



Intergenericidade poética e simbologia em *Pastoral*

Poetic “intergenericidade” and symbology in *Pastoral*

Robson Teles Gomes¹

Resumo: Uma leitura de *Pastoral*, de *Nove, novena*, de Osman Lins, destacando o diálogo entre elementos líricos, épicos e dramáticos na composição da narrativa, além da simbologia de imagens que atestam aspectos da intergenericidade poética. A despeito dos elementos mais intencionalmente narrativos, subjazem ao texto uma linguagem lírico-musical e uma ambiência de dramaticidade e de tragicidade. Para tanto, foram tomados estudos de Yves Stalloni e Chevalier & Gheerbrant.

Palavras-chave: *Pastoral*; *Nove, novena*; Osman Lins; intergenericidade poética; simbologia.

Abstract: Reading *Pastoral*, of *Nove, novena*, Osman Lins, highlighting the dialog among lyrical elements, epic and dramatic in the composition of the narrative, besides the symbology of images which shows aspects of poetic “intergenericidade”. Despite the more intentionally, narrative elements underpin the text a lyric-musical language and an ambiance of drama and tragic living conditions. For both, were taken studies of Yves Stalloni and Chevalier & Gheerbrant.

Keywords: *Pastoral*; *Nove, novena*; Osman Lins; poetic “intergenericidade”; symbology.

Pastoral, narrativa de *Nove, novena*², de Osman Lins (1994), conta a história de Baltasar, adolescente hostilizado pelo pai e pelos irmãos. Filho de uma mulher que abandonou o marido, o menino é sufocado pelo ambiente familiar, exclusivamente masculino. Apenas o padrinho lhe dá atenção: fala-lhe da fuga da mãe e lhe dá de presente uma égua, que Baltasar batiza de Canária, à qual se apega tão profundamente, que chega a castrar um cavalo e a morrer por ela, tentando evitar-lhe o desvirginamento.

O título da narrativa

Pastoral é um adjetivo referente a pastor, a campo. Mas também se refere à écloga/égloga e, segundo o dicionário Aurélio, a uma “composição instrumental ou vocal (...), de caráter idílico, e cuja parte cantante reproduz o som e as melodias da cornamusa³ dos pastores” (HOLANDA, 2010). Ou, ainda, nas palavras de Moisés, a um “tipo de representação dramática, de argumento pastoril, que prenunciou o advento da ópera”

¹ Doutor em Literatura e Cultura, pela UFPB; coordenador do PIBID/LETRAS-CAPES/UNICAP; professor da UNICAP e da pós-graduação da FAFIRE. prof.robsonteles@gmail.com

² No decorrer deste artigo, *Nove, novena* (1994) será retomada por N, N.

³ Gaita de foles. (AURÉLIO, 2010)

(MOISÉS, 2004, p. 343). Todas essas acepções, de maneira direta ou indireta, estão relacionadas à narrativa *Pastoral*.

No que diz respeito ao pastor, único dono do rebanho, é como se julga Baltasar em relação à égua Canária. Entretanto, não é apenas a ideia de ser dono por conta da posse que tem sobre o animal, mas, sobretudo, por se sentir ligado a ela tão afetivamente, que se torna o guardião da virgindade de Canária. Essa virgindade pode fazer alusão à figura materna de Baltasar, à mãe que ele não conheceu. Em decorrência de viver naquele ambiente eminentemente masculino, o garoto sente falta de afeto feminino e vê em Canária a representação de um amor poético e suave; um idílio edificado a partir do dia em que o padrinho fala para Baltasar da fuga da mãe do garoto e lhe presenteia a égua. Haveria, ainda, a ideia de pureza na relação estabelecida entre menino e égua, entre quem precisa de afeto e quem o dá, mesmo inconscientemente – Canária é animal –, sem interesses na troca. Além disso, destaca a pesquisadora Ana Luiza Andrade, “(...) em *Pastoral*, Osman Lins vai mostrar o contraste (...) entre uma natureza inóspita e agreste e uma natureza campestre e idílica” (ANDRADE, 1987, p. 149).

Quanto à écloga ou égloga, prossegue Moisés, “(...) na obra de Virgílio, o vocábulo égloga significava poema escolhido; e como vinha associado à poesia bucólica, com o tempo, passou a designar toda composição de tema pastoril e campestre” (MOISÉS, 2004, p. 137). O mesmo ocorreu ao vocábulo idílio, que “passou a ser entendido como sinônimo de poesia pastoril” (MOISÉS, 2004, p. 230). E é em um ambiente mais afeito ao lírico que ao narrativo que, na visão de Sandra Nitrini, *Pastoral* se constrói. “Abafado por largos trechos descritivos, o feixe de funções narrativas específicas do texto é, em geral, representado pelo presente” (NITRINI, 1987, p. 89), tempo mais diretamente ligado ao gênero lírico, ao passo que o épico se associa mais diretamente ao passado.

Yves Stalloni destaca que a relação de um texto com o canto, assim como o seu conteúdo confidencial constituem duas características dominantes do texto lírico, além de acarretarem “o recurso a estruturas ritmadas, encantatórias, a figuras da exaltação e da grandeza, a um léxico rebuscado e simbólico” (STALLONI, 2001, p. 151). Sugerida pelo fato de o texto em questão ser narrado pelo próprio Baltasar, depois de morto, a relação com o canto se dá pela musicalidade flagrante em vários trechos da narrativa, a exemplo de:

Ouço, ao mesmo tempo, o cincerro da potranca na estrebaria e o som de seus cascos trotando no meu sonho. (NN, p. 140)

A musicalidade desse período insinua uma construção mais habitual à poesia que à prosa. O som fricativo das alveolares *ouço – cincerro – som – seus cascos – sonho* conferem um eco sibilante e poético ao trecho. Concomitantemente, a ideia do trote se evidencia nos vocábulos *potranca – estrebaria – trotando*: identidade fônico-semântica. São apoios rítmicos mais ligados ao gênero lírico. Ademais, *cincerro* é aquele tipo de palavra que traz em sua composição fônica o seu significado – trata-se de uma campainha grande que se usa no pescoço da besta que serve de guia a outras, que segue pelo pasto tilintando. Quanto a esse aspecto linguístico, Bosi (2000) afirma: “Não se pode, sem forçar argumentos, negar a intenção imitativa, quase gestual, dos nomes de ruídos, as onomatopeias, nem o caráter expressivo das interjeições” (BOSI, 2000, p. 40). Além disso, prossegue Bosi, também não se pode negar “o poder sinestésico de certas palavras que, pela sua qualidade sonora, carregam efeitos de maciez ou estridência, de clareza ou negrume, de visgo ou sequidão”. Mas essa expressividade se impõe mais comumente à linguagem poética, na qual “os efeitos sensoriais são valorizados pela repetição dos fonemas ou seus contrastes” (BOSI, 2000, p. 40).

O lirismo ainda está presente em outros momentos da narrativa:

Deitado no soalho em cima do vestido, adormecido, nu, enluarado.
Em torno de mim, os chifres, as pedras redondas, as moedas, os
chocalhos sem badalos, os ossos de animais, as sombras do quarto,
os arreios no cravo, o oratório vazio, o sossego da noite. (NN, p.
147-148)

As frases nominais, o teor mais descritivo que narrativo, a melodiosa construção das imagens dão a esse trecho um tom bastante lírico. A opção de Osman Lins por deter um pouco o fio narrativo e se dedicar à linguagem representa o caráter poético desse trecho de *Pastoral*, aproximando esse excerto de uma prosa poética. Stalloni postula que a prosa poética “só faz integrar uma pesquisa prosódica a um fluxo narrativo que permanece prevalecendo. Mas tal prosa continua sendo um discurso que caminha para a frente, em linha reta” (STALLONI, 2001, p. 169). Ou seja, as qualidades ornamentais e formais dessa prosa poética conferem-lhe “um estatuto especial e próximo da poesia, mas não chegam a deslocar o horizonte de espera do leitor” (STALLONI, 2001, p. 170). Isso ocorre porque, “em sua pretensão de juntarem-se à poesia, os textos em prosa realmente dão, tanto quanto se deve, prioridade à linguagem” (STALLONI, 2001, p. 170).

Nesse trecho de *Pastoral*, Baltasar está aguardando o novo encontro de Canária com um garanhão, o que deixa o menino angustiado, pois o cavalo está na iminência de roubar-lhe o fruto de afetividade, o prazeroso odor do “perfume do vestido branco”. Nesse sentido, há um contraste entre uma luminosidade e uma obscuridade; nas palavras de Sandra Nitrini, esse “espaço também focalizado metonimicamente num jogo de claro-escuro – vestido branco, noite, corpo enluarado – constitui um cenário no qual a personagem se mistura com os objetos que se amontoam sobre o soalho” (NITRINI, 1987, p. 222-223). O “vestido branco” sugere, como a situação de uma noiva, a ideia de mudança de condição. De acordo com Chevalier & Gheerbrant, no sentido dos ritos de passagem, o branco é uma cor “de passagem, e é justamente a cor privilegiada desses ritos, através dos quais se operam as mutações do ser, segundo o esquema clássico de toda iniciação: morte e renascimento” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2000, p. 141). A entrega da égua ao garanhão representaria uma mudança radical na vida dela e na de Baltasar: uma perderia a virginal pureza; o outro, a própria vida.

Na sequência, os “chifres” representam o elemento fálico, símbolo de poder, diminuto no menino franzino Baltasar, agigantado no garanhão; as “pedras” representam a força e antecipam a cena da morte do garoto, quando ele, tentando mais uma vez impedir o desvirginamento de Canária, lança uma pedra no cavalo que o mata. As “moedas” estão ligadas ao valor que o menino atribui a sua égua, única companheira; os “chocalhos sem badalos” dizem respeito a um silêncio fúnebre; os “ossos de animais” sugerem a morte de Canária; os “arreios no cravo”, flor que lembra defunto; o “oratório vazio” sugere a solidão de Baltasar. Ambientação de tristeza e de agonia, a enumeração de objetos “ornamentais concretos entrecortada pela expressão as sombras do quarto e finalizada por o sossego da noite conota a solidão de Baltasar, cercado de objetos inanimados e carente de companhia humana” (NITRINI, 1987, p. 223).

O título *Pastoral* ainda pode fazer referência a um tipo de representação dramática, já que a égloga se caracteriza pelo diálogo entre dois pastores, ou um pastor e uma pastora, conforme Moisés (2004). “No século XVIII, acabaram concluindo que o nome égloga diz respeito à forma, designando todo poema, dialogado ou não, em que se processa uma relativa dramatização” (MOISÉS, 2004, p. 231). Embora haja esse registro, não parece ter sido essa a intenção de Osman Lins na construção de *Pastoral*. Percebe-se a prevalência do lírico nessa narrativa, mas não se descartam – a exemplo de quase todas narrativas de *Nove, novena* – elementos trágicos, dramáticos, teatrais. Para Nitrini, “*Pastoral* funda-se numa linha narrativa que evolui para um fim e contém alguma dose de dramaticidade”. Contribuem para essa dramaticidade “as sequências de enunciados

narrativos que envolvem o conflito de Baltasar com os cavalos destinados a desvirginarem Canária”. Mas a organização do texto “minimiza o teor dramático de Pastoral, além de valorizar sua instância discursiva” (NITRINI, 1987, p. 89).

Em sua análise da narrativa, Ana Luiza Andrade destaca que “o lirismo narrativo libertado nas relações entre Baltasar e sua égua é possível à medida em que se exclui do ambiente desumano e castrador representado pela sua família” (ANDRADE, 1987, p. 150). A autora afirma que a temática da castração se desenvolve em metáforas narrativas desde o início do texto, pontuando-o, como cortes narrativos que prenunciam a morte final do menino. Primeiro, “Joaquim [irmão de Baltasar], bem longe, abate uma árvore; chegam a meus joelhos, amortecidos, os golpes de machado” (NN, p. 138). Em seguida, “nosso pai (...) grita por Balduíno, manda cortar meus cabelos” (NN, p. 138), para que o garoto não pareça uma mulher. Prosseguindo, Baltasar, descontrolado pela raiva, castra o cavalo destinado a Canária. A quebra das espigas: “Dentro do milharal, entre folhas altas e as espigas inchadas. Em duas, três semanas, serão quebradas pelas mãos de Jerônimo, Joaquim, Domingos, Balduíno Gaudério. Meu pai, com gestos de dono, arrancará algumas” (NN, p. 146), e até a imagem do sol, que aparece como uma “cabeça de orelhas cortadas, olhos cúmplices e grande boca em chamas” (NN, p. 146-147), todos esses momentos simbolizam a castração, estabelecendo entre eles um fio de tragicidade. Essa estratégia lembra uma visão oracular, uma espécie de antecipação dramática, a trágica morte de Baltasar. Segundo Andrade, a “impotência do menino que se reconhece frágil e pequeno diante da força resistente e castradora que o subjuga, leva-o à reversão mais drástica de sua situação: a autodestruição” (ANDRADE, 1987, p. 150).

Simbologia do equino em *Pastoral*

Sem aqueles óculos de vidro grosso, meu padrinho, morto, parece outro homem. É outro homem. Olhava-me por trás das lentes, dizendo coisas sobre minha mãe, quando me deu Canária de presente. (NN, p. 137)

Esse é o início da narrativa *Pastoral*. De imediato, destacam-se os *óculos de vidro grosso* da figura do padrinho, contando sobre a mãe de Baltasar e, concomitantemente, presenteando-lhe com a égua Canária. Segundo informam Chevalier & Gheerbrant (2000), o olho é símbolo do conhecimento, o que permite a compreensão de que se o olho está por trás de lentes de aumento, esse conhecimento também aumenta. O

padrinho do menino, então, percebe, sábio, as questões objetivas e subjetivas que circundam a existência do afilhado. Por esse motivo, conta-lhe sobre a mãe – com quem Baltasar se parece – e lhe dá de presente algo que irá suprir sua carência afetiva. “Ao dar-lhe de presente Canária e ao revelar-lhe a história da mãe, o padrinho funciona como um destinador que o envia em busca da liberdade” (NITRINI, 1987, p. 89). Como já visto, o ambiente em que Baltasar vive é completamente masculino. No enterro do padrinho, chamam à atenção do garoto as figuras femininas:

Não é para ele [o pai], nem para meu padrinho, é para as seis mulheres de Goiana, estranhos bichos não existentes no sítio (duas sentadas no banco, o rosto sobre as mãos, a terceira de pé, ao sol, prendendo os cabelos, outra de olhos no espaço, reclinada no sofá, sozinha, braços estendidos no espaldar, e duas desfolhando cravos sobre o morto), é para estas que eu desejaria ter seis olhos. (NN, p.137)

O narrador Baltasar destaca que as mulheres são *estranhos bichos no sítio*, porque a figura feminina lhe é bastante rara. Mas há uma empregada na casa, Aliçona:

Aliçona é mulher? Usa vestido, é certo, semelhante às saias e blusas dessas moças. Mas é mulher? Banhando-se no rio, nua, lembra um tronco nodoso, cinza e verde, grosso, coberto de limo. Tem os cabelos pretos. Mesmo assim, vejo na sua cara de azinhavre, larga e retalhada de rugas, idades que me assustam. As dessas moças não fazem medo. (NN, p.137-138)

.....

Aliçona é mulher, Baltasar? Sim. Não, não é. Move-se no casarão, malcontente, com ar de condenada, como se levasse o próprio peso às costas. Vasculha mal as telhas, varre como cega, espana sem cuidado, lava em meia água os pratos da comida e nossa roupa. Pés descalços, calcanhares rachados, unhas carcomidas, ciciando sempre e rindo só, com ódio. Não é mulher.⁴ (NN, p. 139)

⁴ Esse processo de zoomorfização de Aliçona lembra muito um trecho de *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, quando Fabiano questiona a própria zoomorfização: — *Fabiano, você é um homem, exclamou em*

A descrição é de uma figura grosseira, masculinizada, zoomorfizada. Em contrapartida, a égua Canária, antropomorfizada, irá suprir, inclusive, as carências sociais do menino, visto que ele não conversa com ninguém e sua única companhia é a égua: “É tão raro sentir contato de gente, mesmo grosseiro. Nem Aliçona, que é mulher, me afaga” (NN, p. 139). Apenas o seu padrinho, agora morto, lhe tratara com afeto: “Só meu padrinho, até hoje, me falou como se fala a gente. Trouxe esta potrinha, Baltasar, para lhe servir de companhia” (NN, p. 142). A chegada da *potrinha* é a esperançosa mudança na vida do garoto:

admiro a bestinha e escolho para ela, na mesma hora, o nome de canária, enquanto me parecem distantes a ovelha de aliçona e as cabras de gaudério. nenhum desses bichos, cuja docilidade aceito como dever de coisa possuída e cuja rebeldia me enfurece, terá jamais para mim a beleza e o valor de canária. (NN, p. 142)

Essa égua passa a ser o objeto de desejo de Baltasar, e ele é capaz de tudo por ela. De acordo com Andrade, os anseios íntimos do garoto se “libertam em sua integração à natureza representada por Canária, num diálogo sensual narrativo cuja linguagem lírica se tece pelos ‘cipós’ de que é feito o seu corpo adolescente” (ANDRADE, 1987, p. 150):

Aqui ninguém me vê. Canária entrega-se, mansa, a todos os agrados. Tento morder, de olhos fechados, o fuso que ela tem na testa. Pensando no perfume das moças, afogo-me em seu cheiro de égua nova, ainda quente de sol. A claridade enreda-se nos troncos, o prazer vem subindo pelas pernas. Meu corpo aumenta, prolonga-se nos flancos brilhantes e dourados, na curva do espinhaço, na cabeça erguida. (NN, p. 138)

Chevalier & Gheerbrant informam que “os psicanalistas fizeram do cavalo o símbolo do psiquismo inconsciente ou da psique não humana, arquétipo próximo ao da

voz alta. Conteve-se, notou que os meninos estavam perto, com certeza iam admirar-se ouvindo-o falar só. E, pensando bem, ele não era homem: era apenas um cabra ocupado em guardar coisas dos outros. Vermelho, queimado, tinha os olhos azuis, a barba e os cabelos ruivos; mas como vivia em terra alheia, cuidava de animais alheios, descobria-se, encolhia-se na presença dos brancos e julgava-se cabra. Olhou em torno, com receio de que, fora os meninos, alguém tivesse percebido a frase imprudente. Corrigiu-a, murmurando: — Você é um bicho, Fabiano. (RAMOS, 1986, p. 8)

Mãe, memória do mundo, ou então ao do tempo” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2000, p. 203). Canária, inicialmente, estaria ligada a esse psiquismo inconsciente, a esse arquétipo de mãe, por ser o elemento feminino ao qual Baltasar irá dedicar todo seu afeto. Mas o convívio com a égua e a carência do menino cooperam para a mudança dos sentimentos, e uma relação de sensual dependência se estabelece entre os dois: “Canária entrega-se, mansa, a todos os agrados. Afinal, o cavalo representa tradicionalmente a impetuosidade dos desejos” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2000, p. 703). E esse ímpeto se esparge pelo “cheiro de égua nova, ainda quente de sol, pelo prazer subindo pelas pernas”, insinuações de sutil lubricidade. E como o corpo de Baltasar “aumenta, prolonga-se nos flancos brilhantes e dourados, na curva do espinhaço, na cabeça erguida”, corcel e cavaleiro estão intimamente unidos, homem e animal em sua existência livre.

Quanto ao fato de o menino tentar morder o fuso que a égua traz na testa, insinua-se aí o destino impiedoso de Baltasar: “as Parcas fiam e desfiam o tempo e a vida. O duplo aspecto da existência é, aí, manifesto: a necessidade do movimento, do nascimento à morte, mostra a contingência dos seres”. E nessa perspectiva, o “fuso, instrumento e atributo das Parcas, simbolizará a morte” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2000, p. 455). Mais uma vez se confirma a ideia de que desde o início do texto a morte de Baltasar é anunciada, como um presságio oracular. “Crescem minhas crinas, minha cauda azul, e galopo com ódio descendo esta ladeira, sou cavalo branco, árdego, cascos de pedra, dentes amolados” (NN, p. 148). Nas palavras de Ana Luiza Andrade, o “pressentimento da morte prematura expresso então no sôfrego ritmo narrativo, num ódio galopante, vai contrastar-se com a doçura das relações com sua égua” (ANDRADE, 1987, p. 150).

O nome *Canária* atribuído à égua apresenta uma simbologia determinante na narrativa. Canária mais parece um cavalo alado – Pégaso –, que representa a imaginação, a elevação espiritual e sublime de Baltasar. “(...) Pégaso representa (...) não a fusão dos planos de cima e de baixo, e sim a passagem, a sublimação de um para o outro” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2000, p. 205). E o nome de pássaro – *Canária* – parece confirmar essa relação, por representar liberdade, o voo necessário ao menino, para que este fuja daquele ambiente desagradável, frio, sem afeto, inóspito. Canária representa o sagrado. Segundo Mircea Eliade, é difícil para o homem ocidental moderno aceitar algumas formas de manifestações do sagrado, principalmente em coisas simples e aparentemente banais, como uma pedra ou uma árvore, por exemplo. Mas não se trata, destaca Eliade, de uma veneração da pedra como pedra ou da árvore como árvore. A “pedra sagrada, a árvore sagrada não são adoradas como pedra ou como árvore, mas

justamente porque são hierofanias, porque revelam algo que já não é nem pedra, nem árvore, mas o sagrado” (ELIADE, 2001, p. 18). Canária é, pois, para Baltasar, uma hierofania.

Por outro lado, a simbologia do equino encontra seu correspondente paradoxal na figura do garanhão, inimigo explícito da felicidade e da tranquilidade de Baltasar. Segundo a vontade da família, Canária pertence ao garanhão: “Canária, para mim, é posse que já não assumo. Seu dono é o cavalo, a meia hora de marcha, de que falam meu pai e meus irmãos” (NN, p. 147). Na primeira tentativa da entrega da égua ao cavalo, Baltasar consegue livrá-la com uma atitude de extremado ciúme, ao castrar o animal inimigo. A descrição da cena é cinematográfica, pois transmite o clima de duelo em um tom dramático em que se destacam efeitos de iluminação, detalhes minuciosos e reações do cavalo, imagens de elementos cortantes, tudo cooperando para um ambiente de tensão, que vale a pena ser transcrito:

Pesa-me, na mão, a serra de cortar capim. Para bem medir a potência e o fogo do cavalo, acendi o candeeiro de folha. Nas pernas, no vazio e perto das narinas, a luz fumacenta mostra os desenhos das veias. Seu pelo escuro, nas curvas, refletem a chama. É um cavalo de ferro, coberto de ferrugem. Primeiro, virando a cabeça, explorou-me com seu olho esquerdo, pulado, de brilho insuportável. Tranquilizado, baixou novamente a cabeça para o capim fresco. Nesse corpo, escondido no ventre, fica o instrumento de minha humilhação. Experimento no polegar o gume da serra. Ninguém como Joaquim para amolar um aço, ele transforma em navalha as costas de uma faca. Curvei-me e agrado o cavalo na entreperna. Vai exibindo, aos poucos, seus possuídos, é como se abrisse o peito e expusesse, indefeso, a fonte do existir, então eu fecho os olhos, cerro o queixo, e com a mão toda, os braços de cipó mais tensos do que nunca, seguro o membro rajado e decepo-o com a serra, num gesto curto. (...) os negros olhos brilhantes perdem a luz, reveste-os uma camada de cinza, sua cabeça teima em ficar levantada, como outrora, (...) mas não tarda a repousar, inerte e desonrada, no chão. Agita-se a luz do candeeiro. Apagam-se, no couro do cavalo, os reflexos brilhantes, desaparecem as veias, os

cascos trêmulos fazem-se mais brancos. O sangue espumante é odoroso e negro. (NN, p. 144-145)

Nesse momento, Baltasar, por um louco ciúme, se faz tão animal quanto o garanhão. “Se o cavalo simboliza os componentes animais do homem, isso se deve, sobretudo, à qualidade de seu instinto que o faz aparecer como um ente dotado de clarividência” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2000, p. 205). Dessa maneira, entende-se que “corcel e cavaleiro estão intimamente unidos e que o cavalo instrui o homem, ou seja, a intuição esclarece a razão” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2000, p. 205). A castração insinua-se como um ritual: ela é denotada iconicamente em imagens que compõem a narrativa, como na “serra de cortar capim”; no “desenho das veias”; no “cavalo de ferro” que vira “ferrugem”; no “gume da serra”; nas referências fálicas presentes na “serra”, no “polegar”, “navalha”, “faca”, “cipó”, “membro”.

Mas, por Canária, ele era capaz de tudo. Resistiu às chicotadas do pai e dos irmãos com a sensação de quem, corajosamente, defendeu aquilo que lhe pertencia; havia sido justo consigo mesmo. Afinal, se “existe uma crença fixada na memória de todos os povos que associa originalmente o cavalo às trevas” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2000, p. 202), para Baltasar, Canária é vida, símbolo nutriente. Entretanto, se vencera o primeiro, sucumbira ao segundo garanhão, ao qual estavam destinadas Canária e a virgindade da égua.

Meu corpo fino, tecido com cipós, mas de aparência rija, torna-se frágil, peça de barro, que vai fazer-se em pedaços nos cascos do cavalo. (...) Canária se afastou, cabeça alta e orelhas espetadas. Para mim, este breve instante é um relâmpago no corpo. Cheguei ainda a lançar minha pedra, sem alvo certo, a esmo. Os dentes do cavalo, as patas galopantes se abatem sobre mim como um feixe de raios (...). (NN, p. 150)

A imagem em “... peça de barro, que vai fazer-se em pedaços nos cascos do cavalo” é uma releitura da máxima bíblica “do pó vieste, ao pó tornarás”. Em “... este breve instante é um relâmpago no corpo”, primeiro se destaca que o relâmpago “simboliza a centelha da vida e o poder fertilizante”. Trata-se, assim, da vida que se esvai do corpo de Baltasar e, ao mesmo tempo, da imagem do falo do garanhão, já que o relâmpago – reiterado pelo “feixe de raios – é um pênis em crescimento, é comparado à emissão do

esperma, e simboliza o ato viril de Deus na criação” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2000, p. 776).

Baltasar e Édipo: ambiência trágica

Subjaz à narrativa *Pastoral* um diálogo com *Édipo Rei*, de Sófocles. A relação entre Baltasar e as figuras masculinas com quem convive – não apenas a figura paterna – lembra a relação entre Édipo e Laio. Após a fuga da esposa com outro homem, o pai de Baltasar passa a desprezar o filho, por este se parecer fisicamente com a mãe. Então, o pai, para tirar da memória a imagem da mulher que o traíra, obriga que cortem o cabelo do menino, para que este se pareça menos com a mãe. “Nosso pai (...) grita por Balduíno, manda cortar meus cabelos. ‘Parece uma Verônica!’ Tudo que lembre mulher o enraivece. ‘Raspa!’” (NN, p. 138). A relação entre pai e filho, dessa forma, se constitui conflituosa; e não menos conflituosa é a relação de Baltasar com os outros homens da família.

Eles gostam, Canária, de judiar comigo. Na ceia, ontem, fizeram outra coisa? Sou preguiçoso, de menos serventia que um cachorro, pois não ladro. (...) Domingos, rindo, mastigava-me em seus dentes sujos. O pai lançava-me olhares, mais duros que as palavras de Jerônimo (...). Joaquim me julga peixe envenenado. Se eu pudesse, Canária, afogava um por um, até Balduíno, que não me defendeu. (NN, p. 141)

Há nesse trecho da narrativa uma ambiência edípica, já que a figura do pai – e, por extensão a dos outros homens da família – é vista como rival e que deve ser destruída. Esse desejo de rivalidade e de destruição se trata, como aponta Freud, de uma fantasia do inconsciente, uma representação psíquica. Segundo Tallaferro, é “o que em psicanálise se chama complexo ou situação edipiana, um marcado afeto pela mãe que se contrapõe ao ciúme e desejo de destruir o rival: o pai” (TALLAFERRO, 2004, p. 157). Ademais, imputam ao menino a culpa, a responsabilidade do mal-estar provocado pela fuga de sua mãe, a qual tomou uma atitude inadmissível, desrespeitosa à figura do homem pai/esposo. “Falaram na mulher. Não no seu nome; não no que fez. Falaram sem falar. Não se conhece um bicho pelo rastro? Eu sou o rastro de um bicho roubado. Ou fugido” (NN, p. 141).

A figura da mãe – Jocasta – é simbolizada pela égua Canária, que chega à vida de Baltasar, pelas mãos do padrinho, no dia em que ele sabe detalhes da vida de sua mãe:

“Olhava-me por trás das lentes, dizendo coisas sobre minha mãe, quando me deu Canária de presente” (NN, p. 137). É, então, a ela que o garoto vai dedicar todo o seu afeto, todo o seu carinho, e de quem recebe, também.

Além de tudo isso, Baltasar se aproxima, ainda, da figura de Édipo pela imagem da castração, materializada inicialmente pelos cabelos cortados, mas principalmente, como já exposto, pela castração do cavalo. No garanhão designado a desvirginar Canária, o narrador parece projetar a figura do pai, por quem desenvolve, principalmente em nome do ciúme, uma agressividade mórbida. “(...) a agressividade que o menino sente contra o pai é projetada e a imagem resultante começa a ser perigosa e dotada de uma agressividade tão intensa quanto aquela que a própria criança sente e projeta sobre o objeto” (TALLAFERRO, 2004, p. 158). E no caso de Baltasar, esse objeto de projeção é o cavalo, tanto o primeiro quanto o segundo. Aliás, nos estudos freudianos quanto a essa projeção, “um exemplo típico é o caso de um indivíduo (...) que deslocava seu temor e seu ódio pelo pai para os cavalos” (TALLAFERRO, 2004, p. 158).

Em *Pastoral*, essa ideia de projeção apresenta-se com duas significâncias simbólicas. No caso da primeira, Baltasar castra o cavalo, cena descrita anteriormente, vence-o, vingando-se edipicamente do pai. Para a psicanálise,

Em face da situação edipiana e da angústia que ela produz, o menino, que deseja ter a força e a potência do pai, dirige sua agressividade para os órgãos genitais dele e teme que, em contrapartida, os seus próprios sejam danificados ou extraídos. Ao lhe ocorrer isso, começa a atuar o complexo de castração. (TALLAFERRO, 2004, p. 159)

Nesse sentido, Baltasar, ao castrar o cavalo, retira deste toda sua força, toda sua potência e se sente, de certa forma, protegido e vencedor. Quanto à segunda significância, naquela atitude suicida de Baltasar, ao se jogar contra as patas do cavalo para impedir que ele desvirgine Canária, não é Laio quem morre pelas mãos do filho, mas Édipo que morre pelas patas do pai. Associando-se, portanto, Baltasar a Édipo, Canária a Jocasta e o cavalo ao pai/Laio, *Pastoral* parece representar, pelas mãos de Osman Lins, um ‘*Édipo Rei dos trópicos*’.

Bibliografia

ANDRADE, Ana Luiza. **Osman Lins**: crítica e criação. São Paulo: HUCITEC, 1987.

BOSI, Alfredo. Situação e Formas do Conto Brasileiro Contemporâneo. In: **O Conto Brasileiro Contemporâneo**. São Paulo: Cultrix, 1974.

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. 15. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.

HOLANDA, Aurélio Buarque de. **Dicionário da língua portuguesa**. 5. ed. Curitiba: Positivo, 2010.

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano**: a essência das religiões. Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

LINS, Osman. **Nove, Novena**. 4 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 2004.

NITRINI, Sandra. **Poéticas em confronto**: *Nove, novena* e o novo romance. São Paulo: HUCITEC; Brasília: INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1987.

RAMOS, Graciliano Ramos. **Vidas Secas**. 63ª ed. Rio, São Paulo: Record, 1986.

STALLONI, Yves. **Os gêneros literários**. A comédia, o drama, a tragédia. O romance, a novela, os contos. A poesia. Rio de Janeiro: Difel, 2001.

TALLAFERRO, Alberto. **Curso básico de psicanálise**. Martins Fontes. São Paulo, 2004.