

# UM LAÇO FROUXO ENTRE MEMÓRIA E VERDADE<sup>1</sup>

## A LOOSE KNOT BETWEEN MEMORY AND TRUTH

---

*Soraya Rodrigues Madeiro<sup>2</sup>*

---

**RESUMO:** Ainda antes de ser possível estabelecer um sistema na literatura, é possível encontrar na poesia, seja cantada ou escrita, elementos de estrutura idêntica que contribuem para que a narrativa resista ao tempo. Um desses elementos é a invocação às musas, que como invocação de inspiração existe mesmo hoje, na literatura contemporânea. Essa inspiração toma as mais variadas formas, de musa a um copo de cerveja, de sonho até realidade. Entretanto, muitos autores contestam a ideia de que o subconsciente age sozinho na literatura. É preciso que se trabalhe a forma, amadureça as ideias captadas em estado de infância. Tem-se, aqui, o intuito de acompanhar como alguns escritores e pensadores recebem a maneira de o escritor lidar com essa ideia e qual a relação dela com a verdade no texto literário.

**Palavras-chave:** Memória. Verdade. Musas. Blanchot. Curtius. Agamben.

**ABSTRACT:** Yet before it is possible to establish a literary system, it is possible to find in poetry, whether sung or written, the elements of an identical structure that help the narrative to resist through time. One of these elements is the invocation of the muses, which, as an invocation of inspiration itself, exist until this day in contemporary literature. This inspiration can take various forms, from a muse to a glass of beer, from dream to reality. However, many authors contest the idea that the sub consciousness acts by its own in literature. There is a need to work the form in order to develop the ideas that are in its early stages. The intention here is to follow how some writers and thinkers see the way in which writers deal with this idea and what is its relation with reality on the literary text.

**Keywords:** Memory. Truth. Muses. Blanchot. Curtius. Agamben.

---

<sup>1</sup> Artigo recebido em 22 de setembro de 2015 e aceito em 19 de novembro de 2015. Texto orientado pelo Prof. Dr. Cid Ottoni Bylaardt (Universidade Federal do Ceará).

<sup>2</sup> Doutoranda do Curso de Literatura Comparada da Universidade Federal do Ceará. Bolsista da Funcap. E-mail: sora.rodrigues@gmail.com



## INTRODUÇÃO

Antes mesmo de se estabelecer um sistema literário, a poesia, cantada e escrita, apresenta elementos recorrentes em sua estrutura. Tanto a composição do aedo quanto a do escritor contemporâneo utilizam artifícios para que a narrativa resista ao tempo, sobreviva.

Para Robert Curtius, existem elementos de estrutura idêntica nos textos das mais variadas procedências, e umas dessas constantes formais da tradição literária são as musas. Homero, o primeiro poeta que sabemos invocar essas entidades em suas epopeias, não esclarece muito sobre sua origem, morada ou função, mas sabe-se que elas são divindades olímpicas que têm a missão de inspirar o poeta sobre o que deve ser contado na poesia, de dizer a verdade que o poeta deve cantar. Na *Ilíada*, o aedo apela às musas, porque elas “não somente dispensam a inspiração como também dispõem do completo acontecimento dos fatos” (CURTIUS, 2013, p. 290). Tem-se, aqui, o intuito de acompanhar como o poeta — o escritor — lida com a ideia de inspiração e qual a relação dela com a verdade no texto literário.

## PRIMEIRAMENTE, PELAS MUSAS

*Este rasurar da inspiração, que arranca o pensamento ao reino das sombras do seu ocaso, é a exposição da Musa; a ideia.*

(Giorgio Agamben)

Nos estudos que iniciam a tradução de José Antônio Torrano da *Teogonia* de Hesíodo, o autor esclarece a razão de “musas” ser a primeira palavra pronunciada no canto acerca do nascimento dos deuses:

Dentro da perspectiva da experiência arcaica da linguagem, por outra palavra qualquer o canto não poderia começar, não poderia se fazer canto, ter a força de trazer consigo os seres e os âmbitos em que são. É preciso que primeiro o nome das musas se pronuncie e as musas se apresentem como a numinosa força que são das palavras cantadas, para que o canto se dê em seu encanto. (HESÍODO, 1995, p. 21)



As musas são, assim, o princípio do canto. Somente pela força e pela presença delas se pode cantar. Como filhas de Zeus, a soberania suprema, e Memória têm o conhecimento da verdade, do passado e do futuro. Por isso, apenas invocando-as o poeta, de acordo com Torrano, tem na "palavra cantada o poder de ultrapassar e superar todos os bloqueios e distâncias espaciais e temporais, um poder que só lhe é conferido pela Memória (*Mnemosyne*) através das palavras cantadas (Musas)" (HESÍODO, 1995, p. 16).

A relação do aedo com essa entidade perpassa por uma experiência de conexão com o divino. Pelo mesmo motivo, dá-se a rejeição à sua existência em alguns momentos da literatura. Muitos poetas cristãos tentaram substituí-la por outro elemento de função similar, utilizando nessa equivalência o que chamaram de espírito poético. De todo modo, essa inspiração que vem de fora continua atrelada à ideia de verdade, esta sempre externa e ligada a um poder superior que faz do poeta instrumento.

Inegavelmente, avaliando ou não questões religiosas, a concepção moderna de escrita diverge consideravelmente da homérica, mesmo porque o entendimento de memória e de verdade também é outro. Se o canto do aedo não deveria ter abertura para dúvidas sobre a verossimilitude do que ele narrava, apenas uma voz superior poderia tornar o poeta capaz de cantar os fatos de outros tempos e de, assim, ser possível acreditar no que era contado. Hoje, não se espera na poesia, como se esperava na epopeia, verdade ou verossimilhança.

João Cabral de Melo Neto, na conferência *Poesia e composição – A inspiração e o trabalho de arte*, demonstra tipos de relações nas quais a composição literária oscila entre os dois pontos extremos, um que abrange as ideias de inspiração, ligada a uma presença sobrenatural que também pode ser cientificamente justificada como inconsciente, e outro que representa um trabalho de arte material, de construir e moldar as palavras. O poeta trata como preguiçoso o escritor que acredita não dever interferir na poesia que lhe foi concebida, que não a elabora, porém não submete essas ideias a uma oposição:

(...) não há na composição duas fases diferentes e contraditórias – não há um ouvido que escuta a primeira palavra do poema e uma mão que trabalha a segunda. Nessas épocas, pode-se dizer que o trabalho de arte inclui a inspiração. Não só as dirige. Executa-as também. O trabalho de arte deixa de ser essa atividade limitada, de aplicar a regra, posterior ao sopro do instinto. (TELES, 1982, p. 396)



Pelas cartas aos tradutores de suas obras, Guimarães Rosa refletia diversas vezes sobre seu processo de escrita. A Edoardo Bizzarri chegou a afirmar que “é perigoso tentar sondar essas anfractuosidades infralógicas, hipersensoriais, elas contagiam-nos, e ‘estou com a cachorra’, a invenção é um demônio sempre presente...” (ROSA, 1980, p. 67 e 68). Disse também a Günter Lorenz que seu processo “implica a utilização de cada palavra como se ela tivesse acabado de nascer, para limpá-la das impurezas da linguagem cotidiana e reduzi-la a seu estado original” (ROSA, citado em COUTINHO, 1991, p. 81).

Em consonância com os escritores brasileiros citados está Paul Valéry, que a despeito de também opor as ideias de poesia (relacionada à simplicidade de origem que lhe é própria, à fantasia e à graça) e de pensamento abstrato (o trabalho do intelecto, a análise e a exatidão), acreditava que se fez uma divisão didática cômoda e polarizada demais, não correspondente à relação estabelecida entre esses dois elementos.

Em síntese, ainda que estes escritores julguem haver necessidade de maturação da palavra poética, em nenhum momento negam – pelo contrário, afirmam com veemência – a existência de um estado alterado de consciência, chamado por Valéry (1991) de “estado poético”, precisamente porque muitos dos seus, alguns descritos na sua reflexão, acabaram em poemas.

Ao narrar o nascimento dos deuses na *Teogonia*, Hesíodo também invoca as musas. Segundo Torrano, quando o poeta diz “pelas Musas começemos a cantar” (HESÍODO, 1995, p. 105), diz ao mesmo tempo que o canto é guiado por elas

(...) e exprime ainda a vontade de que seja pela força delas que se cante. Não é nem a voz nem a habilidade humana do cantor que imprimirá sentido e força, direção e presença ao canto, mas é a própria força e presença das Musas que gera e dirige o nosso canto. (HESÍODO, 1995, p. 21)

Há, no entanto, na manifestação das musas a Hesíodo, a ênfase na dubiedade do seu Poder. Quando as entidades dizem: “(...) sabemos muitas mentiras dizer símeis aos fatos e sabemos, se queremos, dar a ouvir revelações” (HESÍODO, 1995, p. 107), apresentam o problema lógico e ontológico da verdade. A palavra grega *aléthea*, normalmente atrelada à verdade, significa **não esquecimento**, e, após estudos de Heidegger, tem sido traduzida como **revelação, desvelamento**. A preocupação com a tradução se dá pelo fato de a ideia de verdade experienciada pelos gregos antigos ser destoante do que ela significa hoje para nós; de ter uma conexão com a alma, e não com os fatos.



As mentiras símeis aos fatos são a força da ocultação, também presente nas Musas, assim como as revelações (desocultações). O que está simulado opõe-se ao que se manifesta e “são, no entanto, uma só e mesma força” (CURTIUS, 2013, p. 25). Por essa dubiedade do ser próprio das Musas, entende-se que esquecimento e não esquecimento não são opostos, mas complementares. A lembrança, a revelação que as deusas fazem, é seletiva.

## INSPIRAÇÃO, MEMÓRIA E VERDADE

*O imemorial, que se precipita de memória em memória  
sem nunca chegar à recordação, é verdadeiramente  
inesquecível. Esse esquecimento inesquecível é a  
linguagem, é a palavra humana.*  
(Giorgio Agamben)

O pensamento ambíguo não é, por assim dizer, um privilégio atual. Ele, na verdade, persiste e é contemporâneo a todo momento da literatura (da arte, da vida), embora nem sempre seja elogiado ou prevaleça. Maurice Blanchot, em muitos de seus ensaios, debruça-se na Mitologia Grega para pensar sobre a literatura de variados lugares e épocas. Em um de suas reflexões, ele resgata a história da própria Memória, mãe das musas, para explicar a relação com o esquecimento:

Em alguns dos poemas gregos em que se engendram os deuses e onde ao mesmo tempo eles se engendram, ainda divinos, já como nomes poderosos e em certo sentido metafísicos, o Esquecimento é a divindade/ primordial, o antepassado venerável, a primeira presença daquilo que dará lugar, por intermédio de uma geração mais tardia, a Mnemósuna, a mãe das Musas. A essência da memória é assim o esquecimento, esse esquecimento em que é preciso beber para morrer. Isso não significa apenas que tudo começa, tudo termina no esquecimento, no sentido pobre que damos a essa fórmula; pois o esquecimento, aqui, não é um nada. O esquecimento é a própria vigilância da memória, a força tutelar graças à qual se preserva o oculto das coisas e graças à qual os homens mortais, assim como os deuses imortais,



preservados daquilo que são, repousam no oculto de si próprios. (BLANCHOT, 2010, p. 50)

Para o autor, a memória só é possível por meio do esquecimento. Só podemos lembrar se, antes disso, esquecermos. Assim, ela volta como desocultação, desvelamento, mais viva e preenchida.

Ao lembrarmos, reconstruímos um acontecimento. Nosso cérebro guarda elementos-chave e ocupa as lacunas ao encená-lo novamente. Por essa razão, são muitas distorções que influenciam na sua reconstrução – de contexto, expectativas, humor –, o que pode gerar inclusive lembranças falsas, ou, utilizando termo apropriado, mentiras símeis aos fatos.

Ao falar sobre a ideia da verdade em *Ideia da prosa*, Giorgio Agamben enfatiza: “Este monstruoso compromisso entre destino e memória, no qual aquilo que só pode ser objeto de recordação (o retorno do idêntico) é vivido todas as vezes como um destino, é a imagem distorcida da verdade, que o nosso tempo não consegue dominar” (AGAMBEN, 2012, p. 47).

Agamben se refere ao eterno retorno, alegando que Nietzsche tentou escapar da verdade da alma platônica pela verdade do mundo das coisas. Para o autor, toda verdade última tem caráter destinal de condenação, e “é precisamente a ausência de um objeto último do conhecimento que nos salva da tristeza sem remédio das coisas” (AGAMBEN, 2012, p. 46). Por isso, o passado não permanece como uma forma fixa, por estar guardado na memória. Ambos são construções de linguagem e constantemente mutáveis. O que tomamos como verdade não é mais que a sua imagem distorcida, devido à visível pretensão de fixá-la como verdade.

A vontade de verdade – a sua imagem distorcida – tem sua irrealização na linguagem de ficção:

(...) a frase da narrativa nos coloca em relação com o mundo da irrealidade, que é a essência da ficção e, como tal, aspira a se tornar mais real, a se constituir numa linguagem física e formalmente válida, não para se tornar o sinal dos seres e dos objetos já ausentes, pois imaginados, e sim para nos apresentá-los, para que os sintamos e para que vivam através da consistência das palavras sua luminosa opacidade de coisa. (BLANCHOT, 1997, p. 80)

Essa linguagem é deslizante; oscila entre o negar e o afirmar, como as revelações das musas – se assim elas quiserem. Por essa razão, está além



de seu poder chegar a um posicionamento concreto ou mesmo a um fim, pois ela "só possui o infinito, o finito lhe falta, o limite lhe escapa" (BLANCHOT, 1997, p. 305), e não pode, assim, tomar partido algum.

De acordo com Blanchot, esquecer é também possuir o segredo da força mediadora, já que o que fica obscurecido deverá retornar até nós, enriquecido, engrandecido e idealizado pela ausência, e dessa maneira a lembrança "me liberta, proporcionando-me o modo de invocá-la livremente, de dispor dela segundo a minha intenção presente" (BLANCHOT, 1987, p. 20 e 21).

A lembrança é a liberdade do passado; é o que, pela lacuna aberta, permite haver lugar para uma nova lembrança, que pode não ser verdadeira, mas também não pode ser chamada de falsa. Nesse sentido, o esquecimento, que antes era apenas mediador, se torna uma possibilidade e pode ser experimentado também como separação, arruinando inclusive toda prática confortável de memória.

Pelo que se decide trazer à luz ou deixar na escuridão, as musas demonstram que sua força vai ainda além da revelação e do esquecimento: elas abrangem a linguagem, o ser e o não ser, o que, conforme Torrano, "é em verdade a raiz originante de todo poder, porque este é o poder que configura o mundo e que em cada momento e em cada situação configura portanto todas as possibilidades de existência do homem no mundo assim configurado" (HESÍODO, 1995, p. 31).

Assim, tudo que dizemos de um deus é limitado, e para o poeta é difícil dizer verdades de um tempo fora do tempo. Por isso, ele pede permissão para cantar, pede a verdade às musas, embora ele cante apenas o que elas quiserem. Todavia, o que se esconde também faz parte do que se diz e forma a incerteza da possibilidade, o discurso incompleto.

Ser e não ser, memória esquecimento não se excluem, mas abrem possibilidades, abrangem a linguagem em seu máximo poder, pois a possibilidade funda a realidade e a estabelece desse modo. Ela "não é o que só é possível e deveria ser olhado como menos real. A possibilidade, neste novo sentido, é mais do que a realidade: é ser, mais o poder do ser" (BLANCHOT, 2001, p. 85).

Como possibilidade, a linguagem — aqui literária — procura chegar ao real. No entanto, como ser e não ser conjuntamente, não se iguala ao real. Só é busca ou transbordamento. Como busca, não consegue sustentar verdades, pois quanto mais a literatura pretende afirmar algo e estabelecer um compromisso com a realidade, mais notamos o afastamento desse objetivo. Ela surge, então, no espaço entre a renúncia da linguagem, como registro e a busca incansável de ter domínio sobre a verdade.



Para Platão, o poeta não tinha respaldo para ser instrumento de revelação. No diálogo entre o rapsodo Íon e Sócrates, há um sutil e sarcástico embate que culmina na derrota do primeiro e de seu discurso delirante:

Sócrates: (...). Este poeta liga-se a uma Musa, aquele a uma outra – e chama-se a isso ser possuído, o que é o mesmo que dizer que é tido. A estes primeiros anéis estão, por sua vez, ligados outros, uns aos outros, e recebem a inspiração, um de Orfeu, outros de Museu. Mas a maior parte é a Homero que está ligada e é por ele possuída. Tu, Íon, és um desses, dos que são possuídos por Homero, e quando se canta um passo de outro poeta, tu ficas cheio de sono e não tens nada para dizer; mas quando te fazer ouvir o canto desse poeta, anima-se imediatamente, a tua alma agita-se e as ideias chegam-te em catadupa. Na verdade, não é por uma arte nem por uma ciência que tu falas de Homero como falas, mas por um privilégio divino e por uma possessão divina (...). (PLATÃO, 1988, p. 61-63)

Sócrates continua no embate até que Íon perca a direção dos argumentos e se mostre, para ele, incompetente em todas artes. O rapsodo se torna um louco, incapaz de lidar com a razão, esta sempre ligada à verdade.

No ensaio *A besta de Lascaux*, parte de *Uma voz vinda de outro lugar*, Blanchot justifica a discussão de Sócrates, revelando sua linguagem desejada:

Sócrates sem dúvida tem razão: o que ele quer não é uma linguagem que nada diga e por trás da qual nada se dissimule, mas uma palavra segura, garantida por uma presença: uma palavra que se possa trocar e que tenha sido feita para a troca. (...). E assim, deliberadamente, com uma prudência que não se deve desprezar, ele renuncia a toda linguagem voltada para a origem, tanto ao oráculo quanto à obra de arte através da qual uma voz é dada ao começo, chamado dirigido a uma decisão inicial. (BLANCHOT, 2002, p. 59)

Essa linguagem original é a profética, é a dos oráculos e também a das musas (e da literatura), que podem indicar o futuro – indicar, e não ditar, porque não é uma linguagem verificável no presente. Ela é “o indicador cuja



unha foi arrancada” (BLANCHOT, 2002, p. 58), que não dizendo nada abre espaço para a busca de uma chegada. A literatura é essa palavra impessoal sempre vindoura.

Em *Ordem do discurso*, Michel Foucault reflete sobre três grandes sistemas de exclusão que atingem o discurso: a palavra proibida, a segregação da loucura e a vontade de verdade. Esta última tende a exercer sobre os outros um poder de coerção, o que nos faz imaginar “como a literatura ocidental teve de buscar apoio, durante séculos, no natural, no verossímil, na sinceridade, na ciência também – em suma, no discurso verdadeiro” (FOUCAULT, 2008, p. 18).

Há muito, busca-se fazer a separação entre o discurso verdadeiro e o falso. No entanto, “se o discurso verdadeiro não é mais, com efeito, desde os gregos, aquele que responde ao desejo ou aquele que exerce o poder, na vontade de verdade, na vontade de dizer esse discurso verdadeiro, o que está em jogo, senão o desejo e o poder?” (FOUCAULT, 2008, p. 20).

Fala-se em poder porque essa separação não deixa de querer relacionar as próprias ciências humanas — mais especificamente as artes —, que se contentam com a ilusão da autonomia do discurso, a um discurso consciente dos efeitos políticos produzidos por esse desejo de separar o verdadeiro do falso. É preciso que se verifique o que é dito, que o discurso se torne forma de racionalidade. Porém, essa não verificação é o que torna o discurso inacabado e, por isso, infinito, porque falta o último objeto do conhecimento do qual falou Agamben.

O que chamamos de infinito, no sentido de não haver um verdadeiro visivelmente separado do falso, de não ser verificável, é também a impossibilidade de morrer que, para Blanchot, a obra tem, pois ela é sustentada por um engano proposital, por um discurso inacabado, por esse poder que só revela o que se quer, uma vez que seu terreno é ilusório, cheio de segredos e de símbolos. A palavra age obscuramente, “como um feitiço que obriga as coisas, tornando-as *realmente* presentes fora delas mesmas” (BLANCHOT, 1997, p. 315), mas nunca completamente.

As aparências com as quais a literatura joga se dá até o ponto em que já não se consegue mais distinguir o que é verdadeiro do que é falso. Dessa forma, entendemos esta escrita como desprovida de força de negar algo ou de afirmar algo, já que ambas as atitudes estão relacionadas a uma forma de poder, e por isso:

Nada mais impressionante que essa surpresa ante o silêncio da arte, essa doença do amator da fala, do homem fiel à honestidade da fala viva: o que é isso que tem a imutabilidade das coisas eternas e que entretanto não é mais que aparência,



que diz coisas verdadeiras, mas por trás não há mais que o vazio, a impossibilidade de falar, de tal maneira que aqui a verdade não tem nada para sustentá-la, aparece sem fundamento, é o escândalo do que aparenta verdade, não é mais que imagem e, pela imagem e a aparência, atira a verdade na profundidade onde não há nem verdade, nem sentido, nem mesmo erro? (BLANCHOT, 2002, p. 56 e 57)

Ou seja, quanto mais a literatura tenta sustentar verdades, mais essas verdades se tornam um peso que ela não consegue suportar; menos ela se manifesta através da fala e do entendimento, menos ela cria um caminho claro e objetivo que possamos desvendar.

As lembranças se dispersam na memória para que possam ser coligidas, cogitadas, a depender da necessidade que se tenha. É um receptáculo da alma que, no entanto, não revela todas as alegrias e tristezas, não nos faz lembrar de tudo, porque lembrar de tudo é condenação. Mas a memória tem um papel que vai além do reconhecimento de conteúdos passados; ela também revive, e esse reviver leva consigo todo ou parte deste passado, fazendo com que as coisas apareçam depois de desaparecerem.

Em *O sentido de Zeus*, Torrano descreve que *my'thos* é uma das muitas palavras gregas utilizadas para designar o ato da fala, e essa riqueza de vocabulário demonstra também uma exatidão de como o homem da época percebe os "diversos matizes da concretude e da pluralidade" (TORRANO, 1996, p. 25), descobrindo, dessa maneira, "um senso de realidade cujo modo privilegiado de conhecimento é a intuição instantânea do sentido totalizante do ser em seres imediatamente dados em cada caso" (TORRANO, 1996, p. 25). Por isso, é uma palavra que revela o ser, mas que não o esgota, não o delimita a um sentido; ela revela, na verdade, a multiplicidade do sentido.

## CONCLUSÃO

Como no entendimento de mito, as nuances de percepção da memória e de contemplação da ideia de verdade são plurais. Pela revelação das musas, jamais será possível verificar o quanto de verdade há nelas, porque o último sentido, o sentido original, está guardado apenas para as deusas, para os Deuses. Todavia, é essa dúvida que engendra o discurso narrativo e torna a memória sempre necessitada de revelações, sempre possível de se completar, de



ser preenchida com o que não lembramos. É o que dá margem às possibilidades, porque é inacabada.

Curtius coloca o desaparecimento das musas na modernidade. Ele explicita que em *Tom Jones*, de Fielding (1749), há uma rejeição à mitologia, à “superstição” de Homero, dada a ênfase que a razão tem à época. A invocação às musas por um moderno parecia algo absurdo e fora das necessidades do seu tempo: “(...) em último caso, é preferível invocar – como fez Samuel Butler em *Hudibras* (1663) – um copo de cerveja, que talvez tenha inspirado mais poesia e prosa do que todas as águas de Hipocrene e do Hélicon” (CURTIUS, 2013, p. 307). No entanto, mesmo que na história da literatura possamos observar a aproximação e a rejeição pela figura das musas, pela presença ou pela ausência de crença religiosa ou mesmo espiritual, o significado de sua figura resistiu ainda mais – embora também descartada em momentos pontuais. Como inspiração, como busca, como inquietação, como ebriedade e como memória, a pluralidade da escrita – das artes – é o que de mais característico e permanente há nela.

## REFERÊNCIAS

AGAMBEN, G. *Ideia da prosa*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

BLANCHOT, M. *A conversa infinita 1*. Tradução de Aurélio Guerra. São Paulo: Escuta, 2001.

\_\_\_\_\_. *A conversa infinita 3*. Tradução de João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2010.

\_\_\_\_\_. *A parte do fogo*. Tradução de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

\_\_\_\_\_. *O espaço literário*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

\_\_\_\_\_. *Uma voz vinda de outro lugar*. Tradução de Adriana Lisboa. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

COUTINHO, E. F. *Guimarães Rosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/INL, 1991.

CURTIUS, E. R. *Literatura europeia e idade média latina*. Tradução de Teodoro Cabral. São Paulo: EDUSP, 2013.

FOUCAULT, M. *A ordem do discurso*. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 2008.

HESÍODO. *Teogonia: a origem dos deuses*. Tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 1995.



MELO NETO, J. C. de. Poesia e composição – A inspiração e o trabalho de arte. In: TELES, G. M. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas de 1857 a 1972. 6. ed. Petrópolis: Vozes, 1982, p. 378-396.

PLATÃO. *Íon*. Tradução de Victor Jabouille. Lisboa: Inquérito, 1988.

ROSA, J. G. J. *Guimarães Rosa*: correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri. 2. ed. São Paulo: T. A. Queiroz; Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro, 1980.

TORRANO, J. A. A. *O sentido de Zeus*. São Paulo: Iluminuras, 1996.

VALÉRY, P. Poesia e pensamento abstrato. In: \_\_\_\_\_. *Variedades*. Tradução de Maiza Martins Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1991, p. 201-218.

