



abralic

experiências literárias textualidades contemporâneas

RECEPÇÃO, APROPRIAÇÃO E POÉTICA EM "FÁBULA DE ANFÍON" DE JOÃO CABRAL DE MELO NETO

Douglas Silva (UFMG)

Resumo: O presente artigo tem por intuito analisar a relação entre as versões do mito de Anfion presentes em suas fontes antigas (sobretudo *As Fenícias* de Eurípides, *Argonáutica* de Apolônio de Rodes e *Arte poética* de Horácio) e o uso feito por João Cabral de Melo Neto em seu poema “Fábula de Anfion”, do livro *Psicologia da Composição*, de 1947. As duas versões são mediadas por outra apropriação, a apresentada por Paul Valéry no melodrama *Amphion*, escrito para a música de Arthur Honegger em 1931, principal referência do mito para João Cabral. Buscaremos, então, analisar as camadas do mito presentes na versão cabralina, a última da série, tomando o próprio mito como uma narrativa sempre em progresso (e, no caso, algo como uma “língua franca” por meio da qual gerações tão distantes podem discutir sobre questões do gesto criativo/criador) em que, através de suas escolhas, Cabral posiciona sua poética.

Palavras-chave: Recepção. Mito. Poética.

Psicologia da composição, escrito entre 1946 e 47, quarto livro de João Cabral de Melo Neto, tem por epígrafe uma citação de Jorge Guillén, poeta da “geração de 27” espanhola: “*Riguroso horizonte*” = Rigoroso horizonte. Com essas duas palavras, Cabral já aponta a continuação de um certo processo em sua poética, já explicitado em *O engenheiro*, escrito entre 1942 e 1945, um processo que permanecerá como talvez o traço principal que atravessa sua obra: a busca pelo rigor, pela impessoalidade, pela objetividade, por uma poesia em nada confessional.¹ *Psicologia da composição*, o livro em questão, é formado pelo tríptico “Fábula de Anfion”, o próprio “Psicologia da composição” e “Antiode”. Muito se falou, e se fala, dos dois últimos poemas, de

¹ Parece inelutável, apesar de enclausurante, que diante da poesia de Cabral encontremos sempre uma prescrição de leitura que a toma sempre a partir de certos mesmos adjetivos. Por outro lado, *O Engenheiro* e *Psicologia da Composição* são sem dúvida manifestos dessa faceta cabralina sempre retomada pela crítica. Tentamos ao máximo neste texto não cair nas armadilhas dessa leitura fechada. Sobre a questão, cf. a ousada porém necessária reflexão de COSTA, 2014.

antológicos trechos como “saio de meu poema/ como quem lava as mãos” (MELO NETO, 1997, p. 60) ou de “poesia, te escrevia:/ flor! conhecendo/ que és fezes” (MELO NETO, 1997, p. 65). Anfion, o primeiro da série, traz em si marcas tão importantes da poética cabralina quanto os demais: uma semelhante construção de um vocabulário crítico e a mesma negação intensa ao que Cabral considerava grandes vícios da poesia. Chama nossa atenção, especialmente, a rara escolha pelo tema mitológico e a afirmada relação de parentesco que o poema constrói com o melodrama escrito por Paul Valéry, *Amphion*, em 1931. Esta comunicação tentará, pois, através dessas especificidades, enxergar o papel dessa dupla recepção no primeiro poema de um livro-chave dessa poética.

I.

Anfion e seu mito parecem ter sido meticulosamente escolhidos por Cabral para o poema de abertura de *Psicologia da composição*: Anfion era filho de Zeus e Antíope, que por ter engravidado do pai dos deuses e dos homens fugiu com Epopeu, com quem se casou. Seu pai, assim, matou-se por desgosto e seu tio Lico resolveu vingá-lo, invadindo Sición e sequestrando Antíope. Em cativo ela teria tido dois filhos, Anfion e Zeto. teria crescido escondido entre pastores de ovelhas. Sua maior habilidade, a musical, teria sido desenvolvida a partir de um presente dado por Hermes (em outras versões por Apolo ou pelas musas), uma lira. Tinha, no uso de seu instrumento, assim como Orfeu, uma habilidade sobrenatural: conseguia manipular objetos. Após tomar Tebas com seu irmão Zeto, fortificou as famosas muralhas da cidade.²

O feito já é em parte apresentado em Homero, *Odisseia* XI.260-264, quando da

² O resumo é em grande parte baseado nesta versão do mito presente na *Biblioteca* de Pseudo-Apolodoro (III, 5.5): “Αντιόπη θυγάτηρ ἦν Νυκτέως: ταύτη Ζεὺς συνῆλθεν. ἡ δὲ ὡς ἔγκυος ἐγένετο, τοῦ πατρὸς ἀπειλοῦντος εἰς Σικυῶνα ἀποδιδράσκει πρὸς Ἐπωπέα καὶ τούτῳ γαμεῖται. Νυκτεὺς δὲ ἀθυμήσας ἑαυτὸν φονεῦει, δοὺς ἐντολὰς Λύκῳ παρὰ Ἐπωπέως καὶ παρὰ Ἀντιόπης λαβεῖν δίκας. ὁ δὲ στρατευσάμενος Σικυῶνα χειροῦται, καὶ τὸν μὲν Ἐπωπέα κτείνει, τὴν δὲ Ἀντιόπην ἤγαγεν αἰχμάλωτον. ἡ δὲ ἀγομένη δύο γεννᾷ παῖδας ἐν Ἐλευθεραῖς τῆς Βοιωτίας, οὓς ἐκκειμένους εὐρῶν βουκόλος ἀνατρέφει, καὶ τὸν μὲν καλεῖ Ζῆθον τὸν δὲ Ἀμφίονα. Ζῆθος μὲν οὖν ἐπεμελεῖτο βουφορβίων, Ἀμφίον δὲ κιθαρωδίαν ἤσκει, δόντος αὐτῷ λύραν Ἑρμοῦ.” Antíope era filha de Nictéu: com ela Zeus se relacionou. E ela, como engravidara, escapou do pai fugindo para Sición, para junto de Epopeu, com quem se casou. E Nictéu, desgostoso, matou-se, tendo dado ordens a Lico de fazer justiça quanto a Epopeu e Antíope. E Lico marchou contra Sición e tomou a cidade, e em seguida matou Epopeu e levou Antíope como prisioneira. E a cativa deu à luz duas crianças em Eleutera da Beócia, as quais, tendo sido abandonadas, foram encontradas e criadas por pastores. Um foi chamado de Zeto e o outro de Anfion. Zeto se ocupou da criação de gado, enquanto Anfion se

visita de Odisseu ao Hades, em que encontra Antíope:

τὴν δὲ μετ' Ἀντιόπην ἴδον, Ἄσωποιο θυγάτρα,
ἧ δὴ καὶ Διὸς εὖχετ' ἐν ἀγκοίνῃσιν ἰαῦσαι,
καὶ ῥ' ἔτεκεν δύο παῖδ', Ἀμφιονά τε Ζῆθόν τε,
οἱ πρῶτοι Θήβης ἔδος ἔκτισαν ἑπταπύλοιο

E depois vi Antíope, filha de Asopo,
que se orgulhava de nos braços de Zeus ter dormido,
e que então gerou dois filhos, Anfion e Zeto,
os primeiros a fundar Tebas de sete portões.

Somente após Homero, e de forma crescente, o que há de milagroso nessa construção dos muros se torna evidente. Em *As fenícias* de Eurípides, versos 822-825, por exemplo:

Ἄρμονίας δέ ποτ' εἰς ὕμεναίους
ἦλυθον οὐρανίδαι, φόρμιγγί τε τείχεα Θήβας
τᾶς Ἀμφιονίας τε λύρας ὑπο πύργος ἀνέστα

Quando para o himeneu de Harmonia
vieram os celestes, se levantaram com a fórmix
os muros de Tebas e pela lira de Anfion uma torre.

Ou nas *Argonáuticas* de Apolônio de Rodes, canto I, v. 735-741:

Ἐν δ' ἔσαν Ἀντιόπης Ἄσωπίδος υἱέε δαιώ,
Ἀμφίων καὶ Ζῆθος, ἀπύργωτος δ' ἔτι Θήβη
κεῖτο πέλας· τῆς οἴγε νέον βάλλοντο δομαίους
ἰέμενοι· Ζῆθος μὲν ἐπωμαδὸν ἠέρταζεν
οὔρεος ἠλιβάτοιο κάρη, μογέοντι ἔοικώς·
Ἀμφίων δ' ἐπὶ οἷ χρυσέῃ φόρμιγγι λιγαίνων
ἦιε, δις τόσση δὲ μετ' ἔχνια νίσσετο πέτρῃ.

Nele estavam os dois filhos de Antíope, filha de Asopo,
Anfion e Zeto, e Tebas ainda sem torres
jazia ao lado: suas fundações eles naquele momento
começavam a lançar. Zeto sobre os ombros carregava
o cume de um alto monte, semelhante a um sofredor.

exercitava no canto e na cítara, já que Hermes lhe dera uma lira. (As traduções apresentadas são todas de minha autoria)

Já Anfion, junto a sua fôrmix dourada, tocando
estava, e uma pedra duas vezes tão grande vinha pelo caminho

Por fim, em Horácio, na *Epístola aos Pisões*, ou *Arte Poética*, v. 394-396:

dictus et Amphion, Thebanae conditor urbis,
saxa movere sono testudinis et prece blanda
ducere quo vellet. [...]

É dito também que Anfion, fundador da cidade de Tebas,
pedras moveu com o som da lira e com branda prece
as conduziu para onde queria. [...]

II.

Um primeiro ponto claro de contato que poderia ser levantado então entre mito e *Fábula de Anfion* é a própria relação sintética entre poesia e música na antiguidade, sendo o instrumento musical com o qual tradicionalmente Anfion é apresentado, a lira, ainda hoje um símbolo do fazer poético. O segundo ponto, e aparentemente o ponto decisivo, é a imagem do processo de construção associado à poesia. O poeta, um “fazedor”, o detentor de uma técnica que em sua primeira acepção,³ ligava-se nesse mito inteiramente aos ofícios do fazer prático: construir, edificar. João Cabral de Melo Neto demonstra já em *O engenheiro* um intenso interesse na relação entre as ideias da arquitetura moderna e as outras artes, imaginando que a lição básica dessa arquitetura pós-Le Corbusier⁴ é que seria de fato possível, e cito Cabral em entrevista a Antonio Carlos Secchin, “fazer arte não com o mórbido, mas com o são, não com o espontâneo, mas com o construído” (SECCHIN, 1999, p. 327).⁵ Cabral propõe aqui um modo

³ Somente em Heródoto, no século V a.C., *poiéō* surge com o sentido estrito de “compor” ou “escrever”. Para uma revisão dos desdobramentos do conceito de *poiésis* na literatura e na filosofia gregas, cf. LLEDÓ, 2012.

⁴ É uma citação do próprio Le Corbusier a epígrafe antológica de *O engenheiro*: “...machine à émouvoir...”. O recorte de Cabral é de um trecho em que Le Corbusier falava justamente, curiosidades da cadeia de recepção, do Partenon, de sua sobriedade material aliada a uma densa complexidade escultural: “Voici la machine à émouvoir. Nos entrons dans l'implacable de la mécanique. Il n'est pas de symboles attachés à ces formes; ces formes provoquent des sensations catégoriques; plus besoin d'une clé pour comprendre. Du brutal, de l'intense, du plus doux, du très fin, du très fort. Et qui a trouvé la composition de ces éléments? Un inveteur génial. Ces cailloux étaient inertes dans les carrières du Pentélique, informes. Pour les grouper ainsi, il ne fallait pas être ingénieur; il fallait être un grand sculpteur.” (LE CORBUSIER, 1925, p. 173).

⁵ “— Além dos nomes de que já falamos, cresce em seu segundo livro a importância de arquitetos e de pintores. Isso se deve ao caráter fundamentalmente visual de seus poemas?”

específico de fazer arte que pode talvez ser melhor compreendido nas palavras que usa ao falar da criação em Miró:

Em Miró, mais do que em nenhum outro artista, vejo uma enorme valorização do fazer. Pode-se dizer que, enquanto noutros o fazer é um meio para chegar a um quadro, para realizar a expressão de coisas anteriores e estranhas a esse mesmo realizar, o quadro, para Miró, é um pretexto para o fazer. Miró não pinta quadros. Miró pinta. (MELO NETO, 2003, p. 39)

Se Drummond e os surrealistas foram fundamentais para a feitura de seus dois primeiros livros, o modo como Cabral se apresenta nos livros seguintes não oculta o parentesco com uma certa poesia francesa, calcado especialmente na dupla Mallarmé/Valéry: o rigor, o trabalho com o verso, em Mallarmé, e a construção crítica de Valéry diante do próprio Mallarmé.. Daí mais uma motivação para a presença de “Fábula de Anfion” no livro. Esse é o único momento em que João Cabral faz uso de um mito antigo em toda sua obra (STERZI, 2011, p. 04.), e este certamente não chegou sem escalas entre a antiguidade e *Psicologia da composição*. Se em seu precursor, *O Engenheiro*, Valéry se divisa no penúltimo poema, a ele dedicado (“doce tranquilidade/ do pensamento da pedra,/ sem fuga, evaporação,/ febre, vertigem.” (MELO NETO, 1997, p. 48.)), em *Psicologia da Composição*, Cabral retoma um mito presente na obra do poeta francês, que em 1931 havia composto com o músico Arthur Honegger um melodrama chamado *Amphion*, em que já podemos encontrar algumas características dessa relação entre o ofício artístico como construção. Assim, “Fábula de Anfion” se apresenta de antemão como mais um gesto de filiação de Cabral a uma certa ideia de rigor dessa linhagem da poesia francesa.

III.

No melodrama de Valéry, também focado na construção dos muros de Tebas, todo gesto do herói é ainda um milagre, um milagre apolíneo, positivo, que representa a capacidade de a divindade, através da arte, organizar um mundo sem ordem, feito inteiro de matéria inerte, de natureza (VALÉRY, 2009, p. 133):

— Certamente. Aliás, a maior influência que sofri foi a de Le Corbusier. Aprendi com ele que se podia fazer uma arte não com o mórbido, mas com o são, não com o espontâneo, mas com o construído. Foi ele quem me curou do surrealismo definido como arte fúnebre em seu livro *Quando as catedrais eram brancas*. A partir de *O engenheiro*, optei pela luz em detrimento da treva e da morbidez.”

J'attaquerai le désordre des roches!
Mes actes purs
Vont asservir à l'œuvre sans exemple
Les ruines des monts, les monstres écroulés
Tombés des flancs sublimes!

Ou na fala de Apolo, em sonho, para Anfion (VALÉRY, 2009, p. 126):

Je place en toi l'origine de l'ordre,
J'habiterai ton moment le plus pur,
Et désormais s'accompliront
Sur la face de la terre
Des actes vénérables
Où paraîtra la céleste sagesse!
Je te confie l'invention d'Hermès!
Je te remets l'arme prodigieuse,
La Lyre!

O próprio Apolo, em sua positividade solar, lhe aparece em sonho e diz qual será seu objetivo. Sua demiurgia é a construção da cidade, e para isso, pela vontade divina, domina aquilo que há de mais rasteiro na paisagem, as inanimadas pedras, a massa amorfa de matéria inerte que formará a cidade. Depois do milagre, sua lira é tomada por um ser alado (“O amor ou a morte”, é dito no poema) e é lançada fora, na fonte em que havia sido encontrada.

O poema de Cabral, no entanto, se surge como um gesto de filiação, busca na diferença o seu espaço criativo, caminha, em certas sendas, no sentido contrário ao de seu antecessor direto. A poesia que lhe surge do exercício de tentar se distanciar dos aspectos factuais da realidade, de, se não abolir, domar o acaso, depara-se, também mallarmaicamente, como observa Wander Melo Miranda, “com o próprio silêncio” (MIRANDA, 1984, p. 154.). O Anfion de Cabral é antes de tudo não uma ferramenta da vontade positiva, da criação divina, mas um asceta no deserto em busca desse silêncio, em que encontraria não a produção, mas “a esterilidade que procurava”. Na primeira parte, em que é narrada a chegada de Anfion ao deserto, percebe-se na ambiguidade criada já no primeiro terceto do poema que o personagem é construído aqui em profunda identificação com o espaço que o cerca, o deserto, e não como instrumento de criação de uma novidade (MELO NETO, 1997, p. 53):

No deserto, entre a
paisagem de seu
vocabulário, Anfion,

ao ar mineral isento
mesmo da alada
vegetação, no deserto

que fogem as nuvens
trazendo no bojo
as gordas estações,

Anfion, entre as pedras
como frutos esquecidos
que não quiseram

amadurecer, Anfion,
como se preciso círculo
estivesse riscando

na areia, gesto puro
de resíduos, respira
o deserto, Anfion.

Nesse espaço-personagem,⁶ ou no espaço em que o personagem busca se transformar, encontramos somente o inorgânico como positividade. O deserto é claro, brilhante, direto. Nele não há lugar para noites ou tristezas, e a flauta de Anfion, um signo da criação, é seca como pedra. A mineralidade, o sol e a mudez do deserto garantem que o dia seja exato, que apenas passe pelo relógio.

É nesse espaço, em um meio-dia que se traduz como ápice dessa positividade solar, que o Anfion de Cabral se depara com o acaso. Após esse encontro com a exuberância, os signos de depuração do deserto se tornam signos de expansão; as imagens minerais e o esgotamento do raro vegetal, em contato com o acaso, que lhe faz soar a flauta, agora já não seca, dão lugar ao florescimento do orgânico, do móvel, do animado. Não se fala mais de pedras ou de luminosidade, mas de animais, com sua moção imprevisível e seu constante ruído, traduzido também de início no verso mais curto formado por predicados do acaso, duros *enjambements* em fluxo contínuo, não mais em tercetos, como em um ligeiro bestiário (MELO NETO, 1997, p. 56.):

⁶ Note-se a ambiguidade no pronome possessivo do primeiro terceto, momento de fusão dessas terceiras pessoas, Anfion e o deserto.

Ó acaso, raro
animal, força
de cavalo, cabeça
que ninguém viu;
ó acaso, vespa
oculta nas vagas
dobras da alva
distração; inseto
vencendo o silêncio
como um camelo
sobrevive à sede
ó acaso! O acaso
súbito condensou;
em esfinge, na
cachorra de esfinge
que lhe mordida
a mão escassa;
que lhe roía
o osso antigo
logo florescido
da flauta extinta:
áridas do exercício
puro do nada.

IV.

É no instante em que nomeia esfinge, esse ícone antigo, esse utensílio narrativo oriundo de um mesmo mundo mítico que Anfion, que Cabral anuncia em uma rubrica, à direita do poema que “Tebas se faz” (MELO NETO, 1997, p. 57). O trecho, o ápice até então esperado, parece dar a chave de sua escolha desse específico mito (MELO NETO, 1997, p. 57):

Diz a mitologia
(arejadas salas, de
nítidos enigmas
povoadas, mariscos
ou simples nozes
cuja noite guardada
à luz e ao ar livre
persiste, sem se dissolver)
diz, do aéreo
parto daquele milagre:

Quando a flauta soou
um tempo se desdobrou
do tempo, como uma caixa
de dentro de outra caixa.

A mitologia, isto é, a própria matéria aqui escolhida por Cabral, alcança a produtividade que parece mais interessá-lo (e também a Valéry) justamente por ser um material aberto e fechado. Só assim Anfion pode ser o herói lembrado na visita ao Hades em Homero, o milagre encantatório de Eurípides, Apolônio de Rodes e Horácio, a crença na inteira positividade da construção humana de Valéry ou o asceta cabralino em cíclica e fracassada busca do menos diante do acaso. É nele que o tempo se desdobra do tempo, “como uma caixa/ de dentro de outra caixa” (MELO NETO, 1997, p. 57). É assim que o mito, portanto, cabe em João Cabral (e é por caber que sobrevive, como os próprios habitantes do Hades odisseico necessitam do sangue trazido pelos ainda vivos para falar). A função-mito, uma cadeia de influência em seus atos intermediários de repetição, é o que permite, por exemplo, que Anfion tenha aqui uma flauta e não uma lira, escolha precisa de Cabral, que parece querer reforçar na diferença de sua versão o quanto é contra o acaso. A flauta não carrega consigo a imagem de Apolo e a positividade do deus presente nos outros poemas. Encontramos em Platão, no livro III da *República*, por exemplo, a precisa contraposição entre os dois instrumentos, sendo a flauta ligada aos pastores, a Pã, ao irracional presente no diálogo de Sócrates e Gláucôn:

Τί δέ; αὐλοποιούς ἢ αὐλητάς παραδέξει εἰς τὴν πόλιν; ἢ οὐ τοῦτο πολυχορδότατον, καὶ αὐτὰ τὰ παναρμόνια αὐλοῦ τυγχάνει ὄντα μίμημα;
 Δῆλα δὴ, ἦ δ' ὄς.
 Λύρα δὲ σοι, ἦν δ' ἐγώ, καὶ κιθάρα λείπεται [καὶ] κατὰ πόλιν χρήσιμα· καὶ αὖ κατ' ἀγρούς τοῖς νομεῦσι σύριγξ ἄν τις εἶη.
 Ὡς γοῦν, ἔφη, ὁ λόγος ἡμῖν σημαίνει.
 Οὐδέν γε, ἦν δ' ἐγώ, καινὸν ποιῶμεν, ὧ φίλε, κρίνοντες τὸν Ἀπόλλω καὶ τὰ τοῦ Ἀπόλλωνος ὄργανα πρὸ Μαρσίου τε καὶ τῶν ἐκείνου ὀργάνων. (PLATÃO, *República* 399d-e)

E então? Receberás fazedores de flautas ou flautistas na cidade? Ou não é este o [instrumento] mais cheio de sons? E os [instrumentos] que são eles próprios cheios de harmonias, não acontece de serem eles imitações da flauta?

- Claro – ele disse.

- A lira então, disse eu, e a cítara para ti restam úteis à cidade; e, por sua vez, nos campos, para os pastores haveria a siringe...

- Assim ao menos, disse, o nosso raciocínio indica.

- Nada de fato novo, eu disse, fazemos, ó amigo, ao preferir Apolo e os instrumentos de Apolo a Mársias e os seus instrumentos.

V.

Se o Anfion de Cabral, em sua crença de autodeterminação, atira no fim do poema sua flauta aos peixes surdos-mudos do mar, objeto de sua frustração por ter criado ao acaso uma cidade inteira imperfeita, Cabral também se apresenta determinado ou ao menos consciente de qual é o espaço que busca com sua poesia. A criação parece ser livre e é possível acreditar que a determinação de uma poética impessoal já pode ser encarada como a própria poética impessoal, apesar de essa ser, a rigor, impossível.

É também uma escolha esse uso do mito, parte da construção do poema e da poética presente no livro, e isso não seria possível se não fosse a já citada abertura e ambiguidade que o mito carrega. Parece algo realista, no entanto, pensar ainda, por fim, que sua eficácia talvez não se deva somente a essa ambiguidade, condição de sua perpetuação, mas à própria perpetuação do mito – e da cultura antiga, por fim – como uma espécie de língua franca de uma certa cultura dominante, espaço em que Cabral e Valéry,⁷ o centro e a margem dessa cultura no modernismo do século XX, podem se comunicar.

Referências

APOLÔNIO DE RODES. *Apollonii Rhodii Argonautica*. Ed. Fraenkel, H. Oxford: Clarendon Press, 1961.

APOLODORO. *Apollodori bibliotheca*. Ed. R. Wagner. Leipzig: Teubner, 1894.

COSTA, Cristina Henrique. No ritmo do Anfion de João Cabral de Melo Neto: Acolhendo/recusando a história. *Remate de Males*, Campinas, n. 34, vol. 1, p. 59-79, 2014.

EURÍPIDES. *Euripidis fabulae*. Ed. Diggle, J. Oxford: Clarendon Press, 1994.

⁷ A ideia central é o dar corpo às ideias através dos mitos, para ele positivos porque a-históricos. Na “galeria da antiguidade clássica”, entre “les grecs qui ont tout vu” (VALÉRY, 2002, p. 86), Valéry teria buscado o personagem que em 1931 poderia representar sua ideal poético.

HORÁCIO. *Ars Poetica*. ed. F. Klingner. Leipzig: Teubner, 1959.

LE CORBUSIER. *Vers une achitecture*. Paris: Les Éditions G. Crès et Cie, 1925.

LLEDÓ, Emilio. *El concepto 'poiesis' en la filosofía griega: Heráclito-Sofistas-Platón*. Madrid: Editorial Dykinson, 2012.

MELO NETO, João Cabral de. *Serial e Antes*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

MELO NETO, João Cabral de. *Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

MIRANDA, Wander Melo. O branco no branco (a "Fábula de Anfion", de João Cabral). *O eixo e a roda*, Belo Horizonte, vol. 2, p. 153-158, 1984.

NUNES, Benedito. *João Cabral de Melo Neto*. Petrópolis: Vozes, 1974.

PLATÃO. *Platonis opera*. Ed. J. Burnet. Oxford: Oxford Clarendon Press, 1968.

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

STERZI, Eduardo. O Reino e o Deserto: A Inquietante Medievalidade do Moderno. *Boletim de pesquisa NELIC*, Florianópolis, vol. 4, p. 04-21, 2011.

VALÉRY, Paul. *Variété III, IV et V*. Paris: Gallimard, 2002.

VALÉRY, Paul. *Poésies*. Paris: Gallimard, 2009.