consigo mesmo ou pelo menos confia em um sobressalto que lembre ao homem "o Reino perdido da Alegria" (MO, p. 1526). A narrativa entrelaça assim a necessidade do amor a si mesmo como um outro, o que fundamenta a identidade pessoal, e a necessidade de um relato de referência que fundamenta a comunidade, sem o que a reconciliação consigo mesmo seria apenas impostura e fechamento:

Do modo como o mundo avança, saberemos logo se o homem pode reconciliar-se consigo mesmo, a ponto de esquecer para sempre o que chamamos por seu verdadeiro nome o antigo Paraíso terrestre, a Alegria perdida, o Reino perdido da Alegria, (MO, p. 1526).

Ao prefeito, que não pode perdoar seu passado, o cura lembra que não é permitido odiar-se (MO, p. 1517) e lhe propõe o perdão que só Deus pode dar pela absolvição. Face à comunidade aldea que não pode assumir os crimes cometidos em seu seio e pelos quais é responsável solidariamente, o cura formula um diagnóstico e mesmo um prognóstico, mas se recusa a qualquer maldição:

"Não me revolto contra o mal", dirá ele ao Senhor Ouine, "Deus não está revoltado contra ele, senhor, ele o assume. Não maldigo nem mesmo o diabo..." (MO, p. 1469).

É mesmo, portanto, a assunção do mal que constitui em última análise o sentido, a perspectiva da ficção bernanosiana em Monsieur Ouine. Longe de anunciar uma inevitável decadência ou uma irreparável desordem na linhagem das gerações e na crise do sujeito, Bernanos bateu-se aí com uma investigação do mal moderno, do qual ele acreditou descobrir a raiz em uma impossibilidade de a História dizer-se ou escreverse: não haveria mais, portanto, narrativa de referência que permitisse a uma sociedade paróquia, aldeia ou nação - erigir-se em comunidade. Mas essa lacuna na memória co-

letiva remonta à transmissão das gerações: a identidade do sujeito está ela própria dividida, sem base, sem "nome-do-pai".

A paróquia é aqui apenas o modelo reduzido do mundo moderno, no qual a ficção decodifica obscuramente - através do desaparecimento do vestígio, da obsessão por esse vestígio e da queda no fantástico - uma crise de identidade coletiva ligada a uma falência na transmissão dos valores através das gerações e a uma perversão do desejo na origem: nenhuma narrativa coletiva pode, em consequência disso, constituir-se nem organizar-se. Portanto, mestre e discípulo flutuam semelhantemente e vagueiam em uma espécie de labirinto, uma improcedência fora da História. As instituições estabelecidas, para manterem uma comunidade no espaço e no tempo, tornam-se a presa de um "sagrado selvagem", fruto do recalque, inevitavelmente criminoso e destruidor. Vê-se como Bernanos, pela ficção, vai mais longe ou mais profundamente do que em seus escritos polêmicos, pois projeta aí metaforicamente as aporias e os delírios de uma História em elaboração entre 1931 e 1940, história que ele pressentia sem poder exprimi-la claramente. A constituição das personagens e a transformação em narrativa levam-no a circunscrever a crise da História e da cristandade e a considerar de maneira muito fragmentária e tênue uma possível ultrapassagem pela assunção do mal em uma visão inseparável da perspectiva de uma transcendência divina inscrita na História. Mantendo-se entre a metáfora e o mito, a ficção romanesca explora o que se mostrava à consciência racional como intransponíveis aporias e permite fazer coexistirem sem incoerência o desespero presente do sujeito com a esperança de uma História em crise, que não seja sob a ameaça de um apocalipse, mas nos sofrimentos de um parto.

Tradução de Maria Letícia Guedes Alcoforado.

Recebido em novembro de 1998.

A lua e o domador

Símbolos literários e divisões sociais na poesia nacionalista de Cassiano Ricardo e Leopoldo Marechal*

Luiza Franco Moreira Universidade de Princeton

a María Vukelich, in memorian

Resumo

Aproveitando as palavras de Walter Benjamin, o ensaio quer mostrar que os melhores poemas nacionalistas de Cassiano Ricardo e de Leopoldo Marechal merecem ser tratados também como documentos de civilização. As leituras de "Lua Cheia" e de "Al Domador Celedonio Barral" tiveram o propósito de chamar atenção para o quanto e o que esses textos revelam.

Palayras-chave

Cassiano Ricardo; Leopoldo Marechal; nacionalismo.

Abstract

Making use of Walter Benjamin's words, this essay has the purpose of showing that the best nationalist poems by Cassiano Ricardo and Leopoldo Marechal deserve to be treated as documents of civilization as well. The readings of "Full Moon" and "To the Horse Tamer Celedonio Barral" had the purpose of drawing attention to how much and what those texts reveal.

Keywords

Cassiano Ricardo; Leopoldo Marechal; nationalism.

Quero comparar, neste artigo, a poesia de temática nacionalista do brasileiro Cassiano Ricardo (1895-1974) à do argentino Leopoldo Marechal (1900-1970).1 Trato de uma série de poemas em que os dois autores exploram símbolos convencionais da nacionalidade: a mãe-preta, para Cassiano, e o domador de cavalos, para Marechal. Uma vez que ambos escreveram poemas de eficácia muito diversa sobre tais figuras, interessa-me refletir sobre a qualidade poética irregular dos textos. Creio que os desníveis literários da poesia nacionalista de um e de outro seguem padrão semelhante. Tanto Cassiano quanto para Marechal, os poemas que alcançam maior sucesso são os mais reveladores; os mais fracos se esforçam por criar imagens de uma nação reconciliada. As leituras que seguem sublinham, assim, as divisões sociais, e mesmo a violência, que os melhores poemas expõem por meio de seu trabalho com representações tradicionais. Por essa via busco fazer jus à força dos poemas mais eficazes, ao mesmo tempo em que esboço uma crítica às posições nacionalistas implícitas neles.

No pano de fundo destas leituras, e como um dos motivos para empreendê-las, estão os

* Publicado originalmente na Revista Iberoamericana, jan.-jun. 1998, vol. LXIV, n. 182-183. Agradeço ao Social Sciences Research Council e ao American Council of Learned Societies o apoio que me permitiu realizar parte da pesquisa primária para este artigo. O trabalho constitui também a base de um curso de pós-graduação que

assim como em Marechal reconhecemos um peronista. Ao mesmo tempo, o nome desses escritores não depende de suas escolhas políticas; antes afirma-se a despeito delas. A discussão crítica da poesia nacionalista de Cassiano e Marechal não nos leva, assim, a um exame das ideologias populistas no Brasil e na Argentina. Permite, porém, recuperar o papel de um nacionalismo que sabemos ser fortemente hierárquico nos melhores e nos piores momentos do trabalho propriamente poético dos dois escritores.

Comentarei os poemas de Cassiano sobre a mãe-preta incluídos em Martim Cererê, livro publicado pela primeira vez em 1928, mas do qual houve 12 edições durante a vida de Cassiano, todas elas cuidadosamente revisadas. Cassiano reelabora material folclórico e fatos históricos para explicar a origem da nação, e constrói uma narrativa de seu desenvolvimento por meio de uma sequência de textos mais curtos e relativamente independentes. Dedica três seções do livro a cada uma das "três raças" que contribuíram para formar o povo brasileiro. Faz parte do grupo que celebra os negros o poema "Lua Cheia", um dos mais breves mas também um dos mais memoráveis de Martim Cererê. Cito a seguir seu texto, tal como aparece na edição crítica de Mendes, Peres e Xavier:

ministrei no Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Universidade de São Paulo em maio e junho de 1998, e de uma conferência que realizei na Universidade Federal de Minas Gerais. Gostaria de agradecer a essas instituições o convite e a oportunidade para discutir meu trabalho com colegas e alunos brasileiros. Cabe ainda à Fapesp um agradecimento pelo apoio a esse projeto de intercâmbio acadêmico.

- 1 No Brasil dizemos que são nacionalistas tanto Oswald de Andrade, que nos anos 30 se tornou comunista, quanto Plínio Salgado, que na mesma época fundou o Partido Integralista, de extrema direita e inspirado no fascismo italiano. Na Argentina, em referência ao contexto histórico dos anos 30, o termo nacionalista evoca principalmente (mesmo que não exclusivamente) correntes políticas autoritárias, muitas vezes católicas e também tributárias do fascismo. Neste artigo, quando me refiro ao nacionalismo no sentido mais amplo (que lhe damos no Brasil), escrevo a palavra com inicial minúscula; a principal referência teórica quanto a essa questão é Benedict Anderson, Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism, Londres, Verso, 1983. Já quando uso a inicial maiúscula, estou usando Nacionalismo na acepção mais restrita corrente na Argentina em princípios dos anos 30; como referência cito Cristián Buchrucker, Nacionalismo y Peronismo: la Argentina en la Cristi Ideológica Mundial (1927-1955), Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1987, pp. 45-257. De maneira semelhante, podemos dizer que há muito de modernista na poesia de Ana Cristina César, mas não que sua poesia seja Modernista.
- 2 Cassiano Ricardo, Viagem no Tempo e no Espaço: Memórias, Rio de Janeiro, José Olympio, 1970; Centro de Estudios Latinoamericanos de la Argentina, Cátedra Marechal I: el Autor y su Obra, Buenos Aires, Corregidor, 1986, pp. 206-207

Lua Cheia

Boião de leite que a Noite leva com mãos de treva pra não sei quem beber.

E que, embora levado muito devagarzinho, vai derramando pingos brancos pelo caminho...³

Dois recursos estilísticos bem evidentes asseguram que o texto nos dê impressão de unidade. Em sua camada sonora, o poema inteiro explora uma assonância. A semivogal / y/, que aparece já no título (no ditongo descrescente de "cheia") ressoa em uma série de outros ditongos nas duas estrofes ("boião", "lekte", "sei", "muito", "vai"); ecoa também nas rimas da segunda estrofe, por meio da vogal /i/ nasalizada ("devagarzinho", "caminho") e em mais duas ocorrências da vogal nasal /i/ ("embora", "pingos"). Da palavra "cheia", então, deriva uma sonoridade que envolve o poema. Vem do título também a imagem visual que domina o conjunto do texto. O poema todo explora o contraste entre branco e preto, implícito já em "lua cheia": na primeira estrofe, este é retornado no par "Boião de leite"/"mãos de treva", e na segunda, em "pingos brancos"/"caminho [escuro]".

Em torno desse contraste visual sóbrio organizam-se várias transformações figurativas, algumas mais explícitas que as outras. Por causa de sua forma redonda, um boião (vaso bojudo de boca larga) é metáfora eficaz para a lua cheia, enquanto a cor branca aproxima, por meio de metonímia, leite e luar. Juntas, essas duas figuras criam efeito sinestésico: a luz da lua é descrita como líquido. A mudança de impressões visuais a táteis, por sua vez, cria uma atmosfera erótica difusa da qual o poema tira muito de

sua força. A primeira estrofe, ao apresentar o luar como alimento, permite a que apareça uma figura vaga - "não sei quem" - que terá fome ou sede satisfeita. Mas a ressonância da metáfora inicial empresta algo de erótico a esse apetite: "boião de leite" evoca a forma também de um seio de mulher, e até a própria palavra "seio" parece ecoar em "boião". É possível que a figura anônima que bebe o luar seja uma criança de colo - mas não é necessário, o texto impreciso sugere. Na segunda estrofe, continuando a explorar subentendidos, o poema alude à experiência sexual de um homem adulto. Em mais uma metamorfose, o luar - como "pingos brancos" - parece não só leite transbordando, mas ainda sêmen.

Esse texto breve e delicado alcança impacto notável em parte porque, ao descrever uma cena noturna com simplicidade, evoca um leque complexo de emoções básicas: fome, satisfação, desejo, orgasmo. O poema é mais eficaz por permanecer alusivo e vago. Como num sonho, são imprecisas as figuras que sentem ou causam sensações, ou ainda o que fazem essas figuras. A noite é como uma imensa mulher negra? Ou a lua é como um seio branco e solto? Ou é o seio, repleto de leite branco, de uma mulher negra? A noite ou a lua estão amamentando uma criança? E onde está o homem? Esse é o poeta, ou alguém que está sonhando? Ou há apenas sêmen, que está solto, como o seio da lua? Ou será que adulto e bebê convergem numa só figura masculina? Ou ainda, será possível que mulher e homem se confundam?

O texto rico de Cassiano sugere todas essas interpretações, algumas mais fortemente que as outras, mas não se define por nenhuma. As várias possibilidades de leitura, porém, revelam muito a respeito da experiência sexual a que o poema alude. Os dois parceiros, mulher e homem, têm seus papéis divididos com nitidez: a mulher oferece satisfação,

3 Cassiano Ricardo, Martim Cererê: o Brasil dos Meninos, dos Poetas e dos Heróis, edição crítica de Marlene Gomes Mendes, Deila Conceição Peres e Jayro José Xavier, Rio de Janeiro, Edições Antares/INL, 1987, p. 142

enquanto o orgasmo é masculino; o corpo da mulher se revela ao olhar do homem e do leitor, mas o do homem permanece fora de cena. Sabemos, além disso, que o prazer do homem tem algo de infantil e bastante de oral e visual e que, finalmente, a mulher está evocada por meio de partes soltas de um corpo e da cor negra.

Encontramos aqui uma razão menos evidente para a ressonância desse poema breve. Cassiano retrabalha motivos insistentes da cultura brasileira: imagens da mulher negra como ama de leite - "mãe-preta" - e como fonte de gratificação sexual. O texto alude, apenas, a esse subtexto cultural. Ao mesmo tempo, constrói uma imagem que nos faz ver a violência implícita nas figurações convencionais: o corpo da mulher negra aparece despedaçado. Esse poema é especialmente eficaz na medida em que alcança um equilíbrio dificil. Sutilmente, com meios poéticos simples, essa descrição encantadora de uma cena noturna entretanto sugere a violência das divisões sociais que constituem a imagem da mulher negra como fantasia masculina.

Cito a seguir uma formulação em prosa dos elementos culturais que, apesar de ficarem no pano de fundo de "Lua Cheia", lhe animam a superfície. Estes parágrafos foram retirados do clássico de Gilberto Freyre, Casa-Grande e Senzala (livro por sinal publicado alguns anos após Martim Cererê):

Todo brasileiro, mesmo o alvo, de cabelo louro, traz na alma, quando não na alma e no corpo – há muita gente de jenipapo ou mancha mongólica no Brasil – a sombra, ou pelo menos a pinta, do indígena ou do negro. No litoral, do Maranhão ao Rio Grande do Sul, e em Minas Gerais, principalmente do negro. A influência direta, ou vaga e remota, do africano. Na ternura, na mímica excessiva, no catolicismo em que se deliciam nossos sentidos, na música, no andar, na fala, no canto de ninar

menino pequeno, em tudo que é impressão sincera de vida, trazémos quase todos a marca da influência negra. Da escrava ou sinhama que nos embalou. Que nos deu de mamar. Que nos deu de comer, ela própria amolengando na mão o bolão de comida. Da negra velha que nos contou as primeiras histórias de bicho e de mal-assombrado. Da mulata que nos iniciou no amor físico e nos transmitiu, no ranger da cama-de-vento, a primeira sensação completa de homem. Do muleque que foi nosso primeiro companheiro de brinquedo.

Já houve quem insinuasse a possibilidade de se desenvolver das relações íntimas da criança branca com a ama-de-leite negra muito do pendor sexual que se nota pelas mulheres de cor no filho-família dos países escravocratas.4

O último parágrafo desse trecho, especialmente, parece glosar as imagens de "Lua Cheia", ou parafrasear as entrelinhas do poema. Mas essa passagem em prosa também esboça um quadro analítico para compreender as figuras da mulher negra, ao mostrar que, por trás delas, encontramos a história da escravidão. Ao mesmo tempo, Gilberto tematiza a importância de tais imagens para definir uma identidade nacional: "todo brasileiro" leva a marca da cultura africana. (De passagem, vale a pena anotar que, embora interessado principalmente no âmbito brasileiro, Gilberto registra a ocorrência ampla de tais figurações "nos países escravocratas".)

Mas, se esse trecho em prosa arma um contexto que permite compreender melhor a força alusiva do poema, também deixa de lado muito do que o texto de "Lua Cheia" revela. Os parágrafos de Casa-Grande e Senzala nos desviam a atenção da violência implícita nessas imagens de mulher (ou no próprio sistema escravocrata). Gilberto exclui as mulheres negras da primeira pessoa plural que designa os brasileiros, ao mesmo

tempo em que as faz aparecer, insistentemente, em posição servil. Apesar de realizar tais exclusões, a voz do narrador mantém um tom de gratidão e carinho. Os parágrafos de Casa-Grande e Senzala, então, ao mesmo tempo operam violência para com a mulher negra e tratam de mascará-la.

Se agora voltarmos à poesia de Cassiano, podemos examinar o desnível entre a qualidade literária dos vários textos de Martim Cererê que trabalham a imagem da ama-deleite negra à luz dos resultados da comparação entre o trecho em prosa de Gilberto e "Lua Cheia". De fato, nem todos os poemas de Cassiano sobre a mãe-preta alcançam o mesmo sucesso que "Lua Cheia". Da mesma maneira que os parágrafos de Gilberto e ao contrário do poema que já analisamos, os textos mais fracos sentimentalizam essa figura. O exame das versões anteriores de "Lua Cheia" já serve para ilustrar esse ponto.

O texto de "Lua Cheia" que analisamos é o que aparece na imprescindível edição crítica de Marlene Gomes Mendes, Deila Conceição Peres e Jayro José Xavier. As informações oferecidas pelos editores mostram que o texto adquire a forma que citamos na quarta edição, datada de 1934. Mas na primeira edição de Martim Cererê, publicada em 1928, este texto tem o título de "Lua Cheia n. 1". É, então, o primeiro de uma série de três poemas curtos, reunidos sob o título coletivo de "Três Brinquedos com a Lua":

três brinquedos com a lua

lua cheia n. 1

Boião de leite que a noite leva com mãos de treva pra não sei quem beber.

Mas que embora levado

muito de vagarinho vae derramando pingos brancos pelo caminho...

lua cheia n. 2

Lua cara de bolacha. Lua grandona. Prato de sinhá dona que a noite africana levou com presentes de estrellas.

A noite tropeçou na montanha e as estrellas saltaram do prato.

lua cheia n. 3

Agora o Martim Cererê soltou a lua por dentro das árvores. A lua subiu, e levou um boléo...

Pelos beccos do céu as estrellas em bando pararacas inquietas parecem creanças peraltas que vão agarrar o balão...

Piiiim... pão!5

Esse conjunto de textos dilui a força que o poema tem na versão discutida anteriormente. Os poemas voltam-se para o universo infantil, do qual todo o livro deriva temas, imagens, perspectiva, linguagem. Mas aqui o recurso ao mundo da criança oferece uma explicação, precisa mas decepcionante, para as imagens do poema: ver a lua como um boião é "brinquedo", apenas. Mais ainda, ao multiplicar as descrições, o texto da edição de 1928 equipara imagens simples e inocentes à inquietante assimilação metafórica entre lua cheia e seio avulso. As sugestões de violência que tornam revelador o texto definitivo de "Lua Cheia" mal aparecem na

⁴ Gilberto Freyre, Casa-Grande e Senzala: Formação da Família Brasileira sob o Regime da Economia Patriarcal, Rio de Janeiro, José Olympio/INL, 1981, p. 283.

⁵ Cassiano Ricardo, Martim Cererê: o Brasil dos Meninos, dos Poetas e dos Heroes, São Paulo, São Paulo Editora, 1928, pp. 28-29.

versão de 1928, reduzidas que estão ao nível de travessuras infantis. A partir da quarta edição, de 1934, o texto desse poema assume a forma que vai ser recolhida pela edição crítica. A estabilidade desse texto a partir de 1934 mostra que, também na opinião de Cassiano, a versão mais concisa do poema é a mais bem-sucedida.

Um outro poema sobre a ama-de-leite negra, apesar de ter o texto relativamente estável em várias edições de *Martim Cererê*, não chega a ser memorável como "Lua Cheia". Eis seu texto, de novo na edição de Mendes. Peres e Xavier:

Mãe Preta

Ouviu-se uma voz de choro dentro da noite brasileira: "Druma ioiozinho que a cuca já i vem. Papai foi na roça mamãi foi também."

E a noite pôs, em cada sonho de criança, uma porção de lanterninhas de ouro.

E o dia era um bazar onde havia brinquedos, bolas de juá, penas de arara ou papagaio; dia-palhaço oferecendo os seus tucanos de veludo.

Árvores-carnaval que jogavam entrudo. Cada criança, ainda em botão, chupava ao peito de carvão de uma ama

a alva espuma de um luar gostoso, tão gostoso, que o pequerrucho resmungava pisca-piscando os dois olhinhos de topázio cheios de gozo.

Parou o bate-pé dos pretos no terreiro.

Lá fora anda a invernia assobiando,
assobiando...

O céu negro quebrou a lua atrás do morro.

Quem é que está gritando por socorro?

Quem é que está fazendo este rumor?

As folhas do canavial cortam como navalhas; por isso ao passar por elas o vento grita de dor...

(O céu negro quebrou a lua atrás do morro)
"Druma ioiozinho
que a Cuca já i vem;
papai foi na roça
mamāi foi também."6

Apesar de também trabalhar a imagem erotizada da ama-de-leite negra, esse poema encara seu material mais diretamente e com menos sutileza que "Lua Cheia". "Mãe Preta" descreve, em vez de evocar, a figura, e constrói algumas narrativas a seu redor. Ao mesmo tempo que apresenta a escravidão como seu contexto histórico, o poema insere a mãe preta explicitamente entre os tipos nacionais evocados por Martim Cererê: Cassiano diz "cada criança" como Gilberto Freyre dizia "todo brasileiro". Entretanto, precisamente na medida em que tematiza a escravidão, esse poema se mostra mais fraco que "Lua Cheia". Ainda que esse texto insista em mostrar o sofrimento dos negros, não há nele alusão à violência do sistema escravista (de novo como em Casa-Grande e Senzala). Ao demorar-se descrevendo os sonhos e alegrias das crianças livres, Cassiano tenta chamar atenção para o papel positivo da mãe preta no desenvolvimento da nação. Entretanto, acaba excluindo a ela e a seus filhos naturais do Brasil ao mesmo tempo que sugere que os prazeres dos meninos livres dão um final feliz à história dessa mulher. Na medida em que desvia a atenção das distâncias sociais dividindo mulher e bebê, este último texto sentimentaliza a imagem da ama-de-leite negra. Como resultado, enquanto poema "Mãe Preta" não alcança a mesma ressonância de "Lua Cheia".

Da mesma maneira que a poesía nacionalista de Cassiano Ricardo, também a de Leopoldo Marechal é irregular do ponto de vista da qualidade literária. Será produtivo comparar "Lua Cheia" de Cassiano a um dos poemas mais eficazes de Marechal. O epitáfio "Al Domador Celedonio Barral" é muito breve, como "Lua Cheia". Ainda como este, ao retrabalhar um símbolo tradicional da nacionalidade, o poema de Marechal alcança grande ressonância, ao mesmo tempo em que revela um mundo de divisões sociais. Eis seu texto, como aparece no volume *Poesía*:

Al domador Celedonio Barral

Domó en la pampa todos los caballos, menos uno. Por eso duerme aquí Celedonio Barral, con sus manos prendidas a la crin de la tierra.

El doradillo, el moro, el alazán entre sus piernas fueron máquinas del furor y pedazos de viento en su muñeca.

Su pan fue una derrota de caballo por día: un trueno de caballo fue su música entera. Para su Dios y para su mujer

tuvo sólo un aroma: el olor de un caballo.

El potro de la muerte no se rindió a su espuela de antiguo domador y jinete final.

Por eso duerme aquí, silencioso y vencido:

porque domaba todos los caballos, menos uno.⁸

Os dois versos iniciais introduzem o elemento formal que o poema como um todo explora e do qual tira sua força: há um contraste abrupto entre os tons da voz poética na primeira e na segunda linha. Marechal abre seu texto com um verso lapidar, que um poeta mais convencional talvez usasse como fecho. Sem perda de tempo, com economia e simplicidade, um endecassilabo apresenta a imagem do homem que habita o pampa e trata de cavalos. Defrontamos com três símbolos insistentes da pátria argentina; figuras também de ressonância literária, na tradição argentina em geral e na vanguarda martinfierrista.9 O segundo verso, porém, ao mudar de repente o tom, torna dificil uma leitura, como dizemos no Brasil, ufanista. Marechal parece estar se encaminhando para um elogio dos triunfos do domador, mas na virada da primeira para a segunda linha percebemos que vai tratar principalmente de um fracasso seu, que pode ter sido único mas decisivo.

Marechal tira partido da técnica poética para dar ênfase às poucas palavras do segundo verso: "menos uno". Do ponto de vista métrico, a seqüência de quatro sílabas na segunda linha corta o movimento heróico do endecassílabo que a precede. O segundo verso destoa por ser o mais curto do texto e também por quebrar o padrão polimétrico de que o poema se aproxima, quando combina, repetidamente, versos de onze e sete sílabas. Finalmente, a pausa enfática que separa a segunda linha da anterior põe em relevo o contraste semântico entre dois termos paralelos do ponto de vista sintático: o domador triunfa sobre "todos los caballos,/ menos uno".

⁷ Vários interlocutores me ajudaram a desenvolver estas leituras de Marechal. Gostaria de agradecer a Tony Farias, aos estudantes de meu seminário em U.C. Berkeley no outono de 1993, a James Irby, a Diego Alonso e a Margarita Navarro. Ver o artigo de Eduardo Romano a respeito destes dois poemas de Marechal sobre o domador: "Dos Domadores muy Diferentes en la Poesía de Leopoldo Marechal", in Juan-Jacobo Bajarlía (ed.) Leopoldo Marechal: Homenaje, Buenos Aires, Corregidor, 1995, pp. 133-138.

⁸ Leopoldo Marechal, Poesía (1924-1950), Buenos Aires, Ediciones del 80, 1984, p. 307.

⁹ Eduardo Romano, op. cit., p. 133; Graciela Montaldo, De Pronto, el Campo: Literatura Argentina y Tradición Rural, Rosário, Beatriz Viterbo Editora, 1993, p. 128.

Ao prosseguir, o poema desenvolve as correntes contraditórias de sentimento anunciadas na abertura, revelando ora orgulho e apego às tradições argentinas, ora uma impaciência cortante com elas. A primeira estrofe e a última são simétricas. Trabalham a fórmula convencional de um epitáfio, relembrando a vida do domador e assinalando o lugar em que este foi enterrado. Constroem uma moldura também temática para o poema: a segunda e a terceira estrofe se demoram no tratamento da vida de Celedonio Barral, enquanto a quarta narra sua morte. Quer o foco caia sobre sua vida ou sobre sua morte, reencontramos mudanças bruscas de tom na voz poética.

Um comentário mais próximo da mudança súbita na passagem do primeiro para o segundo verso servirá para sugerir uma leitura para as oscilações gerais do texto. Antes de mais nada, essas duas linhas retomam a tradição católica ao trazer para o foco, subitamente, a mortalidade do domador. Marechal parece estar nos lembrando que é vã a glória terrestre do homem do pampa e, por extensão, da pátria que ele simboliza ou da literatura que se enamora dele. Ao mesmo tempo, reconhecemos aqui o humor de Marechal, que, para emprestar as palavras de Ana María Zubieta ao comentar Adán Buenosayres, 10 costuma se produzir "a partir de alguns aspectos da cultura nacional".11 Nesses versos, o humor é de inflexão cruel. Ao fazer da morte alheia objeto de piada, Marechal trai a satisfação de quem se sabe isento. Aqui se entremostra a perspectiva da voz poética. Esse tipo de humor, às custas do outro, mostra que o falante descreve o gaucho desde fora e de longe, sem propor identificar-se com ele. Na mudança de tom de uma linha a outra percebemos, então, a distância social que divide poeta e domador.

Por todo o epitáfio encontramos a oscilação da voz poética entre orgulho e desprezo. Sempre que o poeta se afasta de um elogio convencional das tradições é para manter-se, ambiguamente, entre a severidade da fé e uma falta de caridade mesquinha. Ainda na primeira estrofe, vemos que o domador está dormindo, mas não descansa em paz; antes, continua num oficio que agora será sempre fútil: "con sus manos prendidas/ a la crin de la tierra". Enquanto a segunda estrofe se detém no poder do homem, afirmando-se espetacularmente sobre "el doradillo, el moro, el alazán", a terceira vai armando a imagem claustrofóbica de uma vida restrita ao trato com animais e termina sugerindo que domador e cavalos se identificam no cheiro comum. O admirável verso que encerra a quarta estrofe perfaz tal identificação. O domador chega ao final da vida como finete, cavaleiro destro e belicoso, mas também, se tomarmos a palavra em um sentido menos frequente, no papel inverso de cavalo de boa raça. Quando se encerra, o poema repete o epitáfio inicial em tom mais gentil. Ao mudar o verbo domar do pretérito perfeito para o imperfeito, o texto faz o foco recair sobre a vida longa e trabalhosa de quem "domaba [en la pampa] todos los caballos". Mas logo retorna o verso cortante - "menos uno" para dar a última palavra.

A força literária desse epitáfio surge, assim, do jogo de tons contrastantes e ao mesmo tempo ambíguos que a voz poética assume para tratar de um símbolo convencional da nacionalidade argentina. Junto ao orgulho que esperamos reconhecer — e que está bem claro — aqui e ali aponta uma virulência surpreendente, que chama atenção para as divisões violentas da pátria e seu imaginário.

É preciso lembrar que um dos alvos do humor de Marechal é o próprio Marechal.

O texto de "Al Domador Celedonio Barral" retoma, e até cita, outro poema do autor dedicado à mesma figura.12 "A un Domador de Caballos" apareceu em livro em 1937, quase 20 anos antes do texto que acabamos de discutir, e numa época em que, como se sabe, Marechal apoiava as correntes do Nacionalismo católico. 13 Esse epitáfio faz parte de uma série de "Epitafios Australes", que foram publicados em sua maior parte em 1954, e cujo título nos remete a um livro anterior de Marechal, Poemas Australes. 14 As semelhanças entre os dois poemas sobre o domador estão bem marcadas. Por exemplo, o epitáfio de 1954 apresenta os cavalos como "máquinas de furor" e "pedazos de viento", enquanto o poema de 1937 refere-se a estes como "caja[s] de furor", e descreve o ato de domá-los como "poner un freno al aire, dos alas a la tierra". Paralelismos como esses sugerem que o texto dos anos 50 seja uma retomada irônica do anterior, que é, de fato, bem mais simples. 15

O poema de 1937 não chega a ser tão interessante quanto o epitáfio. Para ilustrar esse ponto, podemos começar citando a primeira seção do longo poema em sete partes:

Cuatro elementos en guerra
forman el caballo salvaje.

Domar um potro es ordenar la fuerza
y el peso y la medida:
es abatir la vertical del fuego
y enaltecer la horizontal del agua;
poner un freno al aire, dos alas a la tierra.

¡Buen domador el que armoniza y tañe

las cuatro cuerdas del caballo!
(Cuatro sonidos en guerra
forman el potro salvaje.)
Y el que levanta manos de músico y las pone
sobre la caja del furor
pude mirar de frente a la Armonía
que ha nacido recién
y en pañales de llanto.
Porque domar un potro
es como templar una guitarra. 16

Essas estrofes estão organizadas com tal nitidez que se mostra fácil predizer seu desenvolvimento: a primeira linha anuncia o motivo dos quatro elementos; antes que a primeira estrofe se encerre eles serão nomeados um a um.

O mesmo tipo de organização precisa se nota no poema como um todo. As metáforas para o cavalo apresentadas no início — quatro elementos, som — retornam periodicamente. A estas correspondem outras figuras recorrentes: o domador, e também o poeta, como os que estabelecem a harmonia, submetendo o cavalo ou afinando a viola. A penúltima seção do poema, ponto climático precedendo a coda, reúne as imagens do início para narrar o triunfo do domador:

Y así lo vemos en el Sur: jinete del río y la llama; sentado en la tormenta del animal que sube como el fuego que se dispersa como el agua viva; sus dedos musicales afirmados en la caja sonora y puesta su atención en la Armonía que nace de la guerra, flor de guerra.¹⁷

¹² Cf. Eduardo Romano, op. cit., p. 136. 13 Cf. Cristián Buchrucker, op. cit., p. 125.

¹⁴ Cf. Leopoldo Marechal, Poesía, ed. cit., pp. 147-168.

¹⁵ Em Adán Buenosayres também encontramos uma cena em que Adán observa um domador de cavalos (pp. 303-309), no princípio do livro V, em que encontramos lembranças da juventude de Adán. Há coincidências textuais que seria interessante investigar entre esta narrativa e os poemas analisados (principalmente o de 1937). Mas esse trabalho fica para outra ocasião, pois uma comparação entre esse romance e a poesia nacionalista de Marechal alongaria desnecessariamente a discussão presente.

¹⁶ Leopoldo Marechal, Poesía, op. cit., p. 154.

¹⁷ Idem, ibidem, p. 157.

¹⁰ Leopoldo Marechal, Adán Buenosayres, Buenos Aires, Planeta, 1994.

¹¹ Ana María Zubieta, Humor, Nación y Diferencias: Arturo Cancela y Leopoldo Marechal, Rosário, Beatriz Viterbo Editora, 1995, p. 137.

Voltamos, assim, e como era de se esperar, à harmonia afirmada. Nesse contexto final, a referência à "Armonía" assume um tom didático. Se levamos em conta a atividade intelectual de Marechal nos anos 30, vemos que aqui está a lição política do poema.

A publicação de "A un Domador de Caballos" em livro data, como vimos, de 1937, num volume com o título de Cinco Poemas Australes. 18 Publica-se em 1938 o primeiro número da revista Sol y Luna, com a qual Marechal colabora desde o começo, tendo seu nome incluído no Conselho de Redação do número 7 (1942) ao 10 (1943).19 Essa revista do Nacionalismo argentino defende o ideal da hispanidade católica ainda nos anos da guerra civil espanhola; em 1940 publica a "oração de guerra" de "um homem de Franco", e em um número de 1942 inclui uma seleção do pensamento de José (sic) de Oliveira Salazar. Não há lugar para dúvidas, portanto, de que Sol y Luna apoiou o fascismo de Franco e Salazar.

Há uma coincidência significativa entre o texto que abre o primeiro número da revista Sol y Luna e a última estrofe citada de "A un Domador de Caballos". Vale a pena reproduzir por inteiro o editorial:

En los días que corren y en los cuales un obscurecimiento semejante a la noche gravita sobre los principios eternos, hurta su verdadera significación a los hechos y hasta olvida el antiguo y exacto valor de las palabras, "Sol y Luna", con el doble simbolismo del Sol, que es la luz directa, y de la Luna, que es la luz reflejada, quiere contribuír a dar testimonio de la luz y afirmar los principios substanciales del orden verdadero, los cuales tienen su fanal en la Causa Primera y su reflejo en todo lo creado, así como la luz brota del Sol y se refleja en el espejo exacto de la Luna. Cuando el Sol y la Luna se miran frente a frente, se produce el claro prodigio de la armonía, y el orden humano, como reflejo del guerer divino, tiene la dichosa facilidad de una mirada. Nuestra revista, con el simbolismo de su título, quiere significar una ferviente aspiración a tal orden y a tal armonía por el amor del sol y la fidelidad de la luna.20

São claras as coincidências temáticas entre o editorial de Sol y Luna e o poema de Marechal que estávamos discutindo. Da mesma maneira que a revista Nacionalista de 1938 aspira à harmonia em tempos de obscurecimento, o poema de 1937 exalta o triunfo do domador como a "Armonía/ que, nace de la guerra, flor de guerra". Editorial e poema parecem referir-se à guerra civil espanhola - que ainda estava em curso para apresentá-la como fonte de harmonia. O poema que Marechal dedica ao domador de cavalos nos anos 30, assim, organizase em torno desse tema da política contemporânea.

Está claro que as estrofes de "A un Domador de Caballos" estão organizadas de modo a chamar atenção para o tema da harmonia. Esse interesse temático deixa marcas variadas no texto. Já vimos que torna predizível seu desenvolvimento. No estilo do poema também se reflete uma harmonia sem relevo. As estrofes citadas ilustram alguns tracos gerais do texto: por todo o poema, a linguagem se mantém num registro elevado, a voz poética permanece serena, e a repetição marcada de termos sintáticos cria ritmos demasiado evidentes. Faltam nesse poema de 1937 as mudanças súbitas de tom, de ritmo e de perspectiva que tornarão o epitáfio de 1954 interessante e dificil de ler.

que parece reinar entre poeta e domador é, do ponto de vista destas leituras, o contraste mais significativo entre os poemas de 1937 e 1954. No primeiro caso, a insistência na harmonia "que nace de la guerra" leva Marechal a compor um texto sem maior relevo do ponto de vista poético, e que nos desvia a atenção das distâncias sociais e sua violência. No segundo caso, as mudanças abruptas e ambíguas de tom na voz poética criam o interesse do poema, ao mesmo tempo em que nos revelam as tensões que dividem a pátria.

Recebido em junho de 1999.

Também no tratamento da relação entre poeta e domador é provável então que haja contrastes entre um texto e outro. De fato, no poema de 1937 não vem à superfície a distância que divide o poeta do domador, nem aparece a crueldade da voz poética. Ao contrário, "A un Domador de Caballos" demora-se em evocar a relação de amizade que liga o poeta ao domador. Este último é descrito como "amigo/ que no pone fronteras en su amistad", (vv. 20-21), "amigo sin fronteras" (v. 47), "amigo en el origen y entregado a nosotros/ en el día más puro de su origen" (vv. 76-77), e, enfim, "jamigo sin riberas!" (v. 97). A harmonia

¹⁸ Idem, ibidem, p. 145.

¹⁹ Eis os números de Sol y Luna que pude consultar: 1 (1938), 2 (1939), 3 (1939), 5 (1940), 6 (1941), 7 (1942), 8 (1942), 9 (1942) e 10 (1943), e ainda um Almanaque Sol y Luna datado de 1940. Encontrei uma lista dos integrantes do Conselho de Redação nos números 7 a 10.

^{20 &}quot;Sol y Luna,", Sol y Luna, Buenos Aires, 1938, n. 1, p. 7.