

**A ESTÉTICA DA NATUREZA:  
APROXIMAÇÕES ENTRE OSMAN LINS E JOÃO CABRAL DE MELO NETO\***Bárbara Del Rio ARAÚJO<sup>√</sup>**RESUMO**

Esse trabalho executa uma aproximação entre o romance **O fiel e a pedra** e a obra **Pedra do sono** a fim de evidenciar as soluções linguísticas adotadas pelos escritores de modo a criar mobilidade na representação dos objetos e da instância introspectiva. Em especial, a exposição das imagens de animais ganha um caráter experimental, demonstrando conotações que promovem um halo poético a manifestar uma pesquisa pela expressão. Existe nesses textos uma tensão dramática, produzida pelas transfigurações da natureza e dos aspectos imagéticos regionais, que, ao se deslocarem da referência convencional, promove uma gravidade lírica, persistente força motriz dessas composições. Nesse sentido, a relação entre sociedade humana e os não humanos é deflagrada através da linguagem compassiva capaz de proporcionar a negação determinada do sentido. A aproximação entre essas obras nos levarão a concluir que a natureza e os animais tornam-se base para a expressão autêntica da subjetividade, combatendo à coisificação.

**Palavras-chave:** Natureza. O fiel e a pedra. Pedra do sono.

**1 INTRODUÇÃO: SUBJETIVIDADE IMERSA À PLASTICIDADE**

Ao compararmos os movimentos de contemplação das obras **O fiel e a pedra** e **Pedra do sono**, é possível uma coincidência interessante por parte da fortuna crítica: inicialmente, **Pedra do sono** (1942) se destacou pelo “primado da

---

\* Artigo recebido em 06/06/2022 e aprovado em 11/07/2022.

<sup>√</sup> Doutora em literatura brasileira pelo programa de pós-graduação em estudos literários da UFMG, Belo Horizonte/MG. Professora efetiva de Literatura do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais – CEFET/MG. E-mail: barbaradelrio.mg@gmail.com.

visualidade, captação plástica do real, valorização do onírico em contraposição às percepções automatizadas do objeto” (SECCHIN, 2014, p.20). Críticos, como Antonio Candido, dissertaram sobre o uso das imagens livremente associadas como ponto de partida para a confecção do livro; assim, afirmaram que nela o poeta procurava “construir um mundo fechado para a sua emoção” (CANDIDO, 2002, p.9). Isso posto, enunciavam-se a plasticidade e o hermetismo como elementos primordiais dos escritos cabralinos iniciais.

É preciso ainda dizer que os estudiosos do primeiro livro de João Cabral de Melo Neto não fecharam os olhos para uma subjetividade latente: “Não se conclua porém que está poesia seja um edifício racionalista. Muito pelo contrário, o trabalho ordenador a que é devida se exerce sob os dados mais espontâneos da sensibilidade” (CANDIDO, 2002, p.10). Assim, ainda que a face mais aparente da poesia de João Cabral de Melo Neto seja a racional, construtivista, muitas vezes associada à poesia pura e à figura do engenheiro, não se podia negar a existência de um **eu** imerso e presente em toda dinâmica plástica, que reformula inclusive as associações existentes.

Por sua vez, **O fiel e a pedra** (1961) fora contemplado pela introspecção associada à questão social, aspecto que muitas vezes o fez tributário da linhagem do romance de 30. Inclusive, o próprio autor reconhece essa característica: “Com **O fiel e a pedra** encerra-se uma fase da minha atividade como escritor. Até então eu era tributário de uma herança literária clara e definida: Machado de Assis, Graciliano Ramos (...) Mas eu acreditava estar caminhando para alguma coisa que não era nada daquilo”. (LINS, 1979, p.168). A novidade que esse romance empreendia estava na existência de uma tensão dramática que atuava na narrativa através da experimentação. Denominado como romance-poema, destacou-se o lirismo através da transfiguração da natureza sobretudo no fluxo de consciência dos personagens de modo a criar relações obscuras e metafóricas. Esse aspecto fez com que estudiosos discutissem o claro-escuro e o barroquismo nessa narrativa. Nesse sentido, apresentavam-se como um traço distintivo da obra, que permaneceria nos escritos posteriores de Osman Lins, o experimentalismo e o esteticismo: “Situado no centro geométrico das duas etapas, **O fiel e a pedra**, ergue-se como a obra-base no percurso do ficcionista, precisamente porque alcança o justo e o alto equilíbrio entre duas tendências, a introspectiva e a experimentalista” (MOISES, 1979, p.13) Assim,

demonstra-se como a subjetividade se coloca através de tentativas de inovações técnicas e formais, traduzindo uma diferente perspectiva estética:

É, portanto, a necessidade de abordar esta nova experiência não apenas tematicamente, mas de assimilá-la à própria estrutura da obra, em termos estéticos adequados, para levar o leitor a participar (e não apenas a tomar conhecimento) dessa experiência, que forçou Osman Lins a renovar a sua arte de narrar, evidenciada anteriormente em obras como "O Visitante" e "O fiel e a pedra". (ROSENFELD, 1970, p.6)

Percebemos, então, que a fortuna crítica de **O fiel e a pedra** assim como de **Pedra do sono**, em diferentes momentos, destacou ora a subjetividade ora a plasticidade experimentalista como dois grandes pilares de sustento para as obras. A intenção dessa pesquisa é mostrar as aproximações e também distanciamento dessas técnicas a fim de entender que existe nelas um transbordamento de significado, acionando uma expressão exata na representação devido a sua riqueza imagética. Deste modo, existe um trabalho minucioso com as palavras que privilegiam o campo visual e alcançam uma dimensão capaz de expressar além da referencialidade o halo poético e subjetivo humano. Destaca-se nessa imersão imagética a representação da natureza e dos animais como ponto de partida para expressão humana.

## 2 DESENVOLVIMENTO: NATUREZA EM(CENA) HOMENS

**O fiel e a Pedra** é o terceiro livro de Osman Lins que, diferentemente do primeiro, muito afeito a um psicologismo extenso, alcança um equilíbrio na medida em que reduz o escapismo introspectivo através do trabalho com as imagens. Nesse aspecto, as imagens concretizam todo o escapismo que aparece sempre representado por objetos. Entretanto, diferentemente dos livros posteriores, como **Nove, Novena** (1966) e **Avalovara** (1973), a exploração do signo e da metalinguagem ocorre de modo equilibrada. A grande temática dessa produção inicial do autor é a relação entre o ser humano em face da Natureza, isto é, a busca pela compreensão do sentimento e do homem através da transfigurações dos objetos e dos animais.

Bernardo, o protagonista, vivencia o drama de uma família desmantelada pela perda do filho recém-nascido e pela pobreza. Assim, vai em busca de oportunidade

nas terras de Miguel que morre e o deixa desamparado. Conflitos por terra surgem entre Bernardo e o irmão de Miguel, Nestor. Ao seu lado, como esteio, Bernardo tem Teresa, Ascânio, Lucinda e as memórias de sua mãe. Entretanto, nada lhe vale por completo, já que sua cisão não termina e seu conflito interior não se aplaina. O que salta aos olhos na narrativa é o confronto entre as ações e o estado interior do personagem que se dá pela representação multiforme das imagens:

A tensão dialética se concretiza no diálogo entre as personagens e a Natureza; o recorte abissal dos protagonistas, efetuado com indistigável economia de meios, reflete-se na descrição da paisagem, retratada com fidelidade e senso de medida. Equidistante, sopesando cuidadosamente o valor de cada polo dramático, o ficcionista defende-se de atribuir à paisagem função condicionante; embora não lhe negue a força opressiva, desloca o eixo da ação para o ser humano (...). O problema humano é que se levanta, de molde a tornar a Natureza o espaço acidental em que o drama se organiza, se desdobra (MOISES, 1979, p.15)

Nesse aspecto, o que se coloca à frente na narrativa é a pesquisa pela palavra exata capaz de transpor os significados comuns e representar o conflito humano. Interessante é como a narrativa se arregimenta na tentativa de esboçar impressões diversas sobre o mesmo referente, ampliando assim as mutações dos espaços e das coisas. O exemplo abaixo mostra, através da mutação da impressão sob o objeto, a condição de vida de Bernardo e Teresa, que diante do contexto inóspito, mudam-se de Vitória para Pernambuco, estabelecendo moradia no Engenho do Surrão, parte da fazenda de Miguel: “Sozinha, agora. A mesa nua e a fruteira branca, que parecia recolher a luz da tarde, arde num fogo lívido (...) A grande mesa engolfava-se na sombra e perdia aos poucos a espessura, como que se fazia mais leve e até desprotegida: exalava pobreza e solidão” (LINS, 1979, p.37). Percebe-se que a mesa se transforma no objeto capaz de expor o sentimento da personagem. Ela se transfigura sob a visão subjetiva e ganha novos contornos. Nota-se que o estado de espírito da personagem passa ser traduzido por substantivos e adjetivos referentes à mesa. Assim, o sentimento é colocado na narrativa através de um processo de perspectiva em que os objetos dizem e traduzem o sentimento humano. Abaixo, está um exemplo de como o sentimento de Ascânio em relação à partida de Teresa está representado:

Móveis, utensílios, roupa, tudo seguira na véspera, em carros de bois, sob a vigilância de Chá. Antes que os levassem, Ascânio vagou pela casa, escondeu-se nos quartos, esteve no quintal. Teresa arrancara umas plantas, cortara ramos de outras. Rebentavam botões, em muitas das que

havam despojado poucos dias antes. A quem encontrariam estes, se desabrochassem? Depois viria o mato e era possível que os novos inquilinos, como Suzana, não se interessassem por jardins. E mesmo que se interessassem, isto importava? Os quartos, com os móveis fora dos lugares, desprendiam um cheiro de abandono. O mundo inteiro escapava ao seu amor, era impossível sustentar as coisas, ninguém domava nada. Fugitiva terra (LINS, 1979, p. 38).

Os objetos revelam o mundo interior e a subjetividades dos personagens, mas, nesse último exemplo em especial, ocorre uma integração interessantíssima: o que temos é a visão de Ascânio sob os objetos de modo a revelar o sentimento de uma outra personagem, Teresa, muito amedrontada pela partida. Além das imagens que transfiguram a subjetividade, é perceptível a fluidez do foco narrativo que ora põe as impressões de Ascânio, ora de Teresa, também de Bernardo e do próprio narrador:

Tal como agora, o colchoeiro recolhia a palha em grandes sacos e ele houvera sentido que só as aparências daquilo, a lentidão do homem, a luz na sua mão grosseira, na camisa, nos montes de capim, continuavam imutáveis. Dentro de tudo alguma coisa se partira. Agora, olhando aquela mesma cena, disse a si próprio que uma outra indefinível mudança se operara. Mas qual? O colchoeiro afastava-se, lento, com um saco imenso às costas. Ninguém, além dele, atravessava a rua, ninguém punha a cabeça nas portas: sua figura curvada e solitária era um sinal pungente, um enigma — e Ascânio sentiu, de súbito, que alguma coisa estava para acontecer, que o mundo escurecia e que um misterioso silêncio propagava-se na tarde, à espera. À espera, sim — mas de quê? Olhou em torno, o coração suspenso. Os telhados das casas, que o sol poente arroxeara, tinham reverberações de brasas. Nada, entretanto, sucedeu (LINS, 1979, p. 19-20).

Aqui, é possível perceber que as imagens externas permanecem inalteradas – o colchoeiro retorna todos os dias para executar seu trabalho - contudo, a impressão de Ascânio sobre elas se transforma, o que dá a elas nova significação. O que ocorre é a mudança do personagem, que deixa a infância e a vida ao lado de Teresa, para se tornar jovem, consciente da sua condição de menino órfão, agregado ao seio daquela família. Evidencia-se então a falsa estabilidade dos objetos e dos sujeitos que os envolvem. O que se percebe, portanto, são as potencialidades das imagens e dos substantivos na narrativa a representar o estado de conflito humano e, como esboçado, esses nomes realmente indicam e nomeiam os sentimentos dos personagens, além disso conseguem fazer o trânsito entre a impressão de um personagem sob o sentimento de outro e, por fim, são figuras que, mesmo inalteradas, são resinificadas pelo olhar do narrador, ilustrando as mudanças de impressões do sujeito que as vê.

Deste modo, um fragmento extraído do livro que bem ilustra essa importância objetos na representação interior das personagens é a passagem em que Bernardo lima a pedra para o engenho funcionar: “Em suas horas livres, agora menos escassas, voltava ao quarto que fazia as vezes de oficina, tomava o escopro, o martelo, ia tentando arredondar a pedra do moinho. Pensava, enquanto isto, como ordenar a sua força, a sua resistência” (LINS, 1979, p. 124). O que se nota é a íntima relação entre a pedra e o sujeito. Um está ali para moldar o outro. Além disso, deixa-se evidente nesse ato de moldar o cuidado e a exatidão do trabalho pela busca da expressão. A engenharia pela interação perfeita entre o sujeito e o objeto em cena revela a racionalidade do escritor e a pesquisa madura com a linguagem.

Isto posto, é preciso destacar o papel da natureza na composição da obra, uma vez que o deslocamento de sentido só é possível através dos elementos da natureza arrancados do seu contexto habitual. A relação entre Bernardo e a pedra é de reciprocidade, isto é, a perspectiva do protagonista sobre esse objeto natural se refaz e conseqüentemente essa pedra ganha novas dimensões se destacando como causa da mudança da personagem. Assim, existe uma multiplicidade na sua representação, vinda inclusive de uma crise representativa na medida em que ela deixa de ser um simples elemento e é convocada a expressar o conflito interior, sendo destaque no título da obra. A luta interior de Bernardo é toda representada pela natureza que se coloca como fundamento decisivo na associação de imagens, sendo capaz de empreender uma pesquisa linguística esboçando uma sensibilidade extremamente elevada e concentrada a fim de proporcionar a tensão crítica entre a subjetividade humana e os animais ou os objetos.

O que se pretende dizer é que existe uma propensão metafórica na criação das imagens da natureza capaz de proporcionar autenticidade e romper com a desumanização. As imagens dos animais e da flora, ainda que pareçam um retorno à irracionalidade ou à diminuição do estado humanizado, proporcionam em profundidade um protesto contra um estado social alienador, já que a atuação do “espírito lírico contra a prepotência das coisas é uma forma de reação à coisificação do mundo, à dominação de mercadorias sobre homens que se difundiu desde o começo da idade moderna e que desde a revolução industrial se desdobrou em poder dominante da vida”. (ADORNO, 2003, p.75) Os animais se destacam na libertação do sujeito constituindo-se parte do eu, emanando humanidade ainda que

na representação de situações históricas hostis. Interessante, nesse âmbito, é a cena em que a vaca dramatiza todo estado de isolamento e desamparo percebidos por Teresa e seu esposo:

De onde vinha, lacerando o sono, aquele choro de criança amordaçada, lamentação longa e soturna crescendo nas entranhas da terra, multiplicando-se, dispersando-se nas vastidões noturnas, de onde vinha aquele gemer brutal que gerava outros gemidos, aquele coro de carpideiras com garganta de bois, enchendo o sono e a escuridão com seu duro clamor? (...) Fazia calor, caía uma chuva densa e Teresa estava abraçada com ele. (...) O dia clareava depressa, os urros cortavam o ar. Bernardo correu, estacou o arame da cerca e ficou a olhar o bezerrinho estendido, o bezerrinho de Princesa, com uma chuçada entre as orelhas. (LINS, 1979, p.193)

A descrição do sofrimento do animal revitaliza completamente a cena inicial do romance quando Teresa ouve os últimos sussurros do filho no berço, morto prematuramente. A cena é recriada aproximando o casal e constituindo um momento de humanização da relação matrimonial tão desgastada, em o marido e a esposa nunca mais trataram de conversar sobre a morte de José. A natureza ainda segmenta o romance afim de demarcar o clímax do enredo. O assassinato do bezerro revela o perigo que Teresa e Bernardo estavam vivenciando quando enfrentavam os capangas de Miguel estando de favor nas terras que a ele pertencia. Um prenúncio de amofinações como a plantação envenenada criminalmente, a casa invadida e saqueada. Assim, Bernardo travava uma luta interior com seus preceitos e valores, sendo esses testados diariamente diante da circunstâncias externas. Ele luta para equilibrar a balança, o fiel oscila e fica na vertical por vezes.

A relação entre Teresa e a natureza é também importante na verificação das transformações das ações da narrativa. Após a morte de Princesa, aproximou-se de seu marido e conseguiu ver através das rosas a possibilidade de reviver: “Teresa viu as rosas. Uma nascia e a outra parecia cantar, as pétalas vermelhas desdobradas, tão fartas em sua glória que o frágil caule pendia. (...) aquela refração dos sentidos que impunhas às coisas uma existência dual, fazendo com que perdido e apenas lembrado o que ainda não deixava de ser” (LINS, 1979, p.214) Sobrepõem-se narrativa descrições das plantas a evidenciar a transformação da protagonista de modo inclusive a transparecer que existe entre elas uma existência “dual” no sentido de que o porvir alegre superaria o instante fúnebre e também no sentido do renascer da própria natureza.

Essa simbiose entre a subjetividade e os objetos, sobretudo a natureza, ocorre através de uma busca pela mudança na expressão e na linguagem. É como se a personagem não soubesse dizer e isso fosse colocado na narrativa através das imagens da natureza, marcando uma pesquisa pela representação. Nota-se, assim, que interpretar a natureza era também entender essa busca interior: “As silhuetas pesavam contra o céu baço e até as árvores, até os bambus tinham aparência pétrea. (...) Seguiu em direção às mangueiras e cada passo no chão úmido tinha uma sabor de afirmação: ele reconquistava um reino” (LINS, 1979, p.227)

A capacidade da natureza em descrever e representar os sentimentos é também presente na obra **Pedra do sono**. Um elo de ligação entre a obra de João Cabral e de Osman Lins é sem dúvida a pedra, isto é, a configuração da natureza que revela não somente a representação subjetiva como também a pesquisa pela expressão, a tradução da linguagem capaz de configurar a representação das perspectivas, seja do personagem, seja do eu-lírico, proporcionando assim deslocamentos constantes de sentido.

Especificamente, **Pedra do sono** (1942), de João Cabral de Melo Neto, “há a ênfase no visível, mas o visto não é apreendido com clareza pelo olho que o vê” (SANTANA, p.120). Assim, ainda que exista recorrência dos ambientes como “praia” “rua” e “cidade”, esses lugares se tornam ponte para outros, sobretudo outras significações. Importante destacar aqui é como a representação dos animais adquire relevância na medida em que são essas imagens aparecem de modo alegórico a reduzir a opressão e a humanizar o eu-lírico. O sujeito ao experimentar-se como parte da animália aumenta a sua percepção humana, transformando-o. Todos os poemas atestam a presença maciça de substantivos e adjetivos que evidencia a concretude e a materialidade. Interessante é que, nesse apreço pelo real, todo o peso material se esvai em percepções e abstrações de quem olha, isto é, das sensações que envolvem o eu-lírico. Assim, em uma relação entre o concreto e o abstrato, pode-se afirmar que é pelo objeto que o eu-lírico expressa a si:

Meus olhos têm telescópios  
espiando a rua,  
espiando minha alma  
longe de mim mil metros.  
Mulheres vão e vêm nadando  
em rios invisíveis.  
Automóveis como peixes cegos  
compõem minhas visões mecânicas!



Há 20 anos não digo a palavra  
 que sempre espero de mim.  
 Ficarei indefinidamente contemplando.  
 meu retrato eu morto.  
 (NETO, 2003)

Os olhos tentam captar além das aparências, inclusive, as relações imagéticas oferecidas parecem beirar o absurdo, o que fez com que parte da fortuna crítica associasse essa obra cabralina ao movimento surrealista. Não há fixidez na descrição substantiva da cena, o que se nota são inúmeros objetos (telescópios, rua, alma, mulheres, rios, peixes), tentando definir a palavra do eu lírico. Perceba a valorização às máquinas tanto como objetos como capazes de viver. Perceba ainda que é pelo automatismo das máquinas e da natureza que o eu-lírico esboça sua rarefeita humanidade e sua pouca capacidade de experienciar. O eu-lírico se coloca, portanto, como um objeto da natureza, mas esboça consciência da sua condição a partir da relação com outras coisas.

A efemeridade reforça a conotação alegórica e transmutante do eu que se coloca ao lado – mas também junto – das coisas para se definir. Assim, existe aqui um foco multiperspectivo, além da criação de uma atmosfera opaca da poesia a investigar a aparência das coisas, sobretudo da natureza:

Recordações inumeráveis  
 Correm silenciosamente  
 Nas margens do rio  
 (dos olhos do homem)

(NETO, 2003)

Os versos acima deixam evidente a necessidade das transposições das imagens, conjugando o rio aos olhos, aspecto que possibilita uma relação com o estereograma, que consiste em uma técnica de ilusão ótica geradora de imagens tridimensionais. A partir da margem do rio e dos olhos do homem, é possível presumir uma complementaridade visual fundida e aprofundada ao sentimento expresso.

**Pedra do sono** oferece essa plasticidade representando o sonho, o sono e o sentimento abstrato. Nesse aspecto, a obra se aproxima do romance de Osman Lins onde existe uma tensão dramática produzida pelas transfigurações da natureza e pelo fluxo de consciência das personagens, tudo traduzido em uma pesquisa linguística pela expressão que nega o referente conhecido em busca de outros novos. Esse transbordamento do signo parece distante de João Cabral, poeta

conhecido pelo “prisma do menos”, só lâmina a retirar os excessos. Contudo, em especial nessa obra, o eu lírico por investigar e desconfiar do potencial linguístico acaba por expor perspectivas múltiplas de si e das coisas. Predomina nessa obra, então, o fluxo interrogativo: “O discurso cabaralino- em seu momento de sono- além de valorizar a primeira pessoa do singular e de promover a fusão de sujeito e objeto, vai optar por formas interrogativas de linguagem” (SECCHIN, 2014, p.20) Eis a profusão de perspectivas à vista, integrando a natureza e o homem, plurisignificando a dinâmica poética:

Os pensamentos voam  
 dos três vultos na janela  
 e atravessam a rua  
 diante de minha mesa

Entre mim e eles  
 estendem-se avenidas iluminadas  
 que arcanjos silenciosos  
 percorrem de patins.

Enquanto os afugento  
 e ao mesmo tempo que os respiro  
 manifesta-se uma trovoada  
 na pensão da esquina.

E agora  
 em continentes muito afastados  
 os pensamentos amam e se afogam  
 em marés de água paradas.

(NETO, 2003)

O poema acima é intitulado “a poesia andando”; nele, se observa a expressão da primeira pessoa circunvagante na natureza, que se dispõe como expectador e imerso de todo o contexto. Inclusive, há uma integração do pensamento à matéria de modo que a fusão sujeito e objeto rejeita a efusão, ao derramamento. Isto é, as relações ocorrem de maneira contida, elucidada “em marés de água paradas”. Novas imagens se colocam e necessitam da atenção da esfera de leitura. Aspecto semelhante acontece na obra de Osman Lins, quando o fluxo de consciência das personagens suscita associações inovadoras fazendo uma simbiose entre o vivido e o sonho. Abstrações derivam da paisagem cotidiana e, a partir daí, cria-se uma terceira margem que se coloca como desafio a expressão. Assim, é muito comum tanto numa obra como na outra o discurso interrogativo revelando um movimento do inconsciente, que, ao mesmo tempo, atua como “uma recorrente observação irônica,

uma interrogação de dúvida, que comprometem a integridade do espetáculo onírico” (NUNES, 1979, p.37).

De toda forma, a corporeidade, a cotidianidade e a própria animália se deslocam em direção a evasão, em um movimento diluído, provocando novas percepções por parte do personagem ou do eu lírico:

Os homens e as mulheres  
adormecidos na praia  
que nuvens procuram  
agarrar?

No sono das mulheres  
cavalos passam correndo  
em ruas que soam  
como tambores.

Os homens têm espelhos de bolso  
onde os gestos das amadas  
(as amadas demoradas  
se repetem).

Vi apenas que no céu do sonho  
a lua morta já não mexia mais.

(NETO, 2003)

As imagens das primeiras estrofes se constroem no mundo onírico, encontrando mulher, homem e elementos da natureza. Essa construção logo espelha as ruas, o cotidiano e vai de encontro ao eu que já não mais consegue resgatar a imagem inicial que já se transmutou. O poema deixa evidente a valorização da mente tumultuada do criador na medida em que se vale de figuras subjetivas a enfatizar o sentimento. Interessante é notar que, as vezes, além dos questionamentos, a racionalidade corretiva aparece também nos parênteses em vista de acrescentar e precisar melhor a escolha da expressão.

Nesse âmbito do deslocamento das imagens, do concreto e da abstração, há uma relação dinâmica entre racionalidade e a desrazão:

O mar soprava sinos,  
os sinos eram flôres,  
as flôres eram cabeças de santos.  
Minha memória cheia de palavras,  
meus pensamentos procurando fantasmas,  
meus pesadelos atrasados de muitas noites.  
De madrugada, meus pensamentos puros  
voaram como telegramas  
(..) (NETO, 2003, p.148)

O mar soprava sinos  
os sinos eram flores  
as flores eram cabeças de santos.  
Minha memória cheia de palavras  
meus pensamentos procurando fantasmas  
meus pesadelos atrasados de muitas noites.  
De madrugada, meus pensamentos soltos  
voaram como telegramas  
(..) (NETO, 2003, p.377)

As estrofes se assemelham tanto na construção formal quanto no conteúdo que perpetua imagem da natureza associada à procura da expressão e das palavras. Elas se distanciam na marcação fonética (flôres – flores), no uso das vírgulas (O mar soprava sinos, - O mar soprava sinos) e, por fim, na troca de alguns vocábulos (puros – soltos). Isso deixa evidente o potencial de reconstrução e de jogo que o texto poético empreende no deslizamento de sentido e da busca pela melhor expressão. Nesse aspecto, verifica-se a exploração das imagens e a criação de uma atmosfera soturna, que mescla claro e escuro na poetização da emoção.

A emoção é exposta por imagens, ressalta-se ainda a constante busca expressiva de novas relações imagéticas que escapam toda a tradição de uma retórica sentimental, prefigurando assim uma poesia racional. Pra conter a expansividade e manter o foco no objeto e na associação de imagem, a natureza se coloca demonstrando o empreendimento cerebral do poema, que, mesmo apelando para o onírico, foge a verve existencialista e demonstra rigor, que se compara obviamente àquela agudeza desenvolvida nas obras maduras, como **O engenheiro**, e já coloca a preocupação pela elaboração da linguagem como expressão poética.

Essa escolha incisiva pela combinação das imagens, esse engenho pictórico da natureza, remete diretamente ao trabalho alegórico e nisso aproximam-se (e também distanciam-se) mais uma vez a pedra cabralina e a pedra de Osmã Lins. Mostramos que ambos os escritores acionam à natureza como elemento estético a configurar as emoções e sentimentos. Entretanto, ainda que façam uso das imagens da natureza, a composição desses escritores se diferencia na conjugação das imagens e na configuração final dos elementos naturais.

A poesia cabralina, especialmente em **Pedra do sono**, associa imagens díspares e sua relação se dá de modo parcialmente arbitrário, enquanto as relações imagéticas apresentadas em **O fiel e a pedra**, de Osman Lins oferecem uma conexão mais óbvia quando se trata das comparações com a natureza. Utilizar a história do bezerro abatido para recriar a situação vivenciada por Teresa, cujo filho

morreu dias após o nascimento, é mais analógico e elementar do que compreender a transformação do eu lírico em um telescópio que tudo deflagra, mas se vê morto, automatizado como as paisagens. Nesse sentido, ao analisar essa característica da poesia cabralina, Secchin, (1985, p. 73) “(...) constata uma ‘recuperação’ literal do que antes fora metáfora, circunscrita então ao que se dá a ver, e não a um investimento oriundo exclusivamente da subjetividade do poeta.” Percebe-se, pois, que o arrojamento poético cabralino vai além do metafórico e do analógico, como ocorre em Osman Lins, parte-se para o alegórico, onde se busca uma linguagem originalíssima, superando as relações óbvias e prontas das figuras, superando o metafórico e indo em busca ao “grau zero”, se isso fosse possível, como esclarece João Alexandre Barbosa (1974, p. 10)

O apreço imagético ocorre por parte dos dois escritores; ambos são conectados à representação da natureza, mas Lins recorre a metaforização, a transposição de significado, em que uma imagem ou palavra ganha um novo sentido, guiando-se pela analogia, por iconismos, e prezando até certo ponto pela conveniência, evidenciando a sensibilidade das contradições; Cabral propicia conexões diferenciadas, menos evidentes a ponto de Haroldo de Campos (1994, p.16) afirmar a escrita desse artista como ideogrâmica, na qual, “as relações são mais importantes e mais reais do que as coisas por elas relacionadas”, pois “a natureza é uma trama de múltiplas tensões dinâmicas.”

Utilizando a figura de um palco móvel, aberto e ilimitado, Benedito Nunes (1974, p. 36) caracteriza as relações imagéticas de **Pedra do sono**; já a natureza de Osman Lins é menos ocultada, nem por isso simplista, esboçando uma relação metafórica. Em sua coleção de ensaios **Guerra sem testemunhas: o escritor, sua condição e a realidade social** (1969), o próprio autor pernambucano reflete sobre a arquitetura de seus escritos, discutindo que ela precisa ser concebida em “círculos concêntricos e cada vez mais amplos” (LINS, 1969, p. 193). Assim, elabora gráficos mostrando as relações analógicas crescentes, evidenciando a transposição metafórica, rompendo, mas também fortalecendo, as relações do escritor com a folha em branco e sua interminável luta com as palavras. Osman Lins enuncia a necessidade da obra literária ter caráter de empreendimento, de composição e defende que o escritor empregue “esforço, finalidade e organização”, para que no fim seja “obra e autor mutáveis em si mesmos, sempre em mudança também as

linhas entre ambos.” (LINS, 1969, p. 49). Deste modo, lança mão das relações e da mescla de vozes narrativas, mas define que tudo possa “ser captado num só hausto do espírito” (LINS, 1969, p. 150), mantendo o aspecto condutivo, centralizado e direto.

A alegoria cabralina evita a clareza por colocar em funcionamento operações simultâneas de ordem diversas, sensível e visível. Um outro exemplo em que isso fica evidente é no poema já citado “Poesia andante”. Nele, o eu sensível e seus pensamentos se colocam frente aos objetos da natureza, frente ao visível, representado pela rua que passa ao lado de sua mesa. As associações imagéticas se iniciam como as avenidas iluminadas e os arcanjos que a percorrem de patins. Aqui, há uma combinação brilhante entre o lugar comum da poesia e como ela pode ser alterada em novo contexto, no caso, diante da paisagem urbana e cotidiana. Assim, seguem as estrofes que se utilizam das imagens da trovoada e das águas paradas para fundir o eu e o outro. A maneira como tudo isso é organizado mostra o aspecto construtivista do poeta que pouco se serve de adjetivos, quase somente de substantivos para compor a estrofe. Na segunda estrofe, por exemplo, há dois adjetivos (iluminadas e silenciosas) aspectos que só irá se repetir na última estrofe (afastados e parados), as demais seguem sem nenhum qualificador nominal, enfatizando a força da criação e do pensamento, do sentimento de quem produz poesia que depois se materializará em marés de água parada. Essa relação entre maré e água parada é portanto uma representação alegórica de todo o processo de composição.

Em contraponto a alegoria, está a metáfora alusiva que opera por uma substituição que também potencializa o significado, mas os laços podem ser recuperados como numa sinédoque. Há uma passagem já citada de **O fiel e a pedra** que relata as impressões de Ascânio antes da partida de Teresa. Inicialmente, ele observa o céu que nada prenuncia. O narrador inclusive comenta sobre essa analogia “Olhou em torno, o coração suspenso. Os telhados das casas, que o sol poente arroxava, tinham reverberações de brasas. Nada, entretanto, sucedeu (LINS, 1979, p.19-20)”. O telhado em brasa e suspenso é a imagem que deflagra o coração de Antônio. Entretanto, ambos permaneciam absortos, à espera. Novas imagens para esse desenlace são criadas ao longo do enredo, quando, por exemplo, Teresa arranca umas plantas antes da sua partida: “Rebentavam botões,

em muitas das que haviam despojado poucos dias antes. A quem encontrariam estes, se desabrochassem? (...) Suzana não se interessassem por jardins. E mesmo que se interessassem, isto importava? O mundo inteiro escapava ao seu amor, era impossível sustentar as coisas, ninguém domava nada. Fugitiva terra”. As flores sem os cuidados de Teresa nada mais são que a tradução do sentimento de abandono de Ascânio, que não poderia ser refugiar com Suzana. Assim, a imagem metafórica representa-se menos recortada, se comparada à imagem alegórica, já que as relações que lhe deram origem são recuperáveis, enquanto na alegoria fixa-se outro signo.

Benjamin (1984, p. 205-206), em seu livro **A origem do drama barroco alemão**, postula que “A metáfora é coisa que deriva da minha visualidade”. Em relação à alegoria, ele observa uma apropriação ontológica, que remete à chave de um saber oculto, assim complementa “a coisa se transforma em algo diferente, através da coisa, o alegorista fala de algo diferente, ela se converte na chave de um saber oculto, e como emblema ele a venera”. O alegorista é um ilusionista na medida em que distorce violentamente o sentido lógico das associações. Deste modo, opõe-se às relações convencionais e à linguagem da significação. Perceba que tanto na imagem metafórica quanto alegórica a abstração e a simultaneidade existem, em que a identidade é quebrada em prol de uma multiplicidade de relações e imagens. Entretanto, o modo como quebram e o que deixam transparecer é diferente.

De toda forma, as representações poéticas que se estabelecem por meio das técnicas de imagens lançadas como metáforas e alegorias tem a natureza como expressão do pensamento figurado e rompem com o princípio da unidade e da identidade, driblando a coisificação, conseguindo assim apontar novas relações que dizem respeito tanto a individualidade quanto a coletividade, cumprindo a função de resistência à todo contexto hostil, automatizado, convencional que torna a expressão poética delimitada. Portanto, a estética da natureza – elaborada pelo processo de metaforização ou pelo processo alegórico – representa a busca por uma linguagem que repense os caminhos convencionais da expressão. Deste modo, cada uma a seu modo, permite novas relações tensionais entre a subjetividade e o meio ambiente em que ela se lança.

### 3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

**O fiel e a pedra**, de Osman Lins, e **Pedra do sono**, de João Cabral de Melo Neto, possuem aspectos comuns além de seus autores serem conterrâneos. Nesse artigo, mostramos que ambos tem uma preocupação com a linguagem, aspecto reconhecido pela fortuna crítica, e, especificamente, configuram um trabalho que se relaciona diretamente à natureza, na escolha pelas imagens as quais conseguem exprimir a subjetividade para além da convenção.

Utilizando de recursos diferentes, Lins investe na metáfora, enquanto Neto prefere relações mais alegóricas, ambos implodem a individualidade e a identidade, seja do protagonista ou do eu-lírico, negando o sentido habitual. Há, no entanto, de se reconhecer que, devido as diversas técnicas, esses escritores alcançam dimensões diferentes, sobretudo nessas obras iniciais em que se demarca um apreço pela racionalidade e pela pesquisa. Seja em um plano mais evidente, onde as relações imagéticas se recompõem analogicamente, seja com recortes e montagens associativas mais obscuras, todos esses escritos recorrem à natureza e violam o estado de simples aparência, desestabilizando o conteúdo e demonstrando a reflexão sobre o procedimento artístico, transfigurado na linguagem empenhada.

#### THE AESTHETIC OF NATURE: APPROXIMATIONS BETWEEN OSMAN LINS AND JOÃO CABRAL DE MELO NETO

#### ABSTRACT

This paper makes an approximation between **O fiel e a pedra** and **Pedra do sono** in order to show the linguistic solutions used by the writers to create mobility in the representation of the objects and the introspective instance. In a special way, the animas images exposition get an experimental character, demonstrating connotations that promote a poetic halo to manifest an expression research. There is on these texts a dramatic tension approached and produced by the transfiguration of nature and of regional imagistic aspects, which dislocated from the conventional reference promoting an intense lyrical, persistent driving force of theses compositions. In this sense, the relationship between the human society and non-



humans is triggered through the compassionate language able to promote the determined negation of meaning. The approximation between these works will lead us to conclude that nature and animals are the basis of the subjective authentic expression, combating objectification procedure.

**Keywords:** Nature. O fiel e a pedra. Pedra do sono.

## REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. "Palestra sobre lírica e sociedade", In: **Notas de Literatura I**. Trad. Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades/ Ed. 34, 2003, p.69.
- BARBOSA, João Alexandre. **A metáfora crítica**. São Paulo: ed. Perspectiva, 1974.
- BENJAMIN, Walter. **Origem do Drama Barroco Alemão**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- CANDIDO, Antonio. Notas de crítica literária – Poesia ao norte In: CANDIDO, Antonio. **Textos de intervenção**. Seleção, apresentação e notas de Vinicius Dantas. São Paulo: Duas cidades, Ed. 34, 2002, p.135-142.
- CAMPOS, Haroldo (org.). **Ideograma: lógica, poesia, linguagem**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.
- LINS, Osman. **O fiel e a pedra**. 6ed. São Paulo: Summus editorial, 1979.
- LINS, Osman. **Guerra sem testemunhas: o escritor, sua condição e a realidade social**. São Paulo: Martins Fontes, 1969.
- MELO NETO, João Cabral de. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003.
- MOISES, Massaud. O fiel e a pedra, hoje. In: LINS, Osman. **O fiel e a pedra**. 6ed. São Paulo: Summus editorial, 1979.
- NUNES, Benedito. **João Cabral de Melo Neto**. 2ª ed. Petrópolis: Vozes, 1974.
- ROSENFELD, Anatol. O olho de vidro de "Nove, Novena". **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 6 de dezembro de 1970, ano 15, nº 699. Suplemento Literário.
- SANTANA, Joelma. Forma poética e espaço social – leitura de Pedra do sono (1942) de João Cabral de Melo Neto. In: PIRES, A.D., SALGUEIRO, W., JUTGLA, C.A.S (orgs) **Na fronteira do poético: lírica, narrativa e drama**. São Paulo: cultura acadêmica, 2017, p.117-129.
- SECCHIN, Antonio Carlos. **João Cabral: uma fala só lâmina**. São Paulo: Cosac Naif, 2014.
- \_\_\_\_\_. **João Cabral: a poesia do menos**. São Paulo: Duas Cidades, 1985.