

Duas leituras de a “Fábula de Anfíon” de João Cabral de Melo Neto e a polêmica do estruturalismo no Brasil

Ana Karla Canarinos¹

Resumo: O trabalho objetiva, através das análises críticas de Luiz Costa Lima e José Guilherme Merquior do poema “Fábula de Anfíon” de João Cabral de Melo Neto, refletir o debate em torno da recepção do estruturalismo no Brasil. Para tanto, serão considerados os textos, “A traição consequente ou a poesia de Cabral” presente na obra *Lira e Antilira* (1968) de Costa Lima e “Nuvem civil sonhada”, presente em *A astúcia da mimese* (1972), de José Guilherme Merquior

Palavras-chave: Crítica literária. Poesia brasileira. João Cabral de Melo Neto.

Abstract: The article aims, through the critical analysis of Luiz Costa Lima and José Guilherme Merquior of the poem “Fábula de Anfíon” from João Cabral de Melo Neto, to reflect the debate surrounding the reception of structuralism in Brazil. For this, we will consider the texts, “A traição consequente ou a poesia de Cabral” in *Lira e Antilira* (1968) from Costa Lima, and “Nuvem civil sonhada”, in *A astúcia da mimese* (1972), from José Guilherme Merquior.

Key words: Literary criticism. Brazilian poetry. João Cabral de Melo Neto.

Resumen: Este trabajo objetiva, a través de los análisis críticos de Luiz Costa Lima y José Guilherme Merquior del poema “Fábula de Anfíon” de João Cabral de Melo Neto, reflejar el debate en relación a la recepción del estructuralismo en Brasil. Para ello, se considerarán los textos, “A traição consequente ou a poesia de Cabral”, presente en la obra *Lira e Antilira* (1968) de Costa Lima, y “Nuvem civil sonhada”, presente en *A astúcia da mimese* (1972), de José Guilherme Merquior.

Palabras-clave: Crítica literaria. Poesía brasileña. João Cabral de Melo Neto.

Introdução

O resgate do conceito de mimese é um ponto de intersecção entre a produção crítica de Luiz Costa Lima e José Guilherme Merquior, únicos críticos que de fato abordaram teoricamente o conceito na crítica literária brasileira. Benedito Nunes, no texto “Crítica literária no Brasil ontem e hoje”, traça um

¹ Doutoranda em Teoria Literária pela UNICAMP.



panorama geral dos caminhos percorridos pela crítica literária brasileira desde o século XIX e faz uma aproximação rápida entre José Guilherme Merquior e Luiz Costa Lima no resgate da mimese. Merquior, abordou a mimese com o intuito de fazer alguns apontamentos sobre o gênero lírico, já no caso de Costa Lima, a mimese foi um tema que perpassou toda a sua carreira como crítico, principalmente com *Mimese e Modernidade*, a *Trilogia do Controle (Controle do imaginário, O fingidor e o censor e Sociedade e discurso ficcional)* e *Mimesis: desafio ao pensamento*.

Para Benedito Nunes (2009, p.16), a distinção mais importante entre os dois críticos está na relação com o marxismo. Merquior mantém uma forte relação com a Escola de Frankfurt, evidenciada sobretudo em *Arte e sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin* (1969), em que analisa o “páthos da crítica da cultura” (NUNES, 2009, p.61), principalmente a partir de Walter Benjamin. Isso não significa que José Guilherme Merquior seja um marxista convicto, entretanto o autor manteve uma relação com os marxistas desde *A Razão do Poema*, com influência forte de Luckács e, posteriormente na crítica aos autores da Escola de Frankfurt, em *Arte e sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin*. Luiz Costa Lima questiona o marxismo desde o início de sua carreira, em *O estruturalismo de Lévi-Strauss, Metamorfoses do Silêncio e Lira e Antilira*, por isso a sua abordagem considera insuficiente a interpretação da mimese como imitatio, contrariando também a tradição sociológica da crítica literária brasileira consolidada desde a publicação do *Formação da literatura brasileira* (1959) de Antonio Candido.

A recuperação da mimesis por estes dois críticos pode ser lida como desdobramento do debate em torno das teorias estruturalistas que chegaram no Brasil neste período. José Guilherme Merquior em “A natureza da lírica”, texto de abertura da obra *A astúcia da mimese*, conceitua da seguinte maneira a imitação do gênero lírico.

A que se aplica, no entanto, este modelo especial de mensagem que é a obra lírica? A uma finalidade partilhada por todo gênero propriamente literário: a representação fictícia de situações humanas, dotadas de interesse permanente. A lírica é, por conseguinte, uma forma de imitação (MERQUIOR, 1997, p.17).

Em 1972, essa afirmação de Merquior é bastante polêmica e contrária aos pressupostos daquilo que se convencionou chamar “teoria literária” em meados do século XX. A noção de representação associada à lírica, a ideia abrangente de “humano” e de “interesse permanente” contraria as principais ideias do estruturalismo literário que encontrava seu auge na Europa dos anos 1960-1970. Ao conceber a finalidade da poesia como representação de situações humanas através de uma mensagem especial, o autor aponta para o conteúdo e o sentido da lírica, e parece reconhecer a estrutura poética como dotada de função social. Merquior questiona a suposta ausência de referencialidade do gênero lírico defendida desde a *Poética* de Aristóteles e levada à cabo pela teoria estruturalista e pós-estruturalista de Barthes. A crítica à teoria literária leva o autor a defender neste primeiro texto de *A astúcia da mimese* a validação do potencial de representatividade do gênero lírico, e a análise da lírica cabralina como crítica da cultura.

Luiz Costa Lima, em *Lira e Antilira*, analisa a poesia de Mário de Andrade, Carlos Drummond de Andrade e João Cabral de Melo Neto, fazendo também alguns comentários sobre a produção de Manuel Bandeira e Oswald de Andrade, com a finalidade de discutir a relação entre estruturação e desestruturação linguística na estética modernista brasileira.

Partindo-se do suposto de ser a linguagem uma rede de significação verbalmente estabelecida, através da qual o homem não apenas se assegura do que já soubesse, mas a partir de que estabelece o novo que desconhecera, partindo-se, em segundo lugar, do suposto de que a linguagem é elemento da cultura, modificado e propulsionado por esta, chegamos, em terceiro lugar, ao pressuposto fundamental: a linguagem se modifica por responder e se propor como ponta de lança da sociedade que muda. Entre linguagem e sociedade corre um vínculo estreito, não determinista, que faz com que a sombra desta se projete no semblante dissemelhante daquela. É dentro desta concepção dinâmica da linguagem que põem os termos de estruturação e de desestruturação (LIMA, 1995, p.18).

Costa Lima não nega o fator social, mas também não lhe atribui o valor que o marxismo preconiza. As categorias como estruturação e desestruturação da linguagem não é de modo algum determinada pelas mudanças sociais: “seria ridículo pensarmos que o corpo da língua – sua morfologia e sua sintaxe – se modifica porque o corpo social se transforma” (LIMA, 1995, p.21). Para o autor,

as mudanças sociais podem modificar algum léxico, tornando-o desatualizado ou modificando o seu sentido, mas jamais interfere na “parole do poeta”. Ou seja, as maneiras de estruturação da linguagem criadora do poeta tendem à mudança na medida em que se abalam “os pilares da visão de mundo assentados na própria linguagem” (LIMA, 1995, p.21). Através das análises dos poetas modernistas e da passagem entre estruturação da linguagem com Mário de Andrade e Carlos Drummond de Andrade para a desestruturação com Oswald e João Cabral, o crítico também discute teoricamente a prática da crítica².

Ou seja, assim como Merquior, Costa Lima também se posiciona em relação à teoria literária através da crítica poética. Ao longo de *Lira e Antilira*, o autor critica tanto a estilística alemã e do *new criticism* anglo-saxônico por “não haver desenvolvido, de maneira sistemática, o estudo das relações entre individualidade e história” (LIMA, 1995, p.30), como também o marxismo, pelas “interferências políticas [...] e pela inclinação em confundir a obra de arte com instrumento ideológico, como simples resposta ou reflexo a uma situação dada” (LIMA, 1995, p.31).

Sob este aspecto, José Guilherme Merquior, resgata a mimese como uma forma de atribuir uma carga representacional à lírica, e conseqüentemente, sua crítica se opõe ao formalismo da crítica estrutural. Em contrapartida, Costa Lima afirma que “os estilistas e formalistas nos são mais úteis pelo trabalho que já empreenderam” (LIMA, 1995, p.30) que o marxismo na crítica literária, justamente pela especialização da atividade do crítico na compreensão e análise isolada do texto. Ou seja, se o que une os dois críticos na análise da poesia de Cabral é o resgate de uma ideia de representação para pensar o gênero lírico, o que os diferencia é a relação estabelecida com a chegada do estruturalismo no Brasil, corrente largamente criticada por José Guilherme Merquior e absorvida por Costa Lima.

² Para Haroldo de Campo, esse terceiro livro inicia uma nova fase na carreira de Costa Lima na tentativa de criar uma teoria original, pois “[seus] estudos são precedidos de uma discussão da crítica estrutural e da proposta de uma crítica dotada de ‘visada estruturalizante, porém não destituída da ‘consideração histórica’”. CAMPOS, Haroldo de. O lugar de Luiz Costa Lima. In: GUMBRECHT, Hans Ulrich. ROCHA, João César de Castro. *Máscaras da mimesis: a obra de Luiz Costa Lima*. Rio de Janeiro: Record, 1999, p. 150.

Análises da “Fábula de Anfíon” de João Cabral de Melo Neto

Tendo em vista o resgate do conceito da mimese empreendido pelos dois autores, a diferença crítica é constatada na análise do poema *Fábula de Anfíon* de João Cabral de Melo Neto, um dos trípticos de *Psicologia da composição*. O poema é composto por 171 versos e é dividido em três partes: O deserto, O acaso e Anfíon em Tebas, o que corresponde aos três momentos importantes do poema: antes da criação de Tebas, Tebas já criada e depois da criação de Tebas. Cada segmento do poema é formado por semi-partes: *Anfíon chega ao deserto, O deserto, Sua flauta seca, O sol do deserto, Anfíon pensa ter encontrado a esterilidade que procurava, Encontro com o acaso, O acaso ataca e faz soar a flauta, Tebas se faz, Anfíon busca em Tebas o deserto perdido, Lamento diante de sua obra, Anfíon e a flauta*. O poema, grosso modo, apresenta o personagem Anfíon apaixonado pelo silêncio do deserto e, quando seu desejo parece realizado, sua "mudez assegurada", Anfíon se depara com o acaso e a flauta soa. A flauta soar, fez com que Tebas fosse construída, então Anfíon fica insatisfeito e lança o instrumento ao mar.

José Guilherme Merquior, no texto *Nuvem civil sonhada – ensaio sobre a poética de João Cabral de Melo Neto*, parte de duas leituras canônicas da crítica até aquele período (1970) e depois inicia a sua análise do poema. A primeira é de Othon Moacyr Garcia, no ensaio *A página branca e o deserto* (1957) e a segunda é a de Angel Crespo e Pilar Gómez Bedate, no texto *Realidad y forma en la poesia de Cabral de Melo Neto*. Os dois autores debatem sobretudo sobre o final do poema, quando Anfíon lança a flauta ao mar após Tebas ser construída.

Anfíon e a flauta.

“Uma flauta: como
dominá-la, cavalo
solto, que é louco?

Como antecipar

a árvore de som
de tal semente?

Daquele grão de vento
recebido no açude
a flauta cana ainda?

Uma flauta: como prever
suas modulações,
cavalo solto e louco?

Como traçar suas ondas
antecipadamente, como faz,
no tempo, o mar?

A flauta, eu a joguei
aos peixes surdo-
mudos do mar (MERQUIOR, 1997, p.113).

Na interpretação de Garcia, Anfión procura o silêncio e a esterilidade antes e depois da construção de Tebas e diferentemente da versão do *Amphion* (1931) de Valéry, Cabral vê no acaso um co-responsável pela criação poética, mas que nem por isso passa a valorizar a sua composição. Segundo Garcia, nesta estrofe, Anfión ratifica a insuficiência da poesia e a sua incapacidade de exprimir satisfatoriamente as emoções humanas. Todas as perguntas feitas ao longo das estrofes desta última parte do poema, “Como dominar a flauta? Como antecipar a árvore de som de tal semente? Como prever suas modulações? Como traçar suas ondas simplesmente, como faz no tempo, o mar?” (MERQUIOR, 1997, p.113-114), corroboram a derrota da linguagem diante da representação. Ou seja, para Garcia, “A Fábula seria uma crônica amarga e clarividente da luta pela expressão, cujo final inevitável é a derrota da linguagem. Feito o poema, fica a frustração, porque expressar é deformar” (MERQUIOR, 1997, p. 116).

A segunda interpretação é de Angel Crespo e Pilar Gómez Bedate, no texto *Realidad y forma en la poesia de Cabral de Melo*. A análise dos críticos espanhóis analisa *A fábula de Anfión* dentro do contexto das obras de Cabral, encontrando assim como Othon Moacyr Garcia uma "tendência ao niilismo" e de "negação da poesia", e do "ceticismo" do poeta diante da utilidade da poesia" (MERQUIOR, 1997, p. 117). Nas obras futuras, é como se "Anfión resgatasse a sua flauta jogada aos peixes" e então Cabral se encarrega de falar sobre a realidade exterior, sobre a realidade social e concreta. Para a interpretação de Angel Crespo e Pilar Gómez Bedate, o desencanto de Anfión com a sua arte seria uma etapa dialética do processo definitivo de colocar a poesia – transformada em realismo – a serviço da crítica social. Apesar da diferença de ênfase nas análises: na primeira, o foco exclusivo no poema; na segunda interpretação, a inserção do poema no todo da produção poética de Cabral, ambas afirmam que o poeta parte do problema da insuficiência da linguagem na composição do poema.

Estes são, até agora, os dois grandes ângulos de leitura da Fábula de Anfión. Note-se que, muito significativamente, eles convergem quanto ao significado intrínseco do poema: segundo ambos, a Fábula falaria, em última análise, da insuficiência da linguagem poética. A diferença está em que, enquanto O.M. Garcia contempla essa limitação como absoluta, - como algo inerente à condição da linguagem – os analistas da segunda corrente, não a concebendo como deficiência da linguagem em si, mas como limitação da poesia, resgatável pela sua conversão ao realismo inspirado pela crítica social, veem essa mesma insuficiência como relativa e condicional. Para eles, não é a linguagem que é gratuita: é a linguagem da poesia pura (MERQUIOR, 1997, p. 118).

Por essa razão, Merquior termina se perguntando, "Será mesmo este o significado central da Fábula? A mensagem de Anfión será, efetivamente, a indicação de um sinal de menos?" (MERQUIOR, 1997, p. 118). Num longo *close Reading* do poema, Merquior responde a última estrofe do poema de Cabral, visto como insuficiência da linguagem pelas outras duas interpretações.

A conduta de Anfion é no fundo ambivalente. Sabedor da impossibilidade de reduzir o acaso, alertado para a complexidade do fenômeno criador, ele joga sua flauta ao símbolo desse processo múltiplo, maior que o homem, mais amplo que o seu espírito; mas ele sabe também (pela experiência descrita em todo o poema) que o seu papel nesse processo é o de só aceita-lo pelo combate, pelo desafio do deserto, pela intransigência utópica do sol (MERQUIOR, 1997, p. 118).

Ou seja, segundo a análise de Merquior, Anfíon reconhece o jogo-do-mundo e a força do acaso, e percebe que é incapaz de reduzir o jogo-do-mundo ao cálculo e à clareza, chegando a invejar a natureza. “Como traçar suas ondas, simplesmente, como faz no tempo, o mar”. Aqui, Merquior discorda da interpretação de Garcia, cuja interpretação afirma que esses questionamentos funcionam como ceticismo em relação à capacidade de representação da poesia, como uma resignação da poesia a não-representabilidade da linguagem. Para Merquior, quando Anfíon joga a flauta, Anfíon se rende “ironicamente” à natureza, pois se a natureza cumpre melhor que nós as regras do jogo-do-mundo, “nem por isso ela se substitui ao que é especificamente humano dentro do próprio jogo. O oceano-jogo é fonte de poesia, mas seus habitantes surdos-mudos não podem ser os destinatários de nenhum poema” (MERQUIOR, 1997, p. 148)

Em linhas gerais, rechaça as críticas que tendem a dicotomizar a poesia de Cabral em duas águas (a vertente estética e a vertente social) e lê seus livros desde *O engenheiro* ao “tríptico do Capibaribe” (*O cão sem plumas* (1950), *O rio* (1953) e *Morte e vida Severina* (1955), como uma solução de continuidade, afastando-se da ideia de uma fase formalista e outra social. Merquior compreende a característica de “a poesia da poesia” não apenas como uma consideração sobre a arte, mas como investigação sobre a realidade.

Por outro lado, o modelo “ontológico” de *Psicologia da composição* se ajusta muito harmoniosamente à temática social dos poemas do Capibaribe [...]. Os poemas do Capibaribe, como várias outras peças menores, aludem a situações concretas de limitação irracional do homem. O protesto que os anima revela a radicalidade da dialética experimentada por Anfíon e redefinida na Faca [...]. Ao abordar situações concretas, a poesia forja o senso radical de abertura, o aspecto crítico-utópico da dialética da lâmina (corte/privação, lucidez/avidez) a partir do seu próprio tema particular. A realidade do Capibaribe, como objeto poético, chega por seus próprios meios a harmonizar-se com o objeto “ontológico” dos poemas “não-sociais” [...]. A poesia ontológica é vertida, em toda a sua pureza, em toda a sua integridade – e na sua própria carne simbólica –, para a linguagem da denúncia e da contestação da desordem social (MERQUIOR, 1997, p. 183).

Segundo Merquior, João Cabral se diferencia da tradição moderna de poesia (Baudelaire, Mallarmé, Valéry) na concretude do simbolismo: “a frase cabralina pertence a um mundo de metáforas mais controladas, de simbolismo

mais explícito e de imagens mais diretas” (MERQUIOR, 1997, p. 185). Ou seja, a “ontologia da criação” da Fábula, reconcilia o “esforço da lírica pela abertura de uma nova perspectiva filosófica com o novo gosto pelo perfil saliente dos objetos, pela vividez da cena imediata da experiência” (MERQUIOR, 1997, p. 187), por isso a harmonia e não oposição entre a fase “ontológica” e a fase mais “social” de João Cabral.

A diferença entre o estilo mallarmeano e o estilo cabralino não é portanto de valor; é uma diferença entre duas estirpes de simbolismo: uma abstrata, outra concreta, uma estilizante, outra presentificante. Onde Mallarmé é diagrâmico, João Cabral é plástico. A qualidade distintiva do poema mallarmeano é a “abstração”, montada numa pressão sintática vizinha da violência (porém não da simples desestruturação: este troço ficaria reservado às vanguardinhas posteriores, que reduzem a poética do significante a mera precursora da “poesia sem verso”, tão pobre de sintaxe quanto – naturalmente – de significação); em João Cabral, ao contrário, predomina a visualidade extrema no período enxuto (MERQUIOR, 1997, p. 186).

Em contrapartida, Luiz Costa Lima, no texto *A traição consequente ou a poesia de Cabral*, entende a poética de João Cabral como estágio final de um processo de maturação poética que, nascido com Mário de Andrade e seguido por Carlos Drummond de Andrade, “põe em xeque a posição da emocionalidade no poema” (LIMA, 1995, p. 25). O “pôr em xeque” não é propriamente anular o papel funcional do lirismo-amoroso em poesia, conforme se tem pensado a respeito de Cabral, mas inscrevê-lo como edifício construído, margeado pelo rigor do engenheiro. Segundo Costa Lima, João Cabral apresenta uma possibilidade de inserção do real em sua poesia que permite a efusão da emoção, mas o faz a partir de uma operação linguística que converte o real à sua dimensão da palavra. Costa Lima, reconhece assim, uma fidelidade grande de Cabral à poesia de Mallarmé e Valéry, o que Merquior encontrava diferença. Nesse arco histórico empreendido por Costa Lima, em Manuel Bandeira, a emocionalidade é pouco ou quase nada reprimida, em João Cabral, ao contrário, as emoções e sentimentos estão subordinados a uma geometria intelectual que dita o rigor do verso e da palavra.

O que existe para o poeta, basicamente, são as palavras, não seus sentimentos, o que as palavras têm a dizer é bem mais que a dor dos desencontros e das aspirações pessoais, que as esperas, as

esperanças, seus desenlaces. O mundo não é minha dor, ela apenas nele cabe. A poesia não é o disfarçado canto do foro íntimo ou o enganoso encanto do seu leitor. Na verdade, se ela tem alguma função é a de ser resposta em linguagem, resposta constituída em estrutura própria, resposta-constituente e não simples resposta-reflexo, ainda que organizante do que reflete (LIMA, 1995, p. 25).

Em Manuel Bandeira, Costa Lima afirma que o que rege é o “realismo coloquial” ou “realismo de testemunho”, ou seja, “poesia da intimidade, linguagem afetiva, tempo afetivo, onde a emoção recordadora luta mansamente com a ironia que a disciplina” (LIMA, 1995, p. 23), em que o sentido conotativo predomina na metaforização dos sentimentos. Em Cabral, ao contrário do realismo de Bandeira, o que predomina é o sentido denotativo.

Em João Cabral, ao contrário, a vontade de realismo se traduz na predominância do denotativo. Mas tal domínio não significará um empobrecimento da linguagem poética? [...] Como sairemos da dificuldade? [...] Dentro do tradicional conceito de realismo a linguagem denotativa é, de fato, mais pobre, porque não contém mais do que referências unívocas. Se, entretanto, temos em conta que a obra de arte não só representa a realidade como a presentifica, não só a testemunha, como a constitui, tal empobrecimento não será mais obrigatório. O denotativo não explicita mais do que relações unívocas, mas ele não empobrecerá se não for pobre o real que constituir. Este tampouco deixa de ter um lado testemunhal. Mas, ao contrário do que sucede no conceito tradicional de realismo, não é pela adequação predominante ao testemunhal que a obra será chamada de realista. Seu realismo será de linguagem, vertente oposta ao realismo de testemunho. Realismo de linguagem pela ativação de práxis que desvela, no texto, novas perspectivas contidas no objeto-palavra (LIMA, 1995, p. 43-45).

Segundo Costa Lima, quando Anfíon lança a flauta ao mar não representa simplesmente o lançamento da emocionalidade, o ataque é mais radical, “o dilema se mostra nos termos de poesia e não-poesia” (LIMA, 1995, p. 228), ou seja, o ataque é sobre a própria existência da poesia. A dúvida de Cabral sobre a possibilidade da poesia, estabelece uma verdadeira dialética: “a dialética da invenção e da interrogação” (LIMA, 1995, p. 229), isto é, o questionamento de Cabral sobre a possibilidade de continuar fazendo poesia através da própria poesia, “se abre o caminho: a recriação do poético após cumprida sua dessacralização” (LIMA, 1995, p. 228). A solução de Anfíon seria reconhecer a impossibilidade da poesia para que ela possa ressurgir a partir da sua dessacralização. Dito isso, Costa Lima recorre às ideias da fenomenologia para

refletir sobre a relação da dessacralização da poesia feita por Anfíon e a sua relação com o mundo.

À epoché do filósofo corresponde a palavra cabralina tomada a todo pulso, não violentada, mas domada, em que suas fontes mágicas ou melódicas são transformadas em fontes de lucidez. Daí a sociedade que, por assim dizer, prepara e antecipa a poesia de João Cabral. Assim como para Husserl "a linguagem... não é a palavra do ser, mas a palavra dos sujeitos que vivem para sempre" a poesia para Cabral não é a revelação do Mistério, mas a busca de rompê-lo. Não o mundo sujeito ao enigma, mas o mundo do homem sujeito (LIMA, 1995, p. 229).

Ao associar o conceito de epoché à lucidez com que a palavra é domada na poesia de Cabral, Costa Lima indica que esse poeta, sem abandonar o mundo ou criar um simulacro dele, distancia-se provisoriamente, a fim de vê-lo não como ele realmente é, mas como ele pode ser representado. Com base nisso, esse crítico chama a atenção para um provável realismo fenomenológico na poesia de João Cabral, que se dividiria em duas fases, sendo: a primeira composta pelos livros *Pedra do sono* e *Os três mal amados* e a segunda se desenvolveria a partir de *O engenheiro*. A primeira caracteriza-se pelo aspecto lunar e abstrato, ao passo que a segunda destaca-se pela solaridade e concretude, sendo que em *O engenheiro* entrecruzariam essas duas vertentes. O realismo fenomenológico da poesia de Cabral se traduz na metáfora da lente, que realiza atos que se aproximam da realidade, mas não de maneira reflexiva.

A lente que se distancia ou, ao invés, se aproxima, realiza atos que na realidade não cumpriu. Melhor dito, que cumpriu reflexivamente. [...] o afastamento e a aproximação da lente são traduções poéticas da ideia de que os horizontes das coisas não se restringem ao que é dado ver agora (LIMA, 1995, p. 329).

Essa maneira de visualizar não se limita a retratar o real tal como ele é, mas caracteriza-se por mostrá-lo a partir de uma percepção que se dá na imaginação, num plano que vai além do que é possível ver. Como sugere o título, em *A traição consequente ou a poesia de João Cabral* são apontadas as influências exercidas por poetas como: Murilo Mendes, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Charles Baudelaire, Stéphane Mallarmé, Paul Valéry, Rainer Maria Rilke e Jorge Guillén, sobre a poesia de João Cabral. Além de pontuá-las, Costa Lima demonstra como elas foram ultrapassadas e

problematizadas pelo poeta pernambucano, apesar de reconhecer e validar a importância desses precursores na sua poesia.

Em relação a Valéry, embora mantenha “o rigor no trato da palavra, o ideal do poema construção” (LIMA, 1995, p. 229), Cabral trai o projeto de poesia pura, dessacralizando esse conceito em “Fábula de Anfíon” com o ato de atirar a flauta, ou seja, a musicalidade do poema e a própria noção de virtuosidade poética, aos peixes surdo-mudo do mar. Assim, enquanto para o primeiro o modelo de poema é pensado a partir da música e da arquitetura, no segundo, a linguagem se constitui com base na engenharia e na pintura. Conforme aponta Costa Lima, “enquanto Valéry se aproxima de conceitos-chaves de Bergson, o trajeto de João Cabral estará manchado pelo empreendimento fenomenológico” (LIMA, 1995, p. 330). João Cabral volta-se mais para o visual e imagético, que se associa, nessa leitura de Costa Lima, ao realismo fenomenológico.

A ruptura do poeta brasileiro com os poetas europeus pode ser vista como a negação do pensamento de que as artes periféricas se constroem a partir da imitação dos modelos ditados pela metrópole cultural. Assim, é nesse ponto que se encontra a traição de João Cabral, pois, ao invés de apenas se apropriar das influências vindas dos importantes centros intelectuais, a poesia cabralina problematiza-as, roendo tudo aquilo que considera excessivo na lírica de seus precursores e instaurando a “diferença” sem se limitar em reproduzir o modelo representado por eles.

Duas posições diante do Estruturalismo

Considerando as interpretações de Luiz Costa Lima e José Guilherme Merquior sobre o poema *A Fábula de Anfíon* de João Cabral de Melo Neto, e a centralidade distinta que ambos atribuem ao “extra-linguagem” nas suas concepções distintas de realismo, é possível entender essa discussão num panorama mais amplo da disputa em torno do Estruturalismo que acometeu a crítica literária brasileira na década de 1970.

O Estruturalismo marcou os anos 1950-1960 na França, atingindo a linguística, a antropologia, a sociologia, a filosofia, a história, a história da arte, a psicanálise e a crítica literária. Por trás do “rótulo estruturalista” havia diversos “estruturalismos”: um, identificado por Dosse como “estruturalismo científico”, seria “representado por Claude Lévi-Strauss, Algirdas-Julien Greimas ou Jacques Lacan envolvendo ao mesmo tempo, portanto, a antropologia, a semiótica e a psicanálise”; outro, qualificado como “estruturalismo semiológico”, “mais flexível, mais ondulante e cambiante, com Roland Barthes, Gérard Genette, Tzvetan Todorov ou Michel Serres”; finalmente, ainda outro, chamado de “estruturalismo historicizado ou epistêmico”, com “Louis Althusser, Pierre Bourdieu, Michel Foucault, Jacques Derrida, Jean-Pierre Vernant e mais amplamente, a terceira geração dos Annales” (DOSSE, 2007, p. 75).

A publicação da coletânea de textos selecionados em *O estruturalismo de Lévi-Strauss* (1968) de Luiz Costa Lima, já professor da PUC-RJ, é um dos marcos da difusão dos princípios teóricos e metodológicos do Estruturalismo no ambiente acadêmico brasileiro. A partir da segunda metade da década de 1970, a “polêmica do estruturalismo” ou “polêmica da teoria”³ tomou maiores proporções, atingindo alunos de pós-graduação, escritores como Carlos Drummond de Andrade e Ana Cristina César e diversos intelectuais como Carlos Nelson Coutinho, Zuenir Ventura e Renato Bittencourt. A chegada do estruturalismo culminou com uma espécie de “mal-estar” de parte da intelectualidade com a esquerda, o que gerou uma reação acadêmica negativa ao marxismo.

José Guilherme Merquior em *Formalismo e tradição moderna* (1974) e *De Praga a Paris* (1989), nos quais questiona a enxurrada de teoria que brota nos departamentos de literatura e, inclusive, coloca em xeque a capacidade da teoria de explicar a obra literária. Crítico ferrenho do formalismo, Merquior acusa a teoria literária, sobretudo a estruturalista e pós-estruturalista francesa de “teorreia”, uma prática opaca, vazia, irracional e que pouco contribui para a compreensão do objeto literário. Em *Formalismo e tradição moderna*, ao opor os dois conceitos que servem de título ao estudo, o autor analisa o modernismo brasileiro como “fiel à escassez de pensamento filosófico, típica da nossa cultura

³ Esse debate é denominado desta forma pela crítica: (SÜSSEKIND, 1985, p. 28-34)

intelectual, que não teve estetas propriamente ditos, nem teoria da literatura articulada” (MERQUIOR, 2015, p. 134). No texto *O estruturalismo dos pobres*, Merquior é mais enfático na sua crítica ao estruturalismo.

Se você quer estudar letras, prepare-se: que ideia faz você, já não digo da metalinguagem, mas, pelo menos, da gramática generativa do código poético? Qual a sua opinião sobre o rendimento, na tarefa de equacionar a literariedade do poemático, de microscopias montadas na fórmula poesia da gramática / gramática da poesia? Quantos actantes você é capaz de discernir na textualidade dos romances que provavelmente (tres-)leu? E que me diz do “plural do texto” de Barthes é possível assimilá-lo ao genotexto da famigerada Kristeva? Sente-se você em condições de detectar o trabalho do significante no *nouveau roman*, por exemplo, por meio de uma “decodificação” “semanalítica” de bases glossemáticas? Ou prefere perseguir a “significância”, mercê de alguns cortes epistemológicos, no terreno da forclusão, tão limpidamente exposta no arquipedante seminário de Lacan? (MERQUIOR, 1975, p. 29).

Merquior compreende a representação como um fenômeno da cultura, por essa razão o autor condenou veementemente as análises estruturais e anti-miméticas, e defendeu que a natureza é fonte de poesia para que o homem possa, através de uma “mensagem especial” transformar a natureza em trabalho estético. Costa Lima entende o realismo de linguagem de João Cabral como algo que não segue a expectativa do leitor/receptor, ou seja, como algo que está atrelado à História, mas não necessariamente à cultura ou ao contexto social de produção. Costa Lima não nega a relação da obra de arte com o contexto, mas a partir das categorias como estruturação e desestruturação da linguagem, realismo de testemunho e realismo de linguagem, conotação e denotação, o crítico tenta criar uma separação da análise literária com a sociedade.

Esse tipo de discussão de final dos anos 1960 até boa parte da década de 1980 ressalta o posicionamento desses dois teóricos em face da querela do estruturalismo. *Lira e Antilira* (1968) aparecia anos depois de obras como *A sereia e o desconfiado* (1965) de Roberto Schwarz, *Razão do Poema* (1965) de José Guilherme Merquior, *Metalinguagem* (1967) de Haroldo de Campos e antes de *A astúcia da mimese* (1972). O estruturalismo colocou em discussão, por ambas as posições, qual o papel da história e dos condicionamentos sociais na explicação e determinação literária de um texto. Sob este aspecto, a interpretação de Merquior se coloca como uma tentativa de combater essa cisão

entre texto e sociedade preconizada pelas análises estruturalistas, Costa Lima, por outro lado, absorve essa cisão para entender o realismo de João Cabral não como um reflexo da sociedade, mas como um realismo fenomenológico da dessacralização da poesia.

Referências

BASTOS, Dau. *Luiz Costa Lima: uma obra em questão*. Rio de Janeiro: Grammond, 2010, p. 128.

CAMPOS, Haroldo de. O lugar de Luiz Costa Lima. In: GUMBRECHT, Hans Ulrich. ROCHA, João César de Castro. *Máscaras da mimesis: a obra de Luiz Costa Lima*. Rio de Janeiro: Record, 1999, p. 150.

CRESPON, Angel; GÓMEZ, Pilar Bedate: *Realidad y forma en la poesía de Cabral de Melo Neto*. Madrid: Revista de Cultura Brasileña, 1964.

DOSSE, François. *História do Estruturalismo*. Tradução de Álvaro Cabral; revisão técnica de Maria Mansor D'Alessio. 2 v. Bauru: Edusc, 2007.

LIMA, Luiz Costa. *Lira e Antilira: Mário, Drummond, Cabral*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

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

MERQUIOR, José Guilherme. *A astúcia da mimese: ensaios sobre lírica*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.

_____, José Guilherme. *Formalismo e tradição moderna: o problema da arte na crise da cultura*. São Paulo: É realizações, 2015.

_____, José Guilherme. *O estruturalismo dos pobres e outras questões*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

Recebido em 14/08/2018.

Aprovado em 20/10/2018.