens 1997: 70). Este verso de Wallace Stevens fundamenta uma teoria acerca da poesia, uma teoria acerca da vida, conforme a visão do poeta norte-americano. Tal enunciado relaciona-se em grande medida com a obra de João Cabral já que esta como um *Museu de tudo* – para lembrar um de seus títulos – expõe, aos olhos do leitor, a construção do perfil inconfundível do poeta. Em um projeto de fazer uma poesia com coisas, o trabalho poético do autor irá se dedicar a uma série de objetos e de paisagens, estas últimas têm uma posição de destaque no que diz respeito à amplitude de referências toponímicas. Para que se perceba o traçado de uma cartografia poética, no entanto, é indispensável observar não somente as conexões com lugares – cidades, regiões e/ou países –, mas a paisagem que se ergue do texto por assim dizer a paisagem tipográfica construída no branco do papel. Assim, este artigo, pretende analisar, com base nos pressupostos teóricos de Michel Collot, como a construção imagética exhibe um “pensamento-paisagem” em alguns momentos da obra de João Cabral de Melo Neto.

1. Olhos de telescópio

Em um primeiro momento, a poesia de João Cabral desenvolve, como sugeria Antonio Candido em “Poesia ao Norte”, uma linguagem que resulta de um trabalho construtivo, “sobrevoadado por um senso surrealista da poesia” (2000: 17). Publicado em 1943, no jornal *Folha da Manhã*, o artigo identificava as linhas mestras de *Pedra do Sono* (1942), destacando características que viriam a ser, mais tarde, marcas fundamentais da obra. A relevância de tal análise encontra-se no fato de que ela, além de antecipar a promessa representada pelo jovem poeta, mostra uma direção mais interessante: “O Sr. Cabral de Melo, porém, há-de

apenas meu, mas o [...] de Joaquim Nabuco, João Cabral de Melo Neto e Gilberto Freyre” (Borges 2012: 68).

aprender com os caminhos da vida e perceber que lhe será preciso o trabalho de olhar um pouco à roda de si, para levar a pureza da sua emoção a valor corrente entre os homens e, deste modo, justificar a sua qualidade de artista” (Candido 2000: 18).

Uma das razões para tal conselho pode ser percebida nos versos de “Poema”, primeira composição do livro: “Meus olhos têm telescópios / espiando a rua, / espiando minha alma / longe de mim mil metros” (Melo Neto 2008: 20)². Essa perspectiva de um sujeito poético que vê a realidade intermediada por lentes – que estendem sua capacidade biológica de observar objetos distantes – compõe um olhar que espreita a rua e a própria alma, quer dizer, aquilo que lhe é exterior e interior, de um ponto extraordinariamente afastado. De modo que nesse poema, como em outros de *Pedra do sono*, a visualidade está intimamente relacionada à uma atmosfera onírica, assim, evidenciando o isolamento de um sujeito que é apenas espectador do mundo, não participando dessa realidade.

O “trabalho de olhar um pouco à roda de si” começa a ser delineado, principalmente, a partir de *O engenheiro* (1945), livro que aponta para uma orientação racionalista que se desenvolverá progressivamente ao longo da obra do autor. À procura por um ângulo imparcial, um dos objetivos teóricos fundamentar-se-á no *dar a ver*, expressão tomada de empréstimo de Paul Éluard, autor do livro *Donner à voir* (1939), que se torna uma espécie de palavra de ordem para João Cabral. Em 1976, o poeta irá dizer em entrevista, consolidando a referência eluardiana, que foi a poesia de Murilo Mendes que lhe ensinou o valor da palavra concreta – “a importância do visual sobre o conceitual, do plástico sobre o musical” – disse Cabral – “e que, assim, a função do poeta é *dar a ver* (a cheirar, a tocar, a provar, de certa forma ouvir: enfim, a sentir) [...], isto é, dar a pensar” (Athayde 1998: 137).

Michel Collot (2014: 17), dentro de uma acepção similar, afirma que a paisagem suscita interesse porque ela dá a ver, mas também a pensar. Por isso, a paisagem torna-se um tema privilegiado por demonstrar o modo com que se estrutura a percepção de um espaço, revelando a perspectiva do portador desse olhar. A percepção, para o autor, é um ato estético, uma forma intuitiva de pensamento, em outras palavras, o olhar é por si só uma construção significativa, e não uma simples correspondência entre dados sensoriais e alguma significação. Se para a poesia de Cabral, o *dar a ver* tem também a intenção antilírica – de anular

² A partir de agora, as citações dos poemas de João Cabral de Melo Neto serão indicadas apenas pelo número da página referente à edição *Poesia completa e prosa* organizada por Antonio Carlos Secchin, situando-se a referência completa na bibliografia.

quaisquer sinais de natureza biográfica –, para o pensamento de Collot essa vontade de ênfase perceptiva e intelectual é um efeito da paisagem e, consequentemente, um modo de compreender quem a vê. A noção de paisagem, conforme o autor, envolve três componentes: um local, um olhar e uma imagem. Em outras palavras, a paisagem não será a região ou o país, mas um “aspecto da região [país] tal como se apresenta ao olhar de um observador” (*ibidem* 25-26), diferenciando-se dos mapas, espaços visto de lugar nenhum, de dimensão objetiva, geométrica ou geográfica.

Essa visão imparcial está de algum modo vinculada ao conceito que *dar a ver* assume na obra cabralina. Mas está aí uma das argumentações falaciosas do autor, porque não há, de acordo com Georges Didi-Huberman (2010: 77), um “olho sem sujeito”. Em *O que vemos, o que nos olha*, o ensaísta francês afirma que dar a ver é “sempre inquietar o ver, em seu ato, em seu sujeito”, porque ver é “sempre uma operação de sujeito”, assim, “todo olho traz consigo sua névoa, além das informações de que poderia num certo momento julgar-se detentor”. Tendo em vista essa aceção, investigaremos como há no olhar poético de João Cabral uma espécie de “névoa”, que mostra mais do que aquilo que ele quer *dar a ver*.

2. Uma paisagem tipográfica

Em *O cão sem plumas* (1950) e *O rio* (1953), o trabalho de construção imagética produzirá, à maneira de uma câmara, um efeito cinematográfico. O leitor enquanto espectador assistirá uma sucessão de imagens do modo semelhante ao qual o autor observava o rio Capibaribe “como se filme de cinema” (113) durante a sua infância³. Além disso, tais publicações marcam no conjunto da obra um importante espaço afetivo: Pernambuco. Em função de uma denúncia social, a região do Nordeste Brasileiro em que João Cabral nasceu só começa a existir em sua poesia com *O cão sem plumas*, pois o livro foi criado pelo choque emocional que autor teve ao descobrir, por meio de uma estatística de jornal em Barcelona, que a expectativa de vida no Recife era menor do que na Índia.

Apesar do tom surrealista do título, o próprio texto trata de explicar o porquê e os desdobramentos da metáfora inicial: como um cão desplumado está saqueado daquilo que ele não tem, o rio e os homens que vivem em suas margens foram privados de tudo, até aquilo que *a priori* eles não têm. Uma imagem que à primeira vista parece ser extremamente ilógica acaba por mostrar-se uma metá-

³ O poema autobiográfico “Prosas da Maré na Jaqueira”, de *A escola das facas* (1980), confirma tal perspectiva visual: “Maré do Capibaribe, minha leitura e cinema” (416).

fora talvez bastante realista, coerente com a brutalidade vivida às margens do Capibaribe. A descrição física dessa paisagem, então, será o ponto de partida para retratar um horizonte miserável, de pobreza e privação: “na paisagem do rio / difícil é saber / onde começa o rio; / onde a lama / começa o rio; / onde a terra / começa da lama; / onde o homem, / onde a pele / começa da lama; / onde começa o homem / naquele homem” (86).

João Cabral dirá, anos mais tarde, que descobriu Pernambuco fora do Brasil⁴, a ida para a Espanha em função do serviço diplomático não só permitiu que o poeta redescobrisse a terra natal através da escrita como proporcionou o contato direto com a cultura e, sobretudo, com a poesia espanhola. O reconhecimento de uma ascendência poética baseada em valores – de materialidade, visualidade e aspereza – pertinentes ao temperamento e às convicções estéticas do autor, deu novos rumos à obra do autor. Em *Paisagens com figuras* (1955), livro que marca tal contato, os temas pernambucanos e espanhóis tornam-se imagens de uma única “paisagem tipográfica”. A expressão refere-se ao título de uma das composições da coletânea, que é dedicada a Enric Tormo – mestre e incentivador das experiências tipográficas de Cabral, que originaram *O Livro Inconsútil*⁵. A relação explícita entre tipografia e paisagem liga-se a uma concepção de poesia *simples, compacta e delimitada*, qualidades extraídas da atividade gráfica do impressor:

A paisagem tipográfica
de Enric Tormo, impressor,
é melhor localizada
em vistas de arte menor:

na pobre paginação
da Tarrasa e Sabadell,
nas interlinhas estreitas
das cidades do Vallés,

nos bairros industriais
com poucas margens em branco
da Catalunha fabril

⁴ Em 1980, João Cabral dizia: “Aliás, os meus poemas em geral falam muito de Pernambuco. Não os três primeiros livros – *Pedra do sono*, *Os três mal-amados* e *O engenheiro* –, que apresentavam uma poesia mais cosmopolita. (...) Descobri Pernambuco fora do Brasil.” (Athayde 1998: 117)

⁵ Selo criado em Barcelona por João Cabral, que no período de 1947 a 1950 imprimiu pequenas edições em sua prensa manual Minerva.

composta em negro normando.

Nas vilas em linhas retas
feitas a componedor,
nas vilas de vida estrita
e impressas numa só cor

(e onde às vezes se surpreende
igreja fresca e romântica,
capitular que não quebra
o branco e preto da página)

foi que achei a qualidade
dos livros deste impressor
e seu grave ascetismo
de operário (não de Dom). (136)

No trecho destacado, a origem humilde de tal ofício identifica-se com a arquitetura de uma paisagem essencialmente industrial e fabril, valorizando o labor de seus elementos. Esse “ascetismo de operário” que a voz do poema encontra em Tormo é uma das particularidades de Cabral, assim, falando do impressor e de seu trabalho tipográfico, o poeta fala de si próprio e de sua arte poética. Desse modo, a imagem de uma “paisagem tipográfica” tornar-se-á ainda mais útil como metáfora para perceber a questão da paisagem na obra cabralina. Há nesse sintagma uma dupla natureza: uma noção de espaço que se oferece ao olhar de um observador vinculada à uma dimensão textual. Nesta visão metalinguística, este poderia ser sinônimo de mancha gráfica pelo fato de que a paisagem criada com tinta negra no branco de uma página transforma uma sequência de caracteres tipográficos em um espaço poético. Sintetiza-se, portanto, a incorporação dos dados sensíveis aos sentidos textuais, associando a materialidade plástica ao campo virtual dos signos.

Por esse ângulo, a tarefa da escrita consistirá, segundo Michel Collot, em fazer da palavra uma “paisagem de pensamento”. Ao se valer da lição fenomenológica de Maurice Merleau-Ponty, o autor entenderá que a paisagem expõe o que um sujeito valoriza positiva ou negativamente no mundo sensível:

O sentido de um texto, como o de uma paisagem, baseia-se na disposição dos elementos que os compõem; é por sua aptidão para criar novas relações e solidariedade inédita entre as palavras que um escrito pode levar em conta a singularidade de sua relação com o mundo: “trata-se de produzir um sistema de signos que restitui, por seu agenciamento interno, a *paisagem* de uma experiência, é preciso que os relevos, as linhas de força dessa *paisagem* induzam a uma sintaxe profunda, a um

modo de composição e de narração, que desfaçam e refaçam o mundo e a linguagem usuais”. [grifos do autor] (Collot 2014: 46)

Em termos de preferências e repulsões, a obra de João Cabral enfatizará elementos visíveis da paisagem que estejam de acordo com sua concepção estética e ética, riscando no papel um mundo “que não faz diferença / entre a justeza e a justiça” (450). O olhar poético, então, opera um minucioso trabalho perceptivo que, além da nitidez e do efeito cinematográfico, demonstra outras propriedades visuais que podem constatadas em vários poemas de teor metalinguístico. Para citar mais um exemplo de como ocorre a construção dessa visão, recorreremos ao poema “O sim contra o sim”, publicado em *Serial* (1961). Nele poderemos identificar várias lições poéticas, no caso, a lição visual extraída das produções artísticas do pintor espanhol Juan Gris, expoente do cubismo sintético, e do francês Jean Dubuffet, idealizador da “arte bruta”.

Em suma, a composição esboça poeticamente os traços gerais da obra de artistas cujas concepções em contraposição poderiam representar em princípio um sim e um não, em outras palavras, seriam expressões diametralmente opostas. Mas, ao contrário disso, o poema considera afirmativa a arte de Gris e a de Dubuffet: o primeiro “levava uma luneta / por debaixo do olho”, fabricando a perspectiva de uma “lente avião”; já Dubuffet, em oposição àquele, faz com a luneta “o que se faz com o microscópio”, apalpando “tudo com o olhar dedo”. Como resultado de tais percepções compõe-se por um lado, a visão distanciada de uma pintura “simples e coesa”; e por outro, o contato tátil de pintura “em ebulição”. De maneira que a poesia de João Cabral dirá sim à “lente avião” e ao “olhar dedo”, uma vez que esses tipos de lentes compõe o olhar construído nessa obra. Se os olhos do poeta – à maneira de “Poema”, de *Pedra do Sono* – “têm telescópios”, o funcionamento dessa máquina de ver poderá, conforme a exigência representativa, variar o *zoom* do olhar, fabricando ora o efeito de afastamento, ora o de aproximação, o que resultará em uma poesia, simultaneamente, coerente e vibrante.

3. Alguma cartografia

Se, por meio deste olhar “telescópico”, o poeta constrói objetos da escrita, estes revelarão, não só aspectos estéticos, mas também o sujeito por detrás de tais lentes. A nossa intenção é demonstrar como os territórios geográficos serão desconfigurados em outras esferas de significação e configurados em paisagens tipográficas, perdendo o seu caráter “realista”. Um dos exemplos mais recorrentes será a ambivalência estética entre *topos* afetivos para esta poesia, como pode-

remos observar em “Duas paisagens”, poema que elabora uma comparação entre a Catalunha e Pernambuco. Em termos de uma mulher, a Catalunha tem a “lucidez sábia e clássica” de uma “sóbria harmonia” e “fácil medida” (142) enquanto Pernambuco é um “Estado masculino / e de ossos à mostra, duro”. Em oposição a região espanhola, ele é sem “cultura” ou “ciência”, assim, a sua “lucidez vem da fome / e a medida, da carência” (143). Mais tarde, a influência de tais paisagens será demarcada conceitualmente em “Autocrítica”, de *A escola das facas* (1980):

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. (430)

Escrito em terceira pessoa, o poema parece investir no controle de uma dicção pessoal, mas também, o seu conteúdo denuncia a perspectiva de um sujeito que deseja ocultar-se. Tal efeito é criado em favor de uma objetividade, que anule qualquer interferência externa, em especial, a expressão subjetiva. Nesse sentido, as marcas que são reiteradas a todo o momento e que se constituem como ideias fixas na obra cabralina dirão muito a respeito do próprio autor, fabricando uma espécie de “autobiografia em terceira pessoa” (Secchin 2014: 402). Não só a referência a dois eixos existenciais fundamentais – Pernambuco e Andaluzia – são relevantes nessa composição, mas como a lição estética e ética que tais regiões deram à poesia cabralina: o lugar “de onde veio” imunizou o poeta contra o prolixo, dando-lhe uma fala pobre, quer dizer, um vocabulário orientado pelo signo do menos; enquanto o lugar “aonde foi” incitou-lhe a um desafio poético, dar a ver Sertão e Sevilha em verso.

Até *A educação pela pedra* (1966) vemos, de modo geral, a presença dos cenários do Nordeste brasileiro e da Espanha, já a partir do livro posterior *Museu de tudo* surgem outras paisagens, relacionadas às moradas diplomáticas de João Cabral – no período que compreende a composição de tal volume, o poeta foi cônsul na Inglaterra (1950), Marselha (1958), Berna (1964) e Senegal (1972). A partir da vivência nesse último país, o espaço africano torna-se uma significativa “paisagem tipográfica” que, muitas vezes, estará relacionado com as paisagens pernambucanas, como ocorre em “O sol no Senegal”, poema que (re)compõe a cena do pôr do sol senegalês em contraposição à perspectiva de Recife. Mais tarde em *Agrestes* (1985), a geografia será um componente estrutural, através do qual

há a revisitação aos espaços vistos na obra e uma expansão territorial da cartografia cabralina.

O livro dedica-se quase que majoritariamente às “paisagens tipográficas”, representadas nas seções “Do Recife, de Pernambuco”, “Ainda, ou sempre, Sevilha”, “Do outro lado da rua”, “Viver nos Andes” – à exceção de “Linguagens alheias” e “A ‘Indesejada das gentes’”, esta última utiliza a expressão recolhida na poesia de Manuel Bandeira para refletir sobre a morte; e aquela, dedicada às expressões de outrem. Há nesse volume uma novidade: poemas dedicados à América hispânica que correspondem à vivência diplomática de João Cabral no Equador em 1975. Em “O Corredor de vulcões” fala-se de um “homem pouco vulcânico”, à semelhança do poeta, que habita o espaço título do poema, também conhecido como “Avenida de los Volcanes”⁶, em Quito. No momento presente, o observador, que antes passeava entre a cenográfica avenida de vulcões, avistará o retrato de tal paisagem: “Hoje são mansas fotografias, / aprenderam a ser sem berra-se; / o tempo ensinou-lhes o silêncio, / a geometria do Cotopaxi, // que até minha janela de Quito, / com seu cone perfeito e de neve, / vem lembrar-me que a boa eloquência / é a de falar forte mas sem febre” (536).

Assim como as paisagens de Espanha e Pernambuco imbricam-se no conjunto da obra do autor, a incorporação do espaço andino tratará de projetar alguma relação com o começo do mundo cabralino: Recife. Apesar da paisagem pernambucana ser praticamente oposta à andina, no poema “Afogado nos Andes” encontra-se um elo de aproximação, mesmo que contrastivo: o difícil convívio entre os respectivos moradores e o ar que respiram. Seja o “ar rarefeito” dos Andes de um ou o “ar espesso” de Recife, ambos provocarão uma espécie de afogamento, seja por minguagem ou seja excesso. Pelo avesso, o “oxigênio raro” produz uma “boca angustiada”, de modo que “os gestos dos sobreandinos” expressam “com a boca ou as mãos” a mesma falta de ar dos “afogados submarinos” (537). Por outro lado, a umidade da “beira-oceano” fará da respiração uma maneira de caçar: “não é um pássaro-oxigênio / que caça, é um pássaro denso, / e muito mais de caçar, / cabe dizer desentranhar, / que é retirar o ar das entranhas / dessa atmosfera que nos banha / como quem no armazém de açúcar / vive no ar viscoso de fruta” (538).

Como um eterno retorno à terra natal, o discurso poético retornará de algum modo às suas origens pernambucanas. Em “The return of the native”, o poeta parece esclarecer esse movimento de volta à “casa do nativo”, assim o poema irá

⁶ Rota de 300 km de extensão, formada por uma cadeia montanhosa cortada por uma série de vulcões que podem ser vistos da Serra Central e do norte equatoriano.

superar, ou então simular, a impossibilidade de concretamente regressar ao lugar que viveu:

O Pernambuco de seu bolso
(que é onde vai sua ideia de céu),
como um cão no bolso, é distinto
do que vê quem que o conviveu:

é um falar em fotografia
a quem o vive no cinema;
mesmo que tudo esteja igual,
a voz tem cheiro de alfazema. (501)

Esse “Pernambuco de seu bolso” como um objeto portátil está em “quase tudo do que escreve” João Cabral de Melo Neto como “se ainda lá estivesse” (500). A visão de mundo cabralina – ou, para usar as palavras do poema, a “sua ideia de céu” – parte de um olhar concreto que está na memória assim como aquele rio “como um cão vivo / dentro de um bolso” “debaixo da camisa, da pele” (90). Os poemas à maneira de fotografias dão-nos a ver as referências afetivas e culturais do autor através de uma “paisagem tipográfica”, que é criada no branco de uma página a fim de resgatar, de alguma maneira, tudo aquilo que permanece vivo, seja nos bolsos ou nas retinas do poeta.

Referências

- Athayde, Felix de (1998). *Ideias fixas de João Cabral de Melo Neto*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Borges, Raquel Czarneski (2012). *Recife lírica: representações da cidade na obra de Cícero Dias*. Dissertação de Mestrado em História. Recife: Universidade Federal de Pernambuco.
- Candido, Antonio (2000). Poesia ao Norte. *Revista Colóquio/Letras. Paisagem tipográfica – Homenagem a João Cabral de Melo Neto (1920-1999)*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbekian.
- Collot, Michel (2013). *Poética e filosofia da paisagem*. Trad. Ida Alves [et al.]. Rio de Janeiro: Oficina Raquel.
- Didi-Huberman, Georges (2010). *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34.
- Melo Neto, João Cabral de (2008). *Poesia completa e prosa*. Org. Antonio Carlos Secchin. Rio de Janeiro: Nova Aguilar.
- Secchin, Antonio Carlos (2014). *João Cabral: uma fala só lâmina*. São Paulo: Cosac Naify.
- Stevens, Wallace (1997). *Collected Poetry and Prose*. New York: The Library of America.