

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
PPL- PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

**ALINE VENTURINI**

**AUGUSTO MEYER (BRASIL/RS) E JORGE  
LUÍS BORGES (ARGENTINA): APROXIMAÇÕES  
E DIFERENÇAS ENSAÍSTICAS EM TORNO DA  
POESIA GAUCHESCA**

PORTO ALEGRE  
2011

**ALINE VENTURINI**

**AUGUSTO MEYER (BRASIL/RS) E JORGE LUÍS  
BORGES (ARGENTINA): APROXIMAÇÕES E  
DIFERENÇAS ENSAÍSTICAS EM TORNO DA POESIA  
GAUCHESCA**

Pesquisa apresentada ao PPGL  
(Programa de Pós-Graduação em  
Letras) da Universidade Federal do  
Rio Grande do Sul.

Prof.Dr.Luís Augusto Fischer  
**Orientador**

PORTO ALEGRE  
2011

**Aline Venturini**

**AUGUSTO MEYER (BRASIL/RS) E JORGE LUÍS  
BORGES (ARGENTINA): APROXIMAÇÕES E  
DIFERENÇAS ENSAÍSTICAS EM TORNO DA POESIA  
GAUCHESCA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação do Instituto de Letras da  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para obtenção do título de  
Mestre em Letras na área de Literatura Brasileira

**Banca examinadora**

**Profa. Dr. Ivânia Campigotto**

---

**Prof. Dr. Homero Vizeu**

---

**Prof. Dr. Eliana Pritsch**

---

## Agradecimentos

Deus é o primeiro ser a quem devo agradecimentos. Pode parecer clichê, mas assim como Borges afirma que ser argentino é um ato de fé, ser crente ou não em Deus é da mesma forma, algo bem pessoal.

Agradeço ao professor orientador dessa pesquisa, Professor Doutor Luís Augusto Fischer pelo seu trabalho, por ter aceitado orientar-me e aos professores do Programa de Pós – Graduação em Literatura Brasileira pela oportunidade de cursar o Mestrado e pelos ensinamentos: Professor Dr. Antônio Sanseverino, Homero Vizeu Araújo, professora Dr. Gínia, Paulo Guedes Coimbra, Márcia Ivana e Maria da Glória Bordini.

Aos meus familiares: pai Alberto Venturini, por todo apoio e discussão histórica; mãe, Maria Cleci Venturini, pela força e pela ajuda; meu marido Rui, por seu carinho e compreensão e minha irmã Ana Rosa pelo apoio e pela paciência. Aos meus tios, Sônia e Gilmar, que é professor de Literatura na UERGS: ela por seu carinho e alegria de viver, que me animava, ele por ajudar-me com leituras e discussões teóricas. À minha cunhada Eveline Fávero, que sempre foi uma grande amiga e me recebeu com carinho em sua casa durante todo o tempo do mestrado.

Aos professores da UNICENTRO, de Guarapuava/PR, Raquel Terezinha e Natália, meus agradecimentos pelo empréstimo de livros e discussões teóricas.

Aos meus colegas de turma pelas horas agradáveis e também pelas discussões produtivas, dentre eles, destaco Cristine Roman, Mariana, Luciane, Demirse Ruffatto, Carla e Fabrício.

E claro, eu não poderia esquecer da minha grande amiga Ione Pedro, artista plástica de Passo Fundo, pelas horas de amizade, apoio e compreensão. Muito obrigada amiga!

Obrigada a todos! Vocês contribuíram para a realização deste trabalho e me ajudaram a tornar-me um ser humano melhor.

## RESUMO

A literatura gaúcha se constitui em um gênero peculiar que surgiu na região platina e no RS, devido à figura identitária destes dois locais: o gaúcho. Essa região e sua literatura formam uma espécie de “comarca do pampa.” Devido a sua grande semelhança identitária, a literatura gaúcha rio-grandense e a poesia gauchesca da região platina são consideradas uma só literatura, sem diferenças. Muitos escritores e ensaístas discorreram sobre ela, entre dos quais destacamos Jorge Luís Borges (argentino) e Augusto Meyer (rio-grandense). Os dois escritores também são semelhantes: contemporâneos, ensaístas, poetas e cosmopolitas, mas que voltaram suas obras, em determinado momento, para discutir a respeito da literatura local, a gauchesca, em relação a literatura universal. Cada escritor tem um entendimento próprio sobre a figura identitária do gaúcho e da literatura gaúcha. O posicionamento deles pode ser explicado por vários fatores. Primeiro, o contexto histórico de formação de seus locais de nascimento, do sentimento de pertencimento e da figura identitária gaúcha. Embora muito semelhantes, o gaúcho platino e o riograndense tem suas diferenças. Segundo, analisamos suas trajetórias de vida e obra. Terceiro, pesquisamos a crítica de Augusto Meyer ao posicionamento de Borges, no ensaio “Jorge Luís Borges”, do livro *Borges no Brasil* (2001). Essa crítica foi apontada e discutida pelo professor Dr. Luís Augusto Fischer no ensaio “Augusto Meyer: um ensaísta da comarca do pampa.”

**Palavras chave-** literatura gaúcha, identidade, Jorge Luís Borges, Augusto Meyer, ensaística.

## ABSTRACT

The gaucha literature constitutes in a peculiar genre that emerged in the Platina region and in the Rio Grande do Sul State, due to the identity figure of the two places: the "gaúcho". This region and its literature form a kind of "comarca do pampa." Because of its great similarity in the identity, the Rio Grande do Sul literature and the gauchesca poetry of Platina region are considered one literature, there have no differences. Several writers and essayists wrote about it, which we highlight Jorge Luis Borges (Argentina) and Augusto Meyer (Rio Grande do Sul). The two writers have also similarity: are contemporary essayists, poets and cosmopolitan figures. They turned their works, at the same time, to discuss about the local gauchesca literature in relation to the universal literature. Each writer has a personal understanding about the identity of the gaúcho and the gauchesca literature. The positioning of them can be explained by several factors. First, the historical context of the place where they were born, the feeling of to be part of the place and the identity of the gaúcho. Although very similar, there have differences between the gaucho from Platina region and from Rio Grande do Sul. Second, we analyzed the course of the writers' life and of their work. Third, we explored the critical positioning of Augusto Meyer about the literature work of Borges in his essay "Jorge Luís Borges", by the book "Borges no Brasil" (2001). This criticism was before pointed out and discussed by Professor Dr. Luís Augusto Fischer in his essay "Augusto Meyer, an essayist of the Pampas region."

Keywords: gaucha literature, identity, Jorge Luis Borges, Augusto Meyer, essay

## SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES PRELIMINARES.....	8
1 JORGE LUIS BORGES (ARGENTINA) E AUGUSTO MEYER (BRASIL)- TRAJETÓRIAS INTELECTUAIS.....	17
1.1 Um pequeno parêntesis histórico: semelhanças e diferenças entre o gaúcho platino e o gaúcho riograndense.....	17
1.2 A Literatura: a representação do gaúcho na literatura nos dois países....	27
1.2.1 A representação identitária do gaúcho na literatura: forma enaltecedora e dialética.....	28
1.3 Relações vida e obra de Borges e Meyer.....	35
1.4 Nas obras, aspectos familiares, ideológicos e políticos se entrelaçam....	54
1.5 A posição intelectual de Jorge Luís Borges (Argentina) e Augusto Meyer (Brasil-RS) no contexto da literatura gaúcha (décadas 20-30).....	80
2 JORGE LUIS BORGES E AUGUSTO MEYER EM TORNO DA LITERATURA GAÚCHA.....	83
2.1 Textos e comentários de Borges e Meyer sobre a literatura gaúcha.....	83
2.2 Jorge Luis Borges e Augusto Meyer: a representação do popular na literatura gaúcha.....	106
2.2.1 Borges e o Martín Fierro.....	111
2.2.2 Augusto Meyer e a representação do popular na poesia gaúchesca do RS.....	117
2.2.2.1 Augusto Meyer e Simões Lopes Neto: a representação literária do gaúcho e das lendas populares gaúchas.....	127
2.3 Considerações finais sobre a abordagem do popular rural por Borges e Meyer em seus ensaios.....	134
2.4 Considerações de Borges e Meyer a respeito das semelhanças e diferenças entre a literatura gaúcha platina e a riograndense.....	139
3 JORGE LUIS BORGES E AUGUSTO MEYER: LENDO “LA HISTORIA DEL GUERRERO Y DE LA CAUTIVA”.....	145
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	161
BIBLIOGRAFIA.....	172

## CONSIDERAÇÕES PRELIMINARES

O tema do gaúcho e da poesia gaúchesca é um ponto em comum entre dois importantes escritores: Jorge Luís Borges (argentino), bastante conhecido e Augusto Meyer (gaúcho) é o foco desta pesquisa. Trata-se de uma proposta com a qual jamais imaginei trabalhar. Já havia abordado esse tema com outros escritores, especialmente, Erico Veríssimo. Já havia lido Borges em uma disciplina que fiz em minha especialização no Programa de Pós Graduação na PUC-Minas, em Belo Horizonte, através de dois textos: *Biblioteca de Babel* e *Kafka e seus precursores*. Augusto Meyer, no entanto, foi uma novidade.

A questão é como cheguei ao tema desta presente dissertação? Na verdade, as coisas aconteceram muito rápido. Já havia três anos que eu estava tentando a seleção de mestrado em Literatura Brasileira na Universidade do Rio Grande do Sul, propondo estudar o gaúcho em Érico Veríssimo, um tema que já muito tinham pesquisado. Naquele ano, 2009, eu estava decidida a tentar a Pós-Graduação em Língua Espanhola e estava me formando na segunda graduação na Universidade de Passo Fundo, em Língua Espanhola e suas respectivas literaturas. Minha monografia, a qual estava concluindo, era sobre a representação literária de Simón Bolívar no romance *El general em su laberinto*, de Gabriel García Márquez. Minha orientadora era a professora Dora Segóvia, a qual também organizou um grupo de estudos como atividade complementar. Nesse grupo, participavam pessoas de vários cursos da UPF e tínhamos de fazer leituras prévias. Uma dessas leituras era o livro *Discusión*, de Borges. Nunca imaginei como este livro seria fundamental para começar a pensar o assunto desta dissertação, de modo que Dora ajudou-me sem saber.

Nesse mesmo período, me preparava para fazer a seleção, lendo os livros indicados e mais outra bibliografia complementar. Um desses livros era justamente a obra do Professor Luís Augusto Fischer, meu atual orientador, *Machado e Borges- e outros ensaios sobre Machado de Assis* (2008). No momento, pensei que poderia fazer algum projeto sobre Borges, mas não tinha muitas ideias em mente. E, confesso, não pensei no gaúcho, na poesia gaúchesca e muito menos em Augusto Meyer, escritor que eu não conhecia. Tive algumas ideias, porém muito vagas, e fiz contato por e-mail com o professor Fischer. A aquela altura não havia saído seleção para o mestrado em Língua Espanhola na UFRGS e eu precisava saber se aquelas ideias que tive tinham algum fundamento ou era melhor esquecê-las.

Por e-mail, o professor Luís Augusto Fischer apresentou-me Augusto Meyer e uma crítica que ele fez a um conto de Borges “La história del guerrero y de la cautiva”, do livro *Aleph* (1949).- e enviou um texto seu, resultado de uma conferência *Augusto Meyer- um ensaísta da comarca do pampa*. Neste texto, estavam as diretrizes que eu precisava, no momento, para saber o que faria exatamente com Borges e Augusto Meyer.

O conceito de comarca do pampa está exposto por Ángel Rama em seu livro *Literatura, cultura e sociedade na América Latina* (2008). Rama (2008, p.169), afirma que: “A relação da literatura gaucha com a literatura rio-platense é bastante evidente e conhecida, como um exemplo de possibilidades de vinculações. Mesmo a vida política de meu país esteve estreitamente associada à vida política brasileira, outro exemplo de importante proximidade.”

É devido à grande proximidade entre Rio Grande do Sul (Brasil) e Argentina-Uruguai (que formam a região platina), no que diz respeito à história - países colonizados pela Europa, respectivamente Portugal e Espanha - à figura identitária comum (o gaúcho), à aproximação da literatura, que possibilita relacionar os intelectuais, Meyer e Borges. Ambos pensaram sobre o gaúcho e a literatura local que o representa. Porém, um ponto importante que eu deveria esclarecer desde o início do trabalho: o gaúcho é figura representativa comum entre região platina (Argentina e Uruguai) e Brasil somente no Rio Grande do Sul, estado sulino brasileiro, porque este faz fronteira com a Argentina e também Uruguai. Ali, se formou a “comarca do pampa”, descrita por Rama, porque neste local específico formou-se o gaúcho, comum entre Rio Grande do Sul (Brasil), Argentina e Uruguai, e, nesses três lugares (não posso falar países, pois o Rio Grande do Sul é um estado e somente ali foi reconhecido o gaúcho como representação genuína, no resto do Brasil não) surgiu a peculiar e única poesia gauchesca.

Outro ponto muito importante a ser considerado é que Borges e Meyer, além da proximidade de seus locais de nascimento e referência identitária, eram contemporâneos, cosmopolitas e muito atuantes no contexto intelectual e político de seus respectivos países. Ou seja, possuíam determinada posição intelectual, que lhes permitia serem ouvidos e suas ideias propagarem nesse contexto.

A questão central do trabalho constitui-se no seguinte: considerando todas essas semelhanças entre Borges e Meyer e entre seus contextos, o que os diferencia em suas posições ensaísticas a respeito da identidade “gaúcho” e a poesia gauchesca e o que os levou a pensar de determinada forma? Mais: em que medida suas ideias a respeito desse tema ajudaram a elucidar a questão da literatura local inserida no contexto da literatura universal?

O mês de novembro estava chegando, e foi um desafio e tanto começar o projeto. Enfim, quando chegou a Jornada de Internacional de Literatura<sup>1</sup>, apresentei-me ao professor e falei do projeto: concordamos que o gaúcho e a poesia gauchesca era o início da relação entre Borges e Augusto Meyer, embora, naquele momento, eu estivesse muito presa ainda à idéia da crítica de Meyer sobre o conto “La Historia del guerrero y de la cautiva”, de Borges. Nem imaginava que o trabalho seria bem mais do que esse ponto, o qual integra o todo.

Explico: a crítica de Meyer centra-se na representação da identidade nesse conto. Borges narra a história de Droctulft, guerreiro lombardo que, ao lutar contra Ravena, aproxima-se dela e a adota como sua nacionalidade. Depois, o escritor argentino narra outra história, passada com sua avó inglesa Fanny Haslam: achavam-se ela e seu marido, um general, no interior do pampa argentino (deserto). Nisso, pensava ser ela a única inglesa desterrada quando conheceu outra inglesa que se barbarizou completamente ao juntar-se a um gaúcho e adotar os hábitos e costumes indígenas. O mais espantoso para a avó de Borges é que esta inglesa recusava-se a voltar para a civilização, declarando ser feliz como estava. A proposição que mais intrigou Meyer, no entanto, foi a cena em que a inglesa-índia atirou-se ao chão e bebeu o sangue de uma ovelha recém degolada. O autor gaúcho escreve um ensaio crítico “Jorge Luís Borges”, presente no livro *Borges no Brasil* (2008), onde declara não encontrar nenhuma antinomia essencial entre a avó de Borges e a inglesa-índia barbarizada. Por estarem as duas no mesmo ambiente, considera que são igualmente bárbaras. Meyer não percebeu que Borges estava propondo uma equação entre civilização e barbárie muito mais profunda nesse conto, a qual se relacionava também ao contexto riograndense. Esta equação explicava, figurativamente, como o processo da identidade e da literatura gauchesca iniciou. Na verdade, eu não tinha percebido esta proposição desde o início e procurava entender. Por isso, pensei que este deveria ser meu ponto de partida.

Entrei para o programa de mestrado e procurei as obras disponíveis de autores que enfocavam Borges e Meyer, a fim de conhecer o processo que os levou a determinadas posições no que tange à poesia gauchesca e à formação da identidade nacional, na Argentina e da identidade regional no RS. O que me conduziu à investigação da história da independência dos países da região platina e o processo da Revolução Farroupilha, pelo qual o RS passou, porque percebi que a literatura gaúcha tinha uma relação forte com a história.

A literatura gaúcha de ambos os lugares-região do Prata, que se constitui por Argentina e Uruguai; e a região riograndense, relaciona-se ao discurso da História, embora

---

<sup>1</sup> Evento que acontece há mais de 30 anos na cidade de Passo Fundo.

não haja compromisso com fidelidade em sua narrativa, ou com um ponto de vista historiográfico específico. Borges (2009) destaca que a literatura tem compromisso com a estética e a representação e não com a história.

Contudo, a relação entre História e Literatura que ocorre na poesia gauchesca será considerada, também, de formas distintas entre Jorge Luís Borges e Augusto Meyer em seus ensaios. O modo como cada um deles vê esta relação de representação se constituirá em uma das diferenças importantes entre a ensaística sobre a poesia gauchesca dos dois escritores. Por isso, era preciso pensar um capítulo sobre a formação do gaúcho em cada local: será que era o mesmo gaúcho ou era diferente? Sem dúvida, o gaúcho platino e o riograndense eram muito semelhantes. A percepção dessa semelhança foi fator determinante na decisão de pesquisar como os dois autores, tão influentes em seus países, pensaram sobre a formação do gaúcho.

Certa vez uma professora colocou-me que muitos escritores já vinham tentando investigar as diferenças entre a história da formação do gaúcho do Prata e do Rio Grande do Sul e não conseguiram, tendo em vista que suas histórias eram muito semelhantes. Ora, se eu ia verificar as semelhanças entre a ensaística de Borges e Meyer acerca do gaúcho e da literatura gauchesca, eu deveria considerar as diferenças não tão nítidas, porque elas certamente perpassam o entendimento de cada um sobre o assunto, destacando o processamento da história em cada lugar.

Então eu e o professor Fischer, nesta altura já meu orientador, pensamos que o primeiro capítulo deveria estabelecer essas semelhanças e diferenças entre os dois gaúchos, a fim de entender como a história foi determinante na forma de pensar dos dois ensaístas, bem como também a história da literatura gauchesca nos dois locais (região platina e RS) e as trajetórias pessoais de Borges e Meyer. A elaboração deste primeiro capítulo perpassa o entendimento de que a história e a literatura são duas formas de expressão postas em constante discussão, que se fundamenta nas diferenças e semelhanças entre o fato histórico - ligado ao real - e a literatura - relacionada à arte, ou seja, à forma de representação da realidade ligada à verdade, que sustenta a história tida como ciência. No momento em que há diálogo entre a literatura e a história, a verdade relativiza-se e, mais do que uma versão do real pode ser verdadeira. No caso da literatura gaúcha, entra em questão não só a história e a arte, mas também, o imaginário da figura identitária gaúcho em cada local.

Diante da perspectiva do imaginário da identidade, considere que a literatura consegue ampliar o significado dos fatos históricos ao representar várias visões, utilizando o critério da verossimilhança. Isso ocorre, principalmente, em forma de representação literária dialética. A literatura ao propor a propagação de uma ideologia, torna-se enaltecadora e

afirmativa do discurso historiográfico dominante. Conforme podemos observar, na literatura gaucha do século XIX, que exerceu esse papel por muito tempo, como um processo de afirmação da identidade. Já, no século XX, a representação literária do gaúcho passou a ser mais dialética.

Os pontos de contato entre a história e a literatura centram-se nos questionamentos acerca da cientificidade da linguagem histórica. Com o intuito de ser objetiva, marca-se pela presença da subjetividade. Nessa questão Borges e Meyer enfocam o discurso histórico e o seu relacionamento com a literatura, perpassado pelo imaginário de formas distintas. No primeiro, há destaque para o questionamento do ponto de vista histórico, que expõe em sua ensaística. Para ele, a História pode ser subjetiva porque depende de seu narrador e de sua posição. Já o segundo, muitas vezes, exerce o papel de um historiador, ao valorizar a origem exata das coisas.

A literatura, por sua vez, preocupa-se com a verossimilhança, mais do que com o real. Ambas relacionam-se, mas com fins diferentes. A arte literária expande os significados e a História postula uma maior aproximação com a verdade dos fatos. A concepção do que seja literatura é uma das diferenças entre Meyer e Borges. A semelhança entre o discurso histórico e o discurso literário resulta da utilização de recursos próprios da linguagem literária pelo historiador e dos fatos históricos utilizados por autores de ficção. Por serem poetas, os dois ensaístas compreendem de forma dialética este processo.

Entendemos que a história de uma determinada região é orientada para um critério ideológico. Por isso, o discurso histórico é parcial e a literatura também pode sê-lo, dependendo do ângulo político que representa. Ao utilizar elementos históricos a literatura traz à tona a necessidade do artista de comprometer-se com o mundo por meio da arte. O discurso histórico tem sido motivador da inspiração artística literária, à medida que exercita a capacidade de revelar novas interpretações sobre os objetos da realidade. Pela representação dos fatos, a literatura denuncia a parcialidade do discurso da história perante os acontecimentos ligados à realidade, contribuindo para a construção de versões dos acontecimentos, que não se pautam, necessariamente, na verdade, mas na verossimilhança. Este é o primeiro ponto abordado no primeiro capítulo.

O estudo da história da formação da identidade em cada desses países não bastou para compreender como Borges e Meyer conceberam sua posição ensaística em relação à Gauchesca. A história individual e a formação intelectual de cada um deles foi determinante no posicionamento deles. Por isso, esse é o segundo ponto abordado. O trabalho teve início pela trajetória intelectual de Borges e Meyer e pela construção de uma tabela extremamente

detalhista, difícil de concluir devido à falta de materiais sobre a história de Porto Alegre e Buenos Aires especificamente nos anos 20, época do início da carreira literária dos dois escritores e que deveriam ser levadas em conta, uma vez que eram cidades natais dos autores enfocados no trabalho.

No primeiro capítulo, estudamos a trajetória intelectual dos dois escritores, a fim de perceber o que os levou a determinada posição sobre a identidade local e sua representação literária. Nessa questão, investigamos a biografia e o panorama geral da obra dos dois escritores, a fim de destacar o espaço destinado à poesia gauchesca em suas trajetórias. Entendemos que a trajetória intelectual dos dois escritores influencia na formação de suas posições sobre a poesia gauchesca, porque mostra os acontecimentos e relações estabelecidas em seus contextos, tendo em vista que a experiência de vida é determinante em seus posicionamentos. Assim, percorremos dados biográficos, tais como, local de nascimento e papel que exercem em seus países, as condições econômicas, sociais e intelectuais de suas famílias, posição deles na família, carreira, formação intelectual, relações afetivas estabelecidas e lugares onde residiram.

Quanto à obra, destes autores, verificamos os gêneros em que escreveram, as relações estabelecidas pelas suas obras a respeito do local popular urbano, ao local popular rural, bem como à cultura oral e ao folclore. Verificamos as relações entre a obra e as cidades onde nasceram e ao cosmopolitismo europeu. Nessa perspectiva, traçamos um panorama comparativo entre a obra inicial e a final dos dois. Nesse capítulo, as informações do primeiro foram fundamentais, porque estabelecemos relações entre a história dos países de cada escritor, relacionados às suas histórias individuais e à sua obra.

O segundo capítulo é considerado, por nós, como o mais importante do trabalho de pesquisa. No primeiro capítulo, estabelecemos as relações necessárias da história, tanto do país, quanto da trajetória intelectual de cada um dos autores por nós estudados e analisamos algumas obras não-ensaísticas sobre o tema da identidade do gaúcho e de sua representação na poesia gauchesca. Nesse segundo, coube apresentar a investigação de como Borges e Meyer enfocaram os elementos populares relacionados ao gaúcho e como eles veem essa relação na poesia gauchesca. Por isso, este capítulo se constitui em uma espécie de coleta de dados ensaísticos sobre o gaúcho, seus elementos populares e a poesia gauchesca. Além disso, consideramos o que os dois discutiram os principais autores gaúchos (e regionalistas, no que diz respeito ao RS) de seus locais, bem como o que pensavam acerca da semelhança entre a poesia gauchesca da região platina e a do RS.

Este segundo capítulo confluíu todas as informações anteriores, pois o processo da formação da identidade do gaúcho na comarca do pampa em cada local, embora semelhante, processou-se diferentemente. Primeiramente, os caudilhos da região platina se insurgiram contra Buenos Aires, que tentava exercer um poder centralizador. Tendo em vista que, nessa região, o poder polarizava-se entre campo e cidade. Já no RS, os caudilhos revoltaram-se contra o Império brasileiro e desejavam tornar a província uma república, intitulada “República Piratini”. Dessa diferença histórica resultam distintas concepções imaginárias do gaúcho e na forma como são propagadas. No RS, há o movimento tradicionalista, que é bem mais institucionalizado do que na região platina, o que possibilita compreensão de que o sentimento de pertencimento, constitutivo do imaginário identitário gaúchesco é mais eloquente no RS.

Esses contextos levaram cada região a conceber de forma própria o gaúcho e o modo de representá-lo poeticamente. A história da formação da literatura em cada país influenciou nessa questão. Por exemplo, na região platina, o poema de José Hernández, *Martín Fierro*, é considerado a obra canônica e representativa da identidade gaúchesca. Trata-se somente de um poema, enquanto que, no RS, várias obras são representativas desse sentimento de pertencimento. Meyer elege os *Contos Gaúchescos*, de João Simões Lopes Neto como uma das obras que melhor o representa (isso, evidentemente, antes do surgimento da grande trilogia da história do RS *O Tempo e o Vento*, de Erico Verissimo, iniciada na década de 40). Assim, é possível compreender que a região platina, diferentemente do RS, não possuía tradição literária no romance.

Todos esses aspectos culminam neste capítulo, no qual as ideias dos ensaios dos dois escritores sobre o gaúcho e a poesia gaúchesca se destaca. O principal ponto a ser considerado é a concepção de Borges e Meyer acerca da relação entre a literatura culta e a arte popular, também denominada, folclore. Isto porque se constitui na principal diferença entre a posição dos dois escritores no que concerne à importância da literatura local diante da universal.

Essa diferença entre os dois escritores deve-se ao entendimento distintivo que eles possuíam da arte popular e da arte culta, bem como da relação entre elas. Na poesia gaúchesca as duas formas de arte se comunicam e se relacionam. Cada escritor concebe esse relacionamento de uma forma, a qual depende de seus posicionamentos. Esse conflito atinge, de igual forma, seus conterrâneos, tendo em vista a relação com a auto-estima e com a identidade da arte nacional (ou regionalista) de seus locais. Essa problemática reflete uma busca por reconhecimento nos centros da cultura do mundo. Na região platina esse conflito ocorre em relação à Europa. Já no RS esse processo é duplo. Além de buscar a identificação

com o centro do país (São Paulo, Rio de Janeiro) buscava, também, identificar-se com a Europa. Desse modo, a arte popular era concebida como inferior à arte culta, de centro, uma vez que o popular se relaciona à periferia, e a arte culta, à Europa.

A relação popular/periferia/colônia e culto/centro/metrópole<sup>2</sup> é responsável pela formulação de conceitos culturais estanques, tais como, arte popular, que é vista como inferior à culta por questões econômicas e sociais. Diante dessa perspectiva, pensamos em como Borges e Meyer exerciam a sua posição de intelectuais em seus países periféricos diante dos países de centro. Nesse caso, é preciso considerar a posição do RS diante do centro cultural e intelectual do Brasil, constituído por São Paulo e Rio de Janeiro. Ao contrário de Buenos Aires, Porto Alegre não possuía posição central em seu país.

Além disso, o gaúcho não era uma figura identitária reconhecida no Brasil, pois à poesia gauchesca riograndense era relegado um papel marginal no cenário literário do país. As figuras identitárias brasileiras centravam-se no índio e no homem do interior (o caipira, o sertanejo). Borges, contrariamente, relacionava-se não só com o mundo europeu, mas também, possuía forte ligação com Buenos Aires. Meyer, por sua vez, relacionava-se com o Modernismo paulista, mas sem aderir ao sentimento nacionalista e às figuras identitárias representadas na literatura de centro do Brasil. Ele assumia o regionalismo gaúcho como a sua identidade. Por isso, constitui-se em um intelectual dividido entre o cosmopolitismo e o regionalismo. Quando Getúlio Vargas ascendeu à presidência do Brasil em 37, o sul do país passou a ter maior visibilidade no cenário nacional, possibilitando o reconhecimento e divulgação da produção regionalista do estado. Salientamos, assim, que Meyer, não era o único a pensar esse assunto.

Borges, em seu contexto, ostentava uma posição peculiar, pois era um escritor cosmopolita, com experiências na Europa e conhecedor, além da literatura local, de grande parte da literatura do mundo ocidental e oriental. Por isso, era visto por seus conterrâneos como desraizado e sua literatura não era considerada argentina. Veremos que esse aspecto produz uma diferença fundamental entre a sua obra inicial e a obra madura, em que formula o princípio de que o escritor argentino tem direito a toda cultura ocidental.

Nesse contexto, promovemos no terceiro e último capítulo, o encontro dos dois intelectuais. Meyer realiza a crítica da posição assumida por Borges no que tange à formação da identidade e da literatura local, tendo em vista a relação que estabelece entre

---

<sup>2</sup> Quando falamos de “centro”, nos referimos aos países que exercem influência cultural, social e econômico no mundo ocidental, como os países europeus e os Estados Unidos. Periferia é entendida como o conjunto de países que foram colonizados pela Europa, localizados na América Latina e África.

civilização/centro/ Europa e barbárie/ periferia/colônia, uma vez que também estas ideias se ligam aos conceitos formulados entre a arte culta e a arte popular. Nessa obra crítica, há a nitidez da diferença de formulação desses conceitos entre os dois escritores.

Borges compara as histórias do guerreiro Lombardo e da cativa inglesa que, arrebatados por um sentimento inexplicável, aceitaram assumir novas culturas como suas e modificar as suas identidades. Há, nesta comparação, uma fórmula de como se processou a identidade da América Latina, nesta relação entre civilização e barbárie. Há algo nesta fórmula que Meyer não percebe e não identifica como sua, porque isso diz respeito ao modo como considera a formação da identidade e da literatura local no RS, bem como dos conceitos que possui de arte popular e arte culta.

Este último capítulo fecha a nossa questão, porque elucida a concepção de Borges e Meyer de literatura local e de literatura universal, fazendo distinções entre periferia e centro e, mais especificamente, no que tange à poesia gauchesca, à relação entre o popular e o culto como formas artísticas.

O ponto de contato na concepção de popular e de culto que cada escritor estabelece em sua obra ensaística, especialmente, em torno da poesia gauchesca relaciona-se aos conceitos da história, do folclore e da identidade. Por isso, a questão da crítica de Meyer, que julgamos ter sido, no início deste trabalho, o ponto de partida para a nossa pesquisa, constituiu-se, na verdade, em uma parte do trabalho, cujo processo foi desafiador e oportunizou o entendimento da nossa literatura e do lugar que ela ocupa no mundo.

Ao final deste texto, esclarecemos que todos os capítulos destacam a relação entre a literatura local e a universal, no tocante à posição dos países de periferia, destacando a sua produção literária diante do centro. Com isso, entendemos que a comarca do pampa, tão semelhante e também tão diferente em sua história, em seu imaginário identitário e em sua literatura gauchesca, construiu uma relação com essa literatura universal, que é considerada a expressão artística dos eventos humanos. Borges e Meyer, com suas observações, promovem a elucidação dessa questão.

# 1 JORGE LUIS BORGES (ARGENTINA) E AUGUSTO MEYER (BRASIL): TRAJETÓRIAS INTELECTUAIS

## 1.1 Um pequeno parêntesis histórico: semelhanças e diferenças entre o gaúcho platino e o gaúcho riograndense

O foco deste trabalho são as semelhanças e as diferenças da visão de identidade e de representação identitária do gaúcho, presentes na crítica de Jorge Luís Borges e de Augusto Meyer acerca da literatura gaúcha. Há, nos países de origem destes dois intelectuais (Argentina e Brasil – Rio Grande do Sul<sup>3</sup>) a presença da figura identitária do gaúcho, devido, principalmente, ao fato de os dois locais ligarem-se por fronteiras, o que favorece as relações de semelhanças e também de diferenças entre o gaúcho platino e o riograndense. Consideramos o Uruguai um país importante na formação do gaúcho platino, porque o escritor Jorge Luís Borges tem vínculos parentais com esse país. Nossa proposta, nesse primeiro item, é verificar as relações por meio da história e da economia dos três espaços, que formam segundo Angel Rama (2008), a comarca do pampa, antes de adentrarmos em suas trajetórias.

A independência é a base para a formação da identidade na região platina e no RS, embora este processo tenha ocorrido de maneira diversa. A Argentina emancipa-se mais cedo do que o Brasil, mais precisamente, em 1810, quando os espanhóis foram expulsos, e o Uruguai que foi, por algum tempo, território pertencente ao Brasil. Este último emancipou-se em 1822, com o príncipe Dom Pedro I. O Uruguai foi o último a tornar-se independente e isso ocorreu somente em 1828. A construção da identidade do gaúcho ocorreu, nos três países, a partir dos movimentos pela independência. Entretanto, quando tratamos do RS, houve a tentativa de emancipação do estado do resto do Brasil com a Revolução Farroupilha, em 1835. Em relação a este aspecto, Shumway (2008, p.29) afirma:

Em razão dessa discordância entre a alta cultura derivada da espanhola e a cultura popular exuberante, embora caótica, as colônias espanholas chegaram ao movimento

---

<sup>3</sup> A fim de evitar repetições desnecessárias, de agora em diante, faremos menção ao Rio Grande do Sul, como um estado brasileiro, designando-o de região sul do Brasil, estado riograndense ou chamando-o de país em relação à Argentina, por um processo metonímico (parte pelo todo). O recorte efetivado se deve ao fato de que no Brasil, o gaúcho é destaque e se aproxima ou se distancia do gaúcho da Argentina, somente no Rio Grande do Sul.

independentista de 1810 ideologicamente mal preparadas para a tarefa de criar uma nação.

Desse modo, a figura identitária construída em Uruguai, Argentina e Brasil/RS pauta-se pelo modelo europeu. Disso decorre, de um lado, a vinculação e o realce dos valores civilizados dos europeus: coragem, lealdade, bravura, liberdade. E de outro, a atenuação de traços ditos bárbaros, como a selvageria, a brutalidade, o furto, a vagabundagem, a antropofagia (no caso dos índios, no Brasil) e a mestiçagem. Neste sentido, Anderson (2008, p. 32), propõe tomar a nação como imaginada e ao mesmo tempo soberana, dizendo que “é *imaginada* porque mesmo os membros da mais minúscula das nações jamais conhecerão, encontrarão, ou sequer ouvirão falar da maioria de seus companheiros, embora todos tenham em mente a imagem viva de comunhão entre eles”.

Podemos dizer que a “economia do boi” é outra semelhança importante entre na região platina e o Rio Grande do Sul. O destaque econômico representado pelo boi deve-se a abundância de gado nos campos dos dois locais, região platina (Uruguai e Argentina) e Brasil/RS. A falta de uma delimitação de fronteira entre os dois locais impossibilitava a identificação espacial entre a região platina e o RS, bem como saber de onde provinha o gado. As Reduções Jesuíticas presentes, principalmente no norte desse território, é um dos fatores que contribuem para isso. Resultante do acordo entre Espanha e Portugal, houve a troca entre os países das Reduções Jesuíticas e a Colônia de Sacramento, localizada no Uruguai. Como os padres e os índios recusaram-se a sair do local, as missões foram destruídas. Após a destruição das reduções o gado espalhou-se pelo território, favorecendo o surgimento dos gauchos, homens errantes e ladrões, que prendiam o gado e o usavam para sua sobrevivência, dando origem às charqueadas.

A troca entre Espanha e Portugal da redução de São Miguel pela Colônia de Sacramento surgiu devido ao Tratado de Madrid. A Colônia de Sacramento, localizada no Uruguai e pertencente à Espanha, deveria pertencer, de acordo com o tratado, a Portugal, e a redução à Espanha. A partir disso, o gado existente nas Missões se espalhou pelo Continente de São Pedro. Por isso, a história das missões é um aspecto importante para entender o surgimento da economia do gado tanto na região platina, quanto no RS. Contudo, ainda há discussões a respeito das missões serem avaliadas como um acontecimento histórico heróico da formação do RS.<sup>4</sup> As reduções fazem parte do processo histórico de delimitação de

---

<sup>4</sup> Um exemplo dessa discussão é a polêmica, surgida na década de 50, entre tradicionalistas e intelectuais (entre eles, em especial, Augusto Meyer) e o Instituto Histórico Geográfico do RS, sobre a construção do monumento em homenagem a Sepé Tiaraju (que lutou na guerra Guaranítica). Assunto este que foi desenvolvido pela professora Dr. Eliana Pristch, em sua tese *As vidas de Sepé*, 2004.

fronteiras entre Uruguai, Argentina e Brasil, principalmente no RS, a qual dependeu dos acordos entre Portugal e Espanha, e não tanto dos indígenas, como na Argentina. O Tratado de Madri foi um desses diversos acordos que constantemente modificavam as fronteiras do Brasil com os países latino-hispânicos, especialmente o Uruguai.

De acordo com Shumway (2008, p.80-81), a construção da identidade do gaúcho como caracterizadora do habitante da região do Prata ocorreu por meio deste sentimento populista, que se desenvolveu a partir das lutas pela independência. Para esse autor, o populismo, sobretudo na Argentina, é entendido através de três conceitos: o primeiro caracteriza a democracia radical, estruturada na Argentina por José Artigas; o segundo é o ideal federalista e o terceiro, para Shumway (2008, p.81):

[...] está imbuído de um impulso nativista que tenta definir a Argentina em termos de sua cultura popular, particularmente a cultura dos *gauchos* e das classes humildes. O nativismo argentino cresceu como um contrapeso aos costumes europeizados dos “morenistas” e dos unitários.

Os morenistas representavam o ideal de Mariano Moreno, oposto ao Federalismo defendido por José Artigas. Conforme Shumway (2008, p.50), Moreno era “o primeiro pensador importante da identidade argentina”. Era conhecido por seu forte moralismo católico, demonstrou contradição a respeito do ideal democrático: se por um lado defendeu os índios explorados do alto Peru, por outro lutou contra as forças populistas de Liniers e se pôs ao lado da Espanha. Shumway (2008, p.54) afirma que: “de um modo geral, para Moreno, a democracia era um belo ideal, desde que não incluísse todos.” Isso gerou uma contradição ideológica. Dessa contradição, de acordo com o mesmo autor, surgiu o “Morenismo” e, deste, o Partido Unitário, os quais defendiam um governo fortemente centralizado e chefiado pelas elites de Buenos Aires. O Morenismo se opõe ao Saavedrismo, que vem de Cornélio Saavedra, rival político de Moreno. Este último defende o Federalismo.

Após a morte de Moreno, surgiu José Artigas, que defendeu o Federalismo proposto por Saavedra, que faz oposição aos Morenos e Unitários. Shumway (2008, p. 81) descreve José Artigas como “um caudilho uruguaio, o primeiro na região do rio da Prata a articular com clareza as ideias do Federalismo e da democracia radical. Por quase uma década, Artigas resistiu com êxito às pretensões que Buenos Aires tinha sobre sua província.” Desse modo, corresponde ao primeiro conceito de populismo descrito por Shumway. Este se propõe contrariamente aos Morenistas, incluindo todos os indivíduos da classe baixa, como os indígenas, negros e os gaúchos. A inclusão dos gaúchos contribui para a reesignificação da identidade argentina, pela perspectiva do popular. As elites portenhas, por sua vez,

menosprezavam essa cultura popular. A barbárie do gaúcho dizia respeito, sobretudo, à falta de poder central na Argentina, ao contrário do que a Buenos Aires morenista desejava, tanto que o termo pode ser derivado do quíncha *huacho*, que significa órfão, abandonado, errante, ou em araucano, *gatchu*, companheiro. A maioria do território argentino, no século XIX, era deserto.

Na Argentina, não havia um poder tão centralizado como ocorria Brasil imperial. O caudilho exercia esse poder, embora reconhecesse a autoridade da Coroa espanhola. Isso é um aspecto que identifica os gaúchos argentinos, especialmente no que se refere à desobediência e à contravenção. A Argentina possuía um poder governamental centralizado nos documentos, que pouco operava na prática, permitindo que os criollos, muitos deles gaúchos, fizessem o que bem entendessem. Já o forte centralismo brasileiro, mais acentuado no século XIX, durante o império, dava pouca autonomia para a província de São Pedro e esse aspecto é um dos principais que diferencia o gaúcho riograndense do platino.

O Uruguai sofreu o mesmo processo que o RS, enquanto esteve em poder do Brasil como Província Cisplatina, embora por pouco tempo. A diferença fundamental pode ser delineada pela economia das charqueadas nos dois locais. A partir dessa economia, centrada no charque, tanto na região platina, como no RS, podemos perceber outras diferenças, dentre elas, a posição do poder, o uso do termo gaúcho nas duas regiões, a delimitação das fronteiras e a construção da imagem identitária, bem como em sua propagação. Outro fator preponderante para compreender essas diferenças é o fato de o gado estar livre no campo e a sua posterior domesticação. Podemos dizer que é através das charqueadas que a identidade do gaúcho foi moldada. Não podemos deixar de destacar, porém, que esta foi reconhecida e construída diferentemente na região platina e no RS.

O significado de “gaúcho malvado” encontrado na Argentina e no Uruguai foi atenuado pela representação imaginada. Shumway (2008, p.36,) destaca que o significado inicial do termo era que “os *gauchos* (como, em geral, a população do campo) tinham três raízes étnicas: espanhola, indígena e africana. Corriam livremente pelos pampas, vivendo com facilidade em uma terra generosa”.

Essa imagem do gaúcho descrita por Shumway corresponde à situação sócio-econômica da Argentina nos anos 1700, Golin (2001, p 77), cita Borges em seu livro *Elogio da Sombra*, recortando, especificamente, a descrição dos gaúchos platinos. Nesse sentido, ele diz que:

Morriam e matavam com inocência; Não morreram por essa coisa abstrata, a pátria, mas por um patrão casual, uma raiva ou pelo convite de um perigo; Sua cinza mortal está perdida em remotas regiões do continente, em repúblicas de cuja história nada souberam, em campos de batalha hoje famosos; Viveram seu destino como um sonho, sem saber quem eram ou que eram.

De acordo com as palavras de Jorge Luís Borges, citadas por Golin (2001), os gauchos lutavam sem qualquer idealismo, mesmo assim, foi idealizado a partir das guerras pela independência.

O sentimento de pertencimento implicado, nessa imagem, torna-se eloquente também em relação ao Rio Grande do Sul. Essa é uma das razões para o termo gaúcho ser considerado sinônimo de riograndense. Vale salientar que o termo riograndense sofreu flutuações de significação ao longo do tempo, e que o mesmo aconteceu com o homem designado e significado como gaúcho. As designações gaúcho e riograndense, diferiram, a princípio, e só mais tarde gaúcho passou a significar “habitante do Rio Grande do Sul.” Zilbermann (1985, p. 21) destaca que:

A diferenciação pode surpreender à primeira vista, pois riograndense e gaúcho são designações que se têm confundido. Mas Augusto Meyer explica, num ensaio célebre, como os dois termos se distinguiam na época da formação do Rio Grande do Sul, vindo, mais tarde, a se tornarem sinônimos, até o ponto de a palavra gaúcho converter-se em adjetivo gentílico para todo o nativo do Estado.

Augusto Meyer (1960, p.11), um dos objetos de nossa pesquisa, preocupou-se com o significado e a diferenciação entre o gaúcho e riograndense, destacando que os dois termos não podem ser considerados sinônimos. O autor expõe em seu ensaio “Gaúcho, história de uma palavra” de seu livro *Prosa dos Pagos* esse processo, argumentando que o termo gaúcho originou-se a partir da economia do boi e do couro, difundida, sobretudo, na área do Prata (na Argentina e no Uruguai). De acordo com Augusto Meyer (1960, p.12), “[...] o nosso vocabulário reflete com eloquência aquele tipo de vida que floresceu na outra banda, durante o século XVIII, e se difundiu pela campanha riograndense.” O escritor refere-se à vida dos platinos baseada na economia do couro e do boi e da livre exploração do gado. Ele acredita que a origem do gaúcho riograndense está na vida desses gauchos do século XVIII. A diferenciação ocorreria posteriormente, segundo esse autor.

A construção desse sentimento tem por base os ideais farroupilhas, que desenvolveram um processo identitário semelhante ao da Argentina e Uruguai, que é nacional e no Rio Grande do Sul essa figura existe regionalmente, coincidindo com a designação “riograndense”. Os estancieiros do século XIX queriam mais autonomia, porque seu produto

principal, o charque, era desfavorecido pelos altos impostos e pela falta de prioridade do governo. Por isso, um dos objetivos principais da Revolução Farroupilha, de 1835, era fundar a República Piratini.

Esse acontecimento é visto como ponto de partida para diferenciar o habitante do RS do resto do Brasil. Em relação a isso, Meyer (1960, p.19), argumenta que esse é um dos significados e atribui a mudança à “idealização que se operou sobre a vida semi-bárbara dos antigos monarcas.” Esta se deve, de acordo com o autor, à necessidade dos estancieiros de utilizar-se dos serviços dos gauchos. Augusto Meyer (1960, p.41), explica isso, dizendo que “foi sem dúvida a grande revolução de 1835-1845 que serviu de catalisador social, na história do Rio Grande, e só com seu advento podemos falar em “riograndenses”, ou “gauchos”, num sentido histórico mais ou menos definido.”

A primeira diferença entre o gaúcho platino e o gaúcho riograndense está no uso da palavra “gaúcho”. Enquanto que na Argentina a palavra significou figura identitária e não termo gentílico, porque no Uruguai também havia gauchos, no Rio Grande do Sul, conforme reiteramos anteriormente, gaúcho é sinônimo de riograndense, diferenciando o estado do sul em relação ao Brasil como um todo.

Fausto e Devoto (2004 p. 42), destacam do ponto de vista socioqualitativo, o escravagismo e a composição étnica do Brasil e da região do Prata. Brasil e Argentina, ao contrário de Brasil e Uruguai, por exemplo, observavam-se mutuamente como adversários e antimodelo um do outro, apesar de suas semelhanças, como constatam os autores (2004, p. 23)

[...] as elites imperiais brasileiras viam desse modo as “bárbaras” repúblicas sul-americanas, onde tudo parecia desordem, anarquia e guerra, ausência de classes dirigentes e de um verdadeiro refinamento social como o da Corte Imperial.” Isso ocorre porque a escravidão foi logo abolida e a maioria dos negros foram exterminados na Argentina<sup>5</sup>.

O Uruguai, ao contrário da Argentina, tinha relação econômica mais forte com a escravidão, embora não tanto como o Brasil. Essa relação está presente em sua composição étnica presente na cultura uruguaia, especialmente em algumas manifestações culturais ligadas aos africanos, como o carnaval uruguaio, como a Murga e o Candombe, só para citar esses dois exemplos mais eloquentes a respeito. De acordo com Carámbula (2005, p.36):

---

<sup>5</sup> Outra decorrência exemplificativa disso é o surto de febre amarela ocorrida por volta de 1800 e, na falta de medicamentos e vacinas, os brancos foram priorizados.

O candombe é a sobrevivência do acervo ancestral da raiz Banto trazidos pelos negros chegados ao Rio de La Plata. O termo é genérico para todos os bailes de negros: sinônimo de dança negra, e evocação do ritual da raça negra. O espírito musical conta dos lamentos dos escravos desafortunados.

Houve uma grande leva de escravos para o Uruguai entre 1751 e 1810, em Montevideo. Em decorrência disso, o Candombe se constitui em uma manifestação cultural e artística desses negros. A presença dos negros no Uruguai é mais eloquente do que na Argentina. Mesmo assim, a abolição no Uruguai ocorreu mais cedo que no Brasil: em 1843. A imigração européia caracteriza-se, posteriormente, como um componente formador do povo. Na Argentina a imigração italiana sobrepunha-se mais. Por isso, o habitante de Buenos Aires também é reconhecido pela influência dessa cultura.

O gaúcho riograndense caracteriza-se, a princípio, por uma mistura de etnias negra, índia, portuguesa e espanhola. O índio compõe parte importante para a formação étnica do gaúcho, uma vez que as missões são vistas como um princípio de organização civilizatória no RS, fora que o índio sempre esteve presente no território como elemento primeiro de miscigenação com o europeu. O gaúcho platino advindo do Uruguai é semelhante ao riograndense quanto às raízes étnicas, se compararmos com o gaúcho platino da Argentina. A imigração européia no RS compõe-se, em sua maioria, por alemães, açorianos e italianos.

A segunda diferença vem da institucionalização da tradição. O RS diferencia-se da Argentina por ter um Movimento que força a perpetuação e a eternidade das formas culturais pesquisadas em uma determinada época, enquanto que a Argentina e o Uruguai, embora também possuam um movimento dessa natureza, não tem a mesma força que o Movimento Tradicionalista Gaúcho no RS na questão da perpetuação da imagem construída e imaginada do gaúcho.

A identidade construída do gaúcho pelo MTG permite que os indivíduos tenham a ilusão de igualdade de identidade. Abolem-se as diferenças e o sentimento de pertencimento relaciona-se a essa imagem. A explicação de Golin encontra ressonância na idéia de sentimento de pertencimento proposta por Bauman (2005, p. 26), o qual afirma que para os habitantes cuja terra têm uma identidade regionalista fortemente construída e arraigada, o “fora” lhes é proibido. Seus fundadores, Barbosa Lessa e Paixão Côrtes, recolheram músicas, danças e hábitos das populações do interior e reelaboraram a imagem do gaúcho. Golin (2004, p.14) explica que o Movimento Tradicionalista: “Historicamente, tratou-se de um dos tantos rebentos singulares do impacto da modernidade industrial que se universalizou com sua força formatadora”. Não foi por outro motivo que os esquecidos e singelos “Grêmios gaúchos”.

Esse aspecto leva a repensar a unicidade que o Movimento Tradicionalista Gaucho procura emprestar à figura identitária no RS. Se o gaúcho riograndense pode ser entendido como uma mistura de raças e culturas, logo não há uma identidade única e imutável. Golin (2004, p. 9) afirma que a identidade gaúchesca é fragmentária e não expressa uma totalidade. Na Argentina e no Uruguai, embora não tenham o papel institucionalizador da identidade gaúcha, há papéis relacionados a essa figura que foram preservadas e “imaginadas”. As economias de Brasil, Argentina e Uruguai no século XVIII eram mineradoras e encontravam seu apogeu no início do século XIX, segundo Fausto e Devoto.

De acordo com esses autores, a região norte da Argentina e seu litoral tinham bases econômicas diferentes: a primeira abastecia o mercado interno e não tinha vias de transporte e comunicação com o resto da província, enquanto que a do litoral tinha o porto de Buenos Aires perto e abastecia o mercado exportador. Era a economia do charque e do couro. Meyer (1960, p.12) opõe-se, ao dizer que: “na verdade, só mais tarde começou a se desenvolver a criação nos campos do Prata, pois em 1604, para abastecer a sua gente durante a expedição à patagônia, Hernandarias teve de apartar em Assunção a tropa indispensável.”

No Brasil, de acordo com os mesmos autores, a maioria do gado existente naquela época não era proveniente apenas das Missões Jesuíticas. Meyer (1960, p.13) diz que:

Por outro lado, os inventários de 1768 não podem dar senão totais incompletos para a contagem do gado proveniente das antigas missões, em terras do atual Rio Grande. No inventário da *Coleção de Angelis*, relativo aos Sete Povos, não foram computadas as grandes estâncias de Japeju e La Cruz. Do Tape.

As afirmações de Meyer reforçam a suposição de que o gaúcho platino e o gaúcho riograndense assemelhavam nas primeiras estâncias, pois o primeiro originou o segundo. Entretanto os dois gaúchos distinguiram-se, especialmente por que a conjuntura das duas colônias eram diferentes. O Brasil possuía um poder governamental mais centralizado que o da Argentina, mas isso não foi considerado por Meyer em seu ensaio.

Este centralismo ocorreu, no Brasil, no período imperial. De acordo com Fausto e Devoto (2004, p. 46), o mercado interno na Argentina tinha dificuldades, e a de exportação também, embora estivesse em melhor situação que o charque brasileiro, de modo que pode ser explicada da seguinte forma: “Paralelamente, a região do litoral, ligada à economia do couro e do charque, não crescia de forma suficientemente rápida, devido às guerras civis, à incapacidade de ampliar as fronteiras com os índios e à dificuldade de conquistar novos mercados externos.” A indústria do charque, localizada especialmente na fronteira entre Brasil e Argentina, era diferente. No que diz respeito ao Uruguai, este elevou as taxas de exportação

logo após a guerra Cisplatina e a sua emancipação. De acordo com Fausto e Devoto (2008, p.47): “No caso argentino, os baixos preços, provocados pela superoferta de gado e pelo custo de exploração quase nulo, geravam pouca vontade e pouca necessidade de investir em melhorias tecnológicas.”

Na Argentina, a mão de obra gaucha era contratada e, isso redundava em menos escravos que na economia do charque riograndense. Já no Uruguai, a situação da escravidão permaneceu semelhante ao Brasil por um tempo, mas logo declarou a abolição, tanto que os escravos brasileiros fugiam para lá, a fim de conseguir de forma mais rápida a liberdade. As charqueadas platinas contratavam os gauchos somente durante a safra e depois dispensavam os peões após o trabalho realizado. Isso também gerou certa influência em algumas charqueadas platinas. Na região de fronteira ocorria de instalarem-se saladeros platinos também. Isso acontecia porque, mesmo estando em uma situação melhor que a charqueada gaucha, os saladeros estavam em crise e, para contorná-la, adquiriam mão-de-obra riograndense. Pesavento (1980, p.45) explica que

Para sair da crise, muitas charqueadas orientais voltaram-se para a perspectiva de emigrar para o exterior, o que significava estabelecerem-se dentro das fronteiras do Rio Grande do Sul. Através deste recurso, ficavam livres dos impostos alfandegários cobrados pelo Brasil, podendo mais facilmente abastecer as praças do nordeste.

Além das relações de trabalho com o patrão da charqueada e da estrutura tecnológica do estabelecimento marcar distinções entre a Argentina, Uruguai e o RS, havia também, a relação do trabalhador com o contexto econômico. Na região do Prata, o gaúcho já estava inserido em um contexto capitalista de trabalho, com salários e mais consciência de direitos, enquanto que no Rio Grande do Sul, de acordo com Pesavento (1980, p.45), continuava a charqueada tradicional e de sistema colonial.

De acordo com a mesma autora, o frigorífico instalou-se mais cedo na Argentina e no Uruguai do que no Brasil por causa do crescimento populacional da Europa. O rebanho europeu era insuficiente para as necessidades do continente, pois a população cresceu muito e por isso o gado europeu era insuficiente para suprir a demanda européia. Dessa forma, era preciso buscar uma terra que tivesse a fartura de gado suficiente para a necessidade européia. Essa terra era a região platina. Conforme Pesavento (1980, p.46), a região platina “[...] foi uma área de eleição, que se tornou mais atrativa quando se agregou ao contexto de renovação mundial a mais recente descoberta em termos de conservação de carnes: a frigorificação.” No Brasil, a influência escravagista é mais eloquente que na Argentina na economia do charque,

porque este produto era feito para alimentar os escravos e, por isso, era considerado secundário na economia.

No Uruguai, como vimos, o sistema do charque era semelhante ao do RS, mas os saladeros já operavam em um sistema capitalista, enquanto que os riograndenses estavam em uma organização colonial. Na Argentina, o charque era o principal produto de exportação. Havia, portanto, dois tipos de charqueadas no Rio Grande do Sul, as que utilizavam mão de obra escrava e métodos rudimentares, como as de Pelotas, e as mais modernas, imitando o estilo dos saladeros platinos, localizadas na fronteira com o Uruguai e a Argentina, como na cidade de Bagé.

As relações de trabalho também eram diferentes. Os escravos trabalhavam muito durante o período apropriado para o abate e, durante o resto do ano, o dono precisava planejar tarefas para que o escravo não ficasse ocioso. Havia necessidade de mantê-lo coagido e vigiado, para que não se rebelasse e fugisse. Fischer (2004, p.31) explica que a maior diferença no que diz respeito à mão-de-obra entre as charqueadas gauchas e as charqueadas platinas devia-se ao fato de que

[...] na região do Prata, não havendo formalmente trabalho escravo, a mão de obra era contratada na época da safra do gado e dispensada logo após, o que barateava este item, diferentemente do caso gaúcho, em que o charque era produzido para os escravos, que não poderiam ser “dispensados” na entre-safra, época em que deviam ser ocupados em alguma coisa, por mais absurda que fosse - mas deixar escravo parado seria um convite à rebelião.

O que instaurava um desafio na construção da identidade, a qual se debatia entre a aprovação do regime escravagista, o uso do trabalho escravo, concomitantemente ao culto à propriedade, considerada de um valor moderno, capitalista. A escravidão na charqueada gaúcha demandava muito tempo e capital desperdiçados com a manutenção dos escravos. De acordo com Golin (2001, p. 57-58)

Economicamente, nos redutos dos latifúndios, os estancieros eram empregadores quando contratavam a força de trabalho dos peões, pagando-lhes salários; escravagistas, quando compravam negros, tratados como mercadorias e destinados à revenda, às atividades das lavouras, ao pastoreio e aos serviços domésticos; e eram “senhores”, na relação de dependência servil dos agregados, que permaneciam em determinados postos da propriedade, cuidando dos rebanhos, porém sem receber salários.

A posição dos gaúchos trabalhadores das charqueadas riograndenses eram dependentes e agregados, o que deixa clara a desigualdade. De acordo com Golin (2001, p.56): “O domínio dos estancieros era tão absoluto que identificava os homens que viviam

nas suas propriedades. Ser gente de tal e qual padrão passou a servir como identificação nas relações pessoais, ou para as autoridades”. O Brasil, especialmente no Rio Grande do Sul, a charqueada estava em plena crise, sendo que muitas delas fecharam naquele período. Com o Prata industrializado e equipado a antiga charqueada perdia lugar no mercado interno. A Argentina encarava a estrutura escravagista baseada nas relações de trabalho no Brasil com desprezo, porque já estava inserida em um contexto capitalista.

Por isso, a figura do tropeiro contribuiu para um dos muitos sentidos da palavra gaúcho, até que este termo se transforme em denominativo de habitante do RS. Na Argentina e no Uruguai, embora a atividade do tropeiro fosse reconhecida como uma das muitas funções que o gaúcho exercia, essa atividade teve menos ressonância e significado do que no RS. O gaúcho platino é reconhecido mais pelas lutas contra os índios e seus ataques, denominados malones, do que propriamente a atividade de tropeiro.

A literatura gaúcha apresenta semelhanças em alguns aspectos e diferenças em outros nos três locais e tomou para si a tarefa de representar, ficcionalmente, a identidade que a Argentina e o Rio Grande do Sul construíram e imaginaram para si.

## **1.2 A Literatura: a representação do gaúcho na literatura nos dois países**

Na Argentina, a figura identitária eleita para representar o país recém independente da Espanha foi a do gaúcho. O mesmo aconteceu no Rio Grande do Sul, que por ser um estado que faz fronteira com a Argentina diferenciou-se, em termos de identidade, do resto do Brasil. Entretanto, a representação dessa identidade não é homogênea, ao contrário, apresenta semelhanças e diferenças, tanto na literatura, quanto na arte e na cultura. Segundo Martínéz (1972, p. 62), a Argentina, o Uruguai e o Brasil tiveram em determinada região “[...] uma história, uma formação cultural e um desenvolvimento literário paralelo”.

O processo de constituição de identidade e de representação entre eles, é, portanto, semelhante e ocorreu paralelamente, sem ser igual. A poesia gaúchesca realizada no Rio Grande do Sul chama-se “literatura gaúcha riograndense” e na Argentina (incluindo também Uruguai), poesia gaúchesca rioplatense<sup>6</sup>.

Nesse sentido, Martínéz (1972, p.63) afirma que: “a literatura latino-americana do século XIX é característica de uma época de aprendizagem e formação. O primeiro

---

<sup>6</sup> Poesia riograndense (regional) e poesia rio-platense e nacional. O mesmo pode ser dito no que tange ao regionalismo e ao nacionalismo, que diferenciam o que seja local e universal na literatura, delimitando a literatura de periferia e de centro.

aprendizado foi, obrigatoriamente, o da liberdade e o da identidade”. A concepção de identidade entre os dois locais é semelhante, também, na forma de sua representação artística e cultural, a qual ocorreu de duas formas na literatura: a enaltecadora<sup>7</sup> e a dialética. A literatura foi uma forma de propagar a imagem construída do gaúcho, tanto na sua forma enaltecadora quanto dialética.

### 1.2.1 A representação identitária do gaúcho na literatura: forma enaltecadora e dialética

A literatura, cujo tema é o gaúcho, tanto em Argentina, Uruguai, quanto no Rio Grande do Sul, tem caráter predominantemente local, característica da forma enaltecadora ou ufanista de os dois locais representar sua identidade (o gaúcho). Essa representação é semelhante no sentido de fortalecer a auto-estima de nação recém-formada. O gaúcho começou a ser considerado figura identitária a partir da democracia radical, proposta por Artigas, conforme sinalizamos quando enfocamos as semelhanças e diferenças históricas entre o gaúcho da Argentina e do Rio Grande do Sul. O *camponês*, segundo Williams (2007, p. 70) é usado

[...] para referir-se a pessoas “pouco educadas” ou “comuns”. Ao mesmo tempo, em descrições de outras sociedades e especialmente do *Terceiro Mundo* (cf. DESENVOLVIMENTO), **campesinato** carrega o sentido fundamental de um grupo social e econômico distinto, e, em alguns contextos, deu-se a **camponês** conotações tanto descritivas quanto heróico-revolucionárias.

O *camponês*, aquele que planta no campo ou sobrevive dele, é significado como alguém sem educação, sem refinamento. O gaúcho também era visto assim pelos europeus, promovendo a oposição entre o campo e a cidade. Segundo Williams (2007, p.76) “**City** existe no inglês desde o S13, mas seu uso moderno característico para referir-se a uma cidade grande ou muito grande, e seu uso correspondente para distinguir áreas urbanas das áreas rurais ou do campo (*country*) datam do S.16.”

Na Argentina, os gaúchos, moradores do campo, mostravam modos de ser que se opunham à cidade, à civilização. De acordo com Shumway (2008, p. 105), os intelectuais que forjaram a identidade se dividem entre puristas e românticos. Para estes últimos “O termo sensibilizou de tal forma o general Martin Guemes, caudilho de Salta, importante líder revolucionário que durante algum tempo foi aliado de Artigas, que ele resolveu transformá-lo em grito de guerra, dizendo que se seus soldados eram *gauchos* [...]”

---

<sup>7</sup> A forma enaltecadora é também chamada de ufanista, à medida que dava visibilidade aos valores positivos da identidade de cada um dos países, por meio da literatura.

Assim, o termo gaúcho carregava, até então, uma conotação claramente depreciativa, e passou a ser positivo, a partir da independência, designando o homem “patriota, guerreiro, valoroso”. A partir do início do ideário federalista da democracia radical de José Artigas passou a vigorar a identificação do argentino com o popular, sendo que este foi encontrado no gaúcho, propagada pela literatura gauchesca. Williams (2007, p.319) diz que cultura popular relaciona-se “[...] evidentemente, com o sentido de *kultur des Volkes*, de Herder, do final do S18, mas pode-se distinguir o que passou para o inglês como *cultura folk* (cf.FOLK) dos sentidos recentes de **cultura popular** como contemporânea e também histórica.”

A cultura popular relaciona-se aos conceitos de folclore e tradição. Assim, os três pilares: cultura popular, folclore e tradição formam a base da identidade imaginada da região platina a partir da independência, o que acontece também no Rio Grande do Sul, ligando-se ao povo do interior, do campo. Na Argentina, de acordo com Shumway (2008, p. 28):

As classes baixas de cada região desenvolveram tradições folclóricas duradouras e sentimentos de solidariedade étnica e de classe, imprecisos mas poderosos, formas populares de religião e mitologias pré-nacionais. Criou-se assim em toda a América espanhola um forte sentido de localismo. O reflexo político do localismo era o governo não de uma instituição, mas de um indivíduo carismático ou *caudillo*, o caudilho, que em certo sentido incorporava valores da cultura popular.

O povo, como entidade, é imaginado pela literatura local, que utiliza seu modo de viver, costumes, danças, como matéria representativa de identidade de uma nação ou região. Por isso, a cultura popular se liga ao conceito de folclore, o qual Williams (2007, p.184 e 185): “tinha um sentido geral de “povo”, em uma gama que ia desde formações sociais específicas, aí incluídas as NAÇÕES”. O efeito desse emprego foi a datação retroativa dos elementos da *cultura popular*.

O significado de cultura popular é variante. Segundo Williams (2007, p.319), “popular era considerado o ponto de vista do povo e não daqueles que buscavam favor ou poder sobre ele.” No entanto, de acordo com o mesmo autor, havia sentidos anteriores, como a designação de obras consideradas inferiores às obras nomeadas cultas, as que buscam aprovação mais ou menos geral e o sentido mais moderno, o qual identificamos com a identidade nacional:

O sentido de **cultura popular** como cultura realmente feita pelo povo para si próprio é diferente de todos estes. Está relacionado, evidente, com o sentido de *Kultur des Volkes*, de Herder, do final do S18, mas pode-se distinguir o que passou para o inglês como *cultura folk* (cf. FOLK) sentidos recentes de **cultura popular** como contemporânea e também histórica.

Este conceito descrito por Williams vem ao encontro do que a poesia gauchesca, tanto a platina, quanto a riograndense, buscavam na representação do gaúcho como símbolo da identidade, sendo ela nacional (na Argentina) ou regional (RS em relação ao Brasil). Os intelectuais de Argentina viram nos costumes ditos populares, ligados às pessoas do campo, pressupostos da base para a formação de sua identidade, que seria representada pela literatura local, de forma semelhante o fizeram os escritores riograndenses. Esses costumes são considerados como parte da tradição desses dois países periféricos. Este conceito significa, para Williams (2007, p. 399): “(i) entrega, (ii) transmissão de conhecimento, (iii) legado de uma doutrina.” Essa doutrina é passada de geração a geração, geralmente de forma oral. Williams (2007, p.400) diz que: “Aqueles que estudaram **tradições** específicas por vezes observaram que são necessárias somente duas gerações para tornar algo **tradicional**: é natural que assim seja, pois trata-se do sentido de **tradição** como processo ativo.”

A tradição que a Argentina imaginou para si, com base em costumes pesquisados e recolhidos da gente simples do campo, corresponde a uma ideologia formada a partir de seu processo de independência. Essa ideologia prega a diferenciação desses países periféricos em relação às suas metrópoles européias. No entanto, embora Artigas tenha lançado a idéia do popular, ao priorizar os indivíduos das camadas mais pobres da sociedade, Shumway (2008, p.103) ressalta que:

[...] na verdade, sua forma primordial de conservação e transmissão pode ser uma curiosa literatura peculiar à região do rio da Prata, conhecida como *gênero gauchesco*, *literatura gauchesca* ou dos gauchos, que surge nas letras argentinas simultaneamente com a ascensão e queda de Artigas, no fim da década de 1810.

Essa literatura gauchesca tem como precursor Bartolomé Hidalgo, que foi considerado o primeiro poeta de maior projeção na representação do gaúcho como identidade. Cabe ressaltar que ele combateu ao lado de Artigas. Apesar de em 1777, Juan B. Maziel já ter publicado *Canta un guaso*, Shumway (2008, p. 106) aponta que “No século XX, o termo adquiriu significação especial quando os escritores nacionalistas e populistas, seguindo na direção de Hidalgo, tornaram o *gaúcho* o símbolo da Argentina autêntica.” Segundo Shumway (2008, p.81), Hidalgo foi “o primeiro a apresentar imagens concretas do *gaúcho* do rio da Prata de forma literária, e também o primeiro a usar essas imagens com objetivos francamente políticos, muitos dos quais coerentes com ideias de Artigas sobre a democracia radical.” Esse gaúcho era considerado o habitante representante do pampa, área que

compreende desde os limites da cidade de Buenos Aires com o campo até todo o norte da Argentina, delimitando bem o espaço entre as províncias do interior do país e a cidade de Buenos Aires. Pampa tem o sentido de campo deserto, portanto, constitui-se na imensidão do território.<sup>8</sup>

Em meados do século XIX, surgem as produções, na Argentina e na região do Prata, do grupo de Ascasubi. Este período marca a consolidação da identidade pelos românticos. Este grupo é formado pelos poetas Domingo Sarmiento (1811-1888); Estanislao del Campo (1834-1880); Hilário Ascasubi (1807-1875)<sup>9</sup>; José Hernández (1834-1880); Rafael Obligado (1851-1920) e William Hudson (1841-1922).

Posteriormente, José Hernández publica a obra *Martín Fierro* (1ª. Parte 1872 e 2ª. parte em 1879). Esta obra passou a representar a identidade argentina, sendo considerada modelo de representação do gaúcho. O primeiro que atribuiu esse papel a *Martín Fierro* foi Leopoldo Lugones. De acordo com Martínez (1972, p. 66), dizendo que “em 1894 Unamuno celebrou as raízes hispânicas de *Martín Fierro*”, e um ano mais tarde, Menéndez y Pelayo afirmou que os poemas gauchescos eram “as obras mais originais da literatura sul-americana” e *Martín Fierro* “a obra mestra do gênero”. *Martín Fierro* é considerada a obra símbolo da Argentina. Na virada do século XIX para o XX, o gaúcho continua sendo tema da literatura local. Contudo, acrescentam-se outras figuras ligadas ao urbano. Dentre essas figuras destaca-se o compadrito (malandro portenho) e o imigrante, na representação literária, principalmente no teatro, de 1890 a 1930. Lugones publica *La guerra gaúcha*, em 1926 e Ricardo Güiraldes lança seu romance *Don Segundo Sombra*, em 1926. O ufanismo em torno da figura identitária do gaúcho continua nestas obras.

Este foi um panorama geral da literatura gaúcha e da representação do gaúcho na Argentina. O desenvolvimento dessa literatura, de modo enaltecedor ou ufanista no Rio Grande do Sul, conforme sinalizamos inicialmente, diferencia-se do resto do Brasil, ao ver no gaúcho a sua figura identitária. O seu desenvolvimento acentuou-se durante a década de 30, com o Regionalismo. Segundo Raymond Williams (2007, p. 351), “No S19, **regionalismo** surgiu do princípio sobretudo para indicar centralização incompleta “esse desafortunado ‘regionalismo’ da Itália” (*Manchester Guardian*, 1881). As principais implicações políticas

---

<sup>8</sup> O pampa, termo que é referido tanto por platinos, quanto por riograndenses, constitui-se em todo o território ocupado pelo gado livre, principalmente a região das atuais cidades de Uruguaiana, Bagé, Pelotas (no RS) e também região platina. Como o território riograndense e região platina não possuíam fronteiras no início da colonização, todo esse espaço era denominado “pampa”. Neste aspecto, tem essa pequena diferença entre platinos e rio-grandenses. O espaço compreendido entre Buenos Aires e as províncias argentinas, bem como a região uruguiaia eram chamadas de “banda oriental” pelos gaúchos do lado colonizado por Portugal.

<sup>9</sup> cuja obra maior é *Santos Vega, el payador*.

perduraram nesse sentido.” As primeiras manifestações da representação do gaúcho no RS, segundo Zilbermann (1985, p. 22), devem-se ao

[...] aproveitamento ficcional do tipo humano do campo – o peão, o campeiro e, depois, generalizadamente, o gaúcho - remonta às iniciativas pioneiras de constituição de um sistema literário no Rio grande do Sul, o que, descontando-se algumas manifestações esporádicas de autores aí nascidos, nem todos morando na província quando da edição de suas obras, não aconteceu antes de 1850

A representação do gaúcho manifestava um caráter romântico tardio, por meio do qual os escritores locais buscavam o modelo na obra *O Gaúcho*, de José de Alencar, um modelo de gaúcho idealizado. O tema frequentemente usado nessas obras era a vida pastoril, no pampa. Pode-se dizer, por isso, que a poesia gaúchesca significa a literatura que representa o gaúcho e seu modo de viver, de caráter essencialmente ruralista, do campo, em oposição à cidade. O termo poesia, neste sentido, é amplo, significando “literatura”. De acordo com o conceito de Aristóteles (1966) remete tanto à narrativa como aos versos no RS. É importante, no entanto, ressaltar que quando se trata de “literatura gaúcha” e “literatura cetegista” no RS, há um entendimento bem diferente, daquele corrente na Argentina. Isso se deve ao fato do MTG ter surgido no estado do sul do Brasil nos anos 40 e do fato desse movimento ter seus poetas e trovadores.

O que ocorre, nessa forma enaltecida de representação do gaúcho no Rio Grande do Sul, é que escritores não precisam estar ligados, necessariamente, ao MTG. Ao contrário dos trovadores que fazem poesia gaúchesca no RS. O que as duas podem ter em comum é que ambas, em determinado período, convergiram para uma representação idealizada e enaltecida. Durante a guerra dos Farrapos, não tem datada nenhuma obra e, antes disso, assinala-se *O Uruguai*, de Basílio da Gama, cujo tema principal era as Missões Jesuíticas e a guerra guaraníca.

O ufanismo marca a representação das obras literárias que surgiram em meados do século XIX. As primeiras publicações com tema gaúcho, neste período, são *A Divina Pastora*, de Caldre e Fião, em 1847; *O corsário*, do mesmo autor, em 1851. Este autor destaca-se na Sociedade Partenon Literário. Em 1869, Apolinário Porto Alegre publica *O Vaqueano*. Estes autores pertencem à Sociedade Partenon Literário, fundada em 1868 em Porto Alegre, sendo Apolinário Porto Alegre um dos principais escritores dessa sociedade, juntamente com Caldre e Fião. De acordo com Fischer (2004, p.36), Apolinário Porto Alegre era “[...] autor de poesias em que aparece diretamente o elogio do tipo sul-riograndense que será consagrado

algum tempo depois, mas que aqui começa a ser tema regular: o gaúcho, apresentado como livre, altivo, insubmisso [...].”

Em 1886, Bernardo Taveira Júnior publica o livro de poemas *Provincianas* e o tema da obra é as condições de vida do gaúcho. Este poeta pertence à Sociedade do Partenon Literário. Os escritores desse período consolidaram a identidade do gaúcho no momento em que este começava a ser esquecido. O gaúcho é, por isso, eleito como figura identitária do RS, representado, na literatura local, de acordo com uma ideologia que glorifica as guerras no sentido de luta pela afirmação da identidade da terra, transformando a figura, de forma ideal, em herói. Por isso, o gaúcho foi representado, na literatura romântica do RS no século XIX, como uma figura que reúne todas as características condizentes com a ideologia da diferenciação, no qual o RS almeja mais autonomia. De acordo com Fischer (2004, p. 40-41): “A literatura não escolheu o homem urbano [...]. Escolheu o gaúcho aquele, cuja ação real estava se reduzindo drasticamente.”

Essa escolha da figura identitária do Rio Grande do Sul mantém vivo o desejo não concretizado do estado de emancipar-se do Brasil e formar um país. A sua representação na arte literária significa possuir, ao menos no campo cultural e na ficção, uma autonomia em relação ao Brasil, autonomia esta que os riograndenses almejavam no século XIX em relação à economia do charque e não obtiveram. Alguns escritores, na virada do século XIX para o XX, apesar do ufanismo remanescente em suas obras, representa o gaúcho um pouco diferente. Como exemplo, citamos o autor Simões Lopes Neto e sua obra *Contos Gauchescos*. Segundo Augusto Meyer (1960, p.147), “Blau Nunes, o herói de Simões Lopes, é o gaúcho pobre, o tropeiro, o peão de estância, o agregado, o índio humilde”.

Meyer (1960) destaca como diferencial da representação do gaúcho de Simões Lopes Neto o foco no gaúcho humilde e pobre, e não no monarca das coxilhas, figura revisitada em outras obras de literatura gaúcha. Além de João Simões Lopes Neto, que se destacou nos anos 60, com a revisitação de seus *Contos Gauchescos* (1912), outros escritores também usaram o tema da identidade do gaúcho na virada do século. São Luís Araújo Filho, com *Recordações gaúchas*, de 1898; Alcides Maya, com *Ruínas Vivas* (1910), o próprio Simões Lopes Neto, que publicou também *Lendas do Sul*, em 1913 e o poeta Amaro Juvenal, com o poema *Antônio Chimango*, em 1915.

Nos anos 20 e 30, durante o século XX, a figura do gaúcho ainda é representada ufanisticamente em algumas obras, mas já aparecem outras com uma representação diferente. Nesta época, Jorge Luís Borges apresenta uma visão mais crítica, universal e dialética do gaúcho do que os seus antecessores. Esta visão consiste em ver o gaúcho em uma perspectiva

mais universal, que compreende a visão das características que o gaúcho tem em comum com o ser humano conhecido como tal e vê a literatura gaúcha não como uma escrita local, mas uma literatura como qualquer outra.

Salientamos que Borges escreve vários livros de poesia contendo reflexões e considerações sobre o gaúcho. Além de poesias, escreve ensaios sobre o gauchismo e a literatura gaúcha. Esta produção localiza-se entre os anos 1923 e 1929. Em 1930, escreve ensaios sobre *Evaristo Carriego*, um escritor que não tem muita projeção, mas conhecido é amigo de Borges. Em 1932, escreve um de seus principais ensaios sobre a Gauchesca *La poesia gauchesca*, em seu livro *Discusión*. Os textos ensaísticos sobre o local (Buenos Aires-urbano, e Gauchesca - tema rural) que escreveu nas décadas de 20 e 30 são os livros *El tamaño de mi esperanza* (1926), *Idioma de los argentinos* (1928) e *Inquisiciones* (1925) foram renegados na maturidade quando lançou suas *Obras Completas*. Esclareceremos mais detidamente a abordagem de Borges da Literatura gaúcha no segundo capítulo.

Nos anos 20 e 30, destacam-se os poetas modernistas que tentam relacionar a identidade local com a vanguarda. Entre eles, Augusto Meyer, contemporâneo do argentino Jorge Luís Borges. Meyer tenta equilibrar-se entre o regionalismo e sua atitude de vanguarda, aliada ao seu cosmopolitismo, debruçando-se sobre o tema regional em ensaios e poemas, sem deixar de lado o modernismo vanguardista presente em sua trajetória cultural. Nos anos 40, o ufanismo da figura do gaúcho começa a perder terreno na representação literária com a obra *O Tempo e o Vento*, de Erico Veríssimo, em 1949. Essa obra representa de forma crítica e problematizadora a identidade do gaúcho riograndense, que vai se diferenciando da representação ufanista, nem sempre reconhecida dessa forma. A publicação de *O Tempo e o Vento* impulsionou o início de uma representação diferente da identidade do gaúcho, de modo a integrar a literatura local no âmbito da literatura universal.

A obra de Verissimo tornou-se muito popular e seus livros eram considerados pelos críticos como obra de um “contador de histórias”. Entretanto, a primeira parte da trilogia foi, por muito tempo, privilegiada pelos críticos, mas foi, também, considerada local e regionalista por muitos. Com o tempo e o estudo das outras duas partes dessa trilogia, *O Retrato* e *O Arquipélago*, a obra passou a ser entendida como universal. Flávio Loureiro Chaves foi um dos críticos pioneiros a estudar a trilogia e a sua obra no seu todo, considerando-a em perspectiva universal.

Mais tarde, as professoras Maria da Glória Bordini e Regina Zilbermann estudaram a obra de Verissimo dentro desse prisma universal. *O Tempo e o Vento* é, na literatura sul-riograndense, uma representação inovadora da identidade do gaúcho, porque seu enredo

enfoca a mudança dos personagens motivados pela história e pelos conflitos culturais resultantes.

A identidade e sua representação na literatura da Argentina e do RS possuem semelhanças, mas não são iguais. Verificamos que na Argentina, a poesia foi o gênero mais usado para afirmar a identidade, de modo que o romance teve menos eloquência do que teve no RS. Nesse sentido, o romance histórico de Veríssimo que narra a saga dos Terra-Cambará significou um marco. É esse ponto que nos interessa quando abordamos Meyer riograndense e Borges argentino. Cada um entende e expressa a identidade como a vê dentro de suas perspectivas individuais, sociais e contextuais. Os dois escritores ocupam posições intelectuais diferentes perante o contexto da literatura local e também da universal.

### 1.3 Relações vida e obra de Borges e Meyer

A trajetória intelectual de Jorge Luís Borges e Augusto Meyer pode ser entendida pela sua história familiar. A estrutura da família esclarece muitos aspectos da formação intelectual dos dois críticos e escritores. Essa é a razão de propormos abordar esse aspecto e o fazemos considerando a tabela analítica elaborada por Fischer (2011), buscando traçar um paralelo entre a biografia de Borges e Meyer. As relações entre o local e o urbano, com o nacional, a relação com o local rural/popular e com o cosmopolitismo europeu constituem a base para o traçado do perfil da obra dos dois:

	Borges	Meyer
Período de vida	1889-1986	1902-1970
Cidade de nascimento	Buenos Aires	Porto Alegre
Condições culturais da cidade de origem quando do nascimento	-Capital Federal, principal porto do país, maior cidade do país, numa tradição ultracentralista. - Sede da universidade mais importante do país.	- Capital de província não-hegemônica, mas berço político de Getúlio. - Sede de cursos superiores e de universidade nos anos 30.
Trajetória geográfica de residência	Buenos Aires, com temporadas de formação na Europa (1914-21, depois em 23) e incontáveis viagens ao exterior.	Porto Alegre- Rio de Janeiro (1937)
Viagens	Uruguai e interior argentino, mais vários países da Europa durante a formação; o mundo todo depois da fama, década de 40.	1937, em viagem oficial do SPHAN, com Lúcio Costa, visita os Sete Povos; EUA, em 44 (viagem oficial, chapa branca); Europa, em 54, com destaque para a Alemanha.
Família- condições gerais	Classe média culta, com passado aristocrático, pela terra e pelas armas.	Classe média letrada, descendente (filho?) de imigrantes europeus urbanos
Família-condições	Pai livre-pensador, anarquista,	Sem registro

mentais	escritor; mãe católica.	
Posição na família	-Primogênito (com uma irmã artista plástica). - o pai projetou o filho escritor e o prestigiava no percurso sem emprego formal (até os 38 anos).	Sem registro
Marcas físicas e emocionais	Cegueira progressiva hereditária (o sexto da família)	Timidez?
Relações afetivas e sexuais	-Com raras namoradas mas sem traços sensuais na relação; casamento tardio e breve com Elsa Astete; casamento aparentemente assexuado com Maria Kodama, na maturidade. - sem filhos	-Casado com Sara de Souza Meyer (1931) e tem dois filhos, Augusto e Maria Lívia. - depoimento de sobrinho (Alberto Crusius) de ter ouvido da esposa que AM era “um sensual”.
Patrimônio letrado herdado	- Pai advogado, professor de psicologia, tradutor do inglês, escritor, participante ativo do principal círculo letrado em Buenos Aires. - Mãe tradutora do inglês - Avó materna inglesa. - tios escritores, historiadores; um deles, Álvaro Lafinur, editor de literatura em revista mundana central na época. - cunhado poeta e crítico.	-Tio professor e dono de colégio (Emílio Meyer); AM aprendiz de pintor com esse tio.
Formação intelectual regular	Bacharelado em Humanidades na Suíça	Colégio Bom Conselho, depois escola do tio, depois começou Direito. Teria abandonado os estudos regulares para estudar língua e literatura.
Línguas	Espanhol e inglês de casa; francês, latim e alemão	Português e alemão de casa; inglês, francês e espanhol, mais latim e italiano.
Gêneros praticados	Poesia, jornalismo cultural, ensaio e conto; organizador de antologias.	Poesia, crítica literária, ensaio e memórias.
Carreira	Filho-família até os 37, com ganho eventual no jornalismo; funcionário de biblioteca; professor de Inglês na UBA e conferencista; escritor consagrado.	Jornalista; professor de literatura no Pré-Jurídico; funcionário público político (diretor da Biblioteca Pública do RS entre 1930 e 1937; diretor do Instituto nacional do Livro entre 38 e 56 e de 61 a 67); assistente técnico do SPHAN em 37, representando o Sul, sede em Porto Alegre, cumulativamente com a direção da BP; professor em duas oportunidades na Univ. do Brasil, RJ, em 52 e 65 (ou 52 a 65?). Eleito para a ABL em 1960. Dirigiu cadeira de Estudos Brasileiros em Hamburgo, Alemanha (quando?); Adido cultural do Brasil na Espanha (quando?)

Posições políticas	Liberal à moda inglesa; antiperonista; depois, antiesquerdista e nos anos 70 pró-ditadores como Pinochet.	Próximo de Getúlio desde 30 (em 37, GV reluta em nomeá-lo para o Rio, querendo que permaneça em Porto Alegre por seu valor); 1967-1970, membro do Conselho Federal de Cultura.
Relação com o dado local urbano	Presença na poesia inicial; presença significativa até o estalo de <i>Evaristo Carriego</i> .	Presença esfumada na poesia inicial
Relação com o dado nacional	Visão crítica sempre; a cidade era mais importante que o país.	Nada forte, se é que existe
Relação com o mundo rural e com a cultura popular/oral	Vários comentários sobre o gauchismo	Livros sobre o folclore: <i>Prosa dos Pagos</i> , 43; <i>Guia do Folclore gaúcho</i> , 51; <i>Cancioneiro gaúcho</i> , 52.
Relação com o dado cosmopolita europeu.		

Tabela apresentada pelo Professor Luís Augusto Fischer na disciplina Teoria e Crítica Literária do Programa de Pós Graduação Strictu-sensu da Universidade Federal do Rio Grande do Sul- Literatura Brasileira, Porto Alegre, Maio de 2011.

Na tabela analítica elaborada por Fischer (2011), há um panorama sócio-histórico do contexto da vida de Borges e Meyer. Nela, aborda as condições da cidade natal de cada um. A trajetória cultural dos dois intelectuais depende de suas relações com os locais em que nasceram e residiram, bem como da posição que suas cidades de origem- respectivamente, Buenos Aires e Porto Alegre, ocuparam em seu período de atuação e produção.

As duas cidades de origem - Buenos Aires (Borges) e Porto Alegre (Meyer) - possuem, como característica comum, o fato localizarem-se em países de periferia. A diferença está no grau de desenvolvimento e de importância no país e no mundo de cada cidade: enquanto que Buenos Aires era a capital da Argentina e possuía o maior porto do país; Porto Alegre era uma provinciana capital do estado do Rio Grande do Sul, pertencente ao Brasil. No entanto, Porto Alegre ganha importância, nos anos 30, como berço político do presidente Getúlio Vargas, apesar de inscrever-se em uma cultura periférica, se comparado às cidades de São Paulo e do Rio de Janeiro, consideradas centro do país. Pode-se dizer, diante disso, que o espaço em que Borges nasceu e viveu proporcionou condições e acesso ao que havia de moderno e se se reflete em seu desenvolvimento como escritor.

A posição de Buenos Aires perante o mundo era de destaque, ao contrário de Porto Alegre, que passou a ser reconhecida pela atuação de Getúlio Vargas. Este assumiu o poder como presidente em 1930 e foi empossado como chefe do governo provisório, permanecendo no posto até 1934, quando foi formalmente empossado e exerceu o mandato até 1937, quando por meio de um golpe de estado instituiu o Estado Novo, prorrogando o mandato até 1945, sem assinar qualquer termo. Nessa última fase dissolveu o Congresso Nacional, instaurando

um período ditatorial. A consequência dos quinze anos de Vargas no poder central foi o fortalecimento da cidade de Porto Alegre, a qual embora pertencesse a uma província não hegemônica no país passou a ter visibilidade, alcançando status no cenário nacional.

As duas cidades tinham em comum uma vida acadêmica e cultural bastante acentuada, ainda que em diferentes graus de desenvolvimento e importância. A Buenos Aires possuía a maior Universidade do país, a Universidad de Buenos Aires. Em Porto Alegre havia alguns cursos superiores, isolados, sem ligação com uma Universidade de maior porte, pois a sua vida cultural e cosmopolita da desenvolveu-se principalmente a partir dos anos 30, conforme Fischer (2004, p. 83)

Na experiência cultural, são inúmeras as mudanças testemunhadas pelos anos 1930 e 1940. [...] Na vida cultural, uma instituição importante era a Biblioteca Pública; criada em 1871, ela foi dirigida por homens de cultura como Graciano Azambuja e Victor Silva. No prédio novo, esse em que nos dias atuais ela ainda está instalada, inaugurado em 1922, mas em estilo antigo, ela foi dirigida por escritores como: Eduardo Guimaraens, De Souza Júnior (este último antes de 1930); depois, vieram Augusto Meyer, Manoelito de Ornellas e Reinaldo Moura, etc. Outro organismo, contudo, representará mais ainda este salto modernizante: a Globo.

A circulação de livros, seu consumo e sua produção favorece o surgimento de um público leitor e uma vida acadêmica de sujeitos leitores e autores, mesmo assim não pode ser comparada à capital portenha. O público leitor de Porto Alegre, provavelmente, acompanhava a média do país, considerando que no Brasil, a maioria da população, nessa época, ainda era analfabeta e na Argentina, contrariamente, o analfabetismo era bem menor. De acordo com Fausto e Devoto (2004, p.153), as taxas de analfabetismo diferiam desde o início do século XX. Na Argentina, a taxa era de 50% e no Brasil um índice de 70%.

Os escritores Borges e Meyer participaram ativamente da vida cultural e intelectual em suas respectivas cidades. Borges publicou em várias revistas e participou de um movimento que estimulava a leitura. Ele e outros intelectuais inclusive colavam cartazes com poemas pelas ruas de Buenos Aires. Já Meyer participou da editora “O Globo”, através da qual lançou algumas obras literárias.

Os dois intelectuais, no entanto, não ficaram restritos às suas cidades. Borges, por exemplo, tem uma experiência mais cosmopolita que Meyer e isso se deve às oportunidades dadas pelo fato de residir na Europa entre os anos de 1914 a 1921. Meyer, entretanto, visitou outros países, entre os quais está a Alemanha e Estados Unidos, mas residiu sempre no Brasil saindo de Porto Alegre para morar no Rio de Janeiro. Borges foi várias vezes à Europa. Residiu na Suíça e também em Barcelona e, aprende alemão ao entrar em contato com leituras

de autores que escrevem nessa língua. Morou pouco tempo na Argentina quando jovem, permanecendo um tempo maior na Europa.

Essa permanência na Europa possibilita o contato com as vanguardas artísticas e com as outras culturas, constituindo-se como experiência fundamental para a formação do caráter de sua obra. Posteriormente, Borges conhecerá lugares do mundo todo, contatando a cultura oriental. O pai de Borges foi com a família à Europa para retardar a sua perda de visão, problema que atingiu Borges também. Durante esse período, aprendeu várias línguas, dentre as quais se destacam o Latim, o Alemão e o Francês. Em Borges (1997, p.44) o próprio escritor narra o contato com essas línguas, principalmente o Alemão e entra em contato com as vanguardas literárias européias.

Além dos poetas alemães, o escritor teve contato com a obra do filósofo Schopenhauer e com a dos poetas norte-americanos, como Walt Whitman. Na Espanha, integrou um grupo do movimento literário Ultraísta. Borges (1997, p.54) esclarece que “Los integrantes de ese grupo se daban el nombre de ultraístas y se habían propuesto renovar la literatura, rama del arte de la que no entendían absolutamente nada.” A participação no Movimento Ultraísta não era a única experiência literária de Borges passada na Europa que ele renega. Segundo Borges (1997, p.59), destaca que na Espanha escreveu dois libros e que “Uno se llamaba - ahora me pregunto por qué - *Los naipes del tahur*. Eran ensayos políticos y literarios (yo era todavía anarquista, librepensador y pacifista) escritor bajo la influencia de Pío Baroja. Destruí ese libro en España la víspera de nuestra partida”.

Os livros escritos por Borges na Europa, e que foram destruídos por ele, revelam as mudanças ocorridas em sua posição política ao longo de sua trajetória intelectual. O Borges maduro terá uma posição de direita, enquanto que o Borges iniciante chegou a flertar com o socialismo, pelo que revelam os títulos de seus poemas jamais publicados. A destruição desses textos se deve, provavelmente, ao desencanto dele com a ideologia presente nesses poemas, mesmo assim, escreve um livro intitulado *A baioneta vermelha*, em 1918, ainda na Europa. Esses relatos mostram que o Borges maduro e sua obra, os quais constituem-se em um processo de construção e até mesmo do abandono de algumas ideias e posições ideológicas.

O período na Europa significou um tempo de experimentação do jovem escritor. Com isso, entende-se que um escritor não nasce pronto, como muitos intelectuais pensavam, especialmente, no que diz respeito a Borges e sua obra. A consolidação de Borges decorre de uma trajetória, permitindo mudar de idéia e refletir sobre a sua formação, levando-o a não incluir alguns livros em suas *Obras Completas*. De acordo com Micelli (2007, p.157)

Borges contribuiu de modo decisivo para esse esforço minudente de “espiritualização” de suas obras, apreendidas e reconhecidas como feitos encantados de um mistagogo da narrativa ficcional. [...] Teve a cautela de borrar todas as marcas de vínculos afetivos, pessoais e profissionais- ao eliminar dedicatórias, omitir nomes de pessoas próximas, renomear certos poemas, como se quisesse purgar o bagaço de uma multifacetada experiência social e expressiva em favor de uma escrita ora incensada como pura invenção criativa, um artifício luminoso. Um milagre do cânon literário, que nasceu pronto e rematado, um “escritor nato.”

Micelli (2007) afirma que Borges apagou de sua escrita qualquer marca de sua vida pessoal. O autor atribui isso a uma tentativa de ter uma escrita isenta de influências biográficas e sociais, o que possibilita designar a sua obra de universal. No entanto, através dos estudos do próprio Micelli e de outros autores, essa idéia foi desmistificada. A obra de Borges não é autobiográfica, mas reflete ideias adquiridas e reformuladas considerando sua trajetória, inclusive as oriundas da Europa. Por isso, sua obra pode ser considerada universal. A partir dessa experiência, Borges pode comunicar-se com todas as culturas. De acordo com Bauman (2005, p.20)

George Steiner, um crítico cultural contundente e altamente perspicaz, apontou Samuel Beckett, Jorge Luís Borges e Vladimir Nabokov como os mais importantes escritores contemporâneos. O que unia, a seu ver, esses três autores em tudo mais distintos, colocando-os acima dos demais, era o fato de todos eles serem capazes de se movimentar com facilidade em vários universos linguísticos diferentes. Essa contínua transgressão de fronteiras lhes permitia espiar a inventividade e a engenhosidade humanas por trás das sólidas e solenes fachadas de credos aparentemente atemporais e intransponíveis, dando-lhes assim a coragem necessária para se incorporar intencionalmente à criação cultural, conscientes dos riscos e armadilhas que sabidamente cercam todas as expansões ilimitadas.

De acordo com o crítico cultural George Steiner, citado por Bauman, Borges abre várias possibilidades de temas para escrever, analisar e representar em sua obra quando se dá a liberdade de poder transitar entre culturas diferentes e pensar sobre elas. Isso significa que, em sua maturidade intelectual e produtiva, o escritor não estabeleceu fronteiras de pensamento para sua obra, de modo que não se prendeu aos temas considerados locais, como a cidade de Buenos Aires e a figura identitária do gaúcho.

Borges narrou, em sua biografia, as experiências vividas. Já Augusto Meyer nada diz a respeito do período em que viveu na cidade do Rio de Janeiro, mas fala de Porto Alegre. Não se sabe dos conflitos ideológicos de Meyer e se houve mudanças de posições políticas, como ocorreu com Borges. O escritor gaúcho não aborda as experiências políticas de seu país e as

suas experiências literárias no Rio de Janeiro dizem respeito à sua convivência com os integrantes do Movimento Modernista, de 1922.

De acordo com Carvalho (1975, p.8), ele realiza a ligação entre o sul e o centro, entusiasmando-se com o Modernismo, sem abandonar as análises, o que se constitui como a chave para entender a sua ensaística acerca da identidade local representada pela literatura gaucha. Isso nos possibilita questionar as razões pelas quais Augusto Meyer contrapõe a representação modernista da identidade brasileira à representação, na gauchesca. Contraditoriamente, ele aplaude o Modernismo e o critica sem se deixar afetar pela crítica e sem perder o entusiasmo. O direcionamento de Meyer a favor do regionalismo gaúcho, e não da representação modernista da identidade brasileira, revela-se no trabalho realizado com o SPHAN, em 1937, durante o governo de Getúlio Vargas, no Rio de Janeiro, quando as Missões Jesuíticas são tombadas como patrimônio histórico.

As viagens realizadas por Borges e Meyer têm papel importante em sua trajetória cultural. Borges, por exemplo, viajou por todo mundo. Augusto Meyer, entretanto, realizou poucas idas ao exterior, motivadas por causa do seu trabalho no governo de Getúlio Vargas, através do SPHAN visitou os Estados Unidos e a Alemanha, permanecendo a maior parte do tempo no Rio de Janeiro. Borges, assim como Meyer, percorreu o interior da Argentina e do Uruguai. Essas viagens são importantes em sua trajetória cultural porque por meio delas o escritor entrou em contato com o mundo gauchesco, o qual conhecia somente por leituras. Borges (1997, p.32) em sua narrativa fala da primeira vez que conhece o deserto platino, ou “pampa”, através de uma dessas viagens ao interior, dizendo:

Mi primera experiencia verdadera de la pampa se produjo allá por 1909, durante un viaje a la estancia de unos parientes que vivían en las proximidades de San Nicolás, al noroeste de Buenos Aires. Descubrí que esa distancia desmesurada se llamaba “la pampa”; y cuando me enteré de que los peones eran gauchos, [...] adquirieron para mí un cierto encanto.

Borges visita os tios que moravam no interior do Uruguai, o que lhe possibilitou o acesso à cultura gaucha. Essa experiência faria Borges (1997, p.33-34), a princípio, escrever poemas com cor local, antes de ir para a Europa “Influído por Ascasubi, antes de viajar a Ginebra empecé a escribir un poema sobre los gauchos. Recuerdo que intenté utilizar la mayor cantidad posible de palabras gauchescas, pero las dificultades técnicas me superaron y nunca pasé de las primeras estrofas.”

Percebe-se, pelas citações, que o jovem Borges tentou ser um escritor local antes de viajar para Europa. Entretanto nunca conseguiu concluir esses poemas. Escreveu, também,

ensaios, colocando neles elementos de sua imparcialidade, mas de cunho nacionalista, presentes no livro *Inquiciones*. No entanto, o Borges maduro internacionalmente e alicerçado nas experiências decorrentes de suas viagens pelo mundo é cosmopolita, distanciando-se, portanto da poesia gauchesca dos escritores uruguaios e argentinos.

Os dois escritores tiveram experiências distintas de interação com o mundo. Borges pode viajar mais e Meyer se restringiu ao Brasil. O pai de Borges nascera na Argentina, mas sua mãe era inglesa. Borges (1997, p.72) destaca que sua avó viera à América Latina por causa de sua irmã, que se casou com Jorge Suárez, importante empresário que levou os primeiros bondes puxados a cavalo a Buenos Aires o que foi considerada uma inovação tecnológica que transformaria Buenos Aires em cidade. Após o esclarecimento sobre a vinda de Fanny Haslam, através da irmã, o escritor conta como a avó conheceu seu futuro marido, e que dessa união resultaria seu pai.

A mãe de Borges era descendente de famílias tradicionais da Argentina e do Uruguai. Havia, de um lado, um esforço por parte dela para manter essa tradição. Por outro lado, o pai do escritor, também sendo descendente de militares, era inglês por parte de mãe. Borges (1997, p.22) explica a ascendência da mãe, dizendo

Su abuelo fue el coronel Isidoro Suárez, quien en 1824, a los veinticuatro años, comandó la famosa carga de caballería peruana e colombiana que decidió la batalla de Junín, en Perú. Otro miembro de la familia de mi madre fue Francisco de Laprida, quien en 1816, en Tucumán, presidió el Congreso que declaró la independencia de la Confederación Argentina.

O sentimento de inadequação ao modelo de comportamento perpetuado pela tradição de sua família o acompanharia por muito tempo, inclusive em suas relações amorosas. Ele se libertaria desse sentimento somente na maturidade, quando edita suas *Obras Completas* e retira os textos que marcam uma posição mais favorável ao uso de cor local em textos literários considerados identitários do povo argentino, inaugurando um modo peculiar de sentir-se argentino. Sua inadequação ao modelo cultural e comportamental propagado pelos antepassados também o fez sentir-se estranho em sua própria terra. Borges (1997, p.24), diz que

Como la mayoría de mis parientes habían sido soldados- hasta el hermano de mi padre fue oficial naval - y yo sabía que nunca lo sería, desde muy joven me avergonzó ser una persona destinada a los libros e no a la vida de acción. Durante toda mi juventud pensé que el hecho de ser amado por mi familia equivalía a una injusticia.

Meyer era de classe média, porém sua família não tinha as mesmas condições econômicas que a de Borges, nem um passado aristocrático e cheio de figuras históricas importantes, aspecto que provavelmente influencia em sua posição diante da identidade e do sentimento de pertencimento. Era descendente de imigrantes alemães que, historicamente, não detinham o poder nas mãos e passaram dificuldades ao vir colonizar o estado do RS. Meyer adota para si esse passado de dificuldades e, junto a ele, a história de guerras do RS, especialmente a Revolução Farroupilha. No texto “Carta a meus bisavós”, Meyer (1973.p.5) expõe esse orgulho em sua biografia:

Truncada assim, sacrificada aos ideais da guerra grande, a tua vida, meu bisavô, renasce com toques de lenda na imaginação; fosses tu apenas um dos tantos colonos enriquecidos [...] Perdeu-se um grande industrial, não haja dúvida alguma. Do teu fracasso, em compensação, resulta um neto de farroupilha.

Essa é uma diferença entre Meyer e Borges significativa. Enquanto para o primeiro o passado é motivo de orgulho e exaltação, adotando-o como parte de sua identidade, sem conflitos, o segundo ressent-se, inicialmente, por não corresponder aos ideais guerreiros de seus antepassados, mas depois concilia essa tradição com seu caráter cosmopolita. Outra questão interessante a ser observada em relação ao passado das famílias dos escritores é a participação de seus antepassados nas guerras que envolviam o processo de independência e a demarcação das fronteiras e divisas, como a luta contra Rosas, por exemplo, embora em situações econômicas e sociais diferentes.

Destacamos, então que a estrutura familiar dos dois escritores é muito distinta entre si, não só na questão econômica, mas nas condições mentais, intelectuais e culturais também e que Borges discorre mais do que Meyer sobre sua vida familiar. O escritor pode esclarecer mais sobre esse assunto em sua *Autobiografia*. Oriundo desta, Jorge Luís Borges escreve um ensaio autobiográfico, publicado juntamente com um livro com alguns de seus poemas e textos em prosa, chamado *Elogio da Sombra* Borges (1997, p.72) fala sobre seus pais.

Jorge Luís Borges, conhecido como um escritor cosmopolita sofreu influência de um pai livre-pensador e anarquista, adotando uma postura desapegada de qualquer certeza, seja religiosa ou ideológica. Nessa questão, apesar da orientação dada pelo pai em sua intelectualidade, ele era estimulado pelo pai a buscar seu próprio caminho. Essa é uma postura característica de um pensamento livre. De acordo com Fischer (2008, p.14)

Tão livre-pensador era o pai que foi capaz de um gesto para mim estranho, mas parece que filosoficamente consistente em seu credo: na altura de 1918, Jorge Luis, em seus

18 anos, tentou mostrar manuscritos ao pai, para obter alguma orientação, algum conselho; o pai recusou.

A biblioteca e as orientações do pai foram fundamentais para a construção de um pensamento livre de limites, além de todo o ambiente letrado que a família e os amigos propiciavam, através de saraus promovidos pelos pais de Borges. A família convivia com nomes como Paul Groussac, Soussens, Evaristo Carriego, que frequentavam sua casa. Segundo Micelli (2007, p.158), “Borges foi se familiarizando com a vida literária pelo convívio com esses jornalistas autodidatas que se prontificavam a exercer cargos e posições que requeriam um domínio seguro da escrita.” Sua trajetória de vida e intelectual explica a formação de sua obra, bem como as principais ideias que a fundamentam, principalmente, em relação ao foco desta pesquisa, que é a posição de Borges sobre a Gauchesca local.

Ele não só herdou do pai a biblioteca, o conhecimento, a paixão pela escrita e pela leitura, como também a sua cegueira progressiva. Essa herança física influenciou de maneira significativa a relação de Borges (1999, p.126-127) com o mundo, “La ceguera me fue alcanzando gradualmente desde la infancia. Fue como un lento atardecer de verano; no tuvo nada de patético ni de dramático”. O escritor fez inúmeros tratamentos para os olhos para conter a progressão da cegueira, a exemplo de seu pai. No entanto, esta era inevitável, mesmo assim, não deixou de escrever, mas adaptou a sua forma a sua condição. Borges (1997, p.127) assinala que modificou não só sua vida, mas também a forma de escrever “Una consecuencia importante de mi ceguera fue mi abandono gradual del verso libre a favor de la métrica clásica”.

O patrimônio letrado herdado tem a ver com as condições gerais e mentais das famílias dos escritores Borges e Meyer, principalmente, de Borges. Meyer teve no tio Emílio Meyer uma importante influência. O fato de que o pai de Borges encaminhou e orientou o filho desde a infância para a vida intelectual é inegável. Ele possibilitou a sua formação, pois Borges não precisava trabalhar para sustentar-se até os 38 anos. Esse investimento intelectual no filho deve-se ao desejo do próprio pai de formá-lo escritor e intelectual. Esse era um sonho seu acalentado e Borges correspondeu plenamente ao desejo do pai, que não pode ser um escritor consagrado como o filho, apesar do seu vasto conhecimento e de sua biblioteca. Essa biblioteca era bastante variada e vasta e foi muito importante para a formação do Borges escritor. Ela fora referida, por vezes de forma autobiográfica, por vezes alegórica, nos contos e ensaios de Borges.

O pai de Borges tinha como interesse temático a metafísica e esse gosto influenciou o do filho, que abordou também esse tema em sua obra. O pai, no entanto, não fora o único a

estimular a carreira do filho. A mãe, Leonor Acevedo de Borges, acompanhava-o em suas viagens e ajudava-o nas traduções em inglês. Borges (1999, p.22) narra sobre como a mãe o auxiliava, principalmente quando ficou cego: “Para mí siempre ha sido una compañera- sobre todo em los últimos tiempos, cuando me quede ciego - y una amiga comprensiva y tolerante.”

Outra marca emocional de Borges diz respeito ao seu remanejamento de função no governo de Perón. O escritor era diretor da Biblioteca Nacional e foi transferido para um cargo de fiscalização de porcos, uma função que nada tinha a ver com a sua vivência literária. Augusto Meyer não trata de nenhuma marca emocional ou física em sua biografia. Disso se pode entender que ele possuía dificuldade de expressar-se, por timidez. Dentro desse panorama, analisamos também suas relações amorosas. Nesta parte, Borges e Meyer parecem ser bem distintos entre si, enquanto Borges tinha dificuldades em relacionar-se com mulheres. Meyer fora descrito por sua mulher como um homem sensual, sendo essa informação dada por seu sobrinho, Alberto Crucius, em um depoimento. Outra diferença é que Borges casou-se tardiamente e não teve filhos, ao contrário de Meyer, que se casou com Sara de Souza Meyer e teve dois filhos, Augusto e Maria Lúvia.

A temática relacionada à sexualidade e ao amor nas obras é outra diferença marcante entre os dois escritores. Augusto Meyer descreve as mulheres de uma forma mais sensual e natural em seus poemas, principalmente, os do início de sua carreira, nos anos 30, encontrados em *Coração Verde*, por exemplo, e também em sua biografia *No tempo da flor*. Começamos a analisar as relações afetivas e sexuais de Borges. Nessa questão, os seus pais interferiram, cada qual em sua medida. Embora a mãe tenha influenciado mais, o pai também interveio. Nesse sentido, Fischer (2008, p.3) aponta três coisas significativas da relação com o pai: a herança da cegueira, a vocação para escritor e a terceira tem a ver justamente com o aspecto sexual e afetivo. Esse episódio demonstra que, de alguma forma, nesse aspecto, o pai contrariou a sua própria filosofia quando quis forçar a primeira experiência sexual de Borges, ao planejar um encontro com uma prostituta. Esse acontecimento, provavelmente, afetou a vida afetiva e sexual de Borges e, também, a sua criação artística, pois o tema quase não aparece em sua obra. De acordo com Fischer (2008, p.17)

[...] em Borges, salvo em alguns poemas, as mulheres nem sequer existem como entes físicos. Sua galeria de personagens e figuras acolhe poucas mulheres, e quando elas aparecem será mais como uma imagem esfumada, de vez em quando lírica, como no magnífico conto “El Aleph” ou na tocante crônica (memória?) “Délia Elena San Marco. Um caso notável vamos encontrar em “Emma Zunz”, o conto talvez mais perfeito que se pode conceber como estrutura de tipo policial.

A pouca presença das mulheres e do tema amoroso na obra de Borges, que não aparece ou se aparece, é de uma forma quase cruel, é apontada por Williamson (2011) como um indício da dificuldade do escritor em lidar com o sexo e com as relações afetivas que estabelecia. Essa dificuldade provém, de acordo com Williamson (2011) da família de Borges e das interferências dos pais, especialmente, da mãe em sua vida afetiva. Daí esse tema ser tão pouco abordado, talvez evitado, por ele. O escritor conseguiria relacionar-se somente na maturidade com a aluna Maria Kodama, uma mulher à frente de seu tempo. Segundo Williamson (2011), esse se constituiu no único relacionamento amoroso feliz e correspondido de Borge. Outra questão latente é o fato de o escritor não ter tido filhos. O tema da paternidade é raramente abordado por Borges em sua obra.

Segundo Fischer (2008, p.14), o escritor não menciona esse tema quando trata de origens, fala da relação avós-netos. O autor cita o conto *El sur* como exemplo, no qual há indícios de que a tentativa de Borges encontrar a sua identidade pressupõe, também, a escolha das mulheres pelas quais se apaixonava, pois elas geralmente representavam um modelo de mulher e de pessoa diferente dos valores que os antepassados da família propagavam, correspondendo ao seu lado libertário e cosmopolita por estarem à frente de seu tempo em suas atitudes.

A família de Borges constitui-se pela presença simultânea da tradição dos antepassados, ligados ao passado da independência da Argentina, mas também do acesso ao mundo, à cultura ocidental. O encontro dos opostos- local e universal, periférico e centro, Buenos Aires e Europa - estava presente na vida de Borges desde sempre, na sua infância. Borges (1997, p.31) em torno disso afirma: “Mi padre solía decir que en este país la historia argentina había reemplazado al catecismo, de modo que se esperaba adoración por todo lo que fuera argentino.” A escola propagava essa imagem identitária do argentino guerreiro, vinda da tradição forjada e construída do gaucho. Seus tios também estavam inseridos no meio intelectual, atuando como historiadores e, um deles, Álvaro Lafinur, era editor de literatura em uma revista considerada mundana e de posição central na época. O cunhado era poeta e crítico, propiciando a convivência do escritor com diversas artes - a literatura e as artes plásticas, através da irmã, as outras línguas - em especial o inglês, a mais influente do mundo, por causa dos pais e da avó e à cultura letrada.

Meyer não teve uma formação familiar tão ligada às letras e à cultura ocidental como Borges. Não há registros da influência dos pais, nesse sentido. Apenas do tio, o que significa

que, o seu contato com outras línguas e culturas foi muito pouco na infância, ocorrendo mais na maturidade. Sua formação intelectual inicia no Colégio Bom Conselho e depois, na escola de seu tio Emílio Meyer. Augusto Meyer iniciaria seus estudos em dois colégios católicos: o Bom Conselho e o Anchieta. Somente na escola de seu tio teria acesso a leituras que não eram possibilitadas nas escolas anteriores. Além de uma formação diferenciada, a escola do tio significava tornar-se moço. Meyer fala sobre o tio Emílio Meyer em seu livro *No tempo da Flor*, em que narra a sua mocidade.

Isso significa que o autor teve um professor na família como uma possível referência. Na verdade, sua relação com Emílio Meyer era mais expressiva como aluno-professor do que sobrinho-tio. Esse tio-professor lhe ensinaria pintura. A trajetória dos escritores sinaliza para diferenças no que tange à orientação da família em sua intelectualidade, bem como em seus estudos e leituras.

O acesso à formação universitária ocorreu mais tarde para ambos, mas de formas distintas. Borges fez um de Bacharelado em Humanidades na Suíça, já para Meyer esse processo não foi concluído. Apesar dessa diferença, a semelhança entre os dois é para eles o conhecimento provém, principalmente, de uma carga ampla e variada de leituras realizadas em casa, e não de uma formação intelectual regular universitária. Borges iniciou seus estudos em Buenos Aires, em uma escola pública. O escritor não enfoca em detalhes suas experiências de aprendiz nesta escola, mas assinala que sofreu a rejeição de seus colegas. A experiência que Borges teve em sua formação inicial, ainda na Europa, corresponde ao que atualmente pensamos como ensino médio.

O escritor teve de estudar a maioria de suas disciplinas em Francês, o que contribuiu para que aumentasse a variedade de línguas que já dominava, como o espanhol natal e o inglês e o conhecimento de diversas áreas, além do acesso propiciado a várias leituras de escritores franceses, ingleses e alemães. Por isso, considera-se essa parte da formação fundamental. Mais adiante, realizaria o seu bacharelado em Humanidades, na Suíça e isso já fundamenta a sua decisão de dedicar-se a escrever. Borges teve a experiência universitária e concluiu o curso superior, já Augusto Meyer apenas iniciou. Outra diferença entre os dois escritores é que Meyer teve formação católica e Borges não.

Meyer narra em suas memórias alguns episódios de sua formação católica em duas escolas, Colégio Bom Conselho e Anchieta. A primeira escola era de freiras, e o Colégio Anchieta, de padres. Eram caracterizados por uma disciplina muito rígida. Nesse período, o escritor mergulha em uma profunda crise de fé na religião católica. O relato “Do ginásio Anchieta” de suas memórias *No Tempo da Flor* (1966) tratam, principalmente, dessa crise. O

escritor terminou o ginásio no Anchieta e depois foi para a escola de seu Tio Emílio Meyer. Lá aprenderia com ele e com o professor João Kiedel a pintar. Meyer (1997, p.121) pensou, a princípio, que sua vocação estava nas Artes Plásticas e dedicava-se a essa arte por um tempo, antes de iniciar a faculdade de direito, não terminar e concluir que sua vida era a Literatura. Transfere a sua percepção de imagem para a escrita, compondo poemas nas décadas de 20 e 30, cuja imageria lembra paisagens pintadas em aquarela, tamanha a descrição de cores e luzes. Após a escola do Tio, fez os preparatórios para o Curso de Direito, o qual começaria a fazer, mas não concluiu. Dessa forma, assume a Literatura como uma forma de vida.

Os relatos de Meyer sobre seu tempo de formação nas escolas não prioriza o relato de sua aprendizagem e suas leituras, exceto no relato de suas oscilações entre as Artes Plásticas, a Literatura e o Direito. Percebe-se nos relatos das experiências nos colégios por onde passou que o foco está na convivência com os colegas e a crise de fé católica, ao contrário de Borges, que prioriza os estudos e as leituras. Isso permite pensar que Borges, muito provavelmente, teve dificuldades de relacionamento com seus colegas, podendo ter sofrido *bulying* quando estudava em Buenos Aires, na infância. Nesse ponto, os dois escritores são semelhantes: tanto Borges como Meyer não tiveram crenças religiosas em sua maturidade artística.

A diferença é que um não teve experiência religiosa e o outro viveu a fé católica, depois duvidou e finalmente a abandona. Essa mudança em relação à religião fica nítida em algumas obras de Meyer. A liberdade de pensamento fez com que Borges e Meyer se sentissem livres para discutir e escrever sobre qualquer assunto, sem que nenhum dogma religioso os impedisse. Além disso, o acesso a várias línguas possibilitou o acesso a várias leituras do mundo todo. A prática de línguas diferentes, o que ajudou o contato dos dois intelectuais com os diferentes universos linguísticos e também os diferentes gêneros praticados por Borges e Meyer: os dois eram ensaístas, poetas, críticos literários e jornalistas.

O fato de suas obras serem consideradas cosmopolitas explica-se pelo contato com o centro cultural, Borges, na Europa e Meyer, no Rio de Janeiro. Borges (1997, p.43) aprendeu alemão na Europa. Aprimorou o latim e, além de aprender o francês na escola, podia falar o idioma em casa, porque sua irmã Norah aprendeu bem o francês, que era considerada uma língua fundamental para a formação estudantil nas décadas de 20 e 30. Por isso, Borges e Augusto Meyer aprenderam Francês, o primeiro na Europa, o segundo no Brasil Meyer (1997, p.169) não só dominava o Francês, como também fazia muitas leituras e chegou a escrever nessa língua.

A variedade de línguas que os dois escritores dominavam, especialmente o Francês e o Inglês, dotavam-nos de ferramentas para escrever, possibilitando que se tornassem conhecidos

fora de seu contexto, embora Meyer não tenha publicado em outras línguas e fora do país como Borges. Tanto Borges e quanto Meyer tinham uma obra eclética e vasta em gêneros praticados. Os dois foram poetas, jornalistas e, por um tempo, também professores. Além disso, foram ensaístas e críticos literários importantes em seus países. Uma das diferenças entre eles é a linguagem: Borges, embora erudito, possui uma linguagem mais ágil e jornalística, já Meyer é mais erudito e poético. Outra diferença se localiza na forma como tratam o discurso histórico. Borges interessava-se mais pela literatura e via a História como um dos temas a serem representados ficcionalmente. Desconfiava do discurso histórico à medida que considerava a perspectiva de quem estava narrando, ou sobre quem era a narrativa historiográfica. Por isso, o fator origem importava menos a Borges do que para Meyer, por exemplo. O escritor gaúcho exercia o seu lado de historiador, de pesquisador e de folclorista, investigando as origens de um costume ou lenda, ou estudando e discorrendo em seu ensaio *Gaúcho, história de uma palavra*, em torno das denominações da palavra gaúcho, abordado no primeiro capítulo deste trabalho.

Já Borges (1997, p.70) em sua biografia aborda a sua vida literária no período compreendido entre 1921 a 1930:

Ese período de 1921 a 1930 fue de gran actividad, aunque buena parte de esa actividad fue quizá imprudente y hasta inútil. Esta productividad hoy me asombra tanto afinidad con la obra de aquellos años. Nunca autoricé la reedición de tres de esos cuatro libros de ensayos, cuyos nombres prefiero olvidar.

O Borges que narra sua vida nessa autobiografia é o escritor já maduro e arrependido de algumas escolhas e publicações. As publicações que Borges realizava eram remuneradas, no entanto, muito mal pagas. Seu pai falece em 1938 e isso teve como consequência a necessidade de continuar trabalhando. O primeiro emprego é de auxiliar da Biblioteca Municipal de Buenos Aires.

O trabalho na biblioteca perdurou até a entrada de Perón no poder, contra o qual a família do escritor fazia oposição. O governo de Perón era extremamente populista e nacionalista, ideologias relacionadas ao Federalismo de Artigas, no início do processo de independência. A família de Borges historicamente se relacionava aos Unitários que, embora em muitos momentos tenham estado junto com os federalistas, defendiam a idéia da centralização do poder em Buenos Aires. Esse é um dos motivos da oposição de Borges a Perón. Outra razão seria a ditadura realizada pelo governo peronista, que perseguiu a família de Borges. Essas razões motivaram a saída de Borges (1997, p.112) da Biblioteca e a transferência de cargo:

En 1946 subió al poder un presidente de cuyo nombre no quiero acordarme. Poco después fui honrado con la noticia de que había sido “ascendido” de cargo de inspector de aves y conejos en los mercados. Me presenté en la Municipalidad para preguntar a qué se debía ese nombramiento.

Essa transferência causou um grande choque para o escritor. Mesmo que a biblioteca não sendo um trabalho à altura de seus conhecimentos, ela representava um ambiente com o qual ele se identificava. Ao ser transferido de área, o escritor não via mais sentido continuar e se recusa a trabalhar como inspetor de aves e coelhos em mercados e pede demissão. Mais tarde, amigos da alta sociedade lhe ofereceriam a possibilidade de ser professor de inglês, inicialmente na Associação Argentina de Cultura inglesa e depois no Colégio Livre de Estudos Superiores e depois na UBA. Ao mesmo tempo, ministrava conferências, inicialmente, sobre literatura inglesa, o que o deixou apreensivo no início. Borges não ministrou apenas conferencias sobre literatura inglesa, mas também sobre literatura oriental e a gauchesca. Nesse período, em sua maturidade, o escritor volta ao assunto da literatura local, depois dos distantes anos 20, nos quais escreveu textos que depois renegou. Viaja pela Argentina e Uruguai ministrando essas conferencias e sente-se muito bem com isso, como assinala em suas memórias. Nesse sentido Borges (1997, p. 114), diz que

De modo que a los cuarenta y siete años descubrí que se me abría una vida nueva y emocionante. Recorrí la Argentina y el Uruguay dando conferencias sobre Swedenborg, Blake, los místicos persas y chinos, el budismo, la poesía gauchesca, Martin Buber; la cábala, *Las Mil y Una Noches*.

Nesse período, reencontrou o jovem escritor Bioy Casares, que havia tinha conhecido nos anos 30, quando tinha dezessete anos, e afirma ser esta amizade um dos principais acontecimentos de sua vida. Juntos, fizeram antologias da literatura argentina, escreveram textos, fizeram muitas traduções de contos de autores estrangeiros e fundaram a revista *Destiempo*, de três números apenas. Outras atividades incorporaram-se a sua carreira, todas elas ligadas à sua atividade de escritor, desta vez bem remunerada.

Em 1950, foi eleito presidente da Sociedade Argentina de Escritores e, mais tarde, nomeado diretor da Biblioteca Nacional. Depois desse período, finalmente, é convidado para lecionar na Universidade de Buenos Aires (UBA “Sin darme cuenta me estuve preparando para este puesto toda mi vida”. Esa sencilla propuesta surtió efecto. Me contrataron y pasé doce años felices en la Universidad”. (BORGES, 1997, p.126). Posteriormente, deu aulas em Harvard, de poesia e sobre os escritores argentinos, onde abordou o local. Borges estava com setenta anos nesse período e sentia-se mais produtivo e feliz do que nunca, embora reconheça que deveria conscientizar-se dos limites físicos que a idade lhe impõe. Por isso, declara-se

satisfeito com sua vida e a carreira literária que empreendeu, “Supongo que ya he escrito mis mejores libros. Eso me da una cierta satisfacción y tranquilidad. [...] Lo que quiero ahora es paz, el placer del pensamiento y de la amistad. Y aunque parezca demasiado ambicioso, la sensación de amar y de ser amado”. (BORGES, 1997, p.153). Dessa forma, o escritor continua muito ativo nesse período e com muitos planos, de modo que produz muito até a sua morte, em 1986.

Augusto Meyer iniciou como funcionário público político. Nesse período, Meyer (1999, p.179) conheceu o grupo com o qual tinha muitas afinidades intelectuais e que se reunia na Livraria do Globo, onde conheceu seu maior amigo Theodomiro Tostes e “com os mentores do chamado “grupo da Livraria do Globo”, João Pinto da Silva, Mansueto Bernardi, Rubens de Barcelos e os seus companheiros de roda literária: Darci Azambuja, Vargas Neto, Ruben Rosa, Eurico Rodrigues, Rui Cirne Lima, Pedro Vergara, Luís Vergara.” A livraria do Globo constituiu-se em um grande progresso, significando um dos pontos de chegada da modernidade em Porto Alegre. Por meio dela, Augusto Meyer insere-se no grupo de escritores gauchos importantes, que começavam a dar voz às suas obras. De acordo com Fischer (2004, p.83-84),

Por estes anos finais dos anos 1920, a Globo passa a ser o ponto de encontro de escritores, intelectuais e políticos - convivência que hoje é rara, mas que naquele momento foi comum. Dessa intimidade, aliás, nasceu a relação íntima entre Vargas e vários daqueles artistas que iriam ocupar cargos e posições na capital federal, durante o período varguista.

Augusto Meyer relançou várias obras de autores gauchos pela Editora Globo, dentre eles, o poemeto *Antônio Chimango*, de Ramiro Barcellos, cujo pseudônimo era Amaro Juvenal. Getúlio Vargas fez contato com Augusto Meyer e disso resultou a sua nomeação para trabalhar como diretor da Biblioteca Pública Estadual, dos anos 30 aos 37 e já atuava como jornalista e crítico literário Além de estar inserido no grupo de intelectuais da Livraria do Globo publicou em vários jornais e revistas. O autor ganhou notoriedade nacional pelos ensaios críticos que realizou sobre Machado de Assis, publicados nos livros *A Forma Secreta* (1965) e *Prêto e Branco* (1956). Mesmo com a insistência do presidente de Meyer permanecer no RS por seu valor, em 1937, o escritor foi para o Rio de Janeiro trabalhar no SPHAN ( Instituto do patrimônio Histórico).

Meyer tombou as Ruínas de São Miguel por meio de seu trabalho no SPHAN, que consistia em procurar os prédios públicos que mereciam ser reconhecidos como patrimônio histórico. Também relacionado ao seu trabalho como inspetor, participou da discussão sobre o

reconhecimento da figura de Sepé Tiaraju como símbolo da origem do Rio Grande do Sul, manifestando-se contra, de acordo com a tese de doutorado da professora Eliana Pristch *As vidas de Sepé*. De acordo com um dos textos recolhidos por ela e escrito por Meyer “Salve-se o lunar de Sepé” e outros textos, publicados no *Correio do Povo*. O escritor não concorda com a construção do monumento a Sepé porque este não lutava a favor dos colonizadores do RS, mas do lado espanhol, e, por isso, não haveria sentido em considerá-lo um herói.

Meyer continuou trabalhando como diretor na Biblioteca Estadual paralelamente ao cargo de assistente técnico no SPHAN. Além disso, foi diretor do Instituto Nacional do Livro em dois períodos: primeiro, concomitantemente, à direção da Biblioteca e do SPHAN, entre 1938 e 56, e segundo, em 61 a 67. Foi professor de Literatura no Rio de Janeiro, em 36 no Pré-Jurídico, depois na Universidade do Brasil, também no Rio, por volta dos anos 1952 e 1965. Não se tem informações precisas sobre o período que Meyer lecionou, se foram nesses dois anos ou de 52 a 65, o que se sabe é que lecionou duas vezes. Em 1960, Meyer é eleito para a ABL. Foi para a Alemanha e lá dirigiu uma cadeira de Estudos Brasileiros na cidade de Hamburgo, mas não se sabe quando e foi adido cultural do Brasil na Espanha, sem informações de data.

A carreira dos escritores Borges e Meyer baseia-se em suas leituras e vivências, mas a posição política é determinante, embora de formas diferentes. Para Borges, a política significou perseguição e a perda do emprego na Biblioteca Nacional, já para Meyer significou reconhecimento de seu valor como crítico literário e jornalista. Além disso, a posição política esclarece o caráter de suas obras e esclarece entendimento deles em torno da identidade local e sua representação. O fato de Borges ser escritor marcadamente de direita e liberal, cujos antepassados eram unitários, explica a obra caracterizada como universal e menos voltada para o local, exceto por alguns textos do início de sua carreira. Para Augusto Meyer, a ascensão de Getúlio Vargas ao poder foi importante, porque melhorou a auto-estima dos gauchos, afirmando-os no cenário intelectual brasileiro. Neste período, os textos literários focados na representação local do gaúcho ganham força. Meyer, por ser um escritor cosmopolita, mas ao mesmo tempo ligado ao local regionalista, embora tratada de forma dialética em sua obra, dedica-se a esse tema. Por trabalhar no SPHAN, catalogando prédios públicos dignos de serem tombados, constituindo-se em patrimônio público cultural, a obra do escritor volta-se para pesquisas minuciosas sobre o folclore, buscando a exata origem de cada lenda e canção considerada popular.

A posição política de Borges nos anos 30, na Argentina e os rumos políticos desse país divergiam do cenário brasileiro. De acordo com Boris e Devoto (2004, p. 259), a situação política era antagônica em Brasil e Argentina em 30:

Neste, Getúlio Vargas optou por um caminho autoritário, cancelando em 1937 as eleições diretas para presidente que, na constituição de 1934, estavam previstas para 1938. Na Argentina, as eleições para a sucessão de Justo foram realizadas em 1937, conforme o cronograma, ainda que de maneira fraudulenta. Nelas, o ex-presidente radical Marcelo T. de Alvear foi derrotado pelo candidato oficial, Roberto Ortiz.

Na década de 20, o governo era eleito, e Borges apoiou o presidente Yrigoyen. Este governo era liberal, mas possuía, ao menos a princípio, uma feição democrata, ou seja, tentou dialogar com a classe operária. No entanto, como afirma Boris e Devoto (2004, p.238): “Ao contrário do que ocorreria com Perón, Yrigoyen não conseguiu obter o apoio da classe operária organizada, embora obtivesse votos em amplos setores populares.” Esse foi um dos fatores que desgastou o governo de Yrigoyen, de modo que sofreu um golpe militar em Setembro de 1930. Borges apoiava este governo porque era um liberal e não-esquerdista, ao contrário da política peronista, a qual fez oposição nos anos 40, por causa do populismo, marca registrada do Peronismo pelo desrespeito às liberdades individuais. Por isso, Jorge Luís Borges era, ao contrário de Meyer, que trabalhou no governo de Getúlio Vargas, oposto a um governo de caráter populista. Perón possuía, assim como Getúlio, uma feição bastante populista e nacionalista. A posição política de Borges caracteriza-se como um intelectual liberal à moda inglesa, antiesquerdista e pró-ditadores, como Pinochet, nos anos 70.

Borges apóia esse governo pela saída de Perón, o que lhe custa muitas críticas no meio intelectual, tanto europeu, quanto de seu país. Isso explica porque ele apoiou ditadores como Pinochet, no Chile, por exemplo. Nesse período do governo Perón, na Argentina, que inicia nas décadas de 40-50, Brasil e Argentina se assemelham politicamente. No Brasil, em 45 terminava o Estado Novo, que iniciou em 37, mas Getúlio fundaria o partido PTB e seria eleito em 51. Neste período, o presidente alterou a constituição e concedeu melhorias em favor dos trabalhadores, acentuando o discurso populista. Vianna (2006, p.112) explica que o regionalismo de Meyer tem muito a ver com o panorama cultural e político que o RS estava vivendo nos anos 30 e com a atuação Getúlio Vargas no poder nacional e afirma que o tema local era uma constante na literatura da época, devido ao patamar nacional que os gauchos ocupavam com o governo de Getúlio Vargas. “[...] a retomada da temática regional-gauchesca, velha conhecida da lírica sul-riograndense, não foi privilégio de Meyer.”

#### 1.4 Nas obras, aspectos familiares, ideológicos e políticos se entrelaçam

A obra de Borges e Augusto Meyer é bem vasta e variada em gêneros e temas. O que eles têm em comum é o fato de serem cosmopolitas, porém, em diferentes medidas, como vimos no relato e na análise da biografia. A seguir, mostramos uma tabela com os gêneros e obras dos dois autores, relacionados aos principais fatos da história e também de suas biografias:

			<b>BORGES</b>	<b>MEYER</b>
<b>HISTÓRIA</b> <b>1918- final dos anos 30:</b> - Início da Primeira Guerra Mundial <b>1937</b> -Subida de Getúlio Vargas na presidência do Brasil.	<b>INÍCIO DA CARREIRA DE ESCRITOR</b>	<b>1Biografia</b>	<b>1918</b> -1ª.viagem para a Europa. Lá estoura a 1ª. guerra mundial, a qual Borges presencia. <b>1937</b> - <b>Borges começa a trabalhar na Biblioteca municipal. Este é seu primeiro emprego estável.</b> <b>1938</b> -O pai de Borges falece.	<b>1924</b> - Publica seus textos pela primeira vez no jornal. <b>1936</b> - Professor de Literatura no Rio de Janeiro no Pré-jurídico. <b>1930-1937</b> - <b>Assume a direção da Biblioteca Estadual no RS.</b> <b>1937</b> - Meyer é chamado para trabalhar no SPHAN, no governo de Getúlio Vargas. <b>1938</b> - Assume a direção do Instituto Nacional do livro.
		<b>2-Gêneros Praticados</b>	Poesia, ensaios críticos e antologias	Poesia e ensaios críticos
		<b>3-livros:</b>	<b>1923</b> - Fervor de Buenos Aires. <b>1925</b> - Luna de Enfrente <b>1925</b> - Inquiciones <b>1926</b> - El tamaño de mi esperanza <b>1928</b> -El idioma de los argentinos <b>1930</b> - Evaristo Carriego <b>1932</b> - Discusión <b>1935</b> - História Universal de la infâmia <b>1936</b> - Historia de la eternidad	<b>1923</b> - A ilusão querida <b>1926</b> -Coração Verde <b>1928</b> -Giraluz; Duas Orações <b>1929</b> -Poemas de Bilu <b>1930</b> -Sorriso interior <b>1931</b> -Literatura & poesia <b>1935</b> -Machado de Assis
		<b>2-Gêneros Praticados</b>	Ensaio, contos (inclusive policiais e alguns com a colaboração de Bioy Casares), antologias e poemas.	Ensaio, poemas, textos críticos, pesquisas e memórias.
		<b>3-livros:</b>	<b>1940</b> - - El jardín de los senderos que se bifurcan <b>1943</b> - Los mejores cuentos policiales. -Poemas (1922-1943) <b>1944</b> - Ficciones, O	<b>1943</b> - Prosa dos pagos <b>1947</b> -À sombra de uma Estante

			Zahir e “A escrita de Deus.”	
<b>1947- Brasil:</b> <b>1951-1954-</b> último governo de Getúlio Vargas; Golpe militar e suicídio de Getúlio Vargas. <b>Argentina:</b> <b>1958-</b> segundo mandato de Perón na Argentina		<b>1Biografia</b>	<b>1946-</b> transferência de Borges da Biblioteca para o cargo de fiscal de porcos e coelhos, no início do governo de Perón. O escritor pede demissão. <b>1950-</b> nomeado diretor da Biblioteca Nacional. Também começa a ministrar conferências e a dar aulas na Universidade de Buenos Aires.	<b>1956-</b> diretor do Instituto nacional do livro, cargo que ocupará até a década de 60.
		<b>2-Gêneros Praticados</b>	Ensaaios, contos (inclusive policiais e alguns com a colaboração de Bioy Casares), antologias e poemas.	Ensaaios, poesias, textos críticos e pesquisas.
		<b>3-livros:</b>	<b>1949-</b> O Aleph <b>1960-</b> El Hacedor (prosa e poemas). Otras Inquisiciones;	<b>1955-</b> Notas camonianas, separata da Revista Brasileira de Filologia ; Le Bateau ivre Análise e interpretação. <b>1956-</b> Preto & Branco e <b>1957-</b> Poe-sias 1922-1955. <b>1957-</b> Gaicho, história de uma palavra.
<b>60-80 Brasil</b> <b>60-</b> Legalidade ditadura militar e AI5 <b>Argentina:</b> <b>1962-1965-</b> Golpe militar e presidência de Guido		<b>1Biografia</b>	<b>Década de 50 em diante:</b> professor universitário na UBA e conferencista conhecido no mundo todo.	<b>1967-1970-</b> membro do Conselho Federal de Cultura.
		<b>2-Gêneros Praticados</b>	Ensaaios, contos, antologias e poemas	Ensaaios, poesias, textos críticos e pesquisas

A tabela apresenta um panorama geral, apresentando uma visão panorâmica da obra dos dois escritores. Em relação a Borges, especialmente, é difícil traçar um perfil realmente completo de sua obra, considerando a sua vastidão e, que há textos sendo descobertos. Mesmo assim, pode-se dizer que as obras dos dois escritores sinalizam para um alinhamento aos principais acontecimentos históricos vivenciados por eles.

O objetivo é comparar, mesmo que brevemente, as duas partes e ver o que se modificou em uma e em outra e buscando as relações estabelecidas com o dado local urbano, com o dado nacional, com o mundo rural e com a cultura popular oral e, com o dado cosmopolita europeu. Os dois escritores iniciaram suas carreiras de uma forma quase paralela,

ainda nos anos 20. Entretanto, uma carreira é diversa da outra, como vimos destacando desde o início deste trabalho. Borges teve a experiência na Europa, enquanto Meyer iniciou sua carreira ainda no Rio Grande do Sul, destacando-se pela crítica que realizou em torno de Machado de Assis, mudando-se, posteriormente para o Rio de Janeiro. De acordo com Fischer (2008, p.11), há, ainda hoje, textos de Borges desconhecidos e isso se deve à extensão de sua obra:

Dele também não há edição estavelmente correta, nem para os contos, nem para a poesia, nem para o ensaio, os três gêneros de sua eleição, o que em parte se desculpa pelo recente de sua morte. (Quanto ao romance, era gênero que não gostava. Alguma vez disse que havia lido apenas Dickens, Conrad e Eça de Queirós; comparou o romance à ópera, e desgostava de ambos.) Para dar uma idéia: a Emecé editou em quatro volumes uma *Obra completa*, cada qual com mais de 500 páginas; depois, saíram as *Obras Completas en colaboración*, com mais de mil; não faz muito, apareceu a série de três volumes *Textos recobrados*, com um total de mais de mil páginas; apareceu ainda um belo volume intitulado *Borges em El Sur*, a sensacional revista que ele ajudou a existir por tantos anos- são mais de 358 páginas.

A obra que marca o início de sua carreira, contudo, é o livro de poemas *Fervor de Buenos Aires*, em 1923. O livro expressa a volta de Borges para a Argentina e seu estranhamento com as mudanças ocorridas na cidade, marcando a sua relação inicial com o local urbano. Nesse mesmo ano, Augusto Meyer publica um livro de poemas *A ilusão querida*. Assim, com esses dois livros Borges e Meyer, iniciam a representação dos dados locais urbanos e rurais de seus respectivos contextos. O livro *Fervor de Buenos Aires*, publicado em 1923 e reeditado para as suas *Obras Completas* em 1969 tem a ver com o retorno do autor à Argentina, sinalizando para a intenção de parecer mais local, a fim de integrar o grupo de escritores que eram considerados argentinos.

Nos anos subsequentes, os outros dois livros de poesia *Luna de Enfrente*, 1925, e *Cuaderno San Martín*, de 1928, também trabalham a temática de Buenos Aires. Por ora, para fins de demonstração de como o autor maneja o tema poeticamente, trabalharemos somente com o primeiro livro *Fervor de Buenos Aires*. No prólogo da reedição do livro Borges (1923, edição 2009, p.15) escreve, dizendo

Para mí, Fervor de Buenos Aires prefigura todo lo que haría después. (...)Yo, por ejemplo, me propuse demasiados fines: remendar ciertas fealdades ( que me gustaban) de Miguel de Unamuno, ser un escritor español del siglo XVII, ser Macedonio Fernández, descubrir las metáforas que Lugones ya había descubierto, cantar un Buenos Aires de cajas bajas y, hacia el poniente o hacia del Sur, de quintas con verjas.

Neste prólogo, escrito em 1969, Borges faz uma análise do que buscava com o livro naquele momento, em 1923, e como o via agora. Nesses poemas, o escritor descreve as ruas, o entardecer, o amanhecer, as casas e seus jardins, a praça, da violência dos compadritos, do

arrabal, enfim, uma Buenos Aires antes da modernização que ele encontrou após a sua volta da Europa. E buscava fazer isso de forma semelhante a Miguel de Unamuno e Macedônio Fernández, ou seja, parecer local, falar do popular, que para ele, encontrava-se, em primeiro lugar, nos subúrbios de Buenos Aires. De acordo com Sarlo (2007, p.24)

Borges llega a una ciudad que debe recuperar (como él lo dijo entonces), después de siete años de ausencia: recuperar, en una Buenos Aires transformada, a la ciudad de sus recuerdos y también recuperar esos recuerdos frente a un modelo que estaba cambiando. Borges debía recordar lo olvidado de Buenos Aires en un momento en que eso olvidado comenzaba a desaparecer materialmente. Esta experiencia encuentra su tono poético; la nostalgia de *Fervor de Buenos Aires*.

Esta Buenos Aires não se modificaria somente no trajeto das ruas e na modernização de sua fachada, mas adquiriria, aos poucos, um estilo de vida cultural e moderno. Durante o tempo que estava na Europa, Borges não pode presenciar esse processo de modernização. Por isso, através dos poemas de *Fervor de Buenos Aires*, o escritor recupera as lembranças de como era a cidade antes de sua partida. O poema que abre o livro *Las calles* (2009, p.19) ilustra um pouco dessa nostalgia, especialmente nesse trecho: “Las calles de Buenos Aires; ya son mi entraña. No las ávidas calles, incómodas de turba y de ajedreo, sino las calles desganadas del barrio, casi invisibles de habituales.”

Nos versos há a comparação entre as ruas de Buenos Aires de outrora e as da modernidade. As ruas que estão na entranha do eu lírico no poema de Borges são as ruas sem movimento de carros, de casas baixas, onde há mais silêncio do que barulho. Isso significa que as ruas da memória é que fazem parte do “eu”, aquelas que ele deixou ao ir para a Europa. Evoca, também, o pampa, que, conforme enfatizamos no primeiro capítulo, significa deserto. Quando o eu lírico de Borges diz no verso “abrumadas por inmortales distancias a perderse em la honda visión de cielo y de llanura” refere-se a algumas ruas de Buenos Aires que simplesmente acabavam e davam para o deserto, significando o fim da cidade, que era rodeada pelo pampa. Definimos a extensão desse pampa ainda no primeiro item desse capítulo.

As ruas da cidade significam a pátria para o eu-lírico, ou seja, o sentimento de pertencimento dele está ligado às ruas da cidade de Buenos Aires, mas somente àquelas do passado e não as do momento da modernização. Com a modernização e as ruas agitadas, a rua torna-se um espaço perigoso. Por isso, as lembranças das ruas antigas são, para o solitário, uma promessa. De acordo com Sarlo (2007, p.28): “El paseante observa los cambios con la mirada anónima de quien ya no será reconocido porque la ciudad ha dejado de ser un espacio de relaciones inmediatas.”

A descrição das ruas do passado e o tom de nostalgia seguem presentes nos poemas em “La recoleta”, “El Sur”, “Calle desconocida” e “La plaza San Martín”. Em outros poemas, o autor descreve o interior de algumas casas antigas das ruas da velha Buenos Aires. Um exemplo está no poema “Un pátio”, em que descreve os pátios de inverno das casas, que são cercados por paredes e, através de uma clarabóia, pode-se ver o céu em seus diversos momentos (1923, edição 2009, p.26): “Patio, cielo encauzado. El patio es el declive por el cual se derrama el cielo em la casa.” Além de falar sobre as ruas, as praças e o interior das casas, o poeta fala dos bairros, especialmente dos subúrbios, onde está contido o elemento popular urbano. Borges irá relacionar este popular urbano (o arrabal) com o popular rural, colocando-os na mesma linha.

Do arrabal, Borges ainda exaltaria alguns costumes platinos, no seu breve namoro com o popular urbano, no poema *El truco*. O truco faz parte do universo popular urbano dos subúrbios da cidade, assim como o tango e o compadrito. Borges aproxima-se desses elementos, que perpassam também a questão da nacionalidade. Fischer (2008), p.51-52) afirma que “El truco”, juntamente com outros textos, que podem ser poéticos, e também ensaísticos, representa a relação de Borges com o popular urbano. Nesse sentido, Fischer (2008), p.51-52) diz que

[...] Borges expressa muito de sua admiração pela cidade que havia deixado por alguns anos, entre 1914 e 21, na forma de evocar e por assim dizer santificar itens que antes nem lhe haviam marcado a observação, como a luz dos arrabaldes, a figura do valentão (...) e, não menos, o tango.

Borges explora a temática do popular urbano e seus elementos ao longo das décadas de 20 e 30, não só em *Fervor de Buenos Aires*, de 1923, mas também em outros textos, como no próximo livro de poemas *Luna de Enfrente* (1925), *Inquisiones* (1925), *El tamaño de mi esperanza* (1926), *Idioma de los argentinos* (1928) e o livro de poesias *Cuaderno San Martín* (1929), o qual abre com o poema “Fundación Mítica de Buenos Aires”.

O tango constitui-se em um ritmo popular da Argentina que foi trabalhado pelo mercado da música, inicialmente pelo rádio. Borges vivenciou todo esse processo, que iniciou justamente na década de 20 e foi propagado, principalmente, por Carlos Gardel. De acordo com Fischer (2008, p.51):

[...] o que importa com relação a Borges é que ele, jovem, viu o tango passar de coisa popular sem qualquer charme ou prestígio a forma artística consagrada, isso tudo antes ainda de Gardel falecer, em 35, no auge da fama, com filmes, já feitos na Argentina e por Hollywood.

E o que pensava Borges a respeito desse processo e desse produto? Dois depoimentos seus são decisivos: um de 1928, em ensaio para o renegado *El idioma de los argentinos*, livro que expurgou de suas obras completas por julgá-lo imaturo (junto com outros dois, também de ensaios, *Inquiciones* e *El tamaño de mi esperanza*).

Esses três livros *Inquiciones* (1925), *El tamaño de mi esperanza* (1926) e *El idioma de los argentinos* (1928) foram retirados de suas obras completas porque o escritor mudou de idéia e de posição em relação ao local. Se nos anos em que escreveu esses ensaios Borges tentou ser mais localista, na maturidade artística, ele concilia melhor a sua condição cosmopolita com seu sentimento de pertencimento em relação ao cânone nacional argentino. E resolve essa questão considerando que os escritores argentinos têm direito a usar todos os temas possíveis da cultura ocidental, e não apenas os temas de sabor local.

*Inquiciones* é o primeiro livro de ensaios de Borges e vem à tona após a publicação do livro de poemas *Fervor de Buenos Aires*. Na discussão que empreendemos com vistas a analisar como aparece o dado local popular urbano na obra de Borges destacamos os ensaios “Buenos Aires” e “Queja de todo criollo”. O ensaio “Buenos Aires” trata de algumas coisas que *Fervor de Buenos Aires* representou poeticamente, ou seja, as características da cidade e a busca por sua essência, posto que ela se transformou. Essa busca por uma essência autêntica está expressa no início do ensaio por Borges (1925, p. 86), “Ni de mañana ni de la diurnidad ni en la noche me os de veras la ciudad.” O autor coloca nesta frase a impossibilidade de achar uma essência porque a cidade modifica-se, pois a luz que a banha se transforma e também transforma Buenos Aires.

O que caracteriza Buenos Aires é a sua planície e a infinitude que isso proporciona, porque para onde se olhe, se vê o deserto (ou pampa) Borges (1925, p.87) diz que “Las líneas horizontales vencen las verticales. Las perspectivas – de moradas de uno o dos pisos, enfiladas u confrontándose a lo largo de las leguas de asfalto y piedra- son demasiado fáciles para no parecer inverosímiles. Atraviesan cada encrucijada cuatro infinitos”. Assim, descreve as casas e seus pátios e, por fim, Borges (1925, p.89) relaciona o caráter das casas do arrabal ao modo de ser dos habitantes: “Estas casas de que hablo son la traducción, en cal y ladrillo, del ánimo de sus moradores y expresan: fatalismo.”

O fatalismo expresso pelos moradores por meio de suas casas que Borges menciona refere-se à questão da nacionalidade e do sentimento de pertencimento. Esse fatalismo consiste em sentir-se argentino, mesmo o indivíduo que é espanhol ou imigrante, italiano, em sua maioria, caracterizado, nesse contexto, por sua europeidade desgarrada, e que tem a sua identidade definida pelas guerras da independência. Borges (1925, p.91) conclui o ensaio abordando esse caráter do portenho, que, para ele, se traduz, neste momento de sua carreira,

em uma afirmação de nacionalidade. Afinal, o criollo é o espanhol ou o imigrante que quer sentir-se argentino, o que suscita a questão: o que é próprio do argentino? O que o diferencia do europeu colonizador? A referência do criollo como afirmação da identidade, bem como a angústia em relação à definição da identidade aparece também no ensaio “Queja de todo criollo.” Borges (1925, p.142) inicia o ensaio em torno da identidade nacional, dizendo que elas

Muestran las naciones dos ídoles: una la obligatoria, de convención, hecha de acuerdo con los requerimientos del siglo y las más veces con el prejuicio de algún definidor famoso; otra la verdadera, entrañable, que la pausada historia va declarando y que se trasluce también por el lenguaje y las costumbres. Entre ambas ídoles, la aparential y la esencial, suele advertirse una contrariedad notoria.

A imagem convencional de identidade a que Borges se refere glorifica as guerras da independência e os principais agentes delas, identificados nas figuras históricas de Rosas e Irigoyen. Alguns escritores literários argentinos, dentre eles, Ricardo Rojas, enaltecem em suas obras esta imagem construída. Borges refere-se à estrangeirização da pátria quando menciona a construção das figuras históricas para que elas se pareçam com os europeus. O autor continua trabalhando essa questão em *El tamaño de mi esperanza*, de 1926. Borges escreveu este livro quando tinha 27 anos. Um livro, portanto, localizado no início de sua carreira. Abordaremos por meio de três ensaios desse livro: “O prólogo”, “La pampa y el suburbio son dioses” e “Carriego” os aspectos da relação de sua obra inicial com os dados locais populares urbanos e com o nacional em y el sentido del arrabal. O prólogo é o texto que abre este livro. Este ensaio deixa clara a proposição que Borges fez anteriormente no ensaio “Queja de todo criollo”, em que disse que havia duas índoles de nação, uma convencional e outra mais autêntica. Nesse ensaio, Borges (1926, p.13) convoca os crioulos como o público leitor que deseja dirigir-se.

Borges dirige o ensaio para os crioulos, mas não para aqueles que consideram a Europa como a única referência de mundo civilizado, mas para aqueles que querem fazer parte da Argentina. Percebemos que o tom de Borges, nesse texto, é bem mais nacionalista do que em seus textos da maturidade artística. Além de propagar a busca pela origem da identidade, o escritor utiliza jargões nacionalistas. Nessa busca pelo autêntico, Borges (1926, p.14) questiona a indústria cultural que transformou o tango popular em um produto, através, principalmente, de Carlos Gardel. Além disso, remete a políticos e a autores literários, que representaram o criollo de uma forma europeizada e imaginada. Por isso, questiona o que há de autêntico do criollo.

Borges cita o tango ainda não mercantilizado como autêntico, isto é, o ritmo popular cultivado nos arrabais e nas ruas de Palermo pelos compadritos. O autor ainda tratará desse assunto no livro *Inquisiciones*, no ensaio do “La Pampa y el suburbio son dioses” em que o mesmo tom de valoração para o subúrbio e pampa aprechem logo no início do ensaio. O assunto principal do livro são os criollos e seu universo urbano. Ainda no Prólogo, que abre *El tamaño de mi esperanza*, Borges menciona alguns escritores que, na sua perspectiva, representaram literariamente de forma mais verossímil e poética esse universo. Dentre esses escritores destacam-se Evaristo Carriego, Macedônio Fernández e Ricardo Güiraldes, com seu romance *Don Segundo sombra*.

Evaristo Carriego era um autor considerado local, pouco conhecido. Era, contudo, um dos amigos da família Borges nos encontros e saraus promovidos. Era, também, um autor que vivenciava o universo das ruas, do tango e dos compadritos. Sobre ele e sua obra, Borges escreve o ensaio “Carriego y el sentido del arrabal” em *El tamaño de mi esperanza*, e ainda o livro *Evaristo Carriego*, de 1930. Já na sua fase madura, Borges escreve um prólogo sobre Carriego no livro *Prólogos, com um prólogo de prólogos* (1975). Já Macedônio Fernández é mais vanguardista, de modo que não se prende somente ao local, sendo caracterizado como um autor sofisticado. É conhecido por fundar uma colônia anarquista. Sobre esse autor, Borges dedica o texto “El testigo”, do seu livro *El hacedor*, de 1960, já em sua fase madura e também um prólogo, no mesmo livro citado anteriormente em que também faz sobre Carriego, em 1975, intitulado “Macedônio Fernández”.

No ensaio “Carriego y el sentido del arrabal”, Borges apresenta esse autor como uma alternativa para o lugar central que Lugones ocupava naquele momento para tratar do local. Carriego era, nesse momento, um autor pouco conhecido, mas conhecedor do universo de Palermo e dos compadritos. Essa característica é dita pelo autor como um diferencial neste texto. Borges (1926, p.32) inicia o ensaio apresentando Carriego como um autor que tem uma perspectiva diferente do local.

Borges coloca lado a lado o escritor Carriego e o ambiente do arrabal, do qual ele tratava, porque o autor vivenciava esse ambiente. Cita a morte do escritor ainda jovem como um sinal dessa vivência que o liga a esse passado do bairro de Palermo. Borges procurou em Carriego, um autor secundário, uma visão literária alternativa para o que estava em voga no momento. De acordo com Sarlo (2007, p. 53)

Borges no poesía sino interesarse en Carriego. Allí, de manera torpe si se quiere, estaba una materia que los escritores de su época consideraron marginal. Cuando, en la primera década de este siglo. Lugones y el modernismo ocupaban el centro literario,

Carriego era precisamente el margen: un escritor que había tatado de ser modernista, para encontrar luego, en una decena de poemas sobre el suburbio, una forma atenuada del sentimentalismo que profetiza los tangos de Homero Manzi. El modernismo era una poesía rica; en oposición a ella, Borges busca un poeta pobre, cuya mayor virtud fue “no ser enfático” y cuyo pudor lo diferenciaba de los “años enfáticos del centenario.” En un país marginal, Carriego se había ubicado en el margen del margen: al margen de Lugones y el modernismo, que Carriego quiso imitar pero abandonó para escribir los poemas que Borges coloca en su propio origen poético.

Carriego foi revisitado por Borges porque sua forma de representação não era tão vanguardista como o modernismo (simbolismo) de Lugones, mas por ser simples e de linguagem menos enfática e interessada em parecer local, remete ao ambiente do arrabal, em que reside e interage. O arrabal é o local de Carriego e matéria de sua ficção. Esse tema compreende os compadritos e a origem do tango, sobre o qual Borges continuará discutindo em “Carriego y el sentido del arrabal”, ao comparar o tango atual, transformado em mercadoria pela indústria da música, e o tango popular.

O tango atual é dito por Borges como algo construído para ser popular, porque abusa de expressões locais e força uma representação que pareça autêntica. Já o tango popular não quer parecer o que é, pois é encarado como arte criativa. No livro *El idioma de los argentinos* (1928), Borges discorre sobre a origem do tango no ensaio “Ascendências del tango”, em que discute a pesquisa de Rossi em relação a origem do tango, pois este autor afirma que o tango é montevideano. Esta afirmação é feita tendo como base o argumento de que o tango vem da milonga e, se a milonga é montevideana, o tango também o é.

A formação da cultura, tanto na Argentina como no Uruguai é muito semelhante, quase igual, porque os dois países formaram-se praticamente como um só bloco. Por isso, realmente é muito difícil saber se, de fato, o tango é de origem uruguaia ou argentina. Borges argumenta que o tango popularizou-se nos arrabaldes de Buenos Aires e, mesmo sendo o tango de Montevideo, o autor considera que sua origem liga-se ao local em que ele se propagou. Com isso, Borges declara que o tango é portenho. Borges renegou esse livro e este ensaio, posteriormente, em suas *Obras Completas*. Em sua maturidade, considerou que não importava discutir a origem autêntica do tango, e sim, que ele era uma criação artística como qualquer outra música. Pode-se dizer que Borges abandona a idéia de buscar a essência do local, já que na maturidade começa a questionar se há alguma origem primeira para as coisas, posto que estas se modificam.

Os textos renegados mostram a faceta de um Borges jovem que quer integrar-se ao cenário da literatura de seu país e quer ser considerado um escritor local e argentino. No entanto, no Borges maduro encontramos um desencantamento com o local, especialmente

com relação ao tango. Esse modo de pensar altera-se na maturidade. De acordo com Fischer (1928, p.52) em “Ascendências del tango” Borges

[...] trata de discutir, com ironia imatura, a disputa entre Buenos Aires e Montevideú acerca do nascimento do gênero (que ele conclui com um paradoxo que vai ficar famoso, o de que a origem importa menos do que o destino, para conhecer alguém ou algo, como ele dirá depois do gaucho como tipo humano), além de afirmar o traço urbano inelutável do Gênero, que nada tem a ver com o campo, com o gaucho, como ele faz questão de sublinhar. E vai- já em 1928-dizer que o tango daquele momento é uma contrafação do tango genuíno, original. [...] Trocando em miúdos: para Borges, o tango original era legitimamente ligado a brigas, punhaladas derivadas de brigas entre grupos políticos adversários (onde aparecia a figura do *compadrito*, o valentão), e era festivo, ou ao menos travesso; o tango da segunda fase, final dos anos 20, era já calculadamente popular, quer dizer, estudava a gíria e compunha falsos hinos à malandragem portenha.

Em um desses ensaios, “Historia del tango”, Borges retoma a discussão realizada em “Ascendências del Tango”, com a reafirmação do tango popular e da desaprovação ao tango comercial. Outra questão é que neste texto Borges (2009, p.185) volta a reafirmar que a origem do tango não é rural, e sim, urbana. A origem do tango surgiu, segundo Borges, nos prostíbulo, e estes existiam na cidade. Outros argumentos do escritor, neste texto, e que não estão presentes no ensaio de *El idioma de los argentinos* é a descrição dos instrumentos musicais utilizados, que eram vários e sofisticados, enquanto que no campo o violão era mais usado. O tom de lascívia das figuras descritas nas letras e nos nomes dos tangos, que é uma dança mais masculina, na qual as mulheres não queriam e não podiam participar. Isso porque era uma dança masculina porque envolvia um ar de briga, ideia que Borges defende.

Nesse ponto, o escritor diferencia o tango comercial do espontâneo, porque o primeiro tem um ar romântico, e o segundo não, devido à marca da violência, enaltecida, cantada, tendo em vista que tanto para o *compadrito* como para o gaucho, brigar trazia alegria. Os dois textos analisados atestam que Borges não era um escritor totalmente desraizado do local e do nacional - contrariando a imagem que seus conterrâneos faziam dele. Borges, entretanto, conciliou sua característica de ser cosmopolita com sua condição de argentino, preocupando-se em discutir e dar atenção ao popular local, a exemplo de outros intelectuais de seu país.

Fischer (2008, p.53) afirma que, ao analisar a insistência de Borges em delimitar a espontaneidade do tango popular para separá-lo do comercial, encaminha para um resquício de romantismo em Borges, especialmente quando busca conhecer o popular e o define como aquele que não tinha voz, e quando tinha, era de uma forma construída e transformada. Nesse sentido, Fischer (2008, p.53) diz que:

(a insistência no argumento do não-intencionado tem um tanto de ingenuidade romântica, não? Nisso, o vanguardista Borges se parece com muitos outros de sua

geração, em toda parte: também ele desejava o retorno do reprimido, que até pouco tempo antes estava sufocado de Parnasianismo.) O artigo de Borges vai mais longe, por exemplo levantando uma linda hipótese sobre a relação entre o tango e certo traço da alma argentina (a busca pela identidade estava nos planos do jovem Borges e de fato nunca saiu de todo o horizonte): Talvez la misión del tango sea ésa: dar a los argentinos la certidumbre de haber sido valientes, de haber cumplido ya con las exigências del valor y del honor.”

O tango e o popular estiveram sempre presentes na obra de Borges, porém, de uma forma diferente do modo como seus conterrâneos consideravam, ou seja, para ele a arte popular é tão válida quanto a culta. E realiza essa aproximação, citando o livro literário, *Kim*, que utiliza a mesma imagem e idéia usada no tango popular. Por isso, Fischer (2008, p.55) afirma que, embora Borges valorize o popular: “não está no centro de sua narrativa ficcional a preocupação com o local, o nacional, o popular, matéria possível, mas não obrigatória, em sua compreensão.” Essa dimensão ficará mais clara em sua obra madura.

O aspecto assinalado por Fischer (idem) possibilita a compreensão das razões pelas quais Borges considera Evaristo Carriego como um autor significativo na representação do arrabal, do tango e do popular urbano. A forma que o poeta utilizava não tinha a ver com a forma rebuscada com que Lugones tratava o tema local, e por isso Carriego lhe parecia mais espontâneo. Suas poesias pareciam mais populares. Fischer (2008, p.53) destaca que

No livro que dedica a Evaristo Carriego, com primeira edição em 1930, segue a busca pelo popular, sob outras formas. Uma é justamente o poeta Carriego, figura secundária no cânone literário argentino, que, no entanto, soube ver poesia na rua do bairro, ali onde até então ninguém via nada. Outra é o belo ensaio “Las inscripciones de los carros”, evocação das carroças que faziam serviços urbanos em Buenos Aires e que já estavam desaparecendo, levando consigo frases de sabedoria.

No ensaio sobre “La canción del barrio”, Borges faz uma distinção aos sentidos que subúrbio e bairro remetem. O primeiro, à ideia de pobreza, abandono e barbárie, ao contrário do segundo termo, que confere mais dignidade. Diante disso, Borges afirma que os habitantes dos arrabaldes preferem referir-se a sua localidade como “bairro” e não subúrbio. Na última frase, quando afirma que o paisano se resolve pelo pampa e o compadrito, pelos ranchos do ferro velho, está dizendo que esses elementos, pampa e rancho, são sinais de reconhecimento da identidade para esses indivíduos, paisano e compadrito. E esses elementos Carriego representa em “Canción del barrio” como identificadores. Borges considera Carriego por essa representação que ele realiza. De acordo com Sarlo (2007, p.56):

Borges reconoce en Carriego un pre-texto, en su sentido más literal. Carriego es el texto anterior a sus propios textos; escribió lo que Borges no iba a escribir jamás pero que necesitaba como punto a partir del cual podía armarse una teoría de la literatura en Buenos Aires. *La canción del barrio*, de Carriego, es un secreto texto originario, una

hipótesis necesaria para la primera poesía de Borges, un antecedente impensado e impensable hasta que Borges no establece con él una afiliación.

Não há teoria da Literatura que consiga explicar a relação da literatura com o local popular, que, para Borges, primeiramente, é reconhecível no urbano, e nele, no arrabal. Somente depois ele irá levar em conta a matéria gauchesca, como tema rural. A cidade vem em primeiro lugar, tanto no que diz respeito a sua relação com o local, quanto em sua relação com o nacional. E Borges reconhece em Carriego a capacidade de expressar poeticamente e literariamente esta matéria local, urbana e popular. O livro *Evaristo Carriego*, de 1930, constitui-se em uma presença significativa do dado local urbano na obra inicial de Borges.

Feitas as considerações em torno da obra de Borges, enfocamos a relação da obra de Augusto Meyer com o dado local urbano no que diz respeito a Porto Alegre, buscando saber em que isso reflete na sua questão de nacionalidade. Em sua biografia completa, separada, a princípio, em dois livros *Segredo da infância* (1949) e *No tempo da flor* (1966), refere-se em vários textos a Porto Alegre, sobretudo a cidade da década de 20, antes das modificações urbanas. Esses dois livros biográficos correspondem à fase madura do escritor e foram datados nas décadas de 40 e 60. O escritor, como temos dito e repetido, viveu em Porto Alegre durante a sua infância e mocidade, para depois residir no Rio de Janeiro e nunca mais voltar a morar na capital do RS. Na década de 20, Porto Alegre não era uma cidade tão pequena, tinha sua importância como capital do estado, porém, de posição não hegemônica no Brasil. Apesar de não voltar a residir em Porto Alegre, mas possivelmente fez visitas ocasionais à sua cidade natal.

Em suas memórias, há registros de seu espanto com a mudança da cidade, especialmente em seu livro *No tempo da flor* (1966). Meyer (1997, p. 183) narra uma dessas visitas, dizendo que “mudou muito Porto Alegre. Em vão procuro reconstituir a fisionomia familiar e rústica de certos arrabaldes, reconhecer algumas ruas que agora só existem no traçado de uma planta subjetiva, dentro de mim mesmo.” O escritor narra o passeio de carro com o amigo e também escritor Erico Verissimo.

À medida que avançam sobre as ruas da cidade, verifica as mudanças ocorridas nas ruas e a falta de alguns prédios e recorre à sua memória para reconstituir o cenário que não está mais lá. Ele se espanta com o fato de alguns lugares receberem os mesmos nomes de locais do Rio de Janeiro, cidade importante e central no país. O escritor protesta: “e por que Ipanema, isto é, a água ruim, o pesqueiro imprestável? Os nomes indígenas são como uma luva no dedo, Meyer (1997, p.84) diz que [...] Guaíba significa “na enseada, no seio das águas”. De sorte que Ipanema, nome aplicado a água tão boa, [...] é uma clamorosa confissão

de macaquice, um verdadeiro deboche de arremedo.” Critica a adoção de nomes de locais existentes no Rio de Janeiro, considerado centro econômico e cultural do país, pela capital gaucha, bem como a retirada de alguns lugares considerados por ele significativos da identidade da cidade.

O estranhamento perante às mudanças de Porto Alegre, sinaliza que a cidade deixa de ser provinciana para transformar-se em uma cidade moderna, bem como para a nostalgia que o comete em relação à cidade antiga, que estão expressos na biografia e não são sentimentos novos. Em seus poemas, embora a presença da cidade não seja significativa é possível perceber em alguns poucos poemas dos livros: *Ilusão Querida* (1923), *Coração Verde* (1924-25) e *Giraluz* (1926-27).

*Ilusão Querida* é o primeiro livro de poemas, de Meyer publicado. Nessa fase, o autor tinha ainda muitos traços simbolistas e parnasianos em sua obra, adquirindo, aos poucos, caracteres modernistas. Outra questão eloquente nos poemas desse livro é a descrição dos ambientes, da luminosidade e das cores, denunciando que a percepção de artista plástico continuava presente na sua literatura. A maioria dos poemas trata de cenas rurais e imediatamente lembram o gaúcho. Um dos poemas que representam bem a idéia de cidade pequena e provinciana de *Ilusão Querida* é “Bocejo”. O próprio título já dá uma idéia de tédio, calma e preguiça, como uma cena matutina de domingo, quando a maioria das pessoas dormem ou estão recém acordando, por exemplo (1923, p.12), “Domingo. Alguém que boceja, Embaciando a vidraça... Do alto da torre da igreja; Cai outra hora que passa”.

A cena banal, já é um indício da influência modernista, descrita no poema, não denuncia nitidamente Todas as pessoas dormem, menos o eu lírico que está na praça fumando e observando. De acordo com Vianna (2006, p.84) destaca que

O eu-lírico que descreve a paisagem é um ser apático e melancólico, que fuma e observa o cenário formado pela Praça da Matriz e pelas duas torres da Igreja das dores numa ambientação penumbrosa que mistura a fumaça do cigarro ao fundo gris. Essas imagens compõem um cenário tipicamente simbolista.

“Serenata” é outro poema deste livro que tem alguma menção a uma cena urbana e citação de possíveis nomes de locais porto-alegrenses. A cena descrita passava-se, provavelmente, no Bairro Floresta, caracterizado como um lugar onde habitavam imigrantes alemães e em que o escritor ainda menino residiu, por causa da menção do nome de uma rua e das serenatas que ocorriam neste local.

Neste poema, as menções a Porto Alegre ainda são vagas e os sinais inscritos no poema são também nomes de ruas (Arvoredo), de locais (Ponte do Riacho), de

acontecimentos comuns, como as serenatas e indicadores de urbano, como ruas e ladeira. Considerando a menção da serenata e da presença de um riacho, a hipótese é que o autor esteja falando da cidade baixa.

O último poema deste livro onde se encontra referências urbanas da cidade de Porto Alegre é “Aos Chorões”. O nome refere-se às árvores encontradas na rua da Praia de Belas, que é um nome bastante conhecido de um local de Porto Alegre. Parece ser uma menção mais específica do que nos outros poemas. Provavelmente esta rua já tinha vida boêmia, ou fosse ponto de encontro dos poetas e artistas na década de 20. De acordo com Vianna (2006, p86) “Os poemas *Ó de casa*, *Serenata* e *Aos Chorões* são exemplares de um eu-lírico que descreve cenários e situações.”

Em *Coração Verde*, de 1924-25, aparece somente um poema que trata da temática da cidade. O poema “Chaminé” é o único desse conjunto de livros em que Meyer refere-se à presença da modernização da cidade. O tom, neste poema, continua de saudosismo em relação à cidade antiga e de repúdio à modernização e ao progresso, que são vistos como uma ameaça, simbolizados pela chaminé da usina. Talvez chaminé possa remeter à Usina do Gasômetro em Porto Alegre, se este já existisse na década de 20, o que não é o caso. Que usina poderia ser esta? Uma usina específica ou poderia ser qualquer fábrica, e não propriamente uma usina? Isso também parece estar bem vago. O que fica claro é o repúdio pelo progresso, de modo que a chaminé é comparada com a torre de uma igreja sem fé. Por fim, o autor compara-a com a um senhor feudal. Podemos talvez lançar a hipótese de que Augusto Meyer possa referir-se, ao usar esta imagem, à exploração que esta usina faz do trabalho das pessoas, mas isso não fica explicado.

A negação do progresso estabelecida, neste poema, está na contramão de uma atitude modernista que estava em voga, pois não está exaltando a máquina, o progresso. Aqui e nos poemas anteriores, Meyer fará menção ao dado nacional, que não aparecerá no restante de sua obra. O que há nesses poemas de sua obra inicial é um foco na temática regionalista do Rio Grande do Sul, que acompanhará a obra de Meyer até o final, embora ele seja um escritor cosmopolita. A temática da cidade de Porto Alegre aparecerá com mais frequência na sua biografia, escrita parte na década de 40 e o restante na década de 60. A Porto Alegre moderna aparece muito pouco, seguindo o mesmo tom do poema “Chaminé”, em que há o repúdio ao progresso e a exaltação da cidade de sua infância e da sua juventude, ou seja, a Porto Alegre provinciana dos anos 20. Segundo Vianna (2006, p.97)

Enquanto os modernistas do centro do país louvavam a modernização das cidades, Meyer confere à chaminé um sonho de rapina e, como se não bastasse, intensifica a

sua crítica à modernização da cidade ao comparar a chaminé com um senhor feudal. Esta metáfora demonstra que, ao invés da modernolatria, a postura de Meyer é de reprovação e desconfiança crítica ante os possíveis benefícios provenientes da modernização das cidades. Através desta metáfora, o poeta acusa um possível retrocesso à Idade Média, pois o vínculo de dependência entre os camponeses e os senhores feudais se perpetuaria entre a chaminé (industrialização) e o camponês moderno (o operário).

Abordaremos, a seguir, relação da obra de Borges e Meyer com o mundo rural e com a cultural popular/oral. Borges iniciou a sua relação com o popular a partir dos elementos presentes no subúrbio de Buenos Aires. Mais tarde, a partir do final de 20 e início de 30, começa a olhar com mais atenção para a matéria popular rural, mais precisamente, a gauchesca, embora já tivesse feito algumas referências e menções a autores como Lugones, Ricardo Rojas e Hernández nos primeiros ensaios, que posteriormente foram renegados de sua obra completa.

Em *Fervor de Buenos Aires*, de 1923, aparecem, de forma muito velada, algumas menções ao dado do mundo rural, bem como a cultura gauchesca em pouquíssimos poemas, como “Rosas” (que se refere ao caudilho Rosas) e “Campos atardecidos”. Em *Luna de Enfrente* (1925), o poema “Al horizonte de un subúrbio” descreve o pampa. Esta é uma palavra literária para designar deserto. Neste poema, Borges refere-se aos limites da cidade de Buenos Aires, em que se encontram os arrabaldes e os matadouros. Há uma pequena descrição de algumas cenas comuns, como a passagem de carros de boi “carros de pasto”, o tocar das guitarras dos gauchos, os pátios das casas “pátio colorado” e os becos dos fins das ruas “surcos e callejones.” A cidade de Buenos Aires, por ser plana, favorece a visão dos seus limites, também denominados de “orillas”, podendo-se verificar o fim das ruas e o início do pampa: “yo diviso tu anchura que ahonda las afueras.” O tema das orillas entra na abordagem do autor sobre poesia gauchesca, tendo em vista que o imaginário do gaúcho tratado na poesia local relaciona-se com o deserto-pampa. De acordo com Sarlo (2007, p.48-49)

En aquellos años, el término “orillas” designaba a los barrios alejados y pobres, limítrofes con la llanura que rodeaba a la ciudad. El orillero, vecino de esos barrios, con frecuencia trabajador en los mataderos o frigoríficos donde todavía se estimaban las destrezas rurales de a caballo y con el cuchillo, se inscribe en una tradición criolla de manera mucho más plena que el compadrito del barrio ( de quien Borges no propone ninguna idealización), cuya vulgaridad denuncia al recién llegado o al imitador de costumbres que no le pertenecen.

Os orilleros eram os trabalhadores dos matadouros e frigoríficos que habitavam nos limites da cidade de Buenos Aires, mais precisamente na zona rural. São identificados, com o tempo, com os gauchos, embora o significado deste termo, no início da colonização, fosse para ladrões de gado, de acordo com o que abordamos ainda no primeiro capítulo deste

trabalho. A questão é que os gauchos acabam trabalhando nos matadouros, de modo que orillero e gaucho são termos relacionados e figuras anteriores ao início da imigração. Fazem parte do imaginário da independência, porque participaram de suas guerras, liderados pelos generais, coronéis, que também eram caudilhos. Nesse sentido, o livro traz mais dois poemas que abordam um pouco desse universo ligado ao popular rural, um ligado à morte da figura histórica do General Quiroga “El general Quiroga va en coche al muere” e outro, aos antepassados do próprio Borges “Dulcia Linquimus Arva.

A tradição familiar de Borges liga-se, de alguma forma, aos caudilhos. Ao mesmo tempo, possui raízes na Europa, pelo lado paterno da família. Nessa questão, o autor busca, no início de sua carreira, uma possível origem, uma tradição para sentir-se parte. De acordo com Sarlo (2007, p.75) isso tem a ver com a sua relação com a nação porque

Como argentino, Borges formaba parte de una tradición que se juzgaba amenazada. No importa cuán tenue fuera la presencia de esa tradición, sintió que pertenecía a ella tanto como ella le pertenecía. Borges había perdido el saber de sus antepasados criollos y también, como argentino, una ligación “natural” con Europa.

Neste poema, está posto o problema da construção da identidade na Argentina, para Borges, em relação à história de sua família, que se relaciona a essa identidade, que foi construída de forma não natural, sobre a falta de um referencial próprio. Este assunto voltará em outro poema “Alusión a la muerte del coronel Francisco Borges (1833-1874), publicado em *El Hacedor*, de 1960, já em sua fase madura. O que havia de referência era o modelo europeu, a cultura européia. Esse problema não estava apenas posto para Borges, mas também para seus conterrâneos.

Essa ideia está presente em Borges desde o início e ocorre primeiro em sua ensaística e ajuda a formar a revista *San Martín* em que escreve sobre o tema e publica o livro de ensaios *Discusión*, em 1932, cujo ensaio de entrada chama-se “La poesía Gauchesca”. Este texto constitui-se em um dos principais ensaios que abordaremos no terceiro capítulo e também o livro *Evaristo Carriego* (1930). Essa discussão é mais acentuada na década de 30 em sua obra.

Contudo, em sua obra madura, volta à questão do local rural e ao *Martín Fierro* quando começa a ministrar conferências por toda a região platina e ministra aulas na UBA e vai para os Estados Unidos lecionar uma cadeira sobre Literatura argentina. Escreve um conto presente no livro *El Aleph* (1949) chamado “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz”, que é o personagem Cruz, que fora juntamente com outros soldados prender Martín Fierro e acaba

lutando ao lado do herói contra seus próprios companheiros. Nesse relato, Borges (2009, p.675-676) narra a vida de Cruz e o termina desvelando o personagem.

Outro conto da obra madura de Borges cuja temática é Martín Fierro é “El Fin”, presente no livro *Artificios* (1944). O enredo trata da morte de Martín Fierro provocada pelo irmão do negro que ele matou na história de Hernández. O negro veio para vingar a morte de seu irmão. Esse conto provocou discussões e foi tema de dissertações. O difícil relacionamento que Borges tem com o popular gerou interpretações diversas sobre esse conto, sendo a mais corrente a idéia de que, ao matar o personagem, Borges estaria representando o fim do gaúcho como uma figura identitária da Argentina ou, pelo menos, o fim da epepeização do personagem por Lugones, pois o personagem era imperfeito, matou um homem por causa de uma mulher que o rejeitou. Talvez Borges tenha escrito esse conto para fazer um acerto de contas com o personagem que Hernández não realizou por causa da injustiça que cometeu com o negro e sua mulher. Borges (1944, edição 2009, p.628) narra o momento do embate entre os dois, o negro vingador da morte de seu irmão e o gaúcho Martín Fierro

[...] Desde su catre, Recabarren vio el fin. Una embestida y el negro reuló, perdió pie, amagó un hachazo a la cara y se tendió en una puñalada profunda, que penetró en el vientre. Después vino otra que el pulpero no alcanzó a precisar y Fierro no se levantó. Inmóvil, el negro parecía vigilar su agonía laboriosa. Limpió el facón ensangrentado en el pasto y volvió a las casas con lentitud, sin mirar para atrás. Cumplida su tarea de justicero, ahora era nadie. Mejor dicho era el otro: no tenía destino sobre la tierra y había matado a un hombre.

Para Borges, um personagem como Martín Fierro, que se tornou um bandido e um desertor, não poderia representar a Argentina, porque além de argumentar que não era a intenção de Hernández em transformá-lo em uma figura nacional, e sim, denunciar o recrutamento forçado dos paisanos, Borges (apud Stortini, 1990, p.92) considera que o culto ao gaúcho faz mal à Argentina, pois isso leva o culto à barbárie também: “aqui, (na Argentina, grifo meu) o culto ao gaúcho nos fez mal, assim como o culto ao compadrito, porque tudo isso nos leva ao culto da barbárie, da violência insensata.” Borges faz essa declaração em 1972, durante uma entrevista que concede para o Jornal “La Nación”, chamada La violencia: miradas opuestas”. A entrevista é um diálogo entre J.L.B e Eduardo Gudiño Kieffer, coordenado por Maria Esther Vasquez, no dia 6/8/72.

O conto funcionaria, desta forma, como uma correção aplicada ao personagem principal Martín Fierro. Uma correção que não fora realizada pelo autor Hernández, segundo Sarlo (2007, p. 80), “El Fin” cierra narrativamente el ciclo gauchesco corrigiendo al precursor [...]” e que o personagem tinha uma dívida com o negro: o insultou sem motivo. A mesma

autora destaca ainda que nem mesmo o autor se encarregou de fazê-lo pagar, nem mesmo nenhum outro autor gaucheso, coube a Borges realizar o pagamento dessa dívida de sangue e de justiça. Afirma, também, que Borges realizou, literariamente, por meio da personagem a morte que um gaúcho provavelmente espera: grandiosa, uma morte de peleia, lutando com coragem, e não doente, em cima de uma cama. O moreno que o matou deve compartilhar dessa crença, uma vez que esperou sete anos por esse momento. A autora assevera que a morte de Martín Fierro provocada por um negro é muito significativa porque justamente seu assassino é alguém que ele despreza e considera inferior. Diante disso, Sarlo (2007, p.83) diz que

Estas relaciones entre el poema y el cuento se complican cuando, en las últimas frases, Borges cruza el tema (universal, fantástico) el doble con su reescritura del Martín Fierro: “Cumplida su tarea de justicero, ahora era nadie [...]” El cambio de lugares hubiera sido impensable dentro de la organización moral y social del poema de Hernández, que se clausura así de dos modos: en la peripecia de una muerte que Hernández no había escrito y en la igualdad moral de dos personajes que el poema había mantenido separados. Al hacerlo, Borges introduce uno de sus temas más pertinaces: el de un hombre que debe cumplir con su destino, que reproduce en abismo el destino de otro hombre.

A moral do poema de Hernández em relação ao negro estava adequada ao tratamento que este recebeu do personagem principal na trama de *Martín Fierro*. Esta pode ser uma razão para o não-pagamento da dívida do herói com o negro, porque isso significaria apagar as diferenças e considerar que o outro tinha direitos iguais ao protagonista. Dessa forma, Borges inverte a perspectiva do racismo e põe os personagens no mesmo patamar. Segundo Sarlo (2007, p.84)

Al presentar la muerte en duelo de Martín Fierro, Borges también mata el personaje más famoso de la literatura argentina. Así responde a la pregunta estética e ideológica acerca de qué debe hacer un escritor con la tradición: su propia inserción en el ciclo gauchesco zanja la cuestión de manera original. Borges enfrenta el texto fundamental (el texto sagrado) y teje su ficción con los hilos que Hernández había dejado sueltos; la historia de Fierro es representada, escrita en prosa, incluso parafraseada, y, al mismo tiempo, modificada para siempre.

A tradição gauchesca é considerada por Borges um tema importante para a criação fictícia dos escritores argentinos, porém, não o único. Outros dois contos tratam desse tema da identidade nacional representada pelo gaúcho e pela poesia gauchesca: “El Sur”, também do livro *Artificios* e “La historia del guerrero y de la cautiva”, de *El Aleph* (1949). Este último conto será analisado no último capítulo deste trabalho, em relação à crítica de Augusto Meyer. Em 1969, Borges publica *Elogio de la sombra*, no qual há o poema “Los gauchos”,

comentado no primeiro capítulo deste trabalho. Em 1972, em *El oro de los tigres*”, encontra-se o poema “El gaucho”. O tema da independência, a menção a várias figuras históricas e seu sentimento de desterramento aparecem em poucos poemas dos anos 70, nos livros *La Rosa profunda* (1972), *La moneda de hierro* (1976). E da década de 80 aparece o poema “La milonga de Juan Muraña”, em *La cifra* (1981), “Milonga del Puñal”, de *Atlas* (1984), “Milonga del infiel” e “Milonga del muerto”, de *Los conjurados* (1985). Os poemas que tratam tanto da temática urbana, quanto da rural, no que diz respeito ao sentimento de pertencimento e de nacionalidade de Borges, representam um certo conflito que o autor passa entre as duas descendências de sua família.

O sentimento de pertencimento nacional, para Borges, é diferente do espírito nacionalista que fundamenta a construção da imagem identitária do gaucho, do que é ser argentino e sentir-se parte, porque entende o sentimento de pertencimento como uma questão de fé. Assim, Borges (1946, edição 2009, p.45) afirma que o nacionalismo se constitui em uma ilusão, porque “ El nacionalismo quiere embelesarnos con la visión de un estado infinitamente molesto; esa utopía, una vez lograda en la tierra, tendría la virtud providencial de hacer que todos anhelaran, finalmente construyeran, su antítesis.” Essa afirmação de Borges está no texto “Nuestro pobre individualismo”, publicado em 1946, no livro *Otras inquisiciones*.

Neste ensaio, Borges (1946, edição 2009) discorre sobre como o nacionalismo não é uma corrente de pensamento somente presente na Argentina, mas também nos países europeus e a forma como acontece em seu país. Essa forma é considerada ilusória pelo escritor porque o nacionalismo constrói uma visão enaltecida do povo, e é preciso que esta marque sua diferença em relação ao resto do mundo. Contudo, essa imagem, para Borges (1946, edição 2009, p.43), não é baseada no próprio povo, mas em ideias externas a ele:

Aquí, los nacionalistas pululan; los mueve, según ellos, el atendible o inocente propósito de fomentar los mejores rasgos argentinos. Ignoran, sin embargo, a los argentinos; en la polémica, prefieren definirlos en función de algún hecho externo; de los conquistadores españoles (digamos) o de una imaginaria tradición católica o del “imperialismo sajón.

Convive com o conflito de sua identidade nacional a vida inteira, mas resolve melhor essa questão em sua obra madura. E o que conclui é que as imagens, tanto do gaucho, tanto do compadrito, foram construídas de forma a ser enaltecidas, e sua posição é contrária em relação a isso.

O processo de pertencimento em Augusto Meyer e sua obra, bem como para seus conterrâneos gauchos é semelhante à Argentina, mas também bem diverso. O Brasil, conforme referimos, no primeiro capítulo, também fora colônia européia, e passou por um processo semelhante ao da Argentina. A representação da literatura foi semelhante, embora a Argentina não tivesse a força de um romancista como José de Alencar, por exemplo. Toda a explicação das semelhanças, bem como de algumas diferenças que, à primeira vista, são pouco nítidas entre a região platina e o Rio Grande do Sul, sobre o gaúcho. A cultura gauchesca e a poesia gauchesca estão no primeiro capítulo.

Passemos então, a analisar, a relação ao local na obra de Meyer. O regionalismo riograndense está presente na obra de Meyer do começo ao fim. Embora cosmopolita, o autor cultiva esse sentimento de pertencimento. No entanto, o faz de uma forma moderna, crítica e dialética e isso está presente nos poemas de seus primeiros livros, cuja maioria dos textos trata da temática rural. Vianna (2006, p 113) destaca que

Os tempos eram outros, no entanto, o Regionalismo persistiu na lírica de alguns poetas gauchos, motivado por causas diversas daquelas que inspiraram o Regionalismo da segunda metade do século XIX. Na segunda metade do século XX, o Regionalismo foi inspirado não apenas no compromisso com a tradição regionalista dos poetas que precederam Meyer e Vargas Netto, por exemplo, mas pela necessidade de cantar o homem e a terra sul-riograndenses, necessidade originada na premência de suscitar o orgulho de pertencimento ao estado, independentemente de posicionamentos políticos anteriores.

Seus livros sobre folclore, o primeiro de ensaios, *Prosa dos Pagos*, de 1943, possui alguns de crítica literária, outros de verve histórica (um deles, “Gaúcho, história de uma palavra”, trabalhados no primeiro capítulo pela sua pesquisa histórica profunda do termo gaúcho no RS). Meyer fez dois livros de pesquisa folclórica: *Guia do folclore gaúcho* (1951) e *Cancioneiro gaúcho*, de 1952, além de muitos outros ensaios sobre o tema, publicados em jornais e recolhidos pela professora Tânia Carvalhal no livro *Os pêssegos verdes* (2007).

Os textos de Meyer sobre o gaúcho e a gauchesca, que priorizamos em nosso trabalho, são os poemas e as pesquisas sobre folclore, assim como procedemos com Borges, porque os ensaios são tratados no terceiro capítulo. Os livros de poemas *A Ilusão querida* (1922-23), *Coração Verde* (1924-25) e *Giraluz* (1926-27) têm como maioria poemas que tratam do regionalismo gaúcho riograndense. Em *A Ilusão querida* (1922-23), os mais significativos em imagens poéticas gaúchas são “Tapera” e “Ó de casa”, porque são palavras do vocabulário gaúcho. Existem outros, como “Sesteada”, “Sanga Funda”, “Chuvas de Agosto” e “Flor de Maricá” que também tem imagens ligadas ao regionalismo, que são referentes à natureza e

possuem menos imagens do que os dois primeiros citados. “Tapera” inicia pelo significado do título: quer dizer casa velha, abandonada. Esta palavra converteu-se em um dos símbolos regionalistas gauchos devido às imagens da guerra farroupilha. Muitos ranchos eram atacados e saqueados, seus habitantes mortos, por isso as casas transformavam-se em taperas. O poema é uma descrição da tapera.

Há a descrição de uma casa abandonada, com características humanas: a casa fita o ocaso, o vazio. Em “Ó de casa”, a cena faz parte do cotidiano gaudério. Trata-se de um gaúcho que chama os habitantes da casa. Essa cena era considerada bastante comum e ficou no imaginário sobre o gaúcho porque os soldados, ou tropeiros, iam às casas que ficavam à beira do caminho para pedir pouso ou fazer uma parada de descanso da longa jornada. O poema descreve, quase narra, na verdade, essa cena. Essa cena é tradicional, mas tem um quê de romantismo. O gaúcho chama o habitante da casa. Faz isso em algumas casas que encontra pelo caminho para pedir um descanso ou pouso desde que saiu da fronteira, ou seja, o limite entre Argentina (ou Uruguai) e RS. Aparece uma moça, também chamada “morocha”, que lhe oferece um mate. O gaúcho diz que os olhos da moça são doces, em oposição ao sabor amargo do mate, ambos, contudo, agradáveis.

No poema há palavras que representam a cor local. O título constitui-se por uma expressão popular gaúcha e os termos “morocha”, “guaiepeca”, “baio”, “negaceio” e “mate” são expressões típicas regionalistas e são usadas para dar voz gaúcha ao poema. Isso significa que, mesmo sem nunca ter se referido à cor local, nem mesmo mencionar o termo, é possível que Meyer aprovasse o uso de cor local para garantir a verossimilhança de representação. Em *Coração verde* (1924-25) e *Giraluz* (1926-27) continuam as imagens de natureza ligadas à paisagem riograndense, relacionadas ao imaginário do gaúcho. De acordo com Carvalho (1976, p 61) “A produção poética de Augusto Meyer está impregnada das suas vivências na “província”. A marca da infância, das experiências do meio ambiente em que viveu permanece em sua substância lírica. Há em Meyer uma espécie de fixação no fulcro da terra.”

Em *Coração Verde*, pode-se verificar as imagens gauchescas, principalmente de natureza, nos poemas “Alvorada”, “Coroação”, “Umbu”, “Chuva de pedra”, “Maria Flor” e “Poema dessa manhã”. Há, também, a presença do cotidiano dos imigrantes alemães, no bairro Floresta e nas plantações, como nos poemas “Ciranda” e “Colonial. Em *Giraluz*, há três poemas com imagens gauchescas bem significativas e com um tratamento mais moderno e vanguardista, utilizando elementos populares, como “Ressolana”, “Galpão” e “Balada para os carreteiros”. Esses três poemas são os que possuem as referências ao mundo rural gauchesco do RS mais eloquentes nesse livro. “Ressolana” possui marcas da cor local, mas ao mesmo

tempo possui um tratamento moderno. O local representado, nesse poema, é bem diferente da concepção dos tradicionalistas, que neste momento não tem nada a ver com MTG. Augusto Meyer tratava o regionalismo de uma forma moderna, em oposição aos conservadores, que vão enaltecer as figuras históricas. O escritor valoriza o gaúcho pobre e as imagens de seu cotidiano. “Ressolana” é um exemplo, porque o próprio título significa sol aberto: descreve um dia ensolarado em que acontece várias cenas gauchescas, como os bois sendo conduzidos em uma carreira, os quais buscam sombra e pasto e cavalos troteando no campo.

No poema é descrita uma carreta. Os bois são conduzidos, descem a encosta de um morro em busca de sombra para se refugiar do calor. Os cavalos ao redor provavelmente são guiados por gaúchos que acompanham a carreira. O dia é ensolarado e muito quente. Por outro lado, a palavra “mormaço” indica que o campo do poema pode estar molhado, o que sinaliza que choveu, mas logo o sol abriu e o calor ficou forte. Nesse sentido, o poema é repleto de imagens pictóricas, o que denuncia, mais uma vez, o temperamento de pintor de Meyer, sempre presente em sua poesia. O diferencial desse poema em relação aos de *Ilusão querida*, de 23, por exemplo, é o uso do eu lírico. Se no primeiro livro ele era inexistente, aqui começa a aparecer com o uso do pronome pessoal “eu” e o verbo “vou”. Quanto à representação das imagens gaúchas, a presença do cavalo no poema surge enalticada, bem como o ofício da carreira do tropeiro no verso: “[...] eu compreendo a glória animal da carreira [...]”

No “Galpão” há a cena dos gaúchos recolhidos no galpão, depois de um dia de trabalho nas lidas de campo, provavelmente esquentando a água na chaleira para o chimarrão na fogueira. O tempo representado aqui é diferente: deve ser noite, venta muito e provavelmente faz frio. Por fim, como último poema desses primeiros livros de poemas, recortamos “Balada dos carreteiros”. Trata-se de poemas bem representativos da cultura gaúchesca e um dos mais modernos, porque utiliza recursos que Mário de Andrade também dispunha em seus poemas: o uso de onomatopéias, simbolizando a busca pelo popular modernista do estilo paulista.

O poema descreve uma viagem de carreta. O termo “balada” sugere o movimento vagaroso da carreta, que se converte em musicalidade lenta. A carreta pára no tempo porque o trabalho de carreteiro não finda, não possui um ponto final. O término de uma jornada marca o início de outra e assim sucessivamente. O som que o carreteiro emite para os cavalos é o motivador eterno dessa eterna carreata. A paisagem ao redor é descrita, no poema, como uma grande solidão, com distâncias infindas de campo.

Os poemas iniciais de Meyer representam parte de sua relação com o mundo rural de cultura popular e oral gauchesco. Outra parte de sua obra, representativa dessa relação é a que se constitui o diferencial em relação a Borges e se estrutura pelos ensaios *Prosa dos Pagos*, os livros de pesquisa folclórica *Guia do folclore gaúcho* (1951) e *Cancioneiro Gaúcho* (1952). Os livros caracterizam-se pela busca profunda com que Augusto Meyer empenha-se em definir as autênticas origens das manifestações populares gauchescas e a ver o que surgiu no Rio Grande do Sul e o que é oriundo dos colonizadores ou de outras províncias do Brasil. Analisamos, com o objetivo de exemplificar esse funcionamento, alguns trechos de *Guia do folclore gaúcho*.

O guia é uma tentativa do autor de catalogar as informações referentes ao popular riograndense, ao modo como Mário de Andrade fez em relação à música, por exemplo, em seu *Dicionário da música popular brasileira*. Meyer (1975, p. 9) explica o objetivo de seu guia na introdução de sua primeira edição: “Este “Guia do Folclore Gaúcho”; nasceu de uma simples necessidade de coordenar, para mais fácil consulta, as informações referentes ao folclore do Rio Grande do Sul, destinadas a trabalhos de crítica literária. “

Meyer tem uma grande preocupação em buscar fontes exatas que comprovem a sua pesquisa, para mostrar que determinado elemento do folclore ou costume é realmente autêntico e não uma influência ou forma diferente de expressar um dado popular originário de outro lugar. Há uma grande obsessão pela origem, posto que o objetivo do guia é ser uma espécie de enciclopédia do popular, de acordo com o próprio Meyer, para auxiliar nos estudos de crítica literária. Neste livro, o autor, como já havia deixado entrever em *Prosa dos pagos*, mostra a sua verve de pesquisador e de historiador incansável. Esta é, no entanto, apenas uma das pesquisas, que não param por de se desenvolver.

O exemplo a seguir é um dos verbetes de seu guia, organizado em forma de dicionário, que coloca as explicações de forma detalhada. Essa é uma diferença fundamental entre Borges e Meyer em sua relação com o mundo popular rural, com o folclore gaúcho e com a poesia gauchesca. Enquanto a busca pela origem permanece na obra de Meyer do início ao fim, e para ele, o sentimento de pertencimento parece ser mais seguro, Borges, contrariamente, abandona na maturidade essa postura, conforme dizemos anteriormente. Meyer continua a tratar o tema local do gaúcho, mas principalmente no que diz respeito à sua representação na literatura.

Em seguida abordamos o sentimento de nacionalidade (ou de regionalidade, no caso de Meyer). Podemos dizer que Borges sente-se argentino, mas também europeu e cidadão do mundo, e em sua obra madura concilia as duas condições. Já Meyer, sente-se gaúcho e

herdeiro das façanhas farroupilhas, mas de um modo moderno, cosmopolita e dialético. Não vê nos heróis farroupilhas a identidade do gaúcho riograndense, mas no gaúcho pobre, e por isso considera que Simões Lopes Neto acerta na forma de representação.

Borges tem como marca principal de sua obra a relação cosmopolita. Essa relação, no entanto, era sempre mediada com a sua condição de argentino, ou seja, era cosmopolita, mas também se sentia argentino. Entretanto, uma característica não excluía a outra. De acordo com Monegal (1987, p.17), Borges não era exótico para o olhar europeu, mas para seus conterrâneos sim, e por isso não era considerado um escritor argentino. Contudo, Monegal afirma que Borges era mais latino-americano do que se podia imaginar, porque “[...] onde, senão nessa Babel cosmopolita que é Buenos Aires, poderia haver se encontrado um leitor das literaturas germânicas primitivas que fosse ao mesmo tempo conhecedor do tango e da poesia gauchesca, de Dante e Cervantes, de Hume, De Quincey e Schopenhauer?”

O mesmo crítico completa, dizendo que Borges é cosmopolita como a própria Buenos Aires e que não precisou sair dela para ser cosmopolita, embora tenha morado na Europa um bom tempo, porque “não precisou provar que é argentino [...] mas como é argentino, pode ser cosmopolita.” Monegal (1987, p.17) afirma que

Só um argentino pode estar tão à vontade em todos os lugares. Mas para Borges, ser argentino é apenas um ponto de partida. Desde Buenos Aires, sai para um universo que não depende nem da geografia nem da história, mas de palavras espanholas, ditas com uma entonação própria, e duma mitologia pessoal que agora se tornou nossa.

No início de sua carreira, Borges sentia-se desarraigado, o que mostra seus primeiros livros de ensaios, renegando-os na maturidade. Por isso, escreveu, no início de sua carreira, textos ensaísticos e também literários que procurassem representar essa cor local, ora sobre os gaúchos, ora sobre a cidade de Buenos Aires e seus subúrbios. Borges (1932, p 320) narra sua tentativa em *El escritor argentino y la tradición*:

Séame permitida aquí una confidencia. Durante muchos años, en libros ahora felizmente olvidados, trate de redactar el sabor, la esencia de los barrios extremos de Buenos Aires; naturalmente abunde en palabras locales, no prescindí de palabras como cuchilleros, milonga, tapia, y otras, y escribí así aquellos olvidables y olvidados libros [...]

Em sua obra madura, no entanto, concilia seu cosmopolitismo e seu sentimento de pertencimento à Argentina, principalmente à Buenos Aires. Ao mesmo tempo, isso não o impede de comunicar-se e de integrar-se em qualquer lugar do mundo e de transitar em

qualquer cultura. Por isso, Monegal (1987, p.17) afirma que o autor é cosmopolita, mas também “profundamente arraigado na terra lamacenta de ambas as margens do Prata.

O cosmopolitismo de Borges constitui-se na variada relação que ele estabelece com a literatura européia (crítica literária de autores franceses, ingleses e alemães, presente em *Discusión*, de 1930, obra de início da carreira) e sobre Dante (o livro *Nueve Ensayos Dantescos*, 1982), Shakespeare, em *La memoria de Shakespeare*, Grécia e a literatura clássica (*Atlas*, 1984), Kafka, no texto “kafka y sus precursores” e também oriental (estudo da cabala, de livros como *As mil e uma noites*, no livro de Borges *Siete noches*, de 1980). Há ainda o livro *Prólogo: con un prólogo de prólogos* (1975), que se trata de seu conjunto de conferencias sobre vários autores ingleses e também da literatura argentina.

Nos poemas, alguns caracterizados pela metáfora do labirinto. Borges brinca com a lógica. Em seus contos prevalece o foco na literatura fantástica, cujo tema principal é a metafísica, o jogo de espelhos (texto “Tlon, Uqbar, Orbis Tertius”), os labirintos, a busca pelo eu, o encontro do eu mais velho com o mais novo (*Libro de arena*, 1975). Borges foi um escritor que empreendeu em sua obra a busca por si mesmo. Esse tema metafísico começou com a escrita de *Inquisiciones* e, depois, mais tarde, em sua obra madura, desenvolve a narrativa desse tema. De acordo com Monegal (1987, p. 48-49)

Nesses textos posteriores, a natureza última da realidade aparecerá em contos tais como “a Loteria da Babilônia” ou “A biblioteca de Babel”, ou aparecerá em poemas como “A Noite Cíclica”. (...) Todas estas formas (todas estas metáforas) refletem uma convicção final: a irrealidade do mundo das aparências. Ou, se se quer, o idealismo de Borges está apoiado numa visão solipsista do mundo que vai mais longe que Berkeley (no final das contas este acreditava na existência de Deus e Borges é agnóstico) e que Schopenhauer (que pelo menos acreditava na vontade.)

Dentro da questão metafísica, há o questionamento do discurso religioso, principalmente, o católico. Alguns textos seus derrubam os dogmas religiosos, com ironia, como por exemplo, o símbolo da Santíssima Trindade, no conto *Duas fantasias memoráveis* e “Cristo en la cruz”, poema de *Los conjurados* (1985). O livro *El Aleph* (1949) é o seu livro mais conhecido, por causa do conto, “El Aleph”, que discorre sobre a possibilidade de ver o universo todo através de um ponto, sob qualquer perspectiva. Neste conto, Borges desenvolve a representação do labirinto, um dos símbolos narrativa Borges formula uma teoria da narrativa fantástica com o texto “a arte narrativa e a Magia” comum escritor que desconfia do realismo. Borges escreveu vários contos, cujo tema é justamente a falta de realismo. De acordo com Fischer (2008, p.23)

Borges, [...], além da manifesta predileção os laços realistas mais sólidos em boa parte de sua ficção, por exemplo, quando frequenta temas remotos no tempo e no espaço (suas *Ficciones* estão cheias disso, como em “Las ruinas circulares”) ou quando inventa biografias de indivíduos (como é o caso da *historia universal de la infamia*) desgosta do romance exatamente pelo realismo...

Esta desconfiança do realismo estende-se para uma desconfiança em relação ao discurso histórico, ou para a perspectiva desse texto. De certa forma, a dialética em Borges é um ponto tão constante que o leva a questionar discursos que tenham uma pretensa verdade absoluta. Por isso, a não predileção por literaturas de cunho realista. Esse fator vai levar o autor a formular uma teoria da narrativa que abole a questão do realismo. Borges relaciona-se com o cosmopolitismo europeu de forma profunda. É conhecedor da literatura clássica, bem como das vanguardas. Como escritor, afirma que poder dispor de todos os temas possíveis da cultura ocidental e, também, oriental, sem prender-se a nenhum tema específico. Por isso, Borges mantém uma relação de equilíbrio entre o cosmopolitismo e o local, construindo uma obra vasta e eclética, chegando a ser inesgotável e inabarcável de tão vasta. Diante disso, destacamos que temos consciência das lacunas deste breve comentário em torno da sua relação tanto com o local urbano e rural, quanto com o cosmopolitismo. Tentamos dar algumas linhas gerais do que seria a sua obra, a fim de entendermos a relação de sua ensaística com o popular gauchesco, bem como a sua representação na poesia gauchesca.

Meyer possui uma obra igualmente eclética e variada, porém, não tão vasta quanto a de Borges. Por ser cosmopolita, não trata apenas do local rural regionalista gaúcho do RS, embora seja um tema que dedique boa parte de sua atenção. Frequenta autores ingleses e franceses e destaca-se por ser um dos mais contundentes críticos de Machado de Assis, outro autor caracterizado por ser cosmopolita. Em 1935 publica o livro *Machado de Assis*. Isso faz com que a sua crítica seja bastante variada. De acordo com Carvalho (1976, p.19), Meyer dedicou-se a Camões, Rimbaud, Dostoiévsky, Eça, entre outros europeus e “certamente o deslinde da produção machadiana a preocupação literária mais constante de Augusto Meyer. Já em 1922 publica uma análise de *Brás Cubas* cujos traços se prolongam em desenvolvimentos posteriores.”

O autor conseguiu ver na obra de Machado traços que na época os críticos não conseguiam vislumbrar. Exemplo disso, é a questão da desconfiança de Machado no realismo e o uso do humor machadiano, composto por ironia. Também é de Meyer a análise do “Homem subterrâneo”, em que compara o autor brasileiro com Dostoiévski, conforme afirma Fischer (2008, p.12) “Augusto Meyer, comentador de Machado que não está entre os que mais aprecio, mas que não pode deixar de ser lido, foi talvez o primeiro a perceber algo dessa

ordem, por exemplo, na aproximação que faz entre Machado e Dostoievski, na imagem do “homem subterrâneo.”

Em 1947, Meyer escreve “À sombra de uma estante”, que é um livro de ensaios coletados de publicações em jornais anteriores, sobre escritores europeus. Entre eles está Eça de Queirós, Dostoievski, Shakespeare, os quais, segundo Carvalhal (1976, p.55), Meyer compreende e interpreta, sendo esses dois os objetivos principais do livro. Depois, em 1955 publica sobre Camões *Notas camonianas, separata da Revista Brasileirade Filologia ; Le Bateau ivre An álise e Interpretação* e, em 1958, *Camões, o bruxo e outros estudos*. Em 1956, publica *Preto e Branco*, um dos mais significativos livros de crítica literária ensaística do autor. Tratam esses ensaios especialmente de Machado de Assis (“A morte de Machado de Assis”) e o ensaio que abre o livro “Os galos vão cantar” e também de autores europeus como Garret, Herculano, Euclides da Cunha e Rivera.

Outro livro de ensaios, que se destaca na obra de Augusto Meyer, é *A forma secreta*, de 1965. É um livro de ensaios que trata especialmente da literatura clássica grega. Os ensaios mais conhecidos são “Nova odisséia” e “A aposta de Pascal”. É dividido em três grandes capítulos: “Friso”, “O aprendiz grisalho” e “Cartas Abertas”. Meyer foi um escritor dividido entre o seu caráter cosmopolita em sua crítica cuidadosa, mas que tinha um pendor regionalista, sobretudo com a tradição popular do RS. Mas esse pendor, no entanto, era marcado por um caráter muito moderno e dialético. Certamente a crítica ensaística é o gênero que mais se destaca em sua relação com o cosmopolitismo europeu.

Borges e Meyer são dois escritores cujas semelhanças relacionam-se ao cosmopolitismo europeu, porém, a do escritor argentino é mais acentuada. A diferença entre os dois também está em sua relação com o local: Borges relacionava-se com mais intensidade com a cidade do que Meyer, e este último, com o rural regionalista gaúcho do RS.

### **1.5 A posição intelectual de Jorge Luís Borges (Argentina) e Augusto Meyer (Brasil-RS) no contexto da literatura gaúcha (décadas 20-30)**

As visões da literatura gaúchesca e da identidade dos dois escritores e ensaístas Jorge Luís Borges, argentino, e Augusto Meyer, brasileiro e riograndense, forma importantes e marcaram presença intelectual em sua época. Jorge Luís Borges e Augusto Meyer foram influentes, cada um a sua maneira, em seus respectivos países. Como intelectuais, críticos, artistas e jornalistas, exerceram influência no contexto intelectual. As posições ocupadas pelos dois escritores, contudo, difere em muitos fatores. A repercussão da obra de cada

escritor em seu país e no mundo, a posição frente o que consideram literatura local e literatura universal, a posição política, a social e o contingente de leitores que possuíam em seu país. Em relação ao serviço do crítico literário, e especificamente sobre o que estamos tratando, ou seja, a crítica de Borges e Meyer a respeito da poesia gauchesca, Angel Rama (2008, p.69) afirma que: “O crítico se define como um comunicador, alguém que se encontra numa direta relação com o público ao qual se dirige, dentro de um limitado tempo presente. Ele atua nesse tempo, sua mensagem produz um efeito sobre o leitor concreto, a quem deve persuadir das excelências de um livro ou de um quadro.”

Borges teve mais repercussão literária que Meyer fora de seus respectivos países. Isso se deve a alguns fatores, como o alcance da língua espanhola no mundo muito mais que o Português, o contato com os escritores com outros países- aspecto que já tratamos no primeiro item desse capítulo, ao analisarmos suas trajetórias. Jorge Luís Borges tornou-se referência mundial com sua literatura, e Augusto Meyer foi, principalmente durante o período do Estado Novo, de Getúlio Vargas, referência no Brasil, a partir de seus ensaios sobre Machado de Assis, para depois cair em certo esquecimento. Por isso, Borges representava o lado oposto do que era entendido por escritor latino-americano. Isso fez com que demorasse a ser reconhecido como escritor latino-americano na Europa, embora já fosse muito conhecido desde a década de 20. De acordo com Monegal (1987, p.13)

Durante muito tempo se acreditou que um escritor latino-americano devia mais ou menos mestiço, ter pretensões de aristocratismo intelectual, falar inglês ou francês com perfeição e ostentar uma cultura somente livresca. Devia escrever desde Paris ou de Madri sobre seu país natal, sobre os pobres e explorados indígenas (que havia conhecido só nas férias), textos impregnados de cor local: o pampa, a selva virgem, a cordilheira, eram seus habitats literários, mesmo que de fato na América só vivessem em Buenos Aires, ou em Caracas ou em Bogotá. Essa imagem, cunhada pelos mestres do modernismo a partir de Darío e Enrique Larreta, perdurou demasiado tempo na crítica européia e latino-americana mais rotineira.

Desde o começo, Borges se nega a reproduzir docilmente essa imagem regionalista[...]

Borges utilizava não somente os temas locais em sua obra, o que levou muitos de seus contemporâneos a acusarem a sua literatura, de acordo com Monegal (1987, p.13), de “desarraigada, não-comprometida e, acima de tudo, “bizantina”, uma literatura que voltava as costas à Argentina e a toda América Latina.” Por isso, consideravam Borges “não suficientemente latino-americano. Faltava a ele o instinto telúrico e a paixão primitiva, o descuido gramatical e a força cósmica. Tinha demasiada lucidez e reunia demasiadas citações ao pé da página.” Borges tinha uma atitude diferente perante o sentimento de pertencimento e

pátria que seus contemporâneos expressam em sua literatura. Sua posição era contrária ao nacionalismo, pois sua literatura tinha caráter moderno<sup>10</sup> e universalista.

Augusto Meyer é considerado moderno, mas não desde o início de sua carreira. À princípio, ele se caracteriza mais como um poeta local parnasiano do que moderno, principalmente, entre os anos 1922 e 23. Com o reconhecimento pela crítica a Machado, Meyer é dito como um dos melhores escritores do país e é contratado para trabalhar no Serviço de proteção ao patrimônio histórico nacional. Nessa função é que seu trabalho como pesquisador de cultura, história, cultura popular e folclore começa a se consolidar. É que neste momento, Meyer é responsável por catalogar os prédios públicos mais importantes para tombá-los como patrimônio nacional. As ruínas de São Miguel são reconhecidas por Meyer como patrimônio histórico. O trabalho de pesquisa do patrimônio histórico também o leva a voltar-se para a histórica local do RS em sua ensaística. Não que o tema local, isto é, o RS e o gaúcho, aparecessem em sua obra somente neste momento. Na verdade, o local esteve sempre presente em sua produção, tanto nos poemas, tanto em sua ensaística, mas o retorno ao tema RS não parecia ser o esperado para um autor considerado moderno e cosmopolita, também pesquisador da cultura popular considerada identitária brasileira.

Nesse aspecto, as reações dos dois escritores, como constatamos, configuram-se diferentes uma da outra. Pode-se dizer que Borges é oposto ao peronismo porque o campo ideológico é diferente: Perón é populista, Borges não, sendo esse o principal motivo de sua oposição. Já Meyer adere ao governo de Getúlio porque o projeto desenvolvido por Mário de Andrade, neste governo, de resgate da história e do popular condizia, em parte, com o que o escritor fazia em relação ao RS. Outra questão importante já discutida no primeiro capítulo e também no segundo é a posição de seus locais de nascimento no mundo. Buenos Aires, por exemplo, havia mais potenciais leitores do que Porto Alegre.

A posição intelectual dos dois escritores em seu país e no mundo explica, em parte, a influência persuasiva que exerciam frente ao debate literário local-universal.

---

<sup>10</sup> Quando referimos moderno significa vanguarda. O esclarecimento é realizado para não ser confundido com o que é chamado de Modernismo na Argentina, que significa, na verdade, simbolismo. Borges era vanguardista, embora também discordasse de algumas idéias.

## 2 JORGE LUIS BORGES E AUGUSTO MEYER EM TORNO DA POESIA GAUCHESCA

### 2.1 Textos e comentários de Borges e Meyer sobre a literatura gaúcha

Os dois intelectuais, Jorge Luís Borges e Augusto Meyer, nasceram em locais cuja figura identitária do gaúcho corresponde a uma tradição considerada própria e diferenciadora em relação ao resto do mundo. A imagem concebida tanto na região platina (Argentina e Uruguai), quanto no Rio Grande do Sul, é semelhante, porém, com muitas diferenças, o mesmo ocorre com a sua representação artística, como sinalizamos no primeiro capítulo. Os dois escritores, ao abordarem o tema local do gaúcho em suas obras ensaísticas, mostram essas diferenças e, por vezes, questionam as semelhanças. O presente capítulo constitui-se no centro do nosso trabalho e por meio dele respondemos a nossa principal questão que é: Quais são as semelhanças e diferenças ensaísticas a respeito da literatura gaúcha entre Jorge Luís Borges - argentino e Augusto Meyer - gaúcho-brasileiro?

A próxima tabela mostra os textos ensaísticos da obra inteira de Borges e Meyer que tratam do gaúcho e da gauchesca. Pretendemos percorrer somente os ensaios neste capítulo, já que no primeiro, trabalhamos com os outros gêneros, que versaram sobre o mesmo tema:

	JORGE LUÍS BORGES (argentino)	AUGUSTO MEYER (brasileiro-riograndense)
<b>1918- final dos anos 30:</b> - Início da Primeira Guerra Mundial - Volta de Borges da Europa para a Argentina em 1921. - 1937- Augusto Meyer vai para o Rio de Janeiro e trabalha no governo de Getúlio Vargas no Serviço de Patrimônio Histórico.	1923- livro <i>Fervor de Buenos Aires</i> (poesia) 1925- <i>Inquisiciones</i> - Queja de todo criollo 1926- <i>El tamaño de mi esperanza</i> -La pampa y el subúrbio son dioses 1928- <i>Idioma de los argentinos</i> 1930- livro <i>Evaristo Carriego:</i> - La canción del Barrio 1932- livro <i>Discusión</i> -La poesia Gauchesca - El escritor argentino y la tradición <b>(1953)- este ensaio foi incorporado ao livro <i>Discusión</i> em sua primeira edição das <i>Obras Completas</i>. Escrito posteriormente a <i>Discusión</i>, este texto é uma conferência dada pelo escritor.</b> 1937- <i>Antologia de la literatura</i>	Poemas sobre o local rural riograndense <b>(nesse momento, os poemas são a parte predominante de sua produção)</b> 1922-1923- poemas do livro <i>A Ilusão querida</i> . 1924-1925- <i>Coração Verde</i> . <b>(poema <i>Maria Flor</i> é de 1928)</b> 1926-1927- <i>Giraluz</i>

	<i>argentina</i>	
<b>1939-1945- Início da Segunda Guerra Mundial.</b>	1946- Nuestro pobre individualismo (está no livro <i>Otras Inquisiciones, de 1952</i> )	1943- livro <i>Prosa dos Pagos</i> : - Gaucho, História de uma palavra. - Antônio Chimango. - Poesia popular gaucha - Simões Lopes Neto - Alcides Maya - Lunar de Sepé - Negrinho do Pastoreio

<p><b>1947- Brasil: R S</b>  - 1948- CTG 35  - 1954- 1. Congresso do Centro de tradições.  <b>1951-1954</b>-último governo de Getúlio Vargas  <b>1954</b>- Golpe militar e suicídio de Getúlio Vargas.  <b>Argentina:</b>  <b>1951-1958</b>-segundo mandato de Perón na Argentina  <b>Brasil</b>  <b>1961</b>-Legalidade e renúncia de Jânio Quadros.  <b>1964</b>- Golpe Militar no Brasil- renúncia de Jango Goulart.  <b>1966</b>- Fundação do Movimento Tradicionalista Gaúcho (MTG)  <b>1968</b>- AI5</p> <p><b>Argentina:</b></p> <p><b>1962-1965</b>- Golpe militar e presidência de Guido</p> <p><b>1973-1983</b>- Processo de reorganização nacional.</p>	<p>1952- livro <i>Otras Inquisiciones</i>:  - Das alarmas del doctor Américo Castro.(menciona <i>Martín Fierro</i>).  -Nuestro pobre individualismo  ( Escrito em 1946, este texto não é sobre o gaúcho e a poesia gaúchesca, mas sobre as ideias de Borges a respeito do nacionalismo. Destaco-o pelas menções que realiza a <i>Martín Fierro</i>.)  1953- Ensaio publicado em parceria com Margarita Guerrero <i>Martín Fierro</i>.  1960- livro <i>El Hacedor</i>:  - A Leopoldo Lugones  - <b>Martín Fierro</b>.  1975- <i>Prólogos</i>- Con un prólogo de prólogos:  - Hilário Ascasubi- Paulino Lucero. Aniceto el Gallo. Santos Vega.  - Prosa y poesía de Almafuerte.  - Estanislao del Campo-Fausto.  - Versos de Carriego.  - Macedônio Fernández.  - El Gaúcho.  - José Hernández – Martín Fierro.  - El Matrero.  - Domingo F. Sarmiento-Recuerdos de provincia  - Domingo F. Sarmiento- Facundo.  1979- <i>Borges Oral</i>  - El libro (trata da questão de um determinado livro representar a literatura de um país, e cita <i>Martín Fierro</i> como exemplo).  - Los escritores argentinos y Buenos Aires (datado em 1937, entrou nas <i>Obras Completas</i>).  - Eduardo Gutiérrez, escritor realista (de 37 también)</p>	<p>Textos publicados em jornais e reunidos pela professora Tânia Carvalhal no livro <i>Os pêssegos verdes</i>.  - <i>Correio do Povo</i>, Porto Alegre, Arte e Literatura:  1/1/1948- Poetas do Sul.  16/6/1949- Notas para um verbete.  4/7/1953- Pré-regionalismo  23/1/1960- Política e Literatura-<b>retoma a discussão sobre o poemeto de Amaro Juvenal/Ramiro Barcellos-Antônio Chimango</b>.  22/8/1965- Uma ou duas cabeças.  6/5/1966- Da estante dos forasteiros.  9/9/1967-A Mãe do Ouro  25/11/1967-Primavera Convalescente- caderno de sábado. (o mesmo texto, no jornal <i>Correio da Manhã</i>, Rio de Janeiro, em 25/11/1967).  -<i>Diário Carioca</i>, Rio de Janeiro Letras e Artes:  15/6/1952- Gaúcho: uma realidade.  Augusto Meyer morreu em 10 de Julho de 1970  - 1973- Obra póstuma. Republicação de alguns textos de <i>Prosa dos Pagos</i>, juntamente com outros ensaios de outros livros e poemas de <i>Giraluz</i> e <i>Coração Verde</i>.</p>
--	--	--

A tabela menciona os poemas também, mas como já trabalhamos esses textos no primeiro capítulo, não os trataremos aqui. Os primeiros ensaios de Borges têm algumas menções à poesia gaúchesca e à figura identitária gaúcho e serão revisitados aqui, bem como os prólogos sobre escritores gaúchescos. O que for específico sobre *Martín Fierro*, contudo, separamos em um item só. Em relação a Meyer, analisaremos principalmente o livro *Prosa dos Pagos* e os textos recolhidos por Tânia Carvalhal no livro *Os pêssegos verdes*. Como já tratamos anteriormente sobre suas coletâneas de Folclore, não serão abordadas aqui.

Jorge Luís Borges foi um escritor cosmopolita, que publicou em vários países e residiu na Europa. Sua obra é conhecida pelo seu caráter universal. Bauman (2005, p. 20) afirma que

Borges é reconhecido, juntamente com outros escritores, como capaz de comunicar-se com lugares cuja cultura, língua e seu universo são muito diferentes do seu local natal e isso é visto, por alguns críticos culturais, como uma característica contemporânea de sua literatura. Bauman (2005, p.20) cita um desses críticos. Essa afirmação está descrita em uma citação no primeiro capítulo, de modo que a destacamos novamente.

Bauman (2005, p.20) cita Borges porque o escritor sente-se a vontade para escrever sobre qualquer tema, tanto em seus ensaios, quanto em seus poemas e contos. Isso significa que pode ser entendido em qualquer país e cultura, o que o configura como universal. Sua obra tem sentido em qualquer lugar do planeta. Borges não tem a preocupação de ser considerado um escritor de cor local em sua maturidade, de modo que seu desejo de juventude- o de integrar-se à cidade e tornar-se um escritor local foi abandonado.

Ele é considerado um escritor cuja produção se destacou no cenário mundial e nisso se constitui a diferença em sua crítica literária. De acordo com Emir Monegal (1987, 55), as críticas analíticas de Borges são “extremamente precisas. Partem, geralmente, de textos que citam e que decodificam em detalhe, embora quase sempre essa decodificação corresponda mais à vasta cultura do crítico do que do autor.” Especificamente sobre o livro de análise sobre *Martín Fierro*, Monegal (1987, p. 55-56), afirma que, juntamente com as outras críticas de cunho local, como *Evaristo Carriego* e estudos de Literatura gauchesca são “estudos mais convencionais” aos quais Borges “cedeu à tentação”, é “inferior e, em sua maior parte, deriva de conferências ou apontamentos de aula, mal ou bem requeentados por seus amanuenses.”

As críticas escritas por Jorge Luís Borges a respeito da poesia gauchesca são entendidas por Monegal (1987) como inferiores relacionadas ao resto de sua produção. Monegal (idem, p. 56) salienta que “melhores são as breves monografias que reconstróem um momento fundamental da produção de um autor e que aparecem, geralmente, sob a forma de ensaios.” Borges trata a questão da crítica de forma diferente para ele: “Toda crítica literária que se quer possuidora da verdade e capaz de dar autoridade a um texto é vã: essa é a convicção subjacente nos espelhos de Borges com um gênero que tradicionalmente quis ser “científico”.

Os seus primeiros ensaios, já abordados no primeiro capítulo, mostram esse desejo de ser mais local. No entanto, com a maturidade, o escritor resolve esse conflito, assumindo-se argentino e cosmopolita ao mesmo tempo. Por isso, há uma diferença entre a relação do Borges jovem com o local, principalmente urbano, e o Borges maduro. Esses textos tratam principalmente de Buenos Aires, mas há menções neles sobre o gaúcho, a poesia gauchesca e o popular rural representado por ela. Estes textos são dos livros *Inquisiciones* (1925), *El*

*tamaño de mi esperanza* (1926) e *El idioma de los argentinos* (1928). De *Inquisiciones*, trabalhamos com os ensaios “Buenos Aires” e “Queja de todo criollo”. De *El tamaño de mi esperanza*, veremos o “Prólogo” e “La pampa y el subúrbio son dioses” e, por fim, de *El idioma de los argentinos*, “Ascendencias del tango”. De acordo com Monegal (1987, p.55):

Borges também cedeu à tentação de estudos mais convencionais. Assim, escreveu um livro sobre *Evaristo Carriego*, um longo estudo sobre “A literatura gauchesca” (completado em 1945 sobre textos isolados dos anos 20, 30 e 40 e até um livrinho sobre o *Martín Fierro* ( com a colaboração de Margot Guerrero). Também perpetrou, com vários colaboradores, livrinhos sobre literatura inglesa e norte-americana, sobre antigas literaturas germânicas, sobre Leopoldo Lugones.

O assunto principal do ensaio “Buenos Aires” constitui-se, como o título afirma, da cidade e de seus bairros pobres, localizados nos limites da cidade com o campo. Monegal (1987, p.24) diz que “Borges tentará produzir uma mitologia de sua cidade natal, mitologia que ele reformulará também nos seus ensaios de *Inquisiciones* (1925) , *El tamaño de mi esperanza* (1926) e *El idioma de los argentinos* (1928).” Dessa forma, o autor faz algumas poucas referências ao orillero, isto é, o homem que trabalha nos matadouros e frigoríficos localizados nesses limites com os arrabais e que também pode ser relacionado ao gaúcho. A referência que Borges faz ao gaúcho, nesse texto, relaciona-se à descrição das casas, cujas fachadas expressam o ânimo de seus moradores, que ele caracteriza como fatalismo, já falamos no primeiro capítulo.

O fatalismo que Borges descreve e que é representado nos personagens de *Martín Fierro* e *Fausto* corresponde a um jeito de ser criollo, ou seja, mestiço, inscrito em uma cultura que fica entre a barbárie e a civilização européia. Além de tudo, uma forma de viver alegre, impregnada de malandragem, com certo humor, também combativo, mas inscrito no limite entre o esforço e o fracasso, características relacionadas ao comportamento do gaúcho que se propagou no imaginário coletivo, bem como na literatura gaúcha. Em “queja de todo criollo”, Borges discorre sobre as duas identidades que o criollo possui: uma é construída sob uma determinada ideologia, e a outra é a que considera autêntica, conforme sinalado no primeiro capítulo.

O autor compara o tom das literaturas espanhola e criolla, para diferenciá-las, enquanto a espanhola possui um tom de bravata, criolla (embora possua também bravata) possui maior, segundo Borges (1925, p.144), “quietación, desengano; Áspero y dulzarrón a la vez” cujo tom tem uma “burla maliciosa y sosegada, son los eviternos motivos eviternos de nuestra lírica popular.” Por fim, analisa os versos gauchescos de Estanislao del Campo: “La

eficacia de los versos gauchescos nunca se manifiesta con jactancia; no está en el *ictus sententiarum*, en el envión de las sentencias, que diría Séneca, sino en la fácil trabazón del conjunto (BORGES, 1925, 145-146).”

Borges comenta que a linguagem dos versos gauchescos de Estanislao del Campo e Hernández é simples, em comparação com versos espanhóis. Demonstrar acreditar que esta linguagem traduz o modo de ser próprio do criollo. Entretanto, para Borges (1925, p.147-148) nem todos os autores gauchescos conseguem essa idiosincrasia do criollo:

La tristura, la inmóvil burlería, la insinuación irónica, he aquí los únicos sentires que un arte criollo puede denunciar sin deajo forastero. Muy bien está en Lugones de *El solterón y de la Quimera lunar*, pero muy mal está su altilocuencia de bostezable asustador de leyentes. En cuanto a gritadores como Ricardo Rojas, hechos de espuma y patriotería y de insondable nada, son un vejamen paradójico de nuestra verdadera forma de ser.

Por isso, Borges afirma que o criollo perde as suas características autênticas quando representado com enaltecimento, porque não é a sua essência que serve de matéria prima para a literatura, e sim, o imaginário calcado pelas guerras. Para Borges, a representação de Ricardo Rojas exagera no tom enaltecedor e desfigura o criollo, fazendo-o parecer mais europeu. Retoma, com isso, o imaginário construído por Rosas para explicar como essa forma de figura identitária formulou-se na literatura. O governo de Rosas ajudou a criar este imaginário. Borges acusa seu governo de autoritário, afirmando que foi um “desgoverno”. Tendo em vista que seu governo fez com que o criollo se desfigurasse e “conhecesse a dor do significado dos vocábulos argentinidade e progresso.” Borges (1925, p.149) no que diz respeito a isso sentencia “Suya es la culpa de que los alambrados encarcelen la pampa, de que el gauchaje se haya quebrantado, de que los únicos quehaceres del criollo sean la milicia o el vagamundear o la picardía, de que nuestra ciudad se llame Babel..”

No livro *El tamaño de mi esperanza* (1926), texto que abre a obra, o “Prólogo”, discorre sobre a origem da construção da imagem do criollo, bem como do gaúcho. Afirma, nesse texto, que as guerras da independência da região platina não são populares. Sobre o criollo gaúcho, Borges (1926, p.14) afirma:

Fue una lindisima voluntá de de criollismo, pero no llegó a pensar nada y ese su empacamiento, esa su sueñera chúcara de gauchon, es menos perdonable que su Mazorca. Sarmiento (norteamericanizado indio bravo, gran o odiador y desentendedor de lo criollo) nos europeizó con su fe de hombre recién venido a la cultura y que espera milagros de ella. Después, ¿ qué otras cosas ha habido aquí? Lucio V. Mansilla, Estanislao del Campo y Eduardo Wilde inventaron más de una página perfecta, y en las postrimerías del siglo la ciudad de Buenos Aires dio con el tango.

Para ele, a ideologia federativa foi o ponto de partida para a construção do imaginário da identidade do gaúcho e esta foi representada na literatura. A voz desse imaginário foi reconhecida por Lugones em *Martín Fierro*, que se tornou representativa dessa identidade. Depois, discorre sobre Sarmiento, que instalou escolas e bibliotecas em todo o país e foi responsável, juntamente com Rosas e Urquiza, pela propagação da imagem enaltecida do gaúcho. Por isso, de acordo com o autor, a imagem do gaúcho constitui-se no resultado de uma ideologia política, ligada ao Federalismo. Esse mesmo enaltecimento que os autores gauchescos usaram como tom para representar o gaúcho e o criollo, também foi usado para criar outra imagem do tango, do compadrito e dos arrabales.

O texto “La pampa y el suburbio son dioses”, o nacionalismo do Borges jovem, embora mediado pelo seu cosmopolitismo, torna-se forte aqui com a afirmação contida no título, de que o pampa e o subúrbio são deuses. Nessa afirmação, Borges coloca esses dois elementos como símbolos da identidade da Argentina. Discute sobre o significado da palavra “pampa” e o como alguns autores gauchescos, como Ascasubi, o representam:

Pampa. ¿Quién dio con la palabra pampa, con esa palabra infinita que es como un sonido y su eco? Sé nomás que es de origen quinchua, que su equivalencia primitiva es la de la llanura y que parece silabeada por el pampero. El coronel Hilario Ascasubi, en sus anotaciones a *Los mellizos de la flor*, escribe que lo que el gauchaje entiende por *pampa* es el territorio desierto que está del otro lado de las fronteras y que las tribus de indios recorren. (BORGES, 1926. p.26)

Nesse texto o escritor discorre sobre a etimologia da palavra pampa, mas este não é o foco do seu comentário, ele pretende significá-lo como um símbolo relacionado ao gaúcho, representado na poesia gauchesca. Desse modo, discorre sobre Hilário Ascasubi e como este anota em sua obra *Los mellizos de la flor*, como a palavra é entendida, segundo Ascasubi, pelos próprios gaúchos. Depois, Borges analisa alguns versos do autor e o pampa, neste poema, significa “extensão, distância”, ou seja, uma imensidão de terra e nesse caso, a palavra é representada de modo a indicar toda a sua grandeza. Mais adiante, recorda Guillermo Hudson, um descendente de inglês, como Borges, que nasceu e foi criado na Argentina, descreve o pampa, em suas anotações, destacando a sua imensidão.

A imensidão do pampa é fator importante na constituição do imaginário do próprio gaúcho, constituindo-se como território do gaúcho. Relaciona-se à ideia de liberdade e transfere características imaginadas para esse gaúcho que o percorre: se o pampa é imenso, o gaúcho é livre, bravo para enfrentar os infortúnios que ele oferece. Logo, o pampa é quase

uma extensão da caracterização do gaúcho e sua vida. Na construção do imaginário, o pampa equivale à nação do gaúcho. Nação, segundo Williams (2007, p 285), denomina-se: “originalmente com sentido primário antes de grupo racial do que de agrupamento politicamente organizado. (...) usou-se **nação** para referir-se a todo o povo de um país.” O sentimento de pertencimento dos gauchos, tanto platinos quanto rio-grandenses, ao pampa equivale ao sentido primário citado por Williams.

Borges sustenta que ele mesmo tem uma relação, embora um pouco distante, com o pampa, através de seus antepassados. Seu pai nasceu no pampa, embora não tenha levado uma vida de gaúcho e seus bisavós lutaram na guerra da Independência. Diante disso, argumenta que tanto ele como os outros argentinos reverenciam o pampa, porque este se tornou um símbolo de sua identidade: “Verdá que fui con ánimo reverencial y que como tanto argentino, soy nieto y hasta bisnieto de estancieros. En tierra de pastores como ésta, es natural que a la campaña la pensemos con emoción y que su símbolo más llevadero- la pampa- sea reverenciado por todos. (BORGES, 1926, p.28).

O pampa é reconhecido, neste texto, como um símbolo identitário da Argentina por Borges. Além disso, o autor demonstra todo o seu nacionalismo quando jovem ao afirmar que o pampa e o arrabalde são símbolos divinos e que reforçam a crença de toda a gente de que, de fato, esses dois elementos os representam. Borges coloca-os lado a lado, pois o arrabalde e o pampa fazem parte do limite entre o campo e a cidade de Buenos Aires, ou seja, estão situados nas orillas. Por isso, considera esses dois elementos como parte do popular e, como a identidade foi relacionada aos elementos populares, a literatura e, principalmente, a poesia gauchesca, buscou esses elementos para representá-los ficcionalmente, ajudando a construir um imaginário de identidade.

A literatura realiza esse papel de representação. Assim, Borges (1926, p.30) indica quatro livros de autores gauchescos considerados os principais indicadores de representação da identidade argentina, que servem como uma espécie de guia, de modo que o autor os compara com pontos cardeais:

Somos unos dejados de la mano de Dios, nuestro corazón no confirma ninguna fe, pero en cuatro cosas sí creemos: en que la pampa es un sagrario, en que el primer paisano es muy hombre, en la reciedumbre de los malevos, en la dulzura generosa del arrabal. Son cuatro puntos cardinales los que señalo, no unas luces perdidas. El *Martín Fierro*, el *Santos Vega*, el otro *Santos Vega*, el *Facundo*, miran a los primeros que dije; las obras duraderas de esta centuria mirarán a los últimos.

Borges faz referência em outros textos à relação do pampa com o arrabal. Nesses comentários, derruba algumas certezas amplamente propagadas, como a origem do tango,

ritmo do arrabal, vindo do pampa. O texto “Ascendencias del tango”, do livro *El idioma de los argentinos* (1928) refere-se ao gaúcho e ao pampa somente para fazer uma ressalva, como já comentamos, anteriormente, acabar com a crença de que o tango é um produto originário do campo. Borges (1928, edição 1952 p.102) argumenta que o tango é urbano e portenho, dizendo

Mi argumento es fácil: el tango es manifiestamente urbano o suburbano, porteño, y los Corrales fueron siempre una intromisión de la pampa, una presencia verídica de gauchismo o una coquetería compadrona de hacerse el gaúcho, muy reverenciadora de lo pasado y muy ajena a toda invención.

Nesse livro, o tema principal é o autor Evaristo Carriego e, como já comentamos no segundo capítulo, Borges considera o autor como uma voz literária dos arrabais de Buenos Aires. No entanto, o livro faz menções, também, ao gaúcho e a poesia gaúchesca. De acordo com Sarlo 2007, p.55)

*Evaristo Carriego*, el libro que publica en 1930, retocado, completado y rearmado en todas las ediciones sucesivas, es además uno de los capítulos finales de su activismo literario en las filas de la vanguardia porteña, donde también había descubierto ya agitado la figura de Macedonio Fernández, por entonces un escritor oral y casi secreto, en quien Borges descubre el sentido metafísico y la socarronería criolla.

O texto “La canción del barrio” leva como título um dos poemas de Carriego. As considerações de Borges acerca desse poema fazem parte do capítulo anterior. Seus argumentos em torno da poesia gaúchesca iniciam com a confusão que há entre o pampa e o arrabal. Além disso, o termo as identifica, assim como o pampa identifica o gaúcho e o orillero. Nesse ponto, Borges (1930, edição 2009, p.150) exemplifica a confusão em torno do pampa e do arrabal, tendo em vista que se localizam no limite da cidade.

O escritor afirma que os argentinos procuraram fazer um rastreamento para saber em que lugar estava a barbárie, buscando representar o gaúcho com vistas a estabelecer um diferencial de sua identidade em relação à Europa. Além de *Martín Fierro* e o texto de Salaverría, cita *Santos Vega*

La predisposición a rastrearnos barbarie es muy general: Santos Vega (cuya entera leyenda es que haya una leyenda de Santos Vega, según las cuatrocientas páginas de monografía de Lehmann-Nitsche pueden evidenciarlo) armó o heredó la copla que dice: *Si este novillo me mata- No me entierren en sagrao; - Entiérreme en campo verde- Donde me pise el ganao*, y su evidentísima idea (*Si soy tan torpe, renuncio a que me lleven as cementerio*) ha sido festejada como declaración panteísta de hombre que quiere que lo pisen muerto las vacas. (BORGES,1930, edição 2009, p.151-152)

Nesse texto, discute o fato do desejo de dizer que Santos Vega é popular pela transformação em lenda. Reproduz o verso no qual o personagem deseja ser enterrado no campo, caso o gado o mate, e não no cemitério, como uma tentativa de representar o gaúcho que deseja estar integrado ao pampa mesmo depois de morto, como se ele fosse parte da natureza. Após essa observação, Borges (1930, edição 2009, 152) cita, em nota de rodapé, a razão pelo qual acha absurda essa representação panteísta do gaúcho desejar ser enterrado no campo: “Hacer del paisano un recorredor infinito del desierto, es un contrasentido romántico; asegurar, como lo hace nuestro mejor prosista de pelea, Vicente Rossi, que el gaúcho es el *guerrero nómada charrúa*, es asegurar meramente que a esos desaparecidos charrúas les dijeron gauchos”

Este assunto retorna à obra de Borges com mais intensidade em seu estágio de madurez. Dois ensaios presentes no livro *Prólogos-con un prólogo de prólogos*, de 1975, em que ele retoma a discussão sobre o que seria o gaúcho e como essa figura identitária é representada na poesia gaúchesca nos textos “El Matrero” e “El gaúcho”. Em “El matrero”, Borges retoma a discussão da confusão armada sobre a identidade do gaúcho tomado por uma única caracterização - guerreiro. Borges (1975, edição 2009, p.126-127) argumenta, neste texto, que Sarmiento enumera vários tipos de gaúchos, mas que somente um foi escolhido para ser considerada a identidade argentina, considerando que

Sarmiento ha enumerado famosamente las diversas variedades del gaúcho: el baqueador, el rastreador, el payador y el gaúcho malo, que Ascasubi ya nombraba como malevo. En el prólogo del *Santos Vega o Los mellizos de la Flor* (París, 1872) Ascasubi nos dice: “Es la historia de un malevo capaz de cometer todos los crímenes, y que dio mucho que hacer a la justicia.”

Este texto reafirma as ideias contidas no texto “La Canción del Barrio” sobre a confusão que se faz em relação ao gaúcho. A face corrente do gaúcho é a do rebelde que corre campo, face que segundo Borges atrai mais pelas características de ser guerreiro e pela vida perigosa. No entanto, o autor não concorda com a canonização de Martín Fierro e de ser esse personagem alçado a representante da identidade argentina. Essa afirmação se repete em outros ensaios, como em “La poesía Gaúchesca” e em “El escritor argentino y la tradición”, ambos do livro *Discusión*, de 1932. Borges discorda da representativa do argentino a partir de Martín Fierro, porque acreditava na existência de vários tipos de gaúchos, dentre os quais destacam-se o paisano, o payador, o vaqueano (o qual trabalhava nas estâncias, nos matadouros), o tropeiro e o gaúcho mau, além do tipo que o personagem fictício de Hernández representa, que é o matreiro.

Ele argumenta que se Martín Fierro fosse o personagem representante do gaúcho, isso significaria estender esse sentido para todos os habitantes do campo. Reconhece, entretanto, que o tipo matreiro foi realmente o arquétipo de gaúcho que passou a ser eternizado no imaginário de identidade argentina. A aura do perigo e da coragem de homem valente fez com que esse tipo fosse eleito como a representação preferida dos autores gaúchos (como em *Fausto*, por exemplo) e visto como identitário. Por isso, Borges (1953, edição 2009, p.128) afirma que o tipo guerreiro identitário não é privilégio da Argentina, colocando-o como uma preferência universal para o imaginário coletivo

Menos de individuos, la historia de los tiempos que fueron está hecha de arquetipos; para los argentinos, uno de tales arquetipos es el matrero. Hoyo y Moreira pueden haber capitaneado bandas de forajidos y haber manejado el trabuco, pero nos gusta imaginarlos peleando solos, a poncho y a facón.

A afirmação de que há uma preferência universal pelo homem guerreiro, ativo e viril como modelo de herói universal, está inscrita também no texto “El gaúcho”. Borges (1975, edição 2009, p.71) discute sobre a representação do gaúcho tanto na História, como na Literatura, e também nas estátuas, comparando-o com a representação de figuras históricas da Europa, que utiliza muito o cavalo como símbolo de ordem militar e social:

El jinete, el hombre que ve la tierra desde el caballo y que lo gobierna, ha suscitado en todas las épocas una consideración instintiva, cuyo símbolo más notorio es la estatua ecuestre. Roma ya había aplicado este adjetivo a una orden militar y social; nadie ignora la etimología análoga de la voz del *caballero* y de las voces *Ritter* (barón) y *chevalier*.

Borges comparou o modo como se dá a representação do gaúcho com a forma como as figuras importantes e históricas são representadas em outros locais, principalmente, nos impérios. Como em Roma, por exemplo, em que os imperadores eram sempre representados em estátuas em uma pose viril, geralmente em combate, em cima de um cavalo. Mais uma vez, como Borges já havia realizado em relação ao tango, a comparação entre uma obra culta e o gaúcho o escritor procede da mesma forma: desmistifica a forma enaltecida pela qual o gaúcho é representado em sua terra e mostra como o modelo europeu é plasmado ali, com a observação de que, para dignificar um símbolo ou uma pessoa, há necessidade de revesti-la de qualidades guerreiras, sendo que o cavalo constitui-se em um símbolo disso.

As guerras da independência, juntamente com o arquétipo de herói europeu, que tem um perfil romano, plasmaram a identidade imaginada do gaúcho. Borges (1975, edição 2009, p73), afirma, contudo, que nem sempre os caudilhos da história correspondem a essa imagem:

[...] la dura vida impuso a los gauchos la obligación de ser valientes.No siempre sus caudillos lo fueron. Rosas era notoriamente cobarde... Por lo demás la estirpe gaucha no produjo caudillos. Artigas, Oribe, Guemes, Ramírez, López, Bustos, Quiroga, Aldao, el ya nombrado Rosas y Urquiza eram hacendados, no peones. En las guerras anárquicas el gaucho siguió su patrón.

Os caudillos, figuras que passaram para a história e foram enaltecidos como valentes, nem sempre correspondiam à imagem cuja ideologia ajudou a construir. A imagem propagada pela literatura, no entanto, não é essa. Borges ( 1975, edição 2009, p.74) afirma, nesse texto, que os autores gauchescos representavam um gaucho lutador movido por ideais “Ascasubi lo celebró como soldado de la buena causa en un volumen cuyo nombre ya es una suerte de epopeya: [...] Muerto, el gaucho sobrevive en la sangre y en ciertas nostalgias oscuras o demasiado públicas y en la literatura que inspiró a hombres de la ciudad.” A figura do gaucho representada pela poesia gauchesca é a do homem guerreiro, valente e alegre, cuja luta assemelha-se a uma festa e está presente de forma mais eloquente nas obras de Estanislao del Campo, Leopoldo Lugones, José Hernández e Ricardo Quiraldes.

Além disso, afirma que a literatura gauchesca fora inspirada pelos homens urbanos, e não pelos próprios gauchos. Essa afirmação está presente no texto “La poesía Gauchesca”, do livro *Discusión*, de 1932 (2009, p.207):

Las guerras de la Independencia, la guerra del Brasil, las guerras anárquicas, hicieron que hombres de cultura civil se compenetraran con el gauchaje se compenetraran con el gauchaje; de la azarosa conjunción de esos dos estilos vitales, del asombro que uno produjo el otro, nació la literatura gauchesca.

Esta é a principal tese de Borges a respeito da literatura gauchesca, a de que sua origem é essencialmente urbana e, portanto, caracteriza-se não como um produto popular e folclórico, mas como literatura culta. No entanto, a poesia gauchesca é popular no sentido de comunicar a todos, de ser uma arte reconhecida e diferente e por considerar a matéria local digna de representação artística. Nesse aspecto, Borges aborda outro conceito de cultura popular, descrito por Williams (2007, p.319): “**Popularizar**, que até o S19 era um termo político, no velho sentido, e depois adquiriu o significado especial de apresentar o conhecimento de modo em geral acessível.”

A matéria local é considerada por Borges como mais um tema entre tantos disponíveis na cultura ocidental, e isso fica evidente quando de seu amadurecimento como escritor, diferente da posição assumida em seus primeiros ensaios. Em sua fase cosmopolita e de escritor maduro, ele assume essa condição. Essa posição fica evidente em seu texto *El escritor*

*argentino y la tradición* (1932), fruto de uma conferência proferida pelo intelectual e faz parte das *Obras Completas I*, no livro *Discusión* (1932), tendo passado por revisões do próprio escritor já maduro, quando da edição de suas *Obras Completas*. O fato de os escritores argentinos sentirem-se melindrados em abordar outros temas não considerados locais, em suas obras, motivados pelo temor de não serem considerados escritores argentinos. Borges (edição de 2009, 1932, p. 324) destaca

[...] que no debemos temer y que debemos pensar que nuestro patrimonio es el universo; ensayar todos los temas, y no podemos concretarnos a lo argentino para ser argentinos; porque o ser argentino es una fatalidad y que en ese caso lo seremos de cualquier modo, o ser argentino es una mera afectación, una máscara.

Para Borges, o escritor deve ser livre para interpretar qualquer tema, porque trabalha com imaginários. De acordo com Monegal (1987, p.14), em Borges por mais inusitado que possa parecer, especialmente aos regionalistas, “um escritor não inventa senão um mundo imaginário, e este mundo não tem outras fronteiras reais que as do próprio escritor: quer dizer, sua experiência literária, real ou fictícia, sua facilidade (grande ou pequena) de sonhar com palavras.” Borges (1932) afirma que ser argentino é uma fatalidade porque todas as pessoas nascem em algum lugar e são identificadas, a princípio, ao lugar natal, por força cultural construída pelo estado. Nesse sentido, ser argentino pode ser mera afetação ou uma máscara, de modo que essa identidade, para Borges, é uma construção inventada. Isso significa que a formação da identidade não acontece, para Borges, apenas pelo fato de ser nativo de um determinado país, mas pelas circunstâncias históricas e sociais, a vida de cada um e a escolha do indivíduo.

Borges presentificou em sua obra a identidade e a sua mudança constante. A preocupação em demonstrar que se nasceu em um determinado local, adotando apenas essa cultura, representada pela cor local, não faz parte da obra de Borges, porque a identificação está inerente ao sentimento de pertencimento. O sentimento nacional prescinde de demonstrações de local, tanto que os poetas populares não se prendem a essa característica. A intenção dos populares é, justamente, fazer arte que seja entendida por todos, que seja universal e não restrita ao local. Esse uso pelos escritores gauchescos consistia em reafirmar sua identidade nacional (ou regional, como no RS), porém essa identidade era imaginada e construída por eles. De acordo com Bauman (2005, p.29), “Permitam-me repetir: a “naturalidade” do pressuposto de que “pertencer-por-nascimento” significava, automática e

inequivocadamente, pertencer a uma *nação* foi uma convenção arduamente construída- a aparência de “naturalidade” era tudo, menos “natural”

Bauman (2005, p.29) afirma, ainda, que essa naturalidade forjada ocorre nas “localidades em que a maioria dos homens e mulheres da era pré-moderna e pré- mobilidade, passaram suas vidas do berço ao túmulo -, a “nação” foi uma entidade imaginada que só poderia ingressar na Lebenswelt se fosse mediada pelo artifício de um conceito.” Por estar no mundo, Borges acredita que a pessoa tem direito a adotar a cultura ou as culturas que quiser.

O segundo texto, “Nuestro pobre individualismo”, provavelmente, tem a ver com o momento histórico pelo qual a Argentina passava, ou seja, a ascensão de Perón ao poder e o forte nacionalismo que caracteriza o seu governo. Neste texto, Borges, que era opositor ao regime peronista, questiona o sentimento nacionalista. O escritor inicia o ensaio demonstrando que o nacionalismo não era um privilégio somente da Argentina, pois as nações européias, também, o cultivavam desde a antiguidade, especialmente em quando Atenas afirmava ter uma melhor lua que Corinto, que Deus revelava-se, de acordo com Milton, primeiro aos ingleses do que para outras nações, entre outros exemplos. Por fim, afirma que na Argentina o nacionalismo está em voga, e eles se esforçam para mostrar as melhores características da nação. No entanto, Borges (1946, edição 2009, p.43) discorda que os fatos apontados pelos nacionalistas são realmente autênticos dos argentinos:

Ignoran, sin embargo, a los argentinos; en la polémica, prefieren definirlos en función de algún hecho externo; de los conquistadores españoles (digamos) o de una imaginaria tradición católica o del “imperialismo sajón”

El argentino, a diferencia de los americanos del Norte y de casi todos los europeos, no se identifica con el Estado. Ello puede atribuirse a la circunstancia de que, en este país, los gobiernos suelen ser pésimos o al hecho general de que el Estado es una inconcebible abstracción; lo cierto es que el argentino es un individuo, no un ciudadano.

O texto “Nuestro pobre individualismo” afirma, novamente, a atribuição a guerras da independência e aos conquistadores espanhóis a construção da identidade argentina. Afirma que esses são fatos externos aos argentinos, porque a independência não foi um movimento popular. Trata dessa questão em “Los escritores argentinos y Buenos Aires” e refutam em Borges (1956, edição 2009, p. 310, OCIV) a ideia de que a identidade esteja somente ligada ao gaúcho das províncias, destacando o papel de Buenos Aires na formação da identidade do argentino, bem como a história de sua família: “Yo, por ejemplo , soy porteño, hijo, nieto, bisnieto y tatarinieto de porteños; pero (por otras ramas) tengo ascendientes que nacieron en

Córdoba, en el Rosario, en Montevideo, en Mercedes, [...], en... Es decir: soy el porteño típico. Mejor dicho: sólo me falta sangre italiana para ser el porteño típico...”

O ensaio enfoca a construção da identidade e de como essa construção fomenta o sentimento nacionalista, posto que é imaginada e inventada a partir de um ponto de vista ideológico. Não é um texto que trata diretamente do gaúcho e da literatura gauchesca, mas está relacionado a esse tema. Borges exemplifica com menções a cenas de *Martín Fierro* a valorização da amizade para o argentino, e o quanto essa valorização tem a ver com a identidade propagada do gaúcho, considerado símbolo da Argentina, explicando a lei de que não se pode matar um homem valente, mesmo que ele seja um bandido. Por isso, recorre à famosa cena do livro em que o sargento Cruz resolve abandonar seus soldados para lutar ao lado de Martín Fierro contra eles. Esta representação do homem que luta e é identificado somente dessa forma não é registrada, segundo Borges, em outras literaturas. O único ponto em comum que ele vê é a afirmação da ordem, em todas elas. Por fim, critica a intromissão do estado nos atos dos cidadãos e, podemos supor que essa crítica é feita ao governo Perón, conhecido por ser autoritário.

A consideração de Borges destacada, nesse ensaio, refere-se aos personagens das obras gauchescas citadas por ele. A relação que Borges faz com o nacionalismo está sempre mediada pela literatura que é a arte e sua forma de representação que o escritor observa. No texto “El escritor argentino y Buenos Aires”, presente no livro *Ensayos, de textos Cautivos* (1986), Borges (1986, edição 2009, p.310, OCIV) reafirma a idéia presente em outros ensaios que a “nuestra literatura gaucha (este termo ele usa somente aqui, neste texto-grifo meu) acaso el género más original de este continente – siempre se elaboro em Buenos Aires.” Nesse sentido, revisitamos uma série de ensaios que Borges escreveu sobre os escritores gauchescos em 1960 e 1975, nos livros *El hacedor* e *Prólogos-con un prólogos de prólogos*.

Do primeiro livro, de 1960, citamos o texto “A Leopoldo Lugones”. Do segundo, de 1975, tratamos os ensaios “Hilário Ascasubi - Paulino Lucero. Aniceto el Gallo. Santos Vega”; “Prosa y poesía de Almafuerter”; “Estanislao del Campo-Fausto”; “Versos de Carriego”; “Macedônio Fernández”, que é o único que não é gauchesco, mas um autor vanguardista; “José Hernández – Martín Fierro”, a qual só mencionaremos aqui e trabalharemos melhor no item sobre os textos específicos de Borges sobre *Martín Fierro*; “Domingo F. Sarmiento-Recuerdos de província e Domingo F. Sarmiento- Facundo” e do livro *Borges Oral* (1979), o ensaio “Eduardo Gutierrez”.

O primeiro texto - “A Leopoldo Lugones” - ele faz uma dedicatória ao autor de *El payador*. Não traz, contudo, informações significativas sobre a poesia gauchesca, além do

título do texto referir-se a um dos artistas modernistas mais famosos da Argentina, que tratou desse tema e foi responsável por canonizar o *Martín Fierro*. Já os textos de *Prólogos* tratam da biografia dos escritores gauchescos. O texto “Hilário Ascasubi-Paulino Lucero. Aniceto del Gallo. Santos Vega”. O título traz o nome do autor e seus pseudônimos, e Borges narra a sua história, destacando o surgimento desses nomes, especialmente, Aniceto del Gallo, usado no combate a Urquiza, quando ele foi mandado para Paris pelo governo de Mitre e lá escreveu seu famoso romance *Santos Vega*. Borges (1960, edição 2009, p.24) faz uma observação em relação a Ascasubi e sua obra, comparando-a com a de Hernández: “Ascasubí ha sido sacrificado, por los historiadores de la literatura y ( lo que sin duda es más grave) por el olvido de los argentinos, a la mayor gloria de Hernández. Hoy es apenas un risueño y borroso recuerdo o una apresurada ficha que se recorre en la víspera de un examen.”

O autor recupera algumas afirmações que já tinha realizado em “La poesía gauchesca”, que, por sua vez, resultou no livro *Martín Fierro*, escrito em parceria com Margarita Guerrero. Uma delas é de que Ascasubi, juntamente com outros autores gauchescos, que foram considerados meros precursores de Hernández, quando na verdade a obra de cada um difere entre si. Neste texto em particular, Borges afirma que Ascasubi, com sua obra *Paulino Lucero*, seria considerado a obra representativa da identidade se morresse antes de 1872, ou seja, antes de escrever *Martín Fierro*.

Borges já demonstrou em “La poesía Gauchesca” a diferença existente entre os versos de Ascasubi e Hernández. Neste texto, contudo, o autor ressalta as diferenças. No ensaio de 1932, compara a presença da cor local entre os dois, afirmava que Hernández a usava somente em função do personagem, já Ascasubi descrevia e emprestava a intuição necessária da atmosfera, por exemplo, dos bailes. Neste texto, Borges (1932, edição 2009, p.25) compara o tom do gaúcho em ambas as obras, e esse tom se diferencia na obra dos dois, pois enquanto o gaúcho de Ascasubi é o soldado que combate alegremente como se a guerra fosse uma festa, o de Hernández é o do paisano que é obrigado a lutar e perde tudo, a família, o rancho e a dignidade, por isso seu tom é de lamento. Ele diz que “Hilário Ascasubi nos muestra “los gauchos del Rio de la Plata, cantando y combatiendo contra los tiranos de las Repúblicas Argentina y Oriental del Uruguay”; Hernández, el caso personal de un paisano al que las vicisitudes llevan a la frontera y después al desierto.”

O texto dedicado a Ascasubi reafirma as diferenças entre os tipos de gaúchos que Borges pontuou nos ensaios comentados anteriormente, especialmente em “El gaúcho” e “El matrero” e, também, em *Prólogos*. Os propósitos das obras também são distintos Ascasubi, tendo em vista que ele foi um soldado e narrou, embora ficcionalmente, fatos semelhantes aos

que viveu, já Hernández queria denunciar a exploração dos paisanos nas guerras. O próximo ensaio é “Prosa e poesía de Almafuerte”. Borges entrou em contato com esse poeta por meio de Evaristo Carriego, que declamou alguns versos seus em um dos tantos saraus promovidos pelo pai de Borges. Almafuerte era um poeta desconhecido que era uma espécie de profeta dos arrabades. Citamos esse texto porque Almafuerte é um poeta, cuja obra é reconhecida como a mais próxima do popular por Borges.

Outro autor gauchesco bastante comentado por Borges e dito como um dos principais é Estanislao del Campo. A ele Borges dedica o ensaio “Estanislao del Campo-Fausto.” Nas *obras Completas IV*. Há a informação de que Borges fez dois prólogos ao autor em 1946, mas escolheu somente um para incluir nas obras completas. Neste texto, Borges reafirma a posição favorável a *Fausto* ser a obra identitária em lugar de *Martín Fierro*. Esta posição está expressa no ensaio “Los escritores argentinos y la tradición”, acrescentado ao livro *Discusión* (1932). *Fausto* narra a experiência de um gaúcho que assiste à ópera de Fausto em um teatro na cidade de Buenos Aires e volta encantado. Borges (1975, edição 2009, p.36) narra como foi que o autor teve a idéia de fazer a obra:

En agosto de 1866, Estanislao del Campo asistió a una representación del *Fausto* de Gounod y pensó en la extrañeza que esa ópera produciría en un gaúcho; esa misma noche compuso el primer manuscrito de su poema. Éste, como se sabe, registra el diálogo de dos gaúchos. Uno de ellos, que ha presenciado la ópera, la refiere a su amigo como si tratara de hechos reales.

A obra de Estanislao del Campo versa, considerando a ficção, em torno de como seria o encontro do gaúcho, homem do campo, com a cidade e a cultura cosmopolita, imaginando as reações advindas dela. Essa é uma das sínteses de Borges a respeito da gênese da poesia gauchesca, bem como da relação da literatura local com a universal. E o autor a expõe, nesse texto, considerando o fato de Lugones não aceitar a idéia de Estanislao. A respeito, segundo Borges (1975, edição 2009, p.36), Lugones a rechaça, dizendo que

Lugones rechaza este argumento [...] A esta objeción, cabría responder que todo arte, aun el naturalista, es convencional y que las convenciones de aceptación más fácil son las que pertenecen al plateo mismo de las obras: verbigracia, la “ilusión cómica” de Anastasio o la extensa biografía rimada de Martín Fierro.

Chegamos ao ponto crucial da relação de Borges com a poesia gauchesca. Trata-se de uma de suas principais teses, mais precisamente, a de que tanto a arte popular como a arte culta são convenções, de modo que não se torna pertinente questionar se uma é mais autêntica do que a outra, porque as duas são criações humanas. Esta observação de Borges faz toda a

diferença em sua ensaística sobre o gaúcho e a poesia gaúchesca em relação aos seus conterrâneos. O autor já argumentou em “La poesía gaúchesca” que não importava se a poesia gaúchesca não era realizada por gaúchos, pois isso não a tornava menos popular. O popular a que Borges se refere aqui não é o mesmo significado de ser feito pelo povo, de modo que, sob essa perspectiva, defende a origem da poesia gaúchesca nos homens urbanos de Buenos Aires. No entanto, ela é popular no sentido de comunicar, expressar e representar elementos que recordam o popular, mais especificamente, o gaúcho.

Ele considera que a poesia gaúchesca se constitui em uma criação artística convencional, assim como as payadas dos gaúchos cantadores também o são, não sendo pertinente comprometer-se com a tradição, ou mesmo com a representação da História fielmente, muito menos a realidade. Neste ponto, Borges retoma a defesa que fez em “La poesía gaúchesca” do verso de *Fausto*: “overo rosao” do ataque de Lugones e Rafael Hernández, de que um gaúcho jamais teria um cavalo com essa cor de pêlo, faltando, portanto, a cor local para representar o gaúcho autêntico. Borges (1932, edição 2009, p.37) faz a defesa da beleza do verso, que melodicamente funciona bem no poema, pouco importando se é verossímil ou não à imagem do gaúcho, questionando

¿Qué resolver, ante negaciones tan firmes? [...] Apenas si me atrevo a insinuar que aunque los ortodoxos abominan del pelo overo rosao, el verso *En un overo rosao* sigue- misteriosamente-gustándose. Ignoro si obra la costumbre, ignoro si la palabra rosao difunde una especial claridad [...]. (BORGES, 1932, edição 2009, p.37)

A estética do verso, portanto, é o que importa mais para Borges. A poesia gaúchesca constitui-se como arte não pela sua fidelidade à tradição, mas pelo seu efeito estético, de como realiza a forma de como esse gaúcho é representado, de modo que o personagem comunique à emoção estética.

A cena dos dois gaúchos também diz respeito à própria formulação da gênese da poesia gaúchesca para Borges: o seu caráter essencialmente urbano, resultante do encontro da cidade-civilização e o campo-bárbaro, equação que ele representou no conto “La Historia del guerrero y de la cautiva”, a qual analisamos no último capítulo deste trabalho.

O próximo texto que trataremos é o ensaio “Versos de Carriego”. Analisamos Evaristo Carriego no segundo capítulo, porém aqui ele é pertinente porque é dito por Borges como autor dos arrabaldes. Sua linguagem simples se opunha ao requinte de Lugones. E como um autor cuja linguagem é simples e assemelhava-se ao do povo arrabalero, recorria a temáticas, como Borges (1975, edição 2009, p.48) informa, “a las românticas ficciones de Dumas, a la

leyenda napoleônica y en el culto idolátrico de los gauchos.” Já o autor Macedônio Fernández, a quem Borges dedica o texto “Macedônio Fernández”, é o oposto de Carriego. Autor vanguardista, que chegou a fundar no Paraguai uma colônia anarquista, não acreditava no culto aos gauchos. Borges (1975, edição 2009, p. 69) relata e comenta a relação de Macedônio Fernández com a poesia gauchesca e seus autores

Como Guiraldes, Macedonio permitió la vinculación de su nombre a la generación llamada de “Martín Fierro”, que propuso a la atención, un tanto distraída o escéptica, de Buenos Aires, versiones tardías y caseras del futurismo y del cubismo. Fuera del trato personal, la inclusión de Macedonio en este grupo es aún má sinjustificada que la de Guiraldes; *Don Segundo Sombra* procede de *El payador*, de Lugones, como todo el ultraísmo procedió del *Lunario sentimental*, pero el orbe de Macedonio es harto más diverso y más vasto. Poco le interesó a Macedonio la técnica de la literatura. El culto del orillero y del gaucho suscitaban su bondadosa burla; en una encuesta delcaró que los gauchos eran un entretenimiento para los caballos y agregó : ¡Siempre en el suelo! ¡Qué hombre más caminador!

Borges questiona que os críticos tenham situado a posição intelectual de Macedônio Fernández como parte do grupo dos gauchescos, pois o autor era bem diverso. Pra começar, não compartilhava da matéria local para suas obras, ao contrário: era vanguardista, filósofo e ultraísta. A matéria local não fazia sentido para ele. Juntamente com Macedônio, Borges coloca a posição de Ricardo Guiraldes como inconcebível junto com o grupo dos poetas gauchescos.

Por fim, Borges escreve dois ensaios sobre Domingo F. Sarmiento. O primeiro é “Recuerdos de la provincia” e o segundo “Facundo”. Antes de descrever os ensaios, apresentamos Sarmiento: era um jornalista e intelectual importante da época de Rosas, o qual fazia parte, segundo Shumway (2008, p.7) dos membros unitários da Geração de 1837. Sarmiento trava um importante debate ideológico com Alberti, que era outro intelectual unitário, vindo de Tucumán, porém, demonstrava uma postura mais complacente com o caudilhismo, fator que fazia os outros unitários desconfiarem dele.

Esse debate foi responsável por instituir um abismo ideológico ainda maior entre unitários (os que defendiam o poder central ocupado por Buenos Aires) e os federalistas (representados pelos caudilhos, que exerciam poder nas províncias), conforme já explicitamos no primeiro capítulo. O debate, nesse caso, configurava-se da seguinte forma: enquanto Sarmiento defendia os valores unitários, Alberti, de acordo com Shumway (2008, p. 242), “prenuncia os sentimentos populistas que emergem repetidamente na história da Argentina sob a forma de movimentos nacionalistas pró-hispânicos e pró-católicos, dos quais o peronismo é o exemplo mais recente.” Desse modo, o centro do debate é a questão da

civilização-barbárie, tema que Sarmiento desenvolve em *Recuerdos de la provincia*, o qual Borges discute, nesse ensaio, de *Prólogos*.

A família de Borges tinha antepassados unitários e é clara a posição favorável do escritor a essa ideologia política. O debate de Sarmiento sobre civilização-barbárie tem a ver com a tese formulada por Borges, que ele já havia citado em “El escritor argentino y la tradición”, quando diz que o escritor deve ter direito a acessar toda a cultura ocidental, quando afirma (1953, edição 2009, p.324, Obras Completas I) : “Nuestro patrimonio es el universo”. No ensaio sobre Sarmiento, Borges (2009, p 147, Obras Completas IV):

Ningún espectador argentino tiene la clarividencia de Sarmiento. Sobre lo que fue la conquista de esta zona de América: fragmentaria y lentísima ocupación de casi desiertas llanuras. [...] Sabe que nuestro patrimonio no debe reducirse a los haberes del indio, del gaucho y del español; que podemos aspirar a la plenitud de la cultura occidental, sin exclusión alguna.

O destaque emprestado a Sarmiento tem a ver com essa equação. Borges (2009, p.147, OCIV) afirma que “Sarmiento es el primer argentino, el hombre sin limitaciones locales.” Além disso, destaca que seu livro “Recuerdos de la provincia” não enaltece os feitos das guerras como, por exemplo, Guiraldes, sobre o qual (BORGES 1975, edição 2009, p.144, OCIV) afirma evocar com nostalgia a violência e exagerar epicamente as durezas da vida do tropeiro.” Por exemplo, (BORGES, 1975, edição 2009, p.145) destaca que a obra de Sarmiento descobre humanidade nas estátuas, isto é, nas rígidas faces das figuras históricas, as quais foram para a história com o imaginário de “heróis equestres”, ou seja, heróis com perfil romano, sempre em cima de um cavalo, quase como deuses: “Fatalmente, propendemos a ver en el pasado una rígida publicación de meras estatuas. Sarmiento nos descubre los hombres que ahora son bronce o mármol: “aquella juventud arjentina que habían visto representada en la guerra Necochea, Lavalle , Suarez.”

Nesta observação, Borges remete novamente à ideia de que a Argentina não tinha noção de si mesma, como país e, por isso, a sua identidade não fora naturalmente gestada, tendo passado por um processo forçado pela ideologia guerreira dos caudilhos. Ao encerrar o ensaio, Borges ainda ressalta, em uma pós-data de 1974, acrescentada ao texto, de que se *Facundo*, outra obra de Sarmiento, fosse canonizado no lugar de *Martín Fierro*, a história da Argentina, ou melhor, a formulação de sua identidade própria, seria outra. Isso porque a obra *Facundo* trabalha com a equação da civilização - barbárie, de modo que esse argumento condena o enaltecimento das guerras e dos caudilhos, bem como a construção heróica da figura do gaucho. Por isso, Borges dedica mais um ensaio a Sarmiento, intitulado “Facundo”.

Neste ensaio, Borges inicia discutindo a perspectiva que o discurso histórico toma, a qual determina como uma nação projeta uma imagem de si mesma. Nesse sentido, cita vários filósofos e escritores e suas proposições sobre o papel da história, como Schopenhauer, cujo pensamento Borges (1975, edição 2009, p.149, OCIV) transcreve: “la historia no evoluciona de manera precisa y que los hechos que refiere no son menos casuales que las nubes, em que nuestra fantasia cree percibir configuraciones de bahías o de leones.” Também transcreveu o que pensa James Joyce: “La historia es una pesadilla de la que quiero despertarme”. A citação desses autores e de seus pensamentos não ocorre por acaso, neste ensaio. Serve para confirmar a desconfiança de Borges em relação ao discurso histórico, como único verdadeiro e autêntico.

Para Borges, o discurso histórico recorrente durante muito tempo na Argentina privilegiou a perspectiva dos caudilhos, daí a formular uma imagem identitária grandiosa do gaúcho e das guerras da independência. Por isso, o autor julga que *Facundo* deveria ser canonizado no lugar de *Martín Fierro*, pois explica que a formação da Argentina se deu com o conflito entre a civilização européia e a barbárie indígena, e que esta mesma civilização promoveu a barbárie (e a promoção da mesma) com a glorificação das guerras da independência, através dos modelos heróicos que serviram de exemplo para a América do Sul construir sua identidade.

O processo de civilização – barbárie - que caracteriza o processo de formação da nação Argentina e de outros países da América do Sul, constitui-se essencialmente na relação entre Europa e colônia. Na Argentina, esse processo é acentuado por meio do cosmopolitismo de Buenos Aires, do qual resultou a divisão entre unitários e federalistas. Essa divisão, contudo, não pode ser simplificada como uma relação estática entre unitários-cidade e federalistas-províncias-campo, embora essas ideias estejam relacionadas. Unitários e Federalistas estiveram por muito tempo juntos e alguma vez separados no poder. Por isso, a idéia de oposição entre civilização e barbárie é mais antiga que a divisão partidária na visão de Sarmiento: ela provém desde o primeiro momento de contato entre os índios e os colonizadores. Além disso, remete diretamente ao desenvolvimento da cidade de Buenos Aires, ao qual o caudilho, caracterizado como um demagogo está também relacionado.

O caudilho precisava de Buenos Aires para exercer seu poder. A cidade era condescendente aos mandos do caudilho nas províncias. Por isso, a oposição civilização-barbárie formulada por Sarmiento identifica deserto, habitado pelos índios, como barbárie e as cidades, como a civilização. Borges (1975, edição 2009, p.150-151) destaca a etimologia da palavra gaúcho para Sarmiento e o modo como ele o representa na poesia gauchesca:

Entre las veintitantas etimologías de la palabra gaucho, la menos inverosímil es la de huacho, que Sarmiento aprobó. A diferencia de los *cowboys* del Norte, no eran aventureros; a diferencia de sus enemigos, los indios no fueron nunca nómadas. Su habitación era el estable rancho de barro, no las erantes tolderías.

Neste ensaio, Borges exemplifica novamente por meio de trechos de *Martin Fierro* a etimologia adotada, considerando-a equivocada, pois o personagem não corresponde ao que Sarmiento definiu como gaucho, pois ele era um paisano, cuja correria pelo pampa significou como uma má sorte, uma desgraça em sua vida. A esses gauchos faltava o sentimento de pátria, pois este foi construído tendo por base a ideologia política dos caudilhos. Os gauchos lutavam a mando de seus patrões. Por isso, Borges (1975, edição 2009, p.151, OCIV) afirma que

La literatura gauchesca – ese curioso don de generaciones de escritores urbanos – há exagerado, me parece, la importancia del gaucho. [...] Sarmiento comprendió que para la composición de su obra no le bastaba un rústico anónimo y buscó una figura de más relieve, que pudiera personificar la barbárie.

No ensaio o autor reitera uma das principais teses de Borges, a qual Sarmiento prefigurou antes, ou seja, a de caracterizar todos os gauchos de uma mesma forma, sob o caráter do guerreiro que luta feliz motivado por uma ideologia. A semelhança ocorre, justamente, porque a história se passou nos dois países sob a mesma proposição, ou seja, os poderosos comandavam as diretrizes das guerras e o povo mantinha-se, distante, ignorando esses acontecimentos e a imagem do povo era usada como forma de glorificar esses feitos. É essa equação que Borges encontra em Sarmiento e concorda plenamente com ela, tanto que vai reiterá-la em outros ensaios, como vimos. Acrescentamos a esta lista de ensaios o texto “El libro”, de *Borges Oral* (1979) em que reafirma, a idéia da canonização de *Facundo*.

O autor considera que o gaucho representado por Gutiérrez em suas obras passa por um efeito estético de realidade ao refutar a imagem tradicional. Seus gauchos maus passam o efeito estético de real, sem a necessidade de apresentar a cor local ou de seguir fielmente um modelo dito como real. A Borges, por exemplo, não importa se a representação de um personagem fictício condiz com a sua existência real. Como é o caso de Guillermo Hoyo, que foi uma personagem histórica. O importante é que a personagem se pareça com ele, constituindo um efeito de real. Borges refere-se, neste momento, ao que Aristóteles (1960) já havia dito sobre a verossimilhança, ou seja, nem sempre o que é real, de fato, parece verossímil. A arte, por vezes, é mais parecida com o real do que o próprio fato em si.

A Borges importa mais o efeito estético que o escritor consegue com a representação do gaucho (e de qualquer outro personagem), do que propriamente a fidelidade à tradição.

Essa proposição está presente na maioria de seus ensaios, em que considera o efeito estético do real vale mais do que o compromisso com a representação de um discurso, como o da tradição, que se afirma como verdadeiro e autêntico. Outra questão bastante eloquente, cuja afirmação também está na maioria dos ensaios, é a liberdade do escritor de abordar qualquer tema, e a consideração do gaúcho como apenas mais um desses temas.

Isso fez com que Borges tivesse uma obra bastante variada, na qual o tema local é o que menos aparece. A gauchesca se constitui em uma matéria pouco revisitada por Borges em sua crítica, de modo que se debruçou mais sobre escritores ingleses e norte-americanos. No entanto, houve um período de sua trajetória intelectual em que ele se propôs a pensar a representação de elementos considerados populares na poesia gauchesca e este aspecto é o centro deste trabalho.

Borges analisa o tema local do gaúcho em seus ensaios de forma dialética e ponderada, buscando manter o mesmo distanciamento que procurava estabelecer em seus outros ensaios. Esse tema é trabalhado pelo Borges maduro de forma desapaixionada, ao contrário do Borges jovem, quando trata da cidade de Buenos Aires. Já em relação ao gaúcho, ele manteve o distanciamento desde os seus primeiros ensaios, sobretudo, no que diz respeito à diferença entre a poesia gauchesca<sup>11</sup> e a poesia popular (atribuída aos payadores). Quando falava do gaúcho e da literatura gauchesca, Borges a comparava com o local urbano (Buenos Aires, seus subúrbios e o tango), de modo que os dois - o gaúcho e o subúrbio - são populares.

A relação de Borges com o gaúcho e a poesia gauchesca perpassa o seu entendimento, na região do Prata, incluindo Argentina e Uruguai. No que tange à relação com o sentimento nacional, essa relação sobrepõe-se à Argentina, conforme destacamos no primeiro capítulo deste trabalho. Para Augusto Meyer, o escritor com o qual vamos comparar a visão de Borges sobre a poesia gauchesca, a relação estabelecida com o gaúcho é a regional, de modo que há uma divisão existente no entendimento do gaúcho e o nacional no RS, o que perpassa a visão de Meyer também. Por isso, é preciso entender como este escritor relaciona-se com a matéria literária considerada representativa do nacional, e a sua visão da gauchesca a partir disso. Trabalhamos a relação de Meyer com o nacional no primeiro capítulo, mas reiteramos esse aspecto para abordar a posição da Literatura Gaúcha no Brasil.

Augusto Meyer não se manifesta a respeito da representação literária do nacional brasileiro. Há poucos ensaios sobre essa temática. Um dos poucos que Meyer menciona em

---

<sup>11</sup> Este é o termo mais frequentemente utilizado por Borges para tratar sobre literatura gaúcha. Esta última palavra é citada por ele somente uma vez, no texto “Los escritores argentinos y Buenos Aires”, de 1937. Este ensaio está publicado nas *Obras Completas IV*. Borges (2008, p.310) afirma: “nuestra **literatura gaúcha** (grifo meu) – acaso el género más original de este continente- siempre se elaboró em Buenos Aires.”

termos de representação do popular, vinculado à representação da identidade nacional é o ensaio *Carta aberta sobre Cobra Norato*, presente no livro *A forma Secreta*. O ensaísta menciona esse texto relacionando-o com a representação da lenda amazônica Cobra Norato, de Raul Bopp. O que há é a sua discordância a respeito do que o Modernismo de São Paulo realiza em termos de representação da identidade. Meyer encontra essa correspondência no regional gaúcho e na representação que Simões Lopes Neto realiza do gaúcho em sua literatura.

Se o escritor não aprofunda a sua manifestação em torno do nacional, em contrapartida, o regional, sobretudo o gaúcho e a literatura gaúcha ocupam espaço em sua obra. Meyer escreve sobre Simões Lopes Neto, Ramiro Barcelos e seu poemeto *Antônio Chimango*, Alcides Maya, discorre sobre a poesia popular em *Poesia Popular Gaúcha* e também faz uma ensaística de cunho historiográfico sobre a etimologia da palavra gaúcho no ensaio *Gaúcho: história de uma palavra*<sup>12</sup> em *Prosa dos Pagos*. Estes temas são retomados posteriormente pelo autor e estão no livro *Os pêssegos verdes*, organizado pela professora Tânia Carvalhal. Os ensaios em aborda a etimologia do termo gaúcho são *Notas para um verbete* e *Gaúcho: uma realidade*. A pesquisa minuciosa sobre a história do gaúcho e das manifestações populares está presente na obra de Meyer nas compilações que realiza e na busca incessante pela origem exata das lendas e poemas populares. Muitas que eram consideradas parte do folclore gaúcho foram desmentidas por Meyer e apontadas como originárias de outro lugar. Esta será uma preocupação constante do escritor, que faz esta pesquisa no seu *Guia do Folclore Gaúcho* (1951), um ensaio intitulado “Tópica na poesia popular”, no livro *Prêto e Branco* (1956).

As ideias mais recorrentes de Meyer a respeito da representação do popular gaúcho pela literatura estão presentes nos textos citados e são explicitadas no item a seguir. Dessa forma, comparamos a visão do popular na poesia gaúchesca deste escritor com a de Borges.

## **2.2 Jorge Luis Borges e Augusto Meyer: a representação do popular na literatura gaúcha**

Jorge Luís Borges (argentino) e Augusto Meyer (brasileiro-riograndense) pensaram, em determinado momento de suas trajetórias intelectuais, a representação do popular na literatura local gaúchesca produzida em seu contexto. Nesta visão de ambos, percebe-se que

---

<sup>12</sup> Este ensaio de Meyer já foi comentado no primeiro capítulo deste trabalho.

há semelhanças, porém, também várias diferenças em suas ensaísticas. A questão do estudo foca neste ponto: verificar como Jorge Luís Borges e Augusto Meyer posicionam-se a respeito da representação do popular na literatura local gauchesca de seu tempo, apontando as semelhanças e diferenças. Uma das diferenças importantes que podemos perceber de forma mais enfática é a preocupação com a busca da origem das manifestações populares, nesse caso, sobre o gaúcho. O escritor argentino Borges preocupa-se menos com essa busca do que Augusto Meyer. Enquanto que a obra ensaística de Borges sobre a gauchesca centra-se mais na representação literária do gaúcho, Meyer faz isso também, mas realiza pesquisa dos verbetes e de um possível ponto zero para as lendas e manifestações populares.

Isso significa que Meyer está mais preocupado que Borges em delimitar o que é genuíno e original do popular e acredita no comprometimento da literatura em representar essa matéria da forma mais verossímil possível. A forma como cada escritor vê a presença da cor local na poesia gauchesca é diferente, Borges não vê a necessidade da cor local na literatura gauchesca, e a difere da poesia popular, que não usa cor local, e Meyer parece valorizar essa presença nos textos como fundamental na representação.

A diferenciação entre a poesia gauchesca e sua forma com a poesia popular, e a gauchesca como resultante da cidade são as ideias chave de Borges sobre a representação do gaúcho realizada pela poesia gauchesca. O primeiro texto ensaístico do autor sobre o gaúcho e a literatura gaúcha foi “La Poesía Gauchesca”, do livro *Discusión*, de 1932. Neste ensaio, o autor faz considerações a respeito do que é a poesia gauchesca e o que é poesia popular. Este texto é reescrito e suas ideias aparecem retomadas pelo escritor em outros textos ensaísticos, por exemplo, o livro que escreveu com Margarita Guerrero, *El Martín Fierro* (2007) e em *El escritor argentino y la tradición*, incorporado ao livro *Discusión*. Também desenvolve no livro *El Evaristo Carriego* algumas considerações sobre o gaúcho, já que os aproxima dos compadritos de Palermo, matéria que Evaristo Carriego trata em sua obra.

“A poesia gauchesca” trata sobre o que os críticos pensam a respeito do conceito de poesia gauchesca e sua origem. Borges argumenta que muitos poetas usaram como tema a vida pastoril, os costumes considerados gauchescos e deram origem à poesia gauchesca. O primeiro poeta gauchesco foi o uruguaio Bartolomé Hidalgo (1878-1822), que escreveu *Diálogos patrióticos* desde 1811. Também se destaca Hilario Ascasubi (1807-1875), cuja obra maior é *Santos Vega*.

O grupo de Bartolomé Hidalgo e Ascasubi é o primeiro que publica. O segundo é formado pelos poetas Estanislao del Campo (1834-1880) e José Hernández (1834-1880). Este

último escreveu *Martín Fierro*, dita como a obra máxima da literatura gauchesca argentina. A obra *Martín Fierro* é considerada o modelo de representação do gaúcho, porque é considerada, pelos críticos, como verossímil em sua representação à poesia popular. Esse é ponto crucial em que o foco deste texto se detém em relação a este ensaio de Borges: como o autor considera a representação do popular na Poesia Gauchesca. Borges (1932, edição 2007, p.11) afirma que

A poesia gauchesca é um dos acontecimentos mais singulares que a história da literatura registra. Não se trata, como o nome pode sugerir, de uma poesia feita por gaúchos; pessoas educadas, senhores de Buenos Aires, ou Montevideú, a compuseram. Apesar dessa origem culta, a poesia gauchesca é, logo o veremos, genuinamente popular, e esse mérito paradoxal não é o menor do que nela vamos encontrar. Aqueles que estudaram as causas da poesia gaúcha se limitaram, geralmente, a uma: a vida pastoril que, até o século 20, foi típica do pampa e das coxilhas. Esta causa, sem dúvida apropriada á digressão pitoresca, é insuficiente; a vida pastoril foi típica em muitas regiões da América, de Montana e do Oregon até o Chile, mas estes territórios, até hoje, se abstiveram energicamente de escrever *El gaúcho Martín Fierro*. Não bastam pois o duro pastor e o deserto.

Borges argumenta que a poesia gauchesca foi construída por intelectuais urbanos, que viviam em Buenos Aires. Isso significa pensar que a poesia gauchesca, tal como a conhecemos, é uma construção artificialmente popular e, sem a cidade, talvez não existisse, uma vez que o olhar distanciado consegue visualizar os aspectos do campo- no caso- o pampa- . Raymond Williams (1989, p.17), em *O Campo e a cidade na História e na Literatura*, considera esses fatores ao refletir sobre considera esses fatores ao refletir sobre as interligações de sentido entre o campo e a cidade e da importância de se afastar do campo para se ter uma visão mais iluminada e abrangente dele: “Relembro agora, com ironia, que foi apenas depois de chegar à faculdade que conheci, através da gente cidadina, dos acadêmicos, uma versão influente do que realmente representava a vida campestre: uma história cultural preparada e convincente.”

Raymond discorre sobre o contexto da Inglaterra e da relação entre a vida camponesa – que se compreende por agricultores- e a cidade. O contexto do gaúcho é diferente, é relacionado a vida pastoril, da pecuária. Mesmo assim, é possível relacionar com a questão da representação da vida dos gaúchos na poesia gauchesca, porque é através do distanciamento que se pode ver melhor um determinado local.

O distanciamento dos homens urbanos de Buenos Aires do campo não se configura, contudo, na única explicação para a separação entre o popular e a poesia gauchesca. Borges aproxima a cidade e seus subúrbios e suas manifestações populares do campo, o que significa

que o popular não está apenas relacionado à vida rural, mas também à cidade de Buenos Aires. Por isso, a separação entre cosmopolita-cidade e popular-rural é, de certa forma, desfeita por Borges, pois mesmo no cosmopolitismo o popular também está presente. Outra questão apontada por Borges (1953, edição 2007) é que a vida pastoril<sup>13</sup> do gaúcho é vista como o principal argumento de sua caracterização pelos críticos argentinos da poesia gauchesca. O escritor não concorda com essa afirmação, pois argumenta que, se a vida pastoril fosse um motivo suficiente, vários países que também tinham vida rural, pastoril e campesina elegeriam o gaúcho como sua figura identitária e seus escritores escreveriam o poema *El Gaucho Martín Fierro*.

Essa pode ser uma hipótese que explica a diferenciação entre a poesia gauchesca, de construção propositalmente de caráter regional, e a popular, de caráter espontâneo e de difícil precisão de sua origem, posto que se caracteriza pela oralidade, de acordo com o que afirma Borges. Nesse ponto, Borges (1953, edição 2007, p.11-12) também aponta uma diferença fundamental entre as duas

Existe, contudo, uma diferença fundamental. Os payadores da campanha não versificaram jamais num linguajar deliberadamente plebeu e com imagens derivadas dos trabalhos rurais; o exercício da arte é, para o povo, um assunto sério e até solene. A segunda parte de *Martín Fierro* nos dá, a este respeito, um testemunho tácido. O poema inteiro está escrito numa linguagem rústica; nos últimos cantos, o autor nos apresenta uma *payada* numa taberna e os dois payadores esquecem o pobre mundo pastoril que os rodeia e abordam com inocência ou temeridade grandes temas abstratos: o tempo, a eternidade, o canto da noite, o canto do mar, o peso e a medida.

A poesia gauchesca se preocupa em representar os costumes, crenças e a descrição do gaúcho, - o que empresta a ela o seu tom popular construído artificialmente, enquanto que a poesia popular representa temas transcendentais ao cotidiano. Borges retoma este argumento no texto “Los escritores argentinos y la tradición”, escrito em 1952 e incorporado ao livro *Discusión*, que é de 1932, posteriormente, quando editou suas *Obras Completas*. Borges (1953, edição 2007, p.17-318) argumenta que a linguagem dos gauchescos é propositalmente incorreta para representar os gaúchos, enquanto que os payadores recitam seus versos em um espanhol geral e afirma: “No quiero decir que el idioma de los poetas populares sea un español correcto, quiero decir que si hay incorrecciones son obra de la ignorancia. En cambio, en los poetas gauchescos hay una busca de las palabras nativas, una profusión de color local.”

---

<sup>13</sup> Borges usa pastoril como adjetivo ao gaúcho. A palavra pastoril remete aos pastores de ovelhas, cuja vida era cantada pelos poetas árcades, ou seja, uma imagem clássica. Isso pode significar que Borges esteja fazendo uma aproximação do gaúcho com a vida pastoril cantada e representada ficcionalmente pelos árcades para dizer que o gaúcho não pode ser considerada uma figura identitária diferente do resto do mundo porque tem uma vida Campesina na lida do boi. O gaúcho é identificado por Borges como uma espécie de pastor dos bois. Nesse ponto, temos a hipótese que o escritor afirma que o gaúcho pode ser universal.

Esta é considerada uma das principais diferenças entre a poesia gauchesca e a poesia popular e é neste aspecto que a afirmação de Raymond encontra consonância: a necessidade de representação daquele contexto já distante no tempo e no espaço. Distante no sentido de que o popular, na cidade, configura-se em outras formas, por exemplo, em Buenos Aires há as imagens do compadrito e do tango. As considerações de Borges a respeito da representação do gaucho transcendem a questão da causa da vida pastoril para o mote central da poesia gauchesca, pois questiona se realmente importa ser produzida por gauchos da campanha ou por senhores que vivem inseridos na civilização de Buenos Aires e Montevideú, de modo que não bastava o elemento da vida pastoril, para representar, suficientemente, os elementos considerados populares, como o gaucho e seus costumes. Borges (1953, edição 2007, p.12) afirma que

A poesia gauchesca, de Bartolomé Hidalgo a José Hernández, se fundamenta numa convenção que quase deixa de existir, por força de ser espontânea. Pressupõe um cantor gaucho, um cantor que, à diferença dos payadores genuínos, lida deliberadamente com a linguagem oral dos gauchos e aproveita os traços diferenciais desta linguagem, opostos à urbana.

Para Borges, não significa que a poesia gauchesca seja menos popular porque fora produzida por pessoas do meio urbano, porque estão inseridas em um meio cultural. O que Borges nega é a afirmação de que a poesia gauchesca foi feita por gauchos rudes, do campo, pela massa popular, sendo considerada arte dos payadores. Por isso, estabelece a diferenciação entre a poesia gauchesca como construção intencionalmente popular e a poesia popular, que é espontânea. No entanto, coloca um paradoxo: a poesia gauchesca não é feita por populares, mas não deixa de ser popular, embora oriunda de uma construção literária de tom popular artificial. Um de seus principais argumentos para esse paradoxo que Borges (1953, edição 2007, p13) aponta está na identificação dos homens da cidade com os da campanha: “Podemos acrescentar uma circunstância de ordem histórica; as guerras que uniram ou dilaceraram essas regiões. Na guerra da Independência, na guerra com o Brasil e nas guerras civis, homens da cidade conviveram com homens da campanha, se identificam com eles e puderam conceber e executar, sem falsificação, a admirável poesia gauchesca.”

Isso significa que, para Borges, a representação do popular na poesia gauchesca, ou mesmo a leitura que se faz dela, está permeada, muitas vezes, por um cunho ideológico e político, especialmente quando as primeiras guerras em torno da independência iniciaram e tanto homens da cidade, como os do campo, ao se identificarem, produziram a poesia

gauchesca que, embora sendo uma construção, não deixa de ser popular. Desse modo, Terry Eagleton (1983, p.185) afirma que

A ideologia, para Althusser, é o conjunto de crenças e práticas que provoca essa “centralização”. Ela é muito mais sutil, generalizada e inconsciente do que uma série de doutrinas explícitas: é o próprio meio no qual eu “vivo” a minha relação com a sociedade, o reino dos signos e práticas sociais que me ligam á estrutura social e me emprestam um sendo de propósito e de identidade coerentes.

A ideologia que pautava as revoluções estava centrada nesses sujeitos. Borges está de acordo com o conceito de ideologia de Althusser. Para resumir, em parte, do pensamento de Borges contido em seu ensaio “A poesia gauchesca” que consideramos sobre a representação do popular- o gaúcho- na poesia gauchesca, destacamos: 1) a poesia gauchesca não é realizada por gaúchos camponeses, e sim, por intelectuais urbanos, ao contrário do que muitos críticos afirmaram; 2) logo, a poesia gauchesca é uma construção que pretende possuir um tom popular, enquanto que a poesia popular dos payadores é espontânea; 3) Para parecer popular, a poesia gauchesca remete diretamente em seus temas os costumes e a descrição do gaúcho, enquanto que a popular trata de temas transcendentais; 4) Embora sendo uma construção, a poesia gauchesca não deixa de ser popular, porque homens do campo e os homens da cidade se identificaram, especialmente no contexto das revoluções em torno da independência, e a conceberam “sem falsificação”. Essa mesma ideologia de ufanização do gaúcho fez com que se considerasse a obra *El Martín Fierro*, de Hernández, como a representação literária identitária do argentino, afirmação que Borges rechaça. Muitos de seus textos ensaísticos dedicam-se a analisar a obra e afirmar sua discordância, a de que *Martín Fierro* seja representante do gaúcho popular e visto como identidade argentina.

### **2.2.1 Borges e o Martín Fierro:**

Há em Borges vários ensaios dedicados à crítica de *Martín Fierro*, de José Hernández, os quais tratam, especialmente, da obra de Hernández. Apontamos ideias recorrentes nesses ensaios. No primeiro, Borges faz uma coletânea reunida em livro, escrito em parceria com Margarita Guerrero, *O Martín Fierro*, em 1953. Os demais ensaios fazem parte de outros livros do autor: “Martín Fierro”, presente em *El Hacedor* (1960) e o texto “José Hernández- Martín Fierro *Prólogos- con un prólogo de prólogos* (1975). Estes ensaios são os que se referem somente a esta obra, pois além desses. Borges discute *Martín Fierro* em praticamente todos em que aborda a poesia gauchesca. De acordo com Sarlo (2007, p.78): “Borges no fue

una acepción. Escribió ensayos sobre *Martín Fierro* y la gauchesca, prólogos a ediciones del poema y un pequeño libro en 1953. Sus lecturas del poema no coinciden jamás con la versión canónica. Como sea, *Martín Fierro* es una de sus obsesiones.”

A primeira observação que Borges realiza a respeito de Martín Fierro é a contestação de que o gaúcho representado na obra seja considerado símbolo da identidade argentina. Borges apresenta várias razões: porque o personagem era um paisano e sua vida no deserto não era em razão do destino, e sim, pela exploração do regime de recrutamento de soldados; a existência de vários tipos de gaúchos na Argentina e não somente do guerreiro. O autor argumenta, também, que a canonização da obra foi feita por Lugones, o qual considerou os outros autores como meros precursores de Hernández. Em “La poesía gauchesca”, Borges prova as diferenças existentes entre as obras de alguns autores, de modo que não podem ser caracterizados como precursores.

Todos esses textos apresentam formulações mais elaboradas do que o autor já havia discutido no ensaio que abre *Discusión* (1932). O livro que escreveu com Margarita Guerrero, por exemplo, traz novamente “La poesía gauchesca” em sua abertura, porém, mais resumido. Ele aborda essencialmente a tese de que a poesia gauchesca é produto urbano e não popular (idéia que também está no texto “José Hernández- Martín Fierro”, de *Prólogos*-1975) e a defesa da diferença das obras dos demais autores gauchescos em relação a *Martín Fierro*, a fim de derrubar a tese de que são seus precursores.

No segundo capítulo do livro, há uma breve biografia de José Hernández. Borges (1953, edição 2007, p.29) informa que o autor nasceu em 10 de Novembro de 1834 em uma chácara dos Pueyrredón, no distrito de San Martín. Sua família dividia-se entre unitários e federalistas e é descendente de espanhol, irlandês e francês. Borges faz questão de informar a descendência para mostrar que o autor era mestiço descendente de europeus e índios, desmistificando a lenda de que era um gaúcho pobre. Viveu até os seis anos em San Martín, depois até os nove em Barracas e aos dezoito anos foi a Buenos Aires com o pai, que era administrador de estâncias e foi assim que se tornou gaúcho. Esta parte da vida de Hernández foi aproveitada para afirmar que ele era um gaúcho legítimo e que, portanto, a poesia gauchesca era popular.

A escrita de *Martín Fierro* aconteceu quando Hernández fugiu a pé para a fronteira do Uruguai com o Brasil, após a derrota na batalha de Naembé dos jordanistas, junto aos quais combateu. Sabemos que, nessa fuga, o autor foi hospedado em um hotel localizado na fronteira, mas há dúvidas que seja em Santana do Livramento ou no Hotel da Plaza, em Rivera, cidade uruguaia que faz fronteira com Santana. Morreu em 21 de Outubro de 1886, em Belgrano, que

hoje é bairro de Buenos Aires, mas na época era um povoado à parte. As informações principais dessa biografia contidas nesse livro, contudo, dizem respeito à discussão do enaltecimento do autor e da obra. Borges (1953, edição 2007, p. 29) inicia o texto com as considerações de Lugones sobre o autor: “Lugones reclamou para *Martín Fierro* o nome de epopéia; esta grandiosa atribuição o obrigava a exaltar Hernández ou a imaginá-lo instrumento de uma inspiração superior.” O autor destaca que os poemas de Hernández não são tão bons quanto os seus ensaios jornalísticos. Por isso, esses poemas são qualificados como insignificantes.

Fora essa crítica de Lugones, em torno da não-pertinência de parte da obra de Hernández, as demais críticas enaltecem o autor, que tem início com seu irmão, Rafael Hernández, que escreveu sua biografia e insistiu em colocar nomes de escritores nas ruas de Buenos Aires, sendo que José Hernández nomeou uma rua. Borges (1953, edição 2007, p.32) informa que a morte do autor é narrada pelo irmão em tom de louvação, com palavras como “colosso”, destacando que as últimas palavras de Hernández foram: “*Irmão, isto está acabado. Buenos Aires, Buenos Aires...*”

O enaltecimento de Hernández, bem como a sua obra, é direcionada à ideologia política, mais precisamente, à federalista. Hernández, no entanto, mesmo sendo Federalista, não apoiou o governo de Rosas, cujo governo era federalista, como Borges (1953, edição 2007, p.34) ressalta: “o servilismo e a crueldade do regime de Rosas estavam próximos demais para que o autor de *Martín Fierro* pudesse defendê-lo; Hernández era federalista, mas não rosista.” No entanto, lançamos a hipótese de que não só por causa da crueldade do governo de Rosas era um motivo e tanto para Hernández criticá-lo e exercer oposição a ele e também ao caráter ideológico de Rosas. De acordo com Shumway (2008, p.166) diz

Em resumo, embora Rosas desfrutasse de grande popularidade, não era verdadeiro populista. As teorias de inclusão, protecionismo e nativismo, propostas por Artigas e Hidalgo, lhe repugnavam tanto quanto o liberalismo afrancesado dos unitários. Rosas assim revelou o outro lado, o lado antipopular, do federalismo argentino: uma noção aristocrática de autoridade e privilégio que podia beneficiar os pobres, apenas por impulso paternalista, mas que nunca considerava os de berço humilde como cidadãos iguais a todos os outros em um governo pluralista.

A ideologia de Rosas, desse modo, se opunha ao modelo federalista, bem como as suas diretrizes. Na prática, foi um governo altamente centralizador. Essas práticas é que levaram Hernández a opor-se a Rosas e a escrever *Martín Fierro*, revelando uma de suas atrocidades: o recrutamento forçado de pessoas para lutarem em defesa do governo e à expulsão dos índios. Por isso, Borges (1953, edição 2007, p.35) afirma que:

*Martín Fierro* pode ter sido para Hernández e para os leitores de sua época uma obra de tese, e é verossímil e até provável que não teria existido sem o estímulo de certas convicções. Stas, todavia, não esgotam o valor do poema, que, como todas as obras destinadas à imortalidade, tem raízes profundas e inacessíveis às intenções conscientes do autor.

Borges argumenta que a obra tem motivações de convicções políticas, mas elas não explicam e nem esgotam completamente a obra. A prova é que *Martín Fierro* foi alçado à obra representativa da identidade argentina sem que essa tenha sido claramente uma intenção de seu autor. O terceiro capítulo trata essencialmente sobre a primeira parte de *Martín Fierro*: seu recrutamento, a perda da família e do rancho, a deserção, a luta contra os soldados e o início da amizade com o general Cruz e, relatando, igualmente, o final dos dois amigos, que se perdem no deserto infinito, sem rumo. A principal tese deste ensaio é, no entanto, a defesa de que *Martín Fierro* não é um livro épico, como Lugones o afirma. No início do ensaio, Borges narra que a inspiração de Hernández para o poema foi o regime de recrutamento ilegal de gauchos e malfeitores realizado pela milícia com o objetivo de defender a fronteira dos ataques dos índios, liderados por Catriel, Pincén e Namuncurá, que saqueavam as estâncias dos cristãos. Desse modo, Hernández escreveu *Martín Fierro* para denunciar esse regime e mostrar o quanto ele era opressor e podia tirar a dignidade de um paisano. Essa é a primeira observação de Borges (1953, edição 2007, p.43) para provar que o livro não é épico, a qual destaca a vida militar e seus rigores como o principal do poema e a parte menos épica:

Sabe-se que a obra de Hernández foi julgada um poema épico; das muitas partes que a integram, esta, que trata da vida militar, é a menos épica. Rigores e arbitrariedades, patifarias dos pagadores e dos comandantes, inépcia dos recrutas italianos, pagamentos atrasados, castigos corporais, os açoites e o cepo colombiano esgotam o tema destes cantos.

O livro, portanto, não tem nada de épico para Borges, porque é a denúncia dos sofrimentos de um paisano recrutado e torturado pelo exército. De acordo com Sarlo (2007, p.79):

*Martín Fierro* se transmutaba en texto canónico y su personaje em un paradigma de virtudes nacionales, gracias a una lectura que pasaba por alto lo que Borges señaló muchas veces: que Martín fierro no era precisamente un hombre lleno de virtudes, sino un desertor, acompañado por la mala suerte[...]

Borges (1953, edição 2007, p.44) destaca que a falta de heroicidade e o tom de lamento do protagonista era proposital na composição da obra, pois o objetivo de Hernández era executar um trabalho antimilitarista “ e isto o forçou a escamotear ou atenuar o heróico,

para que os rigores padecidos pelo protagonista não se contaminassem de glória. Assim o *malón*, que nas estrofes de Ascasubi e de Echevarría era épico, não o é nas de Hernández.” Além desse argumento, Borges (1953, edição 2007, p.38-39) diferencia o tom de lamento da obra de Hernández com o tom festivo de Estanislao del Campo.

O escritor afirma, por exemplo, que a “payada autobiográfica” de Martín Fierro, “cheia de queixas e de bravatas” são “totalmente alheias à moderação tradicional dos payadores” e que no poema de Hernández não há palavras de cor local, como em Estanislao del Campo, que “esbanja festivamente os termos crioulos”, que fazem “a estrofe tornar-se incompreensível para um leitor espanhol.” Esses argumentos reiteram a afirmação de que não era a intenção de Hernández fazer de *Martín Fierro* uma epopéia representativa da identidade argentina.

O próximo capítulo trata da segunda parte do poema, *La vuelta de Martín Fierro*, por isso mesmo intitulado com o nome desta parte. Borges (1953, edição 2007, p.58) esclarece como foi gestada a segunda parte do poema, dizendo: “El gaucho Martín Fierro foi publicado no final de 1872. ao cabo de sete anos, tinham-se esgotado, na República Argentina e no Uruguai, onze edições do poema, ou seja, 48 mil exemplares, cifra enorme para a época. Em 1879, apareceu *La vuelta de Martín Fierro*. No prólogo, Hernández explica que o público lhe deu este nome muito antes de ele ter pensado em escrevê-lo.”

Hernández não planejava continuar o poema. Borges (1953, edição 2007, p.57) mostra, logo no início deste ensaio, a diferença entre as duas estrofes finais da primeira parte. Em uma o protagonista quebra o violão, com o intuito de não continuar, mas depois retoma nas palavras seguintes e termina dizendo “pero espero que algún día sabre de ellos algo cierto”, ao que Borges conclui que há a disposição de prosseguir a narrativa versada. No restante do ensaio, o autor narra e comenta os episódios. Mais adiante, Fierro encontra uma estância e despede-se da companheira. Passam-se muitos anos e os crimes dele são esquecidos. Um dia, Fierro participa de uma carreira de cavalos e encontra os dois filhos que há muito não via. Inicia a narrativa do passado dos dois: o mais velho foi preso e o mais novo, acolhido por um senhor chamado Vizcacha para cuidá-lo.

Destacamos a parte do ensaio que descreve Vizcacha, e o fizemos tendo em conta que este personagem suscitará uma discussão por parte de Augusto Meyer, a qual veremos no próximo item deste capítulo. A questão é que Meyer compara o personagem com outro personagem do poemeto Antônio Chimango, com vistas a afirmar a diferença e a superioridade deste poema em relação a Martín Fierro. A crítica focaliza os conselhos do personagem ao filho do protagonista. Borges argumenta, neste ensaio, que os conselhos não esgotam o

personagem Vizcacha e diz que este se parece muito com Sancho Pança, companheiro de Dom Quixote, da obra de Cervantes. No entanto, Borges afirma (1953, edição 2007, p.75) a respeito de Vizcacha que “Os personagens da literatura costumam ser maiores na imaginação das pessoas do que nos textos originais; com Vizcacha aconteceu o contrário; o homem do poema é mais complexo e mais cruel que o velhaco vulgar da mitologia corrente. Lugones.” O imaginário em relação ao personagem Vizcacha tornou-se maior na obra do que na mente dos leitores. Borges prossegue com a narrativa e a análise e se junta a Fierro e a seus filhos Picardia, que descobre, mais tarde, ser filho do sargento.

Essa cena servirá de motivação para Borges formular mais um argumento de que a obra não é representativa da identidade argentina, nem épica, exposta em “La poesía gauchesca”, resumida e presente neste mesmo livro. Ele destaca que os temas tratados na payada fictícia de Hernández não tratam sobre temas locais, diretamente ligados à vida do gaúcho, mas de temas atemporais, como a vida e a morte. Borges (1953, edição 2007, p.12). A poesia gauchesca e a poesia dos payadores diferem, exatamente, neste ponto e que Martín Fierro prefigura esse aspecto, como já citamos anteriormente, nesse capítulo.

Esta payada ocorreu entre Fierro e o irmão do negro, que ele assassinou na primeira parte do poema. No decorrer da payada o irmão do negro expressa a revolta que sente em relação a Martín Fierro por este ter matado seu irmão. Isto rende a Borges (1953, edição 2007, p.83) uma criação literária, que ele prefigura neste ensaio, dizendo “Podemos imaginar uma luta além do poema, na qual o negro vingará a morte do irmão.” Esta vingança é escrita por Borges, como já dissemos no segundo capítulo, em seu conto “El Fin”, do livro *Artifícios* (1944) no qual o negro payador assassina o protagonista para vingar a morte de seu irmão, que é referida no texto “Martín Fierro”, do livro *El Hacedor*, de 1960.

No penúltimo capítulo, “Martín Fierro e os críticos” reafirmam as ideias já postas no ensaio que abre o livro *O Martín Fierro* em relação à crítica de Lugones e de Ricardo Rojas, os quais reivindicam a canonização de *Martín Fierro*. Destacamos, neste texto, a observação de outro crítico, a de Calixto Oyuela, transcrita por Borges (1953, edição 2007, p.90), revelando o posicionamento dele em relação às críticas de Lugones e Rojas: “Nas notas de sua *Antología*, Calixto Oyuela, mais acertadamente, escreveu: “O argumento de *Martín Fierro* não é propriamente *nacional* nem ao menos de raça, nem se relaciona a modo algum com nossas origens como povo, nem como nação politicamente constituída.” Esse argumento organiza este ensaio. O comentário crítico de Oyuela encerra a defesa de que Martín Fierro não é épico, nem se trata de uma obra identitária.

Por fim, no “Parecer geral” em que Borges declara que coletou juízos críticos sobre a obra, dentre os principais está o de Lugones e o de Ouyela, que se opõem em relação de ser ou não *Martín Fierro* um épico. Borges (1953, edição 2007, p.94) resolve a questão: ‘A palavra *epopéia* tem, contudo, sua utilidade neste debate. Permite-nos definir o tipo de prazer que nos proporciona a leitura de *Martín Fierro*; esse prazer, na verdade, é mais parecido com o da Odisseia ou com as sagas do que com o de uma estrofe de Verlaine ou de Enrique Banchs.’ Argumenta que a obra suscita o prazer de ler tal como as epopéias gregas também o fazem e por isso é válido afirmar que ele seja uma epopéia a partir desse critério. Segundo Sarlo (2007, p.79),

En oposición a la versión lugoniana del *Martín Fierro* como épica nacional, Borges subraya sus elementos novelísticos. Los héroes épicos, razona Borges, sin demasiada preocupación con la fidelidad a las epopeyas occidentales, necesitan ser perfectos; *Martín Fierro* es moralmente imperfecto y, por eso, pertenece a la línea de la novela (esto implica un deslizamiento de paladín a cuchillero).

Este livro configura-se, juntamente com o ensaio *La poesia gauchesca*, como um dos principais textos de Borges sobre *Martin Fierro*. Os próximos ensaios, o autor reafirma as ideias postas nesses dois textos. Em *El Hacedor*, no texto *Martin Fierro*, Borges destaca os sofrimentos que o personagem passa e o ensaio *Jose Hernandez- Martin Fierro*, o autor novamente reitera a questão posta por Lugones da epopeização da obra, do seu não uso de cor local, da diferença entre verso e a poesia gauchesca (endecassílabo) e a forma poética dos payadores (octossílabo), bem como da origem urbana da poesia gauchesca.

O próximo item investiga os ensaios e as afirmações de Meyer a respeito da poesia gauchesca. Após a coletânea dos argumentos do autor gaúcho podemos confrontá-las e cumprir a problemática de nosso trabalho, que é ver as semelhanças e diferenças entre a ensaística dos dois em relação a poesia gauchesca, cada qual em seu contexto.

### **2.2.2- Augusto Meyer e a representação do popular na poesia gauchesca do RS:**

Augusto Meyer enfoca a representação do popular – gaúcho nos ensaios do livro *Prosa dos Pagos*. Primeiramente, tratamos dos ensaios referentes à cultura popular, que remetem à ideia que o autor faz do popular. Esses ensaios demonstram a face de pesquisador folclorista de Meyer. São eles: *Prosa dos Pagos* e os ensaios que estão nele “Poesia popular gaúcha”, “Pampa e rodeio; “poesia e prosa” e um pouco de “Gaúcho-história de uma

palavra”, já visto no primeiro capítulo. Relacionados a esses ensaios, trabalhamos também a retomada desses temas que o autor fez nos ensaios de *Preto e Branco* [ ], no caso , o texto “Tópica na poesia popular” e o ensaio publicado no jornal *Diário Carioca*, que está junto com vários outros textos de Meyer, também publicados em jornais, coletados por Tânia Carvalhal, em *Pêssegos verdes*, denominado “Gaúcho: uma realidade”. O que tem a ver com a primeira parte, referente à pesquisa folclórica de Meyer é : “Gaúcho: uma realidade”. Por fim, trabalhamos com os ensaios de *Prosa dos Pagos* e *Pêssegos verdes* referentes à crítica de Meyer aos autores e obras literárias que representam elementos populares do gaúcho, como Simões Lopes Neto, Alcides Maya, José de Alencar (com a obra *O gaúcho*) e Ramiro Barcellos.

O primeiro ensaio significativo de *Prosa dos Pagos*, de Meyer sobre o popular é “Poesia Popular Gaúcha”. Neste ensaio, o autor faz uma tentativa de separar o que é poesia autenticamente popular do RS, ligada aos trovadores, e o que é da literatura gaúcha. Isso significa que, para Meyer, o popular e o culto são duas artes completamente diferentes, de modo que o primeiro é puro, e o segundo é convencional.

O autor inicia pontuando, de acordo com João Pinto da Silva, as características principais da poesia popular, ou seja, o subjetivismo, o tom lírico e o sentimental. Além disso, aponta a mulher como principal inspiração para os trovadores populares. Afirmação com a qual Meyer (1960, p.43) não concorda é que

Diante de uma análise mais rigorosa dos elementos originais do cancioneiro riograndense, não me parece justa a observação. O valor da afirmativa dependia, nesse caso, do método ou do arbítrio com que se tentara o trabalho de classificação da poesia popular gaúcha; dependia principalmente do critério.

Meyer cita o *Cancioneiro Guasca*, coletânea folclórica realizada por João Simões Lopes Neto, como uma fonte confiável de pesquisa popular. O livro serve como base para argumentar que a mulher não é o único tema de inspiração. Meyer (1960, p.43) comenta que o escritor é um grande regionalista e consultou várias fontes para elaborar seu Cancioneiro, como os livros de Graciano A. de Azambuja, Ferreira Rodrigues e Echenique e Cia, provavelmente historiadores e folcloristas. Além disso, Meyer (1960, p44) ressalta que Simões “teve o cuidado de consultar a tradição oral, que êle soube, aliás, como talvez ninguém no Brasil, transformar em admirável instrumento de estilo.” A consulta à tradição popular por Simões Lopes Neto caracteriza-se por entrevistar pessoas simples, cujas moradias eram no interior do estado. Essas pessoas narraram histórias e costumes aprendidos com sua

família e em comunidade. Pesquisa muito parecida com a empreendida por Barbosa Lessa e Paixão Côrtes. Corre uma história, segundo a qual, Simões Lopes Neto solicitava que as pessoas lhe mandassem material referente à temática folclórica, realizando uma espécie de escrita coletiva.

Meyer continua o ensaio descrevendo as observações de Simões Lopes Neto sobre a coleta realizada. De acordo com o autor, o critério que Simões estabelece para saber da autenticidade popular do material coletado, diz respeito à natureza das pessoas e de sua forma de narrar, predominantemente oral. Por meio dessa natureza é possível saber que essas pessoas ignoram os livros e autores, em que se acham organizados os materiais narrados por elas. Meyer (1960, p. 44) desconfia dessa preposição, dizendo

Já a confiança que manifesta na riqueza da nossa produção popular, dá a entender que não se deteve num estudo comparativo e mais aprofundado, quanto a dois aspectos essenciais da questão: a classificação do contingente português, quase incontaminado, que representa a grande maioria da herança dos nossos cancioneiros, de norte a sul, e o cotejo com a notável contribuição dos outros estados, superior em número e variedade característica.

Veria, desse modo, como é pobre a matéria original, ou simplesmente marcada por influência local, dentro da relativa profusão do nosso cancionero. Quanto à segunda seção do *Cancioneiro Guasca.*, quadras, descantes ou desafios, diga-se logo que, das suas setecentas e tantas trovas apenas cem poderiam considerar-se, não direi originais, o que me parece audácia, mas francamente retemperadas pelo timbre gauchesco.

Meyer quer dizer que Simões Lopes Neto não se certificou da autenticidade do material coletado, uma vez que julgou que aquelas pessoas não tinham acesso à leitura por sua simplicidade. Esse fato poderia ser bem verossímil, se considerarmos que a leitura e a escrita no Brasil estava muito defasada, pois a maioria da população era analfabeta na época em que o escritor fez a coleta de dados populares. No entanto, Meyer considera outro dado: a questão da pureza dos dados recolhidos, o que era originário do Rio Grande do Sul ou se era do cancionero português.

A questão levantada por Meyer em relação ao Cancioneiro de Simões Lopes Neto demonstra que a principal preocupação do escritor a respeito das pesquisas folclóricas é buscar o que é originariamente gaúcho riograndense, sem influências dos europeus e mesmo do mundo platino, que aqui ele não citou. Em sua investigação da obra do escritor, Meyer conclui que a maioria do material provém de origem portuguesa e que nem sequer possuem o “timbre gauchesco”. Essa preocupação fica eloquente em vários outros ensaios e textos seus, especialmente, em suas pesquisas folclóricas. Citamos aqui também um ensaio de *Preto e Branco*, intitulado “Tópica na poesia popular”, no qual Meyer (1960, p.180) afirma, após

comparar quadrinhas gauchas com suas variantes que: “Luís da Câmara cascudo já havia chamado a atenção dos curiosos de folclore para esta reminiscência tão flagrante do **Liederschatz** dos trovadores medievais.[...] O trovador de galpão, atirando o seu versinho ao embalo da gaita, repetia sem saber o “trobar de proença.”

A proposição de Meyer é considerar as diferenças entre a poesia popular e a poesia culta. Por isso, os temas utilizados por uma ou outra dessas poesias são separados. Logo, se o gaúcho, em sua trova, canta uma estrofe cuja temática ou versificação são muito parecidas com a de um trovador medieval, não pode ser considerada original. Sua preocupação está em verificar a origem de cada tipo de arte, em sua determinada esfera, o popular é diferente do culto e, para Meyer, são coisas diferentes e que não podem ficar no mesmo patamar. A arte popular é, para o escritor, espontânea, e a culta, convencional. Se há vestígios de arte culta na popular, é porque a cultura popular apropriou-se do que era originalmente culto, como podemos perceber em afirmações de Meyer (1960, p.283) deste mesmo texto como: “outra pesquisa interessante, em nossa poesia popular, é a dos vestígios dos antigos romances portugueses...” e ainda, quando considera os cancioneiros gaúchos: “Em contraste, porém, com a documentação conservada nos cancioneiros nortistas, onde frequentemente se encontram romances longos, ou trechos importantes de romances, no Sul apenas sobraram álbuns vestígios do romanceiro luso.”

A comparação autor realiza entre versos do cancioneiro gaúcho e suas variantes no texto “Tópica na poesia popular”, de *Preto e Branco*, com a que realiza entre os versos coletados por Simões Lopes Neto em o *Cancioneiro Guasca* e o cancioneiro português tem o mesmo objetivo, que é verificar as mudanças dos versos, cuja temática é a mesma, em um e em outro. As mudanças são motivadas, para Meyer, por influência do contexto sócio-cultural, em que são produzidas, como o exemplo especificado em “Poesia popular gaúcha”, de *Prosa dos Pagos*: um verso português de amor foi alterado, no RS, pelo contexto da Revolução Farroupilha, transformando-se em protesto cívico e adquirindo outro significado. De acordo com Carvalho (1976, p.71) esta análise mostra que “em toda *Prosa dos Pagos* está presente o pesquisador infatigável que é Augusto Meyer.”

Meyer, em sua infatigável pesquisa, separa o popular do culto. Admite que as duas formas possam comunicar-se e se misturar, como o mesmo autor. No entanto, jamais as aproxima, pois lembra sempre a sua diferença. E a principal delas é que considera a arte popular desprovida de convenções, ou seja, feita de improvisação, e a arte culta, ao contrário, organizada por normas. Diante dessa questão da relação entre a arte culta e a arte popular, Meyer investiga como ela se desenvolve, principalmente, no que diz respeito ao contato entre

a cultura dos colonizadores europeus e a do povo da colônia, nesse caso, o Rio Grande do Sul, província do Brasil. Não é possível esquecer, inclusive, que o RS é de colonização espanhola, depois portuguesa, seguida da escravidão dos negros, que serviu de base para sua economia. Além disso, a imigração européia de açorianos, de italianos e de alemães influencia significativamente no processo.

O autor procede do mesmo modo quando busca a origem dos cantos, lendas e costumes populares. Meyer (1960, p.55) analisa minuciosamente os versos populares e distingue onde há influência de outras culturas, como a portuguesa, de modo que o faz, no ensaio, em relação à “Tirana” e a “Quero –mana”, danças folclóricas: “Se em alguns motivos de dança, a *Tirana* e a *Quero-mana*, por exemplo, a expressão amorosa atinge uma delicadeza particular, não devemos esquecer que a *Tirana*, como canto e dança, era velho motivo espanhol. “O autor pesquisa a mudança de tom nos versos e os associa com a presença do cancionero português. Isso significa que, para Meyer, há um determinado tom que identifica se um verso ou lenda é de um determinado povo ou localidade e que é possível buscar, na mistura entre duas culturas, o que é original de cada uma. Meyer (1960, p.55-56) constata, também, quando analisa o *Tatu*, outra dança folclórica gauchesca:”Creio que nestes cantos (e em motivos de dança como o *Tatu*, em que a ironia é uma alegre irreverência, uma dança da imaginação maliciosa) se revela a verdadeira veia gauchesca em nossa poesia popular..”

Para Meyer, existe uma entonação que é típica e autêntica do gaúcho. Por isso, reconhece como verdadeira e originária, sem influências de outras culturas o *Tatu*, dito por ele como “o nosso canto popular mais importante.” Além disso, faz outra constatação, dessa vez, não apenas no âmbito colonizador e na relação entre europeu e colônia, mas da relação entre as classes altas e as populares, no que tange a influência de costumes e formação do folclore Meyer (1960 p. 66-67) diz que

As antigas danças do fandango riograndense passaram do salão do estancieiro para os galpões, enquanto novas espécies européias entravam a circular entre as classes altas. [...] veríamos como é relativamente modesta a contribuição do “povo” em contraste com a iniciativa criadora das minorias cultas. Mas o preconceito herderiano ou romântico está de tal modo arraigado em nós, que preferimos supor o contrário: que é o “povo”, essa vaga abstração, o grande criador, a fonte generosa onde os poetas vão beber a verdadeira poesia.

As argumentações de Meyer levam à constatação da relação entre o popular e o culto, entre as classes altas e as baixas. Neste caso, contudo, o autor continua separando as duas e questionando qual das duas deu origem ao folclore. Constata que são as classes altas que influenciam a arte popular. Mais adiante, Meyer relacionará a arte culta ao que é produzido

nas cidades. Quando analisa a questão da influência do cancionero português no folclore gauchesco riograndense, conclui que são as elites que influenciam o povo. Meyer (1960, p.67) em relação a isso diz que

A enorme sobrevivência portuguesa, fato folclórico bem comprovado, é mais um argumento a favor da limitação da inventiva popular no sentido romântico. Quando muito, a boa imitação dos modelos, com variantes e temas novos, tirados do ambiente rural, enriquece o patrimônio herdado do ambiente urbano.

Nesse ponto, Meyer coloca o seu conceito de cultura popular, na sua perspectiva do folclore do RS. Sua visão concorda com a afirmação de Williams (2007, p.319) de que popular pode ser denominado o conjunto de obras consideradas inferiores à culta. Com isso coloca em dúvida, no entanto, quando se refere à influência platina, e também a relação entre campo e cidade. Dentre os ensaios de *Prosa dos pagos* que mostram de forma mais eloquente a face de pesquisador folclorista de Meyer estão, além de “Poesia Popular Gaucha”, os textos “Pampa e rodeio; poesia e prosa” e “Gaúcho, história de uma palavra”, ensaio publicado em um jornal e depois acrescido em *Prosa dos Pagos*. Este último já foi comentado no primeiro capítulo deste trabalho. O primeiro também faz, a exemplo de “Gaúcho, História de uma palavra”, uma pesquisa etimológica, desta vez das palavras “pampa” e “rodeio”, bem como elas são utilizadas na literatura gaúcha. O pesquisador Meyer (1960, p.227) inicia o ensaio dessa forma “Eu digo: *pampa*, os lábios unidos se abrem, passo da intenção à distinção final sem consciência de qualquer esforço, e depois de ecoar na memória, a palavrinha se dilata em horizontes e distâncias, até perder-se num vazio de imensidade [...]”

As faces de poeta e de crítico estão juntas, neste ensaio, porque ao analisar o som da palavra diferenciada pela língua entre o Prata e o RS, Meyer está novamente pesquisando a questão das origens e das modificações que ocorrem com a matéria popular, nesse caso, nos vocábulos. Meyer destaca que a palavra pampa é “forasteira” e que, na verdade, nós, os riograndenses, é que “somos tradutores” de pampa. Os platinos, segundo Meyer, é que deram origem à palavra. No entanto, a sonoridade fechada do “a”, pela língua portuguesa, a transforma em algo autêntico também do RS.

Do mesmo modo que em “Gaúcho, história de uma palavra”, com o vocábulo gaúcho, Meyer expõe a evolução de significados que pampa adquiriu ao longo do tempo. Carvalhal (1976, p.62) diz que

O estudo dos vocábulos não tem para Meyer apenas um caráter filológico. Ao acompanhar a evolução de sentido e uso da palavra “pampa” no português e no espanhol, p. ex., procura demonstrar, na continuação do trecho aqui transcrito, como esta evolução teve um significado sobretudo sociológico, paralelo ao estilístico.

O autor retoma este tema da pesquisa da evolução dos vocábulos em um ensaio intitulado “Gaúcho, uma realidade”, publicado no *Diário Carioca*, no caderno Letras e Artes, em 15/6/1952. Este texto é compilado por Tânia Carvalhal, juntamente com outros textos sobre o sul no livro *Pêssegos Verdes*, em 2002. Neste ensaio, Meyer (2002, p115) relembra quando escreveu sobre esse tema em *Prosa dos Pagos*: “Já em 1941, num ensaio publicado na revista *Brasileira* e reproduzido, com leves alterações em meu livro *Prosa dos Pagos*, estudava alguns aspectos da evolução semântica desses vocábulos, mas a oportunidade é boa para desenterrar apontamentos e completar a pesquisa.”

Neste ensaio, Meyer reafirma as denominações que pesquisou para a palavra gaúcho. Os ensaios analisados até este momento tratam da pesquisa folclórica. Meyer também faz crítica literária de vários autores gauchescos, entre eles, o principal a quem dedica atenção especial é João Simões Lopes Neto. Faremos a exposição da crítica de Meyer, primeiramente, sobre José de Alencar, Alcides Maya e Ramiro Barcellos. Como há vários ensaios sobre a representação fictícia de João Simões Lopes Neto das lendas populares gauchescas, dedicamos um item deste capítulo somente para analisar esses ensaios.

O texto “O Gaúcho de Alencar” está em *Prosa dos Pagos*. Refere-se ao livro *O gaúcho*, de José de Alencar. Meyer (1960, p.79) faz uma crítica literária do livro, em que começa a crítica expondo que acha duas contradições na obra: “em que o pior e o melhor andam lado a lado, em boa camaradagem, acabei por admitir que essa obra são três obras num só título: um drama hamletiano; uma admirável sucessão de quadros, em que o paisagista soberbo e o afoito animalista conseguiram realizar um verdadeiro milagre da arte visionária.” Meyer faz uma crítica dialética do romance de Alencar: se, por um lado, reconhece que, embora precário e de uma representação estética do gaúcho meio duvidosa, defende a descrição paisagista que o autor faz e também reconhece que, apesar dos defeitos apontados, Meyer considera a obra um romance regionalista.

O escritor também expõe as críticas de outros estudiosos denominados como provincianos por ele, pois o que buscam na obra é a fidelidade à imagem tradicional do gaúcho. O que se entende da crítica de Meyer é que afirma a investigação do critério antes de fazer a crítica e, quando se refere a isso, comenta que nenhum crítico fez um exame minucioso das fontes utilizadas por Alencar para demonstrar as deficiências de representação do gaúcho.

As críticas dos estudiosos levam principalmente em conta o fato de Alencar não ter vindo ao Rio Grande do Sul fazer uma pesquisa antes de escrever o romance. Desse modo,

esse ensaio de Meyer se propõe a apontar as deficiências de representação do gaúcho no romance de Alencar. Meyer (1960, p81) aponta, principalmente, vocábulos e significados usados por Alencar que não correspondem ao que é conhecido no RS: “*Churrasco*, para Alencar, não passa apenas de carne sapecada. Estabelece uma curiosa distinção entre “poltro” e “potro”, sem qualquer fundamento na tradição regional. *Guaiaca*, cinto usado pelos gaúchos, seria simplesmente “bolsa””. Podemos apontar sobre a crítica de Meyer que o autor considerava muito o uso da cor local na representação do gaúcho nas obras literárias. O autor, embora nunca se refira a este termo, deixa clara esse seu critério nesse argumento exposto sobre a obra de Alencar, que é a não utilização das palavras de cunho local por parte de seu autor em seu romance *O gaúcho*. Mesmo sem a representação de acordo com os termos locais adequados apontados como a principal deficiência do romance de Alencar, Meyer (1960, p.90) aponta a importância da obra do autor no cenário da literatura regionalista do RS:

Sei dizer que o *Gaúcho* de Alencar é o primeiro marco importante na história da novelística de caráter gaúchesco. O exame das fontes disponíveis, a consideração da qualidade literária atingida pelo autor, a própria circunstância dos limites em que se achava enquadrado, inclinam fatalmente o crítico a aceitar essa obra e seu aproveitamento máximo de um mínimo de informações documentais como uma espécie de prodígio intuitivo a poder de poesia, a criação romanesca tudo leva de vencida.

A crítica de Meyer pode ser considerada dialética porque ele leva em conta não só a representação, posto que a considera precária pela falta de termos locais adequados, mas efeito estético no romance *O gaúcho* e na sua poesia, ao descrever a paisagem, e que foi a primeira obra a dar visibilidade ao gaúcho do RS. Além disso, Meyer (1960, p,91) afirma também sobre a estética de Alencar neste romance: “A humanização da vida animal na obra de Alencar sempre me pareceu uma das mais belas fábulas da literatura americana.” Nesse sentido, a crítica de Meyer constitui-se como moderna.

O ensaio “Alcides Maya” se trata da crítica literária de Meyer sobre a obra *Ruínas vivas*, do autor Alcides Maya. Meyer (1960, p. 108-109) afirma sobre o autor: “[...] homem do grande mundo da cultura, revelou-se na obra de ficção profundamente apegado aos pagos. [...] Por esse lado e o que o sentimos nosso. Pouco importa a eloquência, o brilho, a acidentação da sua outra vertente a do farejador de ideias e culturas”. O que mais impressiona Meyer na obra de Alcides Maya é a representação verossímil do gaúcho. O ensaio, no entanto, não se caracteriza só em apontamentos das características positivas do autor e sua obra, de modo que Meyer (1960, p. 110) coloca os pontos negativos de *Ruínas vivas*. Os defeitos que Meyer

aponta no romance são formais. Nesse caso, e a descrição exagerada das paisagens e dos objetos retardam a narrativa de Alcides Maya, na visão de Meyer.

Em seu ensaio *Antônio Chimango*, Augusto Meyer (1960, p.209) analisa o poema, cujo título é o nome do ensaio e afirma ser tão verossímil à vida do tropeiro que pode ser comparado a um documento historiográfico. Para Meyer, *Antônio Chimango* possui essa verossimilhança com o popular porque descreve bem os costumes crioulos. Meyer (1960, p.209) afirma que *Antônio Chimango* é dividido em duas partes e “as duas metades que completam o poema – de um lado os trabalhos campeiros, do outro a sátira política-glosam a seu modo um período da *história* sul-riograndense que ainda não achou historiador.” Meyer (1960, P.211) acrescenta que

A intenção política de que se revestira o poema, prejudicou de certo modo a compreensão do seu valor literário, dentro do nosso regionalismo. Visto agora a uma distância de tantos anos, sentimos que *Antônio Chimango* era a produção mais espontânea, mais próxima do sentimento popular, que então viera incorporar-se no movimento regionalista do Rio Grande. Juntamente com alguns versos de Vargas Neto, ouvi-o mais de uma vez na campanha, recitado por gauchos de lei, rudes e mal soletrados, mas de memória limpa.<sup>14</sup>

Augusto Meyer afirma que a representação do gaúcho em *Antônio Chimango*<sup>15</sup> é verossímil pela descrição dos costumes que apresenta. Por isso, possui um tom espontâneo, mais próximo ao sentimento popular, se configurando como uma produção de caráter mais popular do que outras. Para Meyer, sua verossimilhança supera a visão histórica dos fatos políticos e se torna popular também porque homens que ele considera como gauchos o recitam, como se este já fizesse parte do acervo popular. Meyer (1960, p.209) afirma sobre *Antônio Chimango* que “As rondas formam um delicioso poema descritivo constituindo um quadro fiel da vida do tropeiro.

Outra questão apontada por Meyer e que o tema político não esgota a obra. Esse ponto é reafirmado pelo autor em outro ensaio, escrito em 23-1-1960, para o jornal *Correio do Povo*, em Porto Alegre. O texto chama-se “Política e literatura”, em que narra a situação que motivou a escrita do poemeto por Ramiro Barcellos. Para Meyer, a verossimilhança da

<sup>14</sup> MEYER, Augusto. Antônio Chimango In: **A prosa dos Pagos**. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1960, p. 211.1)

<sup>15</sup> *Antônio Chimango* é uma poesia escrita em 1915 pelo político republicano castilhisto Ramiro Barcelos, sob o pseudônimo de Amaro Juvenal. Trata-se de uma sátira política sobre a figura política de Borges de Medeiros. O poema ironiza a forma de exercer o poder desta figura histórica. Augusto Meyer discorre sobre este poema neste ensaio e o coloca acima das poesias gauchescas platinas no que diz respeito à representação do gaúcho, dos elementos populares e folclóricos na poesia gauchesca riograndense. Só neste ensaio de Meyer, poderíamos discorrer a respeito da diferenciação ( como também das semelhanças) entre poesia gauchesca platina e poesia gauchesca rio-grandense, entre *Martín Fierro*, de José Hernández e *Antônio Chimango* ( que Augusto Meyer estabelece neste ensaio, embora as obras sejam de épocas e contextos bem diferentes), e também sobre a diferença de tom, isto é, em *Martín Fierro* é lamentoso, em *Antônio Chimango* não.

representação do gaúcho operada, neste poema, é tão grande que se constitui em um “quadro fiel da vida do tropeiro”. Estaria Meyer se referindo ao efeito de verdade ou a fidelidade à história (ou melhor: ao folclore, que se constitui em algo diferente da história, embora relacionado) na representação? Nesse ponto, pensamos no papel da verossimilhança e da representação que a literatura opera sobre os objetos. Segundo o filósofo grego Aristóteles (1966, p.144), “com efeito, na poesia é de preferir o impossível que persuade ao possível que não persuade [...] e o paradigma deve ser superado. E depois, a opinião comum também justifica o irracional, além de que, às vezes, irracional parece que não é, pois verossimilmente acontecem coisas que inverossímeis parecem.” Por isso, cabe à arte apresentar um acontecimento crível, não necessariamente verdadeiro, que expanda os sentidos e traga novas visões sobre o objeto, através da ficção.

Aristóteles considera a verossimilhança como efeito de representação semelhante ao que possivelmente pode ser concebido, dito, como real, sem a obrigatoriedade de ser fiel à realidade. Quando Augusto Meyer afirma que *Antônio Chimango* se constitui em um “quadro fiel do tropeiro”, entende-se que ele considera o papel desta produção literária semelhante ao de um documento histórico, que tem maior compromisso com a veracidade dos fatos do que com a literatura.

Nesse ponto, temos três considerações a respeito das afirmações de Augusto Meyer sobre a representação do popular na poesia gaúchesca riograndense: primeira, que *Antônio Chimango* é popular porque descreve os costumes do gaúcho tropeiro; segunda, que a matéria folclórica – considerada popular - é vista como um discurso verdadeiro, real e, terceira, que a poesia gaúchesca tem obrigação de representar fielmente, (ou estar mais próxima possível dessa) essa matéria folclórica. Por outro lado, quando Meyer afirma ser *Antônio Chimango* “próxima ao sentimento popular”, parece considerar a verossimilhança dita por Aristóteles, no sentido de “parecer” crível e de ver a literatura como um discurso de ficção.

Essa postura do escritor é colocada em relação a João Simões Lopes Neto. Meyer reconhece que o autor de *Contos Gaúchescos e Lendas do Sul* é um homem culto, urbano e não um gaúcho simples e analfabeto. Essa mediação não é realizada em relação ao autor do poemeto *Antônio Chimango*. Contudo, Meyer mantém sua afirmação de que a literatura gaúchesca é comprometida em representar o gaúcho, e isso implica no uso da cor local como critério fundamental para representar o popular. Meyer analisa a verossimilhança de Simões Lopes Neto através do uso de caracteres considerados locais.

### 2.2.2.1 Augusto Meyer e Simões Lopes Neto: a representação literária do gaúcho e das lendas populares gaúchas

Meyer dedicou boa parte de seu livro *Prosa dos Pagos* para analisar a representação do popular e do gaúcho por Simões Lopes Neto. São três os capítulos do livro que discorrem sobre Simões Lopes Neto, sobretudo, em torno da sua representação nas lendas: “Simões Lopes Neto”, “O Negrinho do Pastoreio” e “O Lunar de Sepé”. No livro *Os Pêssegos verdes*, há ainda outro ensaio “A Mãe de Ouro”, no qual Meyer discorre sobre a representação da lenda da Salamanca do Jarau, de Simões Lopes Neto.

Neste ensaio, Meyer ressalta a verossimilhança com a qual o autor Simões Lopes Neto realiza a representação dos elementos populares, principalmente, o gaúcho, destacando a humanidade dos personagens. Isso significa que o considera uma ponte entre o campo e a cidade, e que além de uma representação do popular, a literatura de Simões Lopes Neto é considerada digna de estar no cânone, ou seja, faz a mediação, pois seus textos são poéticos, e poesia aqui significa alta literatura e não folclore. Meyer (1960, p.145) afirma isso quando usa o vocábulo “poesia” que, no texto do escritor Simões, “se renova na voz de um poeta e transfigura a letra morta de um texto em puro espírito de vida.”

A letra morta, a que Meyer se refere, é a voz do gaúcho, que já não existe, posto que se modificou em relação ao caráter e ao sentido. A forma representativa do gaúcho, de Simões Lopes Neto e a voz do gaúcho que revive em sua narrativa, torna essa imagem verossímil, crível e, por isso, ganha vida. Essa mestria localiza-se na forma verossímil como representa o gaúcho no personagem Blau Nunes. Meyer (1960, p.146) afirma que Simões Lopes Neto encontrou a melhor entonação para a representação desse gaúcho cultivado na memória e no imaginário do riograndense e afirma que

[...] dentro do regionalismo riograndense, ele foi a confluência e um equilíbrio das suas melhores qualidades, desde a arte ainda ingênua e romântica de Apolinário Pôrto Alegre [...] Principalmente sentimos nele, como em nenhum outro, a voz inconfundível do campeiro riograndense falando pela boca de Blau Nunes, índio velho contador de “casos” nas horas galponeiras.

Meyer destaca não apenas o fator verossimilhança, mas principalmente a forma estética com que Simões Lopes Neto organiza a narrativa, através do personagem Blau Nunes. Meyer (1960, p.150) destaca a forma do autor no que diz respeito à mimesis, e isso o diferencia de outros regionalistas:

Entre o linguajar e a estilização, não notamos solução de continuidade. Quando joga com os recursos tão limitados do estilo indireto, raras vezes o leitor se dá conta do momento crítico da transição do momento em que a prosa rude, colorida, sincopada de Blau Nunes deixa transparecer a voz do autor, em que a imaginação livre consciente e criadora.

A mimesis que Simões Lopes Neto usa em sua obra não é a imitação pura e simples da realidade. A realidade é recriada através de um efeito estético e Meyer aponta essa técnica descrita por Aureback, quando cita o estilo “indireto livre”. Significa que a narrativa de Simões Lopes Neto não segue uma continuidade lógica, o que dá o colorido e a entonação do narrador–personagem Blau, de modo que a aparente “descontinuidade” dá o tom das narrativas de galpão, em que as histórias formam pequenos blocos independentes, sem ligação uma com a outra. De acordo com Carvalhal (1976, p.68) a proposição de Meyer a respeito da forma de Simões Lopes Neto se firma nesse conceito de representação do real:

Está claro que Meyer quer valorizar o tratamento especificamente literário que Simões Lopes Neto dá ao material folclórico por ele coletado. A obra do autor riograndense subsiste, artisticamente falando, graças ao seu caráter mimético (e aqui usa o termo na acepção de E. Aurerbach, de *Dargestellte Wirklichkeit – A representação da realidade*, em *Mimesis*, 1946) em suas duas perspectivas básicas: como diferenciação do real e esta como material da criação literária.

Nesse sentido, é que se dá o colorido da narrativa de Simões Lopes Neto em seus contos. Meyer (1960, p.151) destaca o colorido da narrativa, o qual empresta a entonação do gaúcho:

Há sempre, no fundo da sua obra, e no passar para o papel o relato colorido que ouviu ao pé das brasas, numa estância qualquer a que pedira pouso, a graça do ambiente, o cuidado de reconstituir o timbre familiar das vozes e nada mais característico da sua fidelidade aos modelos, neste caso, do que os parênteses, a interjeição bem dosada, os rodeios pitorescos, as reticências sublinhando o comentário sentencioso e as elipses que dizem mais e melhor que tudo.

A forma de Simões Lopes Neto, embora pareça descuidada, é apontada por Meyer como adequada para o efeito de real que passa para o seu protagonista narrador Blau. A descontinuidade do relato, ou seja, a independência dos contos entre si e a descaracterização do personagem (em um conto ele é um tropeiro, noutro um velho) contribuem para a verossimilhança do narrador popular. Por isso, Blau parece popular pela forma que seu autor utiliza. De acordo com Adorno (2007, p.121), “el artista que porta la obra de arte no es el individuo que en cada caso la produce, sino que mediante su trabajo, mediante la actividad pasiva, Él se convierte en lugateniente de sujeto toal social.” Meyer (1960, p.151) afirma que:

“Simões Lopes Neto foi, por ensejo e instinto, o intérprete das tendências e tradições para a fixação do homem do campo. Seu intuito era contribuir para a fixação do populário gaúcho.”

Meyer tinha comentado o *Cancioneiro Guasca* de João Simões Lopes Neto em um ensaio de *Prosa dos Pagos*, como já comentamos neste capítulo. Neste ensaio, ele reconhece que o poeta é bem maior que o folclorista que tentou ser. Assim, comenta os contos “Trezentas onças”, “O Negro Bonifácio”, “O contrabandista”, “No manantial” e “Os cabelos da china”, considerando-os maiores do que as reescritas das lendas populares, por exemplo. Meyer (1960, p.156) comenta: “No registro da tonalidade trágica, poderíamos citar com toda a confiança *O negro Bonifácio, No manantial, Os cabelos da China, Contrabandista, Jogo do Osso, O anjo da Vitória*. São contos de sangue e paixão, contados em poucas palavras, ao modo vivo de Blau.”

O autor analisa a representação das lendas populares gaúchas em Simões Lopes Neto. Nesse sentido, considera os contos melhores que as lendas em matéria de forma. No entanto, Meyer destaca o tom místico emprestado pelo autor às lendas e, por isso, considera que ele não apenas reconstitui as origens das lendas, mas as recria. Para o crítico Meyer, Blau Nunes era a forma perfeita do gaúcho, pois trazia a entonação adequada para fazer sentir o gaúcho, tanto que o escritor inicia o ensaio afirmando: “Eu já tive a sorte de ler os *Contos Gauchescos* numa velha casa de estância, com as janelas abertas sobre os horizontes limpos da campanha. Recordo agora ao meu caderno de notas, para reconstituir a poesia arisca daquele momento.” Isso significa que a obra de Simões Lopes Neto faz sentir perfeitamente o ambiente rural, e que Meyer, com toda a autoridade, informa a experiência que teve da leitura, na época, em que viveu com sua família em um terreno de barragem.

O destaque que o autor dá ao pronome “eu” é que lhe confere a autoridade. É como se Meyer afirmasse que, ele, crítico literário, vivenciou a experiência literária no campo, e por isso os que lêem a seu ensaio devem acreditar que o efeito estético usado por Simões Lopes Neto é verdadeiro.

Para nós outros, ele é hoje o gaúcho, em linguagem mais precisa, o campeiro riograndense, como tipo historicamente definido, cuja linha evolutiva poderia fixar-se entre dois extremos- o regime das invernadas e a industrialização dos nossos tempos. [...] Talvez ninguém no Brasil tenha conseguido uma identificação tão profunda com o espírito dos seus pagos, a tal ponto que o próprio Simões Lopes Neto, o pelotense culto e de família patricia, inteiramente se apaga na sombra de Blau, o vaqueano.

Meyer reconhece que a forma estética da narrativa do autor plasmada em seu personagem Blau. Por isso, a crítica de Meyer é dialética, pois não considera apenas a

verossimilhança, como faz questão de afirmar que outros escritores regionalistas mostram meras veleidades populistas. Não basta a representação fiel, é preciso encontrar a entonação certa do personagem e Simões Lopes Neto, mesmo sendo um escritor à margem, na época conseguiu de acordo com Meyer, esse efeito. Se Meyer, de um lado, reconhece que a obra tem um efeito de acento popular, por outro, afirma que *Contos Gauchescos* não é uma obra popular, isto é, feita pelo povo, e sim, uma criação artística literária, pois Simões Lopes Neto é um autor culto. Além de ter um acento propositalmente local e popular, os contos, de acordo com Meyer (1960, p. 118): “acham-se fundamente marcados de verdade humana”, transcendendo o círculo restrito do interesse local.

A obra acha-se, na crítica de Meyer, inserida no âmbito da literatura universal. Por isso, o autor não vê apenas o acento regionalista na obra de Simões Lopes Neto, mas o seu caráter humano, que insere a obra na literatura universal. Segundo Carvalho (1976, p.66- 67): “Se por um lado Meyer entende que, como escritor regionalista, Simões Lopes tem a difusão de sua obra limitada, por outro lado considera que *Contos Gauchescos e Lendas do Sul* transcendem ao círculo restrito do interesse local, pois “estão marcados de verdade humana” (p.154).” Meyer analisa três lendas reescritas por Simões Lopes Neto: “O Negrinho do Pastoreio”, “Lunar de Sepé” e “Salamanca do Jarau”. Os ensaios sobre as duas primeiras citadas estão em *Prosa dos Pagos* e são denominados com os nomes das lendas. O terceiro está publicado no jornal *Correio da Manhã*, em 9/9/1967 e recolhido por Carvalho no livro *Os pêssegos verdes*, em 2002.

No primeiro ensaio, “Negrinho do Pastoreio”, Meyer relaciona a lenda com a história da escravidão no Rio Grande do Sul. A lenda do negrinho trata da história de um menino pretinho, que provavelmente vivia dentro da casa dos patrões, servindo-lhes. Podia ser um mestiço, filho do patrão com a escrava, ou um protegido. Esse menino tinha a responsabilidade de cuidar dos cavalos e o filho do estancieiro, que era mau, soltou os animais no campo. O estancieiro, furioso, bateu no negrinho e o colocou quase morto em uma cova com formigas. Na lenda recontada por Simões Lopes Neto, o negrinho ressuscita e vai para junto de sua madrinha, Nossa Senhora Aparecida. Desse modo, o negrinho ajuda quem perde algum objeto se lhe acender uma velinha para Nossa senhora, sua madrinha.

Meyer associa a lenda à história, afirmando que é possível que tenha existido muitos negrinhos pequenos que moravam dentro das casas dos estancieiros e que eram muito maltratados. A lenda seria uma espécie de documento vivo do sofrimento dos escravos no Rio Grande do Sul, cuja fama da violência da escravidão passou por amena em relação ao resto do Brasil. Por isso, o autor inicia com as observações do historiador Saint-Hilaire, em uma

crítica mais científica que impressionista. Meyer (1960, p.95) caracteriza as impressões do historiador: “ Se é verdade que tudo toma cor do prisma e do momento, devemos reconhecer que Saint-Hilaire praticava como poucos a arte de reagir contra os primeiros impulsos da lógica afetiva, graduando ao extremo o seu ponto de mira.”

Meyer associa o conteúdo pesquisado pelo historiador como uma forma de inspiração para o surgimento da lenda do Negrinho do Pastoreio, como se a lenda fosse uma espécie de documento histórico. Dessa história da escravidão, da mesma forma, Meyer aponta (1960, p.97) que Simões Lopes Neto deve ter-se inspirado para escrever o conto *O negro Bonifácio*, bem como a reescritura da lenda do negrinho.

Desse modo, Meyer analisa a possível origem da lenda e as variações que ela tem no Uruguai, por exemplo. Mais adiante, retoma os elementos que Simões Lopes Neto acrescentou à lenda: o menino mau da estância, filho do estancieiro, as carreiras e a madrinha Nossa Senhora. Meyer analisa a forma como Simões Lopes Neto a reescreveu, apontando os mesmos caracteres, em relação à mimesis e também ao seu aspecto humano, que já havia entrevisto nos contos gauchescos. Meyer (1960, p. 112) diz que

Como quer que seja, quando Simões Lopes Neto estilizou o nosso triste Negrinho do Pastoreio, reconto pastoril, não foi infiel senão para acentuar ainda mais seu gosto amargo, de coisa vivida e sofrida, e o seu profundo sentido humano. Ele é a síntese de velhas misérias demasiado humanas e talvez insolúveis.

Em “Lunar de Sepé”, Meyer faz o mesmo trajeto investigativo que realizou no ensaio “Negrinho do Pastoreiro”: primeiro, investigou as origens da lenda, com exceção de que citou a obra *O Uruguai* como referência literária que representou todo o conflito da guerra guaraníca das Missões Jesuíticas. Esse conflito origina-se pelo acordo entre Espanha e Portugal, em que trocavam entre si os Sete povos das Missões e a Colônia de Sacramento. Como resultado, os índios das missões tinham de abandonar as terras e ir para a Colônia de Sacramento. Disso resultou a guerra e o mito de Sepé Tiaraju, que foi morto em combate e virou lenda, a qual afirmava que ele tinha um lunar na testa. Meyer analisa que *O Uruguai* tinha a clara intenção de enaltecer o povo das Missões, apresentando essa terra como uma espécie de paraíso perdido. A obra não tem essa intenção, mas a ideia foi propagada por muito tempo nos estudos literários até ser desmistificada. *O Uruguai* não é uma obra literária enaltecedora da história das Missões.

Meyer investiga a história das Missões, e expõe no ensaio a forma como os padres educavam os índios. Ao chegar na história de Sepé, Meyer (1960, p. 194) aponta a existência de dois caciques: Nicolau Neenguiru e José Tiaraiú:

Sobre dois perfis de índios missioneiros, Nicolau Neenguiru e José Tiaraiú, no fundo tão vagos, tão sumidos no conflito formidável de interesses, em que representam quando muito um episódio pitoresco, criaram-se dois tipos lendários. Nicolau Neenguiru, o terceiro cacique deste nome, tonou-se o famoso Nicolau I, Rei do Paraguai e imperador dos Mamelucos, conforme em escrito fantasioso divulgado na Europa; José Tiarajú, cognominado Sepé, transformou-se em “São Sepé” da tradição gaucha, dele tratando o *romance* popular que Simões Lopes transcreveu.

As duas figuras lendárias foram envoltas em um sentido místico e religioso. A lenda apregooou sobre Sepé, por exemplo, que ele tinha um sinal na testa que era, na verdade, um lunar, que era uma marca divina, uma espécie de sinal de sua eleição como guia do povo. Meyer (1960, p, 195) comenta que esse lunar era um sinal de pele que foi envolto em uma aura de luminosidade. Depois, o autor contrapõe a face da lenda com a da história. Meyer (1960, p.197) destaca

Quanto ao verdadeiro Sepé, a primeira referência que se encontra nos *Documentos* é uma carta do cura São Miguel, Lourenço Balda, dirigida ao padre Tadeu Xavier Henis, em 22 de março de 1753. (...) Através das outras referências que aparecem no *Diário*, podemos recompor a imagem de um índio, destro, dedicado aos padres, que comandava a artilharia e falava um pouco de espanhol. [...] Como vemos no texto comentado, na tradição gaucha foi promovido Sepé a general dos Sete Povos, mas de fato não passava de simples “capitão”, subordinado ao comando de Neenguiru.

Meyer confronta a lenda com a história, na tentativa de desmistificar a figura de Sepé. Essa disposição que encontramos em sua crítica pode ser registrada em um episódio em que houve um desejo de transformar a figura de Sepé Tiarajú em um dos símbolos identitários do estado, idéia contra a qual Meyer manifestou-se. Tratava-se de um debate ideológico entre os conservadores e os intelectuais modernos do RS, do qual Meyer fazia parte. Após fazer um exame da lenda e da história, o autor analisa a reescrita de Simões Lopes Neto. Sobre a representação da lenda, Meyer (1960, p.200) lança a seguinte pergunta: “Até onde teria ido a colaboração de Simões Lopes Neto, ao transcrever o poema?” questão que o próprio crítico responde: “Excluídos alguns versos em que é inegável certo respiro do falar crioulo, e duas ou três quebras de metro, sem importância concludente no caso, tudo ali parece obra de letrado, e de letrada com vagas fumaças de erudito.”

Nessa reescritura de Simões Lopes Neto, Meyer analisa a questão do acento popular. Se ele tinha verificado esse acento tão eloquente nos contos gauchescos, aqui, em “Lunar do Sepé”, Meyer não vê essa representação. A obra lhe parece com uma linguagem muito culta. Nessa análise de Meyer, entra a questão da fronteira entre o que culto e o que é inculto na

representação de elementos literários através da literatura. Meyer aponta que essa obra de Simões Lopes Neto não passou a verossimilhança do popular, pois parece obra de letrado.

O próximo ensaio, “A mãe de Ouro”, publicado em *Correio da manhã*, em 9/9/1967, e presente no livro *Pêssegos Verdes* discorre acerca da semelhança da lenda “A mãe de ouro”, dita como mineira, com as lendas hispano-americanas e com a Salamanca do Jarau. Dentro dessa análise, o autor aborda a reescritura da lenda “A Salamanca do Jarau”, por Simões Lopes Neto. Meyer inicia analisando a lenda da “mãe de ouro” e a proximidade que tem com a lenda da “mãe d’água por exemplo. Aborda, então, a influência na inspiração de Simões Lopes Neto para reescrever a “Salamanca do Jarau”, apontando como muito semelhante com as duas lendas citadas. Meyer (2002, p.153), esclarece que

Muito antes dos trabalhos de Daniel Granada, portanto, a tradição era difundida no Rio Grande do Sul, o que afasta a hipótese de uma simples interferência erudita a sugerir o autor de *Lendas do Sul* através de longas transcrições de Teschauer em seu estudo sobre o mesmo tema, publicado em 1911 na *Revista Trimestral do Instituto Histórico do Ceará*.

Meyer revisita as pesquisas feitas sobre a origem primordial do símbolo da mãe terra que seria a lenda que origina todas as outras histórias: Mãe de Ouro, Mãe do cerro, Pachamama, Mãe terra, mãe do milho... entre outras, e que vão originar, também, a alenda da “Salamanca do Jarau.” De acordo com Meyer (2002, p.154): “À mesma família mítica pertence a tradição gaúcha dos “cerros bravos”, ou encantados.” E aponta que, na versão de Simões Lopes Neto, a terra já foi uma mulher: o corpo é a terra, os matos, os cabelos, as cavernas, o nariz e orelhas e os minerais, as suas veias.

Essa mulher seria a Mãe do Ouro. Depois, compara com as versões paulistas, em que essa mulher pode ser um pássaro, pedra e até lagarto e também formosa mulher. Daí a semelhança com “Salamanca do Jarau” que Meyer (2002, p. 155) aponta: “Tudo isso, mas especialmente, nas duas últimas versões, reconduz o pesquisador ao ciclo das Salamancas, dos cerros bravos, da mãe de Ouro.” E desse modo, aproximam-se do lagarto da Teiniaguá: “o lagarto de ouro é próximo parente da telúyaguá missioneiro, o mesmo carbúnculo ou carbuco das versões mais antigas.”

A maior parte do ensaio se dedica a investigar a origem da Salamanca do Jarau e sua correspondência com a lenda da mãe de ouro. Quase no final do ensaio, Meyer (2002, p.157): “E, em face daquela variedade do interior paulista em que a Mãe de Ouro ressurgiu com as feições de “formosa mulher”, inevitável será a evocação de “princesa moura encantada”, de Simões Lopes Neto [...] Chega a parecer que em algumas linhas Simões Lopes Neto

conseguiu fundir, mesclar, amalgamar todos os motivos mais plásticos do mesmo ciclo da Mãe de Ouro.”

Neste ensaio, Meyer pesquisou a correspondência da forma como Simões Lopes narrou a Salamanca do Jarau com as possíveis lendas relacionadas a ela. Percebeu que a lenda da Mãe de ouro está presente na forma narrativa do autor, como se ele misturasse as duas histórias. Diante da exposição das ideias de Meyer sobre a representação do popular na poesia gauchesca e da análise que esse autor empreende tanto dos elementos populares, tanto da forma estética de mimesis dos autores regionalistas do RS, especialmente Simões Lopes Neto, percebemos um autor bastante preocupado com a origem dos elementos folclóricos, mas também com uma crítica literária bastante aguçada e dialética, ao separar claramente o material literário do popular. Ao mesmo tempo, há um foco de importância desse autor ao uso de elementos locais, como o uso das palavras, por exemplo, para a representação do gaúcho, embora não seja o único critério que observe. A obra de Simões Lopes Neto, por exemplo, é cheia de vocabulário local.

### **2.3 Considerações finais sobre a abordagem do popular rural por Borges e Meyer em seus ensaios:**

A crítica de Meyer parece caracterizar a feição de seu autor, dividido entre seu lado moderno e cosmopolita, mas também arraigado às tradições e ao regionalismo riograndense. A maneira como cada um dos críticos – Jorge Luís Borges e Augusto Meyer - consideram a representação dos elementos populares na poesia gauchesca parece diferenciar como cada um vê o papel da verossimilhança no texto literário. Borges entende a verossimilhança da poesia gauchesca e a poesia popular como uma construção para “parecer” popular, e isto converge para o que Aristóteles afirma sobre a verossimilhança da literatura com o real, isto é, “parecer” real. Já pelas afirmações de Augusto Meyer, apreendemos que o crítico entende que a literatura gauchesca deve parecer-se o máximo possível com a poesia popular, a ponto de esta ser considerada popular também, isto é, se afere a um comprometimento da literatura em representar, o mais “fiel” possível, a matéria folclórica e popular. A diferença entre as considerações de Borges e Meyer parece estar presente, sobretudo, nos termos e nas concepções que usam para explicar a representação do popular na poesia gauchesca. Enquanto Borges fala na origem culta da poesia gaúcha e ressalta que homens urbanos de Buenos Aires a compuseram, Augusto Meyer não faz esta distinção, exceto para separar o culto do popular. Borges também separa a poesia gauchesca da poesia popular, apontando como principal

diferença os assuntos que cada uma trata: a gauchesca busca parecer popular na descrição dos costumes, linguagem e indivíduos populares, a popular trata de temas que quase nada tem a ver com a sua vida cotidiana, que a transcendem, por isso são ditos como universais. Diferentemente de Meyer, o qual busca a origem do popular, mas o coloca como inferior ao culto, pois o considera folclore e não com o mesmo valor de arte que o erudito possui.

Nesse ponto da diferenciação entre a poesia gauchesca da poesia popular é que encontramos uma diferença importante entre as considerações da representação entre Borges e Meyer, buscando o que cada um entende por “popular”. Nesse ponto, cabem as questões: o folclore é um discurso que corresponde aos verdadeiros costumes do povo ou também é uma construção? É possível apreender os costumes dos gauchos antigos tal qual viviam?

Essas questões são importantes para entender como cada crítico - Borges e Meyer - vê a representação do popular na poesia gauchesca. Mas o que é popular? Por esse ponto de vista, Mafessoli (2001, p.4) afirma que

[...] a cultura pode ser identificada de forma precisa, seja por meio das grandes obras da cultura, no sentido restrito do termo, teatro, literatura e música, ou, no sentido amplo, antropológico, os fatos da vida cotidiana, as formas de organização de uma sociedade, os costumes, as maneiras de vestir-se, de produzir, etc.

A cultura gauchesca imita e descreve o modo de viver do gaúcho. E, nesse aspecto, está de acordo com o sentido antropológico de cultura que Mafessoli descreve. E esta cultura é considerada popular porque se acredita oriunda de uma massa simples, daí, vista como folclore.

Esses costumes que a gauchesca representa - tanto a platina, como a riograndense - são atribuídos a um gaúcho considerado existente em uma época histórica específica, mas devido a uma construção cultural, esse acervo cultural antropológico foi congelado e assim dito como identificatório de uma região ou país. Mais no Rio Grande do Sul, em que o termo gaúcho identifica seu habitante. No entanto, Borges, diferentemente de Meyer - que não faz esta distinção claramente -, considera a poesia gauchesca inscrita dentro do sentido restrito do termo cultura que Mafessoli dita: nas grandes obras da cultura, como a literatura é considerada, realizada por homens cultos da cidade, e não pela massa rural que representa, como muitos críticos afirmam. Dentro dessa perspectiva, o popular se difere do culto, sobretudo, pela especificação dos grupos que produzem os objetos da cultura. De acordo com Montenegro (2007, p.11), cultura popular pode ser entendida dentro de um prisma social, pois afirma: “A delimitação das categorias “popular”, “cultura popular”, “memória popular” tem, historicamente, vários matizes. Cada época recupera e atribui ao popular um sentido [...]”

Este conceito, no que se refere à poesia gauchesca e a popular, remete à separação entre os homens da cidade e os homens do campo, que viram a vida no campo porque estão longe desta. Os urbanos, que, de acordo com Borges, deram origem à poesia gauchesca, são cultos, o que podemos entender que os homens do campo são o contrário, no que diz respeito ao conceito de cultura no sentido restrito.

A cultura popular realizada por esses camponeses é espontânea, ao contrário da poesia gauchesca, que é uma construção artificial. No entanto, mesmo esta poesia sendo espontânea, o povo tem seus mecanismos para fazer arte, e estes mecanismos são considerados convenções. Esta concepção de Borges se estende também ao aproveitamento do popular na cultura de entretenimento, ou a comercialização da obra de arte, por exemplo, os tangos e as milongas, e já é uma cultura ligada à cidade, predominantemente urbana. Voltando à questão da espontaneidade da poesia popular diferente a construção literária da gauchesca. Assim como o popular é construído, é calculado na poesia gauchesca, o mesmo ocorre na concepção de Borges com a arte popular urbana na cultura de entretenimento, de massa. A respeito das considerações de Borges a esse tema, Fischer (2008, p.53) afirma:

Para Borges [...] aí está uma falsificação que não lhe agrada, uma derivação que trocou o espontâneo pelo calculado.

Trocou o quê? O popular pelo aparentemente popular, poderíamos dizer: antes se tratava de algo espontâneo, tanto que os artistas eram gente de circo (como Villoldo) ou valentões que compunham alguma quadrinha por diversão. E essa prática parece a Borges, em 28, verdadeira e digna de aplauso. Mas não assim o que veio depois, já artificial porque intencionalmente feito com ar de coisa popular, segundo ele: a verdade do primeiro momento depende direta e completamente da espontaneidade, que se perde, dizemos nós hoje, com o ingresso da arte no circuito das mercadorias, na indústria cultural

A espontaneidade se perde com sua representação tanto na música da indústria de entretenimento, tanto na poesia literária gauchesca. Há, contudo, uma diferença no modo como Borges vê as duas: da primeira não se agrada, enquanto da segunda apenas marca a diferenciação. A ideia de “popular” também está ligada ao campo para Augusto Meyer, pois destaca que uma das razões de, por exemplo, *Antônio Chimango* ser popular é o fato de “gauchos rudes e de memória limpa” o recitarem. A diferença é que Borges afirma que a poesia gauchesca foi realizada por homens urbanos e cultos e que Augusto Meyer não menciona que Ramiro Barcelos, autor de *Antônio Chimango*, é um político republicano e, portanto, também um homem urbano e culto, e não um gaúcho rude.

Isso significa que, para Borges, a poesia gauchesca é uma construção culta que visa representar os elementos populares e para Augusto Meyer parece não haver essa

diferenciação. Meyer liga a idéia do popular com o folclore, o qual compreende a descrição dos costumes do gaúcho que está no campo. Borges parece tratar dessa matéria de uma forma mais distante, tanto que diferencia a poesia gauchesca da que é realizada pelos “payadores”, sendo estes ligados ao popular. Quanto ao folclore, Borges (22/12/83 apud 1990, p.25) afirma:

O povo é menos crédulo do que os crédulos folcloristas. Se o folclore me interessasse, eu iria procurá-lo em terras muito antigas, como a Índia, ou primitivas, como o Senegal, não nas províncias argentinas, de tradição recente. Me dizem, contudo, que, graças às autoridades, o folclore já chegou ao campo.

Borges considera o folclore como um discurso construído, de modo que os folcloristas são “crédulos”. Ressalta que apenas lugares com maior tempo de civilização têm uma tradição folclórica significativa, ao passo que a Argentina tem uma história muito recente. E a matéria folclórica não é o foco de sua produção. De acordo com Fischer (2008, p.55), “não está no centro de sua narrativa ficcional a preocupação com o local, o nacional, o popular, matéria possível, mas não obrigatória em sua compreensão.”

Para Augusto Meyer, a poesia gauchesca precisa ser comprometida com o que o discurso folclórico, que este deve ser “matéria obrigatória” para que a poesia seja considerada gauchesca, ao que para Borges parece ser diferente, já que vê a poesia gauchesca com esta ausência de comprometimento. Sobre essa questão da poesia ser comprometida, Borges (15/06/86 apud 1990, 168) afirma:

A poesia só tem compromisso com a beleza. Isso não significa que os temas políticos não possam inspirar. [...] A poesia goza de toda a liberdade, ainda que tenha negado a liberdade. Simplesmente acho isso. A poesia comprometida não tem sentido. A poesia está comprometida com a poesia..., e não com fatos tão efêmeros e tão mutáveis quanto as circunstâncias de uma sociedade, ainda que essas circunstâncias possa, ser também estimulantes, mas certamente não são as únicas.

Para ele a poesia se apresenta descomprometida com qualquer ideologia ou fato e isto significa que a poesia gauchesca, sendo uma construção artística e literária, que visa parecer popular, não tem, para Borges o compromisso de representar exatamente o que diz o discurso folclórico para ser considerada popular. Mesmo afirmando que essa poesia é realizada por homens urbanos e cultos, e não por gaúchos, como muitos críticos afirmam, Borges argumenta que a poesia gauchesca não deixa de ser popular, o que pode ser configurado como um paradoxo, que Fischer (2008, p. 52) explica, dizendo que

[...] o de que a origem importa menos que o destino, para conhecer alguém ou algo, como ele dirá depois do gaúcho como tipo humano, além de afirmar o traço inelutável do gênero, que nada tem a ver com o campo, com o gaúcho, como ele faz questão de sublinhar” Já para Augusto Meyer, o comprometimento da poesia gaúchesca com a matéria folclórica parece ser fundamental para a representação do popular.

Essa pode ser uma diferença fundamental entre as considerações de Augusto Meyer e Jorge Luís Borges a respeito da representação do popular na poesia gaúchesca. Meyer se interessava mais pela matéria folclórica (e dita como popular) do que Borges. Ele desconfia da veracidade do discurso folclórico como se fosse um documentário histórico e o entende como uma construção. Já Augusto Meyer não menciona esta questão em seu ensaio, o que aparenta uma posição de credulidade em relação ao discurso folclórico. Não vê a possibilidade de questionar a verdade do conteúdo do folclore e de considerá-lo uma construção, assim como também não menciona o fato do autor de *Antônio Chimango* não ser um gaúcho inculto. No entanto, em relação a Simões Lopes Neto, o autor o reconhece como culto e não popular.

É importante destacar que os criadores do Movimento Tradicionalista Gaúcho não eram gaúchos rudes e incultos, ao contrário, eram estudantes do Colégio Júlio de Castilhos que recolheram amostras de cantigas populares e versos de pessoas consideradas da massa rural. Esta questão possibilita chegar a uma diferença entre Borges e Meyer, à medida que dizem a respeito da representação do popular na poesia gaúchesca nos seus ensaios. O segundo ensaísta – Meyer - não menciona esta diferença entre a poesia gaúchesca e a poesia popular e cita expressões como “fiel à vida do tropeiro” e “documento literário”. Disso se podemos entender que Meyer considera a poesia gaúchesca como comprometida em representar fielmente os costumes, (e mencionamos, nesse sentido, o folclore, porque é um discurso que insere estes costumes).

O folclore é considerado detentor de verdade, como a história, para Meyer Sobre a questão do popular, não considera e não menciona a questão da perda de espontaneidade do popular quando este é representado por uma poesia gaúchesca literária. Desse modo, resumimos em uma só questão, qual seja, Borges se distancia dos objetos gaúchescos e populares, desenvolvendo uma dialética. Meyer não se distancia e parece considerar apenas um lado da questão. E essa diferença reside na forma como cada um dos ensaístas vê a poesia gaúchesca: Borges a vê como construção do popular e a diferencia da poesia popular. Esta diferença reside na espontaneidade, que também é convenção. Uma convenção preocupada apenas com a expressão, e não afirmar a identidade. Meyer diferencia os discursos popular e culto, mas não considera que o primeiro tenha convenções.

## **2.4 Considerações de Borges e Meyer a respeito das semelhanças e diferenças entre a literatura gaucha platina e a riograndense.**

Jorge Luís Borges e Augusto Meyer depararam-se, a certa altura de suas discussões sobre a Gauchesca e a identidade do gaúcho em seus respectivos locais nativos, com as semelhanças que há entre a tradição do gaúcho e a literatura, construídas em Argentina e Rio Grande do Sul. Justifica-se o item 1, do primeiro capítulo do presente trabalho, por causa dessa discussão.

Os escritores, levando em conta as diferenças entre seus respectivos locais - Argentina e Rio Grande do Sul - fizeram comentários sobre isso. O primeiro deles diz respeito à semelhança entre as literaturas gaúchas de cada lugar, a começar pelo personagem Martín Fierro, de Hernández, ser considerado um gaúcho platino ou riograndense, ou seja, em quem Hernández se inspirou para escrever a obra *El gaúcho Martín Fierro*, se nos gaúchos de sua terra ou do Rio Grande do Sul.

Borges reconhece que a consideração de alguma semelhança entre os gaúchos riograndenses e os argentinos vista na obra *El gaúcho Martín Fierro* pode proceder se levar em conta que Hernández escreveu o livro em um hotel localizado exatamente na fronteira. O escritor não se atém muito a isso, mas faz um pequeno comentário em seu ensaio “Martín Fierro” do livro *Prólogos- con un prólogo de prólogos* (1975). Borges (2009, p.104) narra que Hernández escreveu a obra em que os outros escritores, como Lugones e Vicente Rossi tentaram precisar: o primeiro diz que é o Hotel Argentino, situado na esquina 25 de Mayo e Rivadavia, enquanto que o outro diz que é um homem localizado na cidade de Santana do Livramento, cidade riograndense que faz fronteira com a Argentina e argumenta que: “El gauchaje de la frontera del Brasil y del Uruguay le habría traído a la memoria los otros gauchos de la frontera de Buenos Aires. Esto explicaría algún brasileirismo que se há descubierto en la obra. Más importante que la geografía o topografía de la tarea es el hecho de que un hombre que no había practicado la poesía escribiera, sin saberlo y sin proponérselo, un gran poema.”

Borges cita a semelhança entre que pode haver entre o gaúcho representado por Hernández em *El gaúcho Martín Fierro* e o gaúcho riograndense por causa do lugar onde escreveu a obra, no caso, na fronteira entre Brasil e Uruguay. Não avança, no entanto, nessa discussão, porque Borges acredita ser mais importante a realização da obra do que as semelhanças de representação entre o gaúcho platino e riograndense.

Augusto Meyer avança na discussão um pouco mais do que Borges no ensaio *Antônio Chimango*, um dos ensaios do livro *Prosa dos Pagos*. Ao contrário do escritor argentino, que não se interessa pela discussão da comparação entre as literaturas gauchas da região do Plata e do RS, Meyer discorda que haja igualdade de características, apontando que as duas são diferentes. Ressaltamos que este autor remete à poesia gauchesca riograndense, e Borges discorre sobre a gauchesca platina. Embora as duas tenham muitas semelhanças, não podem ser consideradas iguais, tendo em vista, diferenças importantes.

O autor faz essas considerações por meio do comentário dos críticos sobre a semelhança entre os personagens Viscacha, de *Martín Fierro* e o Tio Lautério, em *Antônio Chimango*. Meyer centra a atenção na entonação e nos costumes, verificando a sua verossimilhança. Em relação a *Antônio Chimango* e *Martim Fierro*, Meyer (1960) aponta:

Já se tentou se aproximar êsse episódio dos conselhos de Vizcacha em *la vuelta de Martín Fierro*. Sem razão, a meu ver; numa literatura de temas necessariamente limitados, cuja modulação será restrita por força das circunstâncias, ocorrem coincidências, fora de qualquer imperativo de imitação literária. Nêsse caso, por exemplo, apenas coincide o tom cínico dos conselhos; quanto ao sentido original, não vejo termo de comparação [...]

Quando se trata de aconselhar, o que é muito do seu gosto, os gauchos velhos não usam voltas e rodeios, vão logo ao assunto. Em geral, - e este é o fundo permanente que sentimos na figura de Viscacha ou nas considerações de um Blau Nunes, em "Batendo orelha"- em geral, anota cínica, a dureza de tom e expressão, e o pessimismo abrandado em fatalismo constituem a forma obrigatória de que essa preceptiva costuma revestir-se, entre dois roncões de bomba no bojo da cuia. (MEYER, 1960, p. 213)

Em relação à *Martín Fierro*, Augusto Meyer (1960, p.218) afirma que *Antônio Chimango* não tem semelhanças significativas com a obra de Hernández . Considera o poemeto campestre de Amaro Juvenal-Ramiro Barcelos superior a *Martín Fierro*:

Chegamos ao ponto essencial da questão: o problema da originalidade. Tentou-se em vão buscar modelos para o nosso *Antônio Chimango* poesia gêmea ou prima-irmã do Prata. [...] o que se impõe, além de certas coincidências temáticas inevitáveis, é a superioridade despreziosa de *Antônio Chimango*, ao menos em tudo que diga com estas qualidades muito importantes no caso: agilidade, leveza, graça, as três graças do seu estilo.

A seu lado, o imponente *Martín Fierro*, com 7 210 versos, é esmagador sem dúvida, mas nem por isso consegue superá-lo naquelas virtudes compensadoras.

Augusto Meyer diferencia *Antônio Chimango* da poesia gauchesca realizada na Argentina, especialmente de *Martín Fierro*. Apesar de reconhecer que há semelhanças, não considera que haja aproximações significativas, como outros críticos tentaram ver. Destaca a diferença principalmente na representação. No entanto, não é apenas essa, porque há

diferenças de representação do gaúcho nas produções do mesmo país, como vamos verificar mais adiante.

Assim, é pertinente a afirmação de Meyer em diferenciar *Antônio Chimango* de *Martín Fierro*, posto que uma é produção da poesia gaúchesca riograndense e a outra faz parte da poesia gaúchesca platina. Existem muitas semelhanças entre as duas, mas unificá-las como uma única literatura se constitui em uma questão complexa, pois há vários pressupostos que devem ser levados em conta, posto que as diferenças são grandes entre as representações platina e riograndense do gaúcho, bem como da história, que perpassa o entendimento decada país em relação a essa identidade gaúchesca (ver o primeiro capítulo).

Não é, portanto, uma tarefa simples. Muitos críticos realizam a tentativa de unificar as duas, formando uma espécie de “comarca do Pampa”. Angel Rama (2008, p.169) afirma que:

Existem leituras equivocadas em circulação, em razão de se ver o Brasil como um bloco e a América Hispânica como outro. Acredito que a realidade é mais complexa, pois existem muito mais centros, com áreas diferenciadas, algumas ligadas entre si. A relação da literatura gaúcha com a literatura rio-platense é bastante evidente e conhecida.

A questão central de *Martín Fierro* configura-se na representação da exploração, da submissão do indivíduo gaúcho ao poder e a transformação que essa autoridade desmedida opera nele. Pode-se dizer que essa representação corresponde aos que são obrigados a obedecer a um poder autoritário. No entanto, ele foi lido por Lugones, segundo Borges, como representação de herói nacional e essa leitura suplantou a do próprio autor Hernández. O ponto de vista posto em *Martín Fierro* se caracteriza como vítima do poder. Em *Antônio Chimango*, a representação da relação entre o gaúcho e o poder é diferente. Raymundo Faoro (1998, p.41) revisita o ensaio de Augusto Meyer de *Prosa dos Pagos* para afirmar que:

O poemeto campestre de Amaro Juvenal contém dois poemas num só poema – observou, com a agudeza de sempre, o mestre Augusto Meyer. Em cada ronda (ou canto) há duas partes: as rodas, “delicioso poema descritivo constituindo um quadro fiel da vida do tropeiro”, e a história, que é a sátira, do Antônio Chimango. Nas rodas, respira-se o ar forte da guerra, do amor à *pelea* e ao sangue, encarnando-se o velho gaúcho no tio Lautério, Blau Nunes redivivo. O tio Lautério oferece, bem observadas as coisas, o contraste e o material ético de crítica do Antônio Chimango, tipo acabado do político cortesão, embele, fraco e insidioso, a raposa sem a componente leonina que Machiavel estimava essencial à personalidade do político.

O ponto de vista satírico de *Antônio Chimango* configura-se naquele que, ao contrário de *Martín Fierro*, exerce ou deseja exercer o poder. Caracteriza-se como uma sátira política dirigida ao chimango Borges de Medeiros, que sucedeu Júlio de Castilhos no poder. O poema

do senador pica-pau Ramiro Barcelos, cujo pseudônimo é Amaro Juvenal, se caracteriza por um cunho ideológico e político, porque se trata de uma resposta ao espezinhamento que Borges de Medeiros lhe fez, quando o senador resolveu concorrer, à revelia do partido, ao senado, em 1915. Por isso, o poema é do mesmo ano. De acordo com Raymundo Faoro (1998, p.44), “Antônio Chimango não é, portanto, um ataque ao poder absoluto, ou ao governo dos fortes, como a paixão política o interpretou. Ao contrário, a principal alegação contra o Chimango é que ele não sabe e não tem capacidade de mandar – ele não é um chefe, mas um “mandão”.

A diferença de representação do gaúcho entre *Martín Fierro* e *Antônio Chimango* perpassa pela questão política e histórica. Augusto Meyer percebe esta diferença, mas parece focar mais, em sua consideração sobre *Martín Fierro*, em seu tom de lamento. Verificamos que este tom está de acordo com a temática tratada por Hernández – afirmada por Jorge Luís Borges- do ponto de vista de vítima do sistema de recrutamento militar, que transforma o bom gaúcho em desordeiro. Quanto a esta questão da diferença de tons entre os dois poemas – *Martín Fierro* (mais lamentoso) e *Antônio Chimango* (mais vivaz e leve, nas palavras de Meyer), os dois críticos – Jorge Luís Borges e Augusto Meyer concordam que o tom de *Martín Fierro* é triste e de lamento, de modo que é diferente tanto dos outros poetas gauchescos platinos, tanto dos riograndenses (no caso, *Antônio Chimango*). Se para Meyer não há uma correspondência significativa entre *Antônio Chimango*, *Martín Fierro* e outros poemas gauchescos platinos, como *Santos Vega* e outros, Borges (1953, edição 2007, p.15) não vê correspondência imediata do poema de Hernández com os de Ascasubi, Bartolomé Hidalgo a ponto de estes serem considerados apenas seus precursores, uma vez que também são diferentes, representando outros objetivos e, conseqüentemente, o tom do gaúcho não será o mesmo entre as obras dos poetas platinos. Por isso, no livro *O Martín Fierro*, Borges (1953, edição 2007. p.15) afirma:

Bartolomé Hidalgo pertence à história da literatura; Ascasubi, à literatura e também à poesia. No *El payador*, Lugones sacrifica os dois à maior glória de *Martín Fierro*. Este sacrifício provém do costume de reduzir todos os poetas gauchescos a meros precursores de Hernández. Esta tradição comporta um erro. Ascasubi não prefigura *Martín Fierro*, uma vez que a obra é radicalmente diferente e tem outros objetivos.

Essa diferença entre as obras dos autores platinos apontada por Borges tem muito a ver com o tom do gaúcho representado em cada poema. Por isso, Hidalgo e Ascasubi não são precursores também devido a esse tom. Segundo Borges (1953, edição 2007, p.15): “*Martín Fierro* é triste, os versos de Ascasubi são felizes e destemidos e têm um em caráter

completamente diverso do estilo de Hernández.” Ao caracterizar o tom da representação do gaúcho no poema de Ascasubi, Borges (1953, edição 2007, p.19) afirma: “Mais que gauchesco, o tom de Ascasubi é, às vezes, de *orillero crioulo*, de *orillero* da campanha. Este traço (que prefigura certas rudezas de *Martín Fierro*) o diferencia de seu inspirador Bartolomé Hidalgo, cujo ambiente, apesar de algumas chalaças grosseiras, é de paisanos decentes.”

A questão da literatura da comarca do pampa encontra sua complexidade nestas diferenças: a da representação do gaúcho, a da temática e a do seu tom. Nesse aspecto, Jorge Luís Borges e Augusto Meyer parecem concordar: a poesia gauchesca riograndense e a poesia gauchesca platina têm algumas semelhanças, mas não o suficiente para serem integradas em um único bloco. Borges argumenta que os autores platinos também têm muitas diferenças entre si: uma delas é no tom do gaúcho em suas representações. A diferença de tons do gaúcho é estudada por Josefina Ludmer, em *O gênero gauchesco- um tratado sobre a pátria*. Ludmer (2007) aponta dois tons predominantes na narrativa de *Martín Fierro*: o tom de lamento e o de desafio. Tanto Borges como Meyer concordam com Ludmer nesse aspecto, sobretudo em relação ao tom de lamento em *Martín Fierro*. Fierro representa uma vítima do poder autoritário. Já para a representação do gaúcho em *Antônio Chimango*, o tom precisa ser diferente, uma vez que se caracteriza em uma sátira política, caracteriza como proceder para mandar.

Augusto Meyer menciona a diferença de temática entre os dois poemas, mas não a esclarece. Caracteriza *Antônio Chimango* e a diferencia de *Martín Fierro*, mas cita com maior enfoque o tom como aspecto norteador. Além disso, qualifica o poema de Amaro Juvenal como “mais espontânea, mais próxima do sentimento popular”. Contudo, não menciona que o autor, Ramiro Barcelos, também é um homem culto, urbano, da cidade, que também construiu uma poesia artificialmente próxima do popular, com pretensão construída. Borges, no entanto, ao falar de *Martín Fierro* e os outros poetas platinos, considera esta diferença e pondera que nem por isso a obra não pareça próxima ao popular, uma vez que essa semelhança se configura em uma construção artificial. Meyer não chega a fazer essa distinção como Borges a realizou.

Os dois críticos, contudo, estabelecem diferenças dos poemas *Martín Fierro* e *Antônio Chimango* em relação aos outros. A diferença está na qualificação que fazem dos poemas: enquanto Meyer afirma que o poemeto campestre de Ramiro Barcelos/ Amaro Juvenal possui uma “superioridade despreziosa” em relação aos poetas Ascasubi e Bartolomé Hidalgo. Já Borges não qualifica nenhum, apenas estabelece as diferenças entre eles. Uma das diferenças fundamentais que Jorge Luís Borges estabelece para *Martín Fierro* está na negação da idéia

de que outros – Ascasubi e Hidalgo- sejam seus precursores. Borges (1953, edição 2007, p. 22-23)

Os poetas cuja obra acabamos de considerar foram chamados precursores de Hernández. Na verdade, nenhum o foi, salvo no comum propósito de dar voz aos gauchos, com entonação ou léxico campesino. O poeta que estudaremos agora e cuja obra é quase desconhecida nesta margem do prata foi, precisamente, precursor de Hernández, e caberia dizer que não foi outra coisa. O livro de Lussich, em princípio, é menos uma profecia de *Martín Fierro* que uma repetição, por certo bastante acanhada, dos colóquios de Ramón Contreras e Chano. Três veteranos contam as patriadas que fizeram. Suas narrativas, contudo, não se limitam à notícia histórica e são abundantes em confidências autobiográficas e em queixas patéticas ou indignadas que antecipam, quase verbalmente, *Martín Fierro*.

Borges desfaz a afirmação de Lugones de que Ascasubi e Bartolomé Hidalgo seriam precursores de José Hernández e aponta Antônio Lussich para este papel. Após esta afirmação, transcreve os versos de *Martín Fierro* e *Los tres gauchos orientales*, apontando as semelhanças de linguagem, de tom e temática, comparando-os. Ao final, Borges (1953, 2007, p.28) termina o capítulo “A poesia gauchesca”: “Lussich prefigura Hernández, mas se Hernández não tivesse escrito *Martín Fierro*, inspirado por ele, a obra de Lussich seria totalmente insignificante e mereceria apenas a menção passageira nas histórias da literatura uruguaia. [...] Lussich cria Hernández, ao menos parcialmente, e é criado por ele.” Borges ressalta que o vocabulário utilizado tanto na Gauchesca Platina, como na Gauchesca Riograndense, possui muitas semelhanças, e por isso alguns críticos podem pensar que Hernández alude à Santana do Livramento, que os gauchos riograndenses lhe teriam recordado os gauchos de Buenos Aires.

A diferença entre os dois escritores é que Augusto Meyer compara a poesia gauchesca riograndense com a platina, enquanto que Borges não se interessa tanto pelo assunto. O autor argentino até admite alguma semelhança, mas não discute muito o caso.

### **3- JORGE LUIS BORGES E AUGUSTO MEYER- VISOES DIVERGENTES SOBRE IDENTIDADE NACIONAL-REGIONAL E SUA REPRESENTAÇÃO LITERÁRIA**

A identidade local se constitui na imagem construída pelos habitantes de cada lugar, a partir de um ideal projetado por esses sujeitos em torno do espaço e deles mesmos. O imaginário dos sujeitos é representado por meio de textos e obras estéticas, dentre as quais está a literatura. As obras literárias propagam a identidade em construção, mas também as filiações de cada escritor, do que resulta a representação identitária em suas obras. Abordamos, nessa investigação, a visão de identidade local do argentino Jorge Luís Borges e do riograndense/brasileiro Augusto Meyer.

O centro do trabalho é a crítica de Augusto Meyer a Borges, presente em seu ensaio *Jorge Luís Borges* ao conto de Jorge Luís Borges *La historia del guerrero y la cautiva*. Nesse conto, Borges expõe a sua visão de identidade nacional e representação desta na literatura, ao comparar a história do guerreiro Drocktulf com a de uma cativa inglesa em uma tribo indígena na América do Sul. De acordo com Borges, os dois personagens de seu conto elegeram um determinado local para ser sua pátria e modificaram a sua identidade a partir dessa decisão. Além disso, a representação de Borges revela a intercomunicação que existe entre a literatura local (poesia gauchesca) e a universal (literatura de centro), de modo que a primeira procura representar o popular, e a segunda, o ser humano universal. Contudo, esse universal está muito relacionado à cidade e seu advento. A crítica de Meyer se situa nesse ponto: na concepção de identidade local de Borges e a intercomunicação entre o artificialmente popular/local e o universal/centro na literatura, a qual não é percebida por ele.

A concepção de identidade local se constitui pelo modo como cada escritor interpreta os sujeitos, o espaço sócio-histórico e cultural de sua época, no que tange ao sentimento de pertencimento patriótico e ao entendimento do que significa ser nativo ou não. Essa concepção é representada em suas literaturas e discutida em sua ensaística. Estruturamos o texto a partir do conceito de identidade local, de nacionalidade e do sentimento de pertencimento, a apresentação de Jorge Luís Borges e de Augusto Meyer. A análise tem como objeto o conto de Borges e a concepção de identidade do intelectual argentino representada nesse conto, por meio da análise e crítica de Augusto Meyer sobre a visão de identidade desse

autor, bem como o seu não entendimento da relação existente entre o local e o universal. O objetivo dessa análise é confrontar as duas visões acerca da identidade para estabelecer a principal diferença entre elas, no que tange à representação da identidade local na literatura.

O processo de construção da identidade nacional se constitui tanto de fases ufanistas, como de desmistificação nos dois países. A necessidade de constituição identitária ocorreu a partir do movimento de emancipação dos países europeus. Pode-se dizer que essa identidade teve de ser construída e não houve o tempo necessário para ser amadurecida, a partir de uma autoconsciência como nação. De acordo com Bauman (2005, p. 26), o fato de a identidade nacional não ter sido “naturalmente gestada” resulta “da crise de pertencimento e do esforço que esta crise desencadeou no sentido de transpor a brecha entre o “deve” e o “é” como uma forma de constituir realidades de acordo com os valores de cada Nação/Estado. O objetivo dessa constituição de realidades foi manter a soberania territorial de forma ditatorial, excluindo qualquer possibilidade de oposição e de diferenças entre os cidadãos.

O objetivo final do estado, de acordo com Bauman (2005, p. 28), era exercer o direito monopolista “de traçar fronteiras entre “nós” e “eles”. À falta de monopólio, os Estados tentaram assumir a incontestável posição de suprema corte passando sentenças vinculantes e sem apelação sobre as reivindicações de “identidades litigantes”. A construção da identidade tem relação com o sentimento de pertencimento, definido por um “estar dentro/fora” de uma sociedade. Nessa definição, incluem-se as delimitações e separações entre o local/nacional (individualidades) e o universal (passagem da fase sólida – pré-modernidade – à fase fluída – a modernidade).

A identidade local desconsidera a universalidade e se constitui, de acordo com este autor, pelo desconhecimento e pela falta de opção, próprias dos cidadãos destituídos da pátria ou da liberdade de escolha, ou seja, desterritorializados. Isso significa que esses cidadãos caracterizam-se pelo “dentro”, sendo-lhes proibido “o fora”. O mesmo autor (idem p. 26) ilustra esse funcionamento, citando Borges, tendo em vista que ele “descreveria a difícil situação dos cidadãos “locais” importunados como caso de pessoas apresentadas a uma tarefa “que não é proibida para outros homens, mas proibida para elas’[...]”.

Isso significa que a identidade local se constitui pela marca da sua diferença em relação ao resto do mundo, a universalidade. Essa universalidade está ligada, contudo, à identidade e à concepção de arte dos países denominados de centro, o que significa serem considerados dominantes na cultura. O que ocorre quando os países colonizados adquirem sua independência é o início de uma construção de identidade forçada, cuja busca recorreu aos aspectos considerados populares e “bárbaros” e, com ela, também de uma auto-estima, para

sentir-se países. Porém, como fazê-lo se sua matriz cultural era a Europa e esta é dominante? Como construir, representar e propagar essa identidade, que ao mesmo tempo deveria ser própria, mas também considerada digna e que afirmasse a auto-estima desses países?

Por isso, ao mesmo tempo que a identidade é procurada por Argentina e Brasil nos aspectos populares e “bárbaros”, e estes considerados válidos, a cultura popular foi rebaixada e seus aspectos mais bárbaros, atenuados e idealizados, de forma a corresponder o europeu. O resultado é que tanto os intelectuais argentinos, tanto os brasileiros tentaram relacionar o popular/bárbaro e o erudito/europeu, mas enxergavam o primeiro como inferior e menor que o segundo, impedindo-os de ver que os dois fazem parte da mesma esfera de conceitos, que é a arte e a cultura, diferentes sim, porém, sem pré-conceitos de valoração do que é melhor ou pior.

Essa visão antagônica entre o que é erudito/civilizado/europeu e o popular/bárbaro/periférico impediu os intelectuais de ver que a literatura local, bem como a identidade, é um resultado da comunicação entre os dois, e ambos imbricaram-se. A supervalorização do europeu fez com que a identidade fosse idealizada e a cultura, dividida entre o que é refinado, civilizado, e considerado melhor, e o que é popular, bárbaro, considerado inferior, porque provém de pessoas simples e analfabetas.

A identidade local da Argentina e do RS baseia-se nessa divisão e, por isso, torna-se ambígua. Se um por um lado valoriza o bárbaro, localizado na figura identitária do gaúcho, e com ele o popular/periférico, por outro o idealiza de acordo com os valores e caracteres europeus, no que diz respeito ao denominado erudito/ centro. Essa é uma característica da identidade local que mostra que ela não foi naturalmente gestada, porque houve uma necessidade urgente de sua criação, a partir da independência. Ela é imaginada, também, porque não se sabe se existe uma identidade local verdadeira ou falsa, posto que a história e o espaço mudam, logo a identidade se modifica junto.

Dentro de um espírito antropológico, Anderson, (2008, p. 32) propõe tomar a identidade de uma nação como imaginada e ao mesmo tempo como soberana, dizendo que “Ela é *imaginada* porque mesmo os membros da mais minúscula das nações jamais conhecerão, encontrarão, ou sequer ouvirão falar da maioria de seus companheiros, embora todos tenham em mente a imagem viva de comunhão entre eles. Essa identidade imaginada remete à idéia do sentimento de pertencimento local/nacional.

A identidade local, posto que é imaginada, relaciona-se ao sentimento de pertencimento, que pode construir a idéia de nacionalismo. A identidade imaginada afirma o nacionalismo nas representações artísticas literárias. No entanto, nacionalismo remete ao

ufanismo e a idealização local e não ao sentimento nacional, que significa a autoconsciência da nação. Williams (2007) diz que “a percepção de “uma nação” que tem “uma literatura” é um desenvolvimento decisivo no plano social e cultural, e provavelmente também político.” A literatura local representa os aspectos considerados identitários e próprios de uma determinada comunidade, para construir um sentimento nacionalista. De acordo com ele (idem, p. 286)

Na realidade, em **nacionalismo** e **nacionalista** há uma complexidade aplicada comparável à de NATIVO (v.). Entretanto, isto é frequentemente mascarado pela separação entre **sentimento nacional** (bom) e **sentimento nacionalista** (mau, se é o país de outrem, com pretensões contrárias às do nosso), ou pela separação entre **interesse nacional** (bom) e **nacionalismo** (a afirmação do interesse nacional de outro grupo). [...]

A literatura se constitui em um meio artístico, em que é representada uma identidade imaginada do local. Essa expressão pode acontecer de duas formas: a primeira, enaltecadora, ufanista, marcando a diferença, a segunda, questionadora, dialética, que busca a afinidade com o universal. Cada forma pode ser identificada com a expressão de sentimentos de pertencimento diferentes, ou nacionalista, no que tange à diferenciação, ou nacional, com a busca da autoconsciência do local e de sua semelhança com o resto do mundo no que se refere à humanidade.

Os artistas e escritores dos dois países, Brasil e Argentina, utilizaram as duas formas de representação de sua identidade imaginada e construída. Os dois são semelhantes na construção identitária que empreenderam, no que diz respeito à independência de seus países. A primeira representação, isto é, a enaltecadora, construiu a literatura gaucha, ou “poesia gauchesca”, nos dois países, Argentina e Brasil/RS, a partir da visão dos homens das cidades sobre os homens do campo.

Isso significa que há uma semelhança mais localizada no sul do Brasil com a fronteira da Argentina, a figura identitária do gaúcho e suas formas de representação literária. Disso se depreende que o gaúcho no RS e na Argentina têm semelhanças entre si e, embora tenham diferenças, entretanto, os críticos dos dois países possuem dificuldades na identificação dessas diferenças. O mesmo ocorre em relação à poesia gauchesca, denominada de literatura sobre o gaúcho, na Argentina e de literatura gaucha, no Rio Grande do Sul. A divisão entre cetegismo e literatura gaucha no RS tem a ver com o comprometimento da arte em torno da representação da identidade imaginada do gaúcho. Enquanto a literatura cetegista está comprometida com a identidade do gaúcho propagada no MTG, a Literatura Gaucha não tem

essa obrigação, embora ela tenha desempenhado, muitas vezes, um papel semelhante à gauchesca tradicionalista.

A discussão revela que os dois escritores possuem diferentes níveis de valoração de cultura, isto é, de como vêem a popular/bárbara/periférica e a erudita/civilizada/centro. Borges considera as duas formas como parte da arte e da cultura, ao evitar valorar como inferior ou superior, embora reconheça o grande abismo que há entre as duas. O escritor reconhece a comunicação entre o popular/bárbaro/periférico e o erudito/civilizado/centro, enquanto que Augusto Meyer, embora também reconheça a comunicação entre as duas, valora o erudito/ civilizado/centro como superior à cultura popular/bárbara/periférica. Essa diferença de concepção se expressa de forma explícita na crítica que Augusto Meyer faz do conto *La historia del guerrero y la cautiva* de Borges.

*La historia del guerrero y la cautiva* enfoca a comparação que Borges faz entre a adoção de Ravena como pátria do guerreiro bárbaro Droctulft e a escolha da cativa inglesa pela tribo indígena como sua moradia e local que a identifica. Borges (1949, edição 2009, p.669) inicia o conto relatando a sua comoção diante do epitáfio de Droctulft, presente no livro *La poesia*, de Croce:

En la página 278 del libro *La poesia* (Bari, 1942), Croce, abreviando un texto latino del historiador Pablo el Diácono, narra la suerte y cita el epitáfio de Droctulft; éstos me conmovieron singularmente, luego entendí por qué. Fue Droctulft un guerrero lombardo que em el asedio de Ravena abandonó a los suyos y murió defendiendo la ciudad que antes había atacado. Os ravanese le dieron sepultura en un templo y compusieron un epitáfio en el que manifestaron su gratitud (*contempsit caros dum nos amat ille, parentes*) y el peculiar contraste que se advertía entre la figura atroz de aquel bárbaro y su simplicidad y bondad:

*Terribilis visu fácies, sed mente benignus,  
Longaque robusto pectores, barba fui!*

Borges destaca que o epitáfio de Droctulft o comoveu, o que pode indicar um sinal da sua posição diante do seu entendimento de identidade nacional. A hipótese é que a adoção de Ravena (Roma) por Droctulft se identifique ao sentimento nacional do e não ao nacionalismo, uma vez que o guerreiro não era habitante nativo romano. Esta característica Borges destaca, ao afirmar que Droctulft era um bárbaro lombardo que, após sua morte, é homenageado pelos ravanese e isso se faz devido à sua dedicação, bondade e simplicidade.

O epitáfio em homenagem Droctulft composto pelos ravanese marca bem a sua condição de bárbaro, pois destaca o contraste entre a face terrível e bárbara do guerreiro e sua boa mente, sinalizando para a presença de uma oposição entre a barbárie, simbolizada pelo aspecto do guerreiro, e a sua conversão à civilização romana, atribuída à sua mente benigna e

à sua dedicação a Ravena. Neste momento, a cidade idealiza o guerreiro conforme os seus valores.

Nesse ponto, ocorre a diferenciação entre a civilização e a barbárie. Entendemos que ravanesees entendem que o guerreiro, embora sendo bárbaro, evoluiu ao aceitar fazer parte e defender a civilização de Ravena/Roma. Por isso, consideram a sua evolução. Os ravanesees, sendo civilizados, se acham em uma posição de superioridade em relação aos bárbaros. De acordo de Williams (2007, p.83): (...) o novo sentido de **civilização**, a partir do final do S18, é uma combinação específica de ideias de um processo e de uma condição adquirida. Tem atrás de si o espírito geral do Iluminismo, com sua ênfase no autodesenvolvimento humano secular e progressivo.

A civilização romana representa o ser humano evoluído, ligado à idéia de progresso. Essa concepção se opõe ao barbarismo do guerreiro Droctfult que, por não viver em uma civilização, tem uma vida considerada selvagem, bárbara, que não condiz com a vida civilizada, dos valores de ser humano evoluído. Essas características têm a ver com a organização de leis e hierarquia, e são definidas pela posição de poder e dominação de Roma. Droctfult, ao adotar Ravena como pátria, muda sua identidade e se civiliza e, embora não abandonando o aspecto de bárbaro, ou seja, a face terrível, adquire, uma mente benigna, no que tange à humanidade ditada pela civilização. O mesmo pode ser aplicado ao gaúcho na Argentina: ele modifica-se e civiliza-se, porque a cidade transforma as condições de vida existentes. Mais: a sua imagem é, aos poucos, transformada de bárbara em civilizada pela cidade, através da representação da poesia gauchesca, realizada, segundo o próprio Borges (1949, edição 2009), pela cidade.

Borges (1949, edição 2009, p.670) relata a primeira vez que Droctfult se depara com a civilização de Ravena. Antes, porém, descreve como o guerreiro vivia: “ Venía de las selvas inextricables del jabalí y del uro; era blanco, animoso, inocente, cruel, leal a su capitán y a su tribu, no al universo. Las guerras lo traen a Ravena y ahí vê algo que no há visto jamás, o que no ha visto con plenitud.”

A selva é considerada um lugar da barbárie, a cidade de Ravena, a civilização. E não é só um contraste de lugares, mas de ideias: a civilização representa o ser humano evoluído, ao contrário do bárbaro, que se encanta com a organização da civilização. Borges destaca essa idéia ao dizer que o guerreiro vê o conjunto que é múltiplo, sem desordem, para marcar a oposição entre selva/bárbara/desorganizada e cidade/civilizada/organizada. No entanto, Borges afirma que não foi a beleza da arquitetura que encantou o guerreiro, mas o que esta civilização significa, o que ela representa. De acordo com Santos (2005, p.6): “Penso em

Droctulf: - não seria o bárbaro, alienígena, a caminhar assim por essas veredas... mas sim, a voz, a voz estranha que aí também estava, fazia perambular o autóctone, o bárbaro autóctone, sussurrando na fala dos ciprestes, no murmúrio do mármore, no cochichar do múltiplo sem desordem, e em tudo mais que aí, em Ravena, habitava, e falava-lhe, falava-lhe, ao autóctone.”

A história, o focus irradiador, remete a um tempo determinado que a civilização de Ravena está organizada e do poder que ela exerce sobre os outros povos. Também o sentido de pertencimento que o ravanenses demonstravam pela sua terra, de sentimento de pátria. Da mesma forma, o gaúcho vislumbra a civilização européia que chega, domina e implanta os seus valores civilizatórios na cidade de Buenos Aires, e é dominado, transformado e idealizado por ela. Por isso, a história da civilização liga-se à idéia de uma tradição construída. Para Williams (2007, p.400) tradição significa entrega e transmissão de conhecimento e afirma: “Aqueles que estudaram tradições específicas por vezes observaram que são somente duas gerações para tornar algo tradicional: é natural que assim seja, pois trata-se de um sentido de tradição como processo ativo. Contudo, a palavra tende a deslocar-se em direção a antigo e cerimônia, obediência e respeito.”

O cultivo, e a construção dessa tradição, baseada na história, torna-se fundamental para se pensar a idéia de nação civilizada. Em sociedades primitivas, a tradição é algo menos institucionalizado que em sociedades civilizadas. Nesse sentido, pode-se pensar que a civilização considera o guerreiro inferior a ela porque concebe a existência de uma história, enquanto que a do local dele não é considerada história. Isso se entende pela comparação de Droctulf com um cachorro ou menino em relação à Ravena. O personagem sente que sua vida vale menos que toda a cidade.

A superioridade da cidade impõe-se ao guerreiro e a sua barbárie, significando a presença de uma relação de poder de Ravena sobre Droctulf e sobre os povos que não pertencem a essa condição bárbara. Assim, a adoção de Ravena pelo bárbaro é significada, aos olhos dos ravanenses, como um processo natural e evolutivo. Ao aderir à civilização o guerreiro passa a ser considerado positivamente. Embora bárbaro, torna-se civilizado e muda a sua identidade, como decorrência da sua escolha.

Esta posição parece convergir com a posição de Borges sobre a sua identidade nacional. Tal como o guerreiro, que se sente estranho e inferior à civilização – a terra estranha, que não é a sua – tendo em vista, em primeiro lugar, como vê a posição do gaúcho frente a isso, porque ele modifica-se e é idealizado pela cidade, e, em segundo lugar, a sua vida de escritor cosmopolita, que viveu na Europa. Isso faz com que se sinta

desterritorializado em sua própria terra, Argentina. Borges (2008, p.671) diz que a história o comoveu, que teve “la impresión de recuperar, bajo forma diversa, algo que había sido mío.”

A história representada no conto em torno da questão da identidade sinaliza para a posição de descentramento do sujeito. De acordo com Ana Isabel Borges (2003, p.5), “a questão da identidade e do sujeito descentrado percorre toda a obra de Borges. Sua biografia, sem dúvida, o impeliu a isso.” Isso significa que, para Borges, a ideia de origem ou natividade não é determinante para o sentimento de pertencimento do sujeito à pátria, mas faz com que se sinta como parte, como estando em um “dentro”. Por isso, Borges considera que esse gaúcho congelado e idealizado pela tradição e propagado pela poesia gauchesca, especialmente pela obra *Martín Fierro*, não pode ser tomado como símbolo da identidade argentina, uma vez que Borges (apud STORTINI, p.78) afirma que, na verdade, os argentinos são europeus desterrados:

Somos o reflexo da Europa, o prolongamento da Europa, e podemos ser um espelho, possivelmente magnífico, da Europa. Cometemos um erro olhando em direção de dois países que conseguiram ser essencialmente inferiores, como é o caso da União Soviética e dos Estados Unidos. Contudo, nós, sim, estamos em condições de ver esse grande bosque, esse bosque secular que é a Europa, e podemos perceber sua unidade.

O gaúcho, assim como o guerreiro Droctulft, foi até a cidade, ou seja, modificou-se, adotou os hábitos civilizados europeus. Por isso, a poesia gauchesca não é considerada, por Borges (1949, edição 2009), símbolo da identidade e, sim, mais uma literatura integrante ao sistema literário universal. O gaúcho seria mais um tema, assim como o variado leque de alternativas que a cultura ocidental, oriunda da Europa e vista como universal, oferece e que, de acordo com o intelectual, o escritor argentino pode dispor, e não prender-se apenas aos temas locais, como o gaúcho e o compadrito, para ser considerado argentino.

O segundo ponto abordado é a mutabilidade da identidade, representada pela trajetória do escritor Borges. A biografia de Jorge Luís Borges exemplifica, em parte, esse funcionamento, porque o próprio escritor morou em diversas partes do mundo, e isso possivelmente influenciou na sua forma de pensar a identidade nacional. Após essa consideração, Borges (1949, edição 2009, p.671) inicia o relato da inglesa índia, sinalizando que essa era a memória que buscava

La encuentre al fin; era un relato que oí alguna vez a mi abuela inglesa, que ha muerto. En 1872 mi abuelo Borges era jefe de las fronteras Norte y oeste de Buenos Aires y Sur de Santa Fé. La comandancia estaba em Junín; más allá, a cuatro o cinco léguas uno de outro, la cadena de los fortines; más allá. Lo que se denominaba entonces la Pampa y también Tierra Adentro. Alguna vez, entre maravillada y burlona, mi abuela comento su destino de inglesa desterrada a ese fin de mundo; le dijeron que no era la

única y le señalaron, meses después, una muchacha Índia que atravesaba lentamente la plaza. Vestía dos mantas coloradas y iba descalza; sus crenchas eran rubias. Un soldado le dijo que otra inglesa quería hablar con ella. La mujer asintió; entro em la comandancia sin temor, pero no sin recelo. En la cara pintarrajeada de colores feroces, los ojos eran de esse azul desganado que los ingleses llaman de gris. El cuerpo era ligero, como de cierva; las manos, fuertes y huesudas. Venía del desierto, de Tierra Adentro y todo parecia quedarle chico: las puertas, las paredes los muebles.

A avó inglesa de Borges era civilizada, mas estava em um ambiente considerado bárbaro, o pampa. Embora se sentisse desterritorializada, não mudou sua identidade, ao contrário do guerreiro. A posição da avó de inglesa é de superioridade perante o pampa. Já a inglesa índia mudou a sua identidade, tornou-se tão nativa quanto os índios. Sua aparência se modificou, pintou o rosto com cores fortes e se torna ágil. A índia inglesa e a avó de Borges se encontram. A descrição desse momento é realizada por Borges ( 1949, edição 2009, 671) nos seguintes termos

Quizá las dos mujeres por un instante se sintieron hermanas, estaban lejos de su isla querida y en un increíble país. Mi abuela enuncio alguna pregunta; la outra le respondió con dificultad, buscando las palabras y repitiéndolas, como asombrada de un antiguo sabor. Haría quince años que no hablaba el idioma natal y no le era fácil recuperarlo. Dijo que era de Yorkshire, que sus padres emigraron a Buenos Aires, que los había perdido en un malón, que la habían llevado los índios y que ahora era mujer de un capitanejo, a quien ya había dado dos hijos y que era muy valiente. Eso lo fue diciendo en un inglés rústico, entreverado de araucano o de pampa, y detrás del relato se vislumbraba una vida feral: los toldos de cuero de caballo, las hogueras de estiércol, los festines de carne chamuscada o de vísceras crudas, las sigilosas marchas al alba; el salto de los corrales, el alarido y el saqueo, la guerra, el caudaloso arreo de las haciendas por jinetes desndos, la poligamia, la hediondez y la magia. A esa barbárie se había rebajado una inglesa. Movida por la lástima y el escândalo, mi abuela la exhortó a no volver. Juro ampararla, juro rescatar sus hijos. La outra le contesto que era feliz y volvió, esa noche, al desierto. Francisco Borges moriría poco después, en la revolución del 74; quizá mi abuela, entonces, pudo percibir em la outra mujer, también arrebatada y transformada por este continente implacable, um espejo monstruoso de su destino.

A índia inglesa e a avó de Borges são nativas de um mesmo local, mas estão inseridas no contexto bárbaro do continente americano. Dentro dessa perspectiva, se identificam. Esse fato simboliza o encontro entre a cidade e o campo, a civilização e a barbárie, a Europa e a periferia e, por fim, da cidade com o gaúcho, que o tomará como matéria prima artística e criará a poesia gauchesca. Isso decorre da diferença essencial, no entanto, entre a cidade e o campo, entre a civilização e a barbárie, que, em Borges, é o encontro dos opostos. Isso é representado no conto e está localizado no modo como cada personagem - a avó inglesa e a índia inglesa- relacionam-se com o ambiente. A avó de Borges não toma como seus os costumes e o modo de vida dos índios, porque em seu contexto familiar são cultivados os valores da civilização. Por isso, embora inserida no continente, continuará a identificar-se à

civilização. Já a índia inglesa está bem familiarizada com a vida no deserto e os hábitos indígenas constituem a base da sua vida cotidiana. Por isso, fala o inglês com dificuldade e não se sente mais identificada com a civilização inglesa.

A avó de Borges propõe à índia inglesa que ela retome os laços com a civilização, pois, num primeiro momento, foi submetida ao ambiente considerado bárbaro: foi levada em uma invasão de índios. No entanto, ela tem a oportunidade de voltar à civilização como propõe a avó de Borges, mas se recusa, alegando que é feliz. Esse segundo momento da índia inglesa sinaliza para a sua escolha, que foi a adoção da cultura indígena como sua e a tribo, portanto, como sua terra. Podemos interpretar, nesta representação de Borges, a adoção que os intelectuais urbanos fizeram do gaúcho como sua figura identitária e a sua representação na poesia gauchesca. A confirmação da escolha e da completa adoção dos hábitos indígenas pela inglesa acontece pela narração do hábito bárbaro de beber sangue vivo de uma ovelha recém degolada no campo: “Mi abuela había salido a cazar; en un rancho, cerca de los bañados, un hombre degollaba una oveja. Como en un sueño, pasó la índia a caballo. Se tiro al suelo y bebió la sangre caliente. No sé si lo hizo porque ya no podía obrar de outro modo, o como un desafio y un signo”.

Este gesto de beber o sangue da ovelha, recém degolada, confirma a nova identidade da inglesa, que não é mais civilizada. Adotou os hábitos indígenas, considerados bárbaros, e não quer mais voltar à civilização. O autor destaca esse gesto como um signo e um desafio. O ato de beber o sangue significa que a cidade foi até o campo, adotou o gaúcho como sua figura identitária, isto é, “bebeu” de sua cultura, adotou como seus, também, os caracteres bárbaros e periféricos, de modo que o gaúcho é considerado a figura identitária da Argentina e a literatura que o toma por tema é a poesia gauchesca. O mesmo ocorreu com o guerreiro, que, como foi dito, representa o gaúcho também adotando a cidade como parte de sua identidade, de modo que ela o modificou. Isso significa que, para Borges, os argentinos e a literatura gauchesca são resultado do encontro dos contrários, embora oposta e não-conformativa, ou seja, da civilização/erudita/centro com a barbárie/popular/periférica.

Augusto Meyer, poeta, folclorista e crítico literário cosmopolita, questiona a posição de Borges sobre a identidade posta em seu conto “La historia del guerrero y la cautiva” e não vê a representação do conto como uma relação que também pode ser estabelecida com literatura gaúcha riograndense e a identidade construída do gaúcho do RS, posta que é semelhante a da Argentina. Esta crítica situa-se em seu ensaio “Jorge Luís Borges”, presente no livro *Borges no Brasil*. Meyer (2001) afirma sobre essa questão

Não vejo nenhuma antinomia essencial entre o bárbaro convertido à *civitas* e a inglesa barbarizada pelo vazio aventuroso do pampa, aderindo, como tantos outros pioneiros assimilados pelo meio, ao apelo do agreste, ao *call of the wild* dos cronistas americanos; são duas reações extremadas, e contrastadas apenas aparentemente, do mesmo processo aculturativo [...] Acrescenta, além disso o mesmo pedante aramado de óculos que nem por isso há um abismo escancarado entre beber o sangue vivo de uma ovelha degolada e comer o churrasco da *abuelita* inglesa de Borges- churrasco eufemizado em *roast beef*.

Afirma que não encontrou diferenças entre a civilização representada pela personagem avó de Borges, e a barbárie, representada pela moça inglesa prisioneira e adaptada à vida no pampa. Para Meyer, as duas inglesas são bárbaras, porque as duas estão inseridas no mesmo ambiente. O que parece é que Meyer não está levando em conta as relações de poder que envolve cada inglesa com o ambiente: enquanto a avó de Borges está em uma posição de dominação sobre o pampa e não se deixa levar por ele, mantendo seus valores europeus da civilização, a outra inglesa abandona a civilização e reconstrói a sua identidade em uma comunidade vista, aos olhos civilizados e europeus da avó inglesa de Borges, bárbara. Assim, a segunda inglesa torna-se, pelo seu novo modo de vida, tão índia quanto os nativos, e deixa de ser civilizada.

A relação de cada inglesa, embora estejam no mesmo lugar, diferencia-se com a relação de poder ou submissão que travam com o pampa e, isso, de certa forma, simboliza a forma como a literatura gaucha e a construção da identidade na Argentina- pode-se estender ao RS, embora seja diversa, formaram-se: do encontro (conflituoso, o ponto entre os dois opostos) entre a cidade e o campo, a Europa e a colônia, a civilização e a periferia. Mais: a primeira construiu a segunda, ou seja, o bárbaro foi reinventado pela civilização e esta tornou-se mais próxima ao bárbaro, mesmo sendo diferente. Por isso, há sim, uma oposição e uma antinomia essenciais, mas que, embora não se conformem uma a outra, encontram-se e comunicam-se.

Para Borges, a história do guerreiro em comparação com a inglesa barbarizada pelo pampa são o verso e o avesso da mesma moeda porque ambos optaram pela construção de sua identidade e do local ao qual devotariam seu sentimento de pertencimento e pátria. O guerreiro bárbaro fez de Roma a sua pátria, mesmo não sendo nativo. A inglesa civilizada se adaptou ao ambiente bárbaro das tribos indígenas da América do Sul, adotou seus hábitos e se fez como uma índia nativa. Isso significa que Borges concebe o processo de identidade como algo mutável e construído. De acordo com Sarlo (2007, p.89):

También la cautiva de ojos azules es una conversa, aunque el sentido de su conversión a la cultura bárbara de la *toltería* pueda parecernos a nosotros (no a una “inteligencia

inmortal”) opuesto al de la iluminación de Droctulft. Ambos, el guerrero y la cautiva, eligen abandonar el lado al que pertenecen, impulsados por la fascinación de otro que no comprenden. Por eso se trata de una historia singular, que subraya el pasaje de una cultura a otra, el impulso de la adopción, la posibilidad de que alguien sea ocupado por la cultura ajena que ha elegido, la oportunidad difícil de vivir como nativo de un espacio exótico, la admiración que no exige rituales de la razón. La enumeración plantea casi todos los problemas del cruce de las culturas, y Borges los convierte en una aventura narrativa: la aventura de la renuncia a lo propio, el suspenso que marcará para siempre la vida del viajero que nunca pertenece del todo a ninguna cultura; el peligro, finalmente, de la deriva de esos enamoramientos instantáneos e inevitables. La duplicidad de algo que ha sido plegado.

A mudança da identidade dos dois personagens do conto de Borges diz respeito à sua própria trajetória e o seu entendimento da formação da identidade na Argentina, no que diz respeito ao gaúcho. Este, como a índia inglesa e como Droctulft, modificou-se a partir do contato com outro ambiente estranho ao seu, a cidade, e esta, por sua vez, criou a poesia gauchesca para representá-lo, para sentir-se parte do mundo bárbaro considerado a origem da Argentina. Sarlo (2007, p. 88) afirma: “Borges encuentra en la historia de la cautiva el espejo de una historia anterior. Pero también un perfil reflejado de la condición americana: vivir en la frontera (que también es una orilla) es condición no sólo de la historia de la cautiva sino de su propia historia y (por desplazamiento) de la literatura argentina.”

A representação das duas histórias realizada pelo escritor intui que a poesia gauchesca surgiu da interpretação da cidade em torno do bárbaro, do gaúcho e que, portanto, afirma o ponto de vista de Borges sobre a origem urbana dessa literatura. Sendo a literatura do RS e a figura identitária do gaúcho muito semelhante com a da Argentina, o conto de Borges representa o RS também e Meyer não percebeu que isso também tinha a ver com o tema do gaúcho e da literatura da qual tratava. Isso se explica pela concepção muito rígida de cultura que Meyer e seus companheiros tinham, não só no RS, mas no Brasil: a divisão entre o que é erudito e o que é popular, o que não permite a visualização da comunicação entre elas, a ponto de já não se distinguir bem o que pertence a uma ou a outra. Se Meyer considera a divisão importante, para Borges, isso é reconhecível, mas não fundamental, uma vez que considera as duas diferentes, porém, parte do mesmo eixo, que é a cultura.

Com isso, pode-se dizer que a literatura local pode ser universal, porque a civilização e a barbárie são dois lados opostos que, embora conflitantes, encontram-se e porque cada indivíduo modifica-se pelas circunstâncias sociais e históricas e pode escolher com qual lugar e cultura deseja identificar-se. Isso significa que a identidade de uma nação ou de um lugar e sua representação através da arte são processos eternamente inconclusos. Dentro dessa perspectiva borgiana, o nivelamento da identidade promovida pelo nacionalismo se opõe à idéia de mutabilidade da mesma. Ana Isabel Borges (2003, p.2) comenta sobre a concepção

da identidade nacional de Borges: “comentando a edição de 1974 de suas Obras Completas diz que, por felicidade, não se deve a uma única tradição: *podemos aspirar a todas*, completa. Não só à portuguesa, espanhola, francesa, inglesa, argentina. “*A todas.*” O próprio Borges ( apud STORTINI, 1990 ,P.163 ) define o seu sentimento de pátria quando afirma: “A pátria é agora todas as pátrias, todas as árvores que me deram sua sombra, todos os livros que li para o meu bem, todos os homens de boa vontade, que serão e foram ou são. Além disso, para Borges, o sentimento de pertencimento a uma terra perpassa não apenas a questão do coletivo, de ser nascido e fazer parte de uma sociedade, mas por uma questão pessoal, de sentir-se parte. Segundo Borges (apud STORTINI, 1990, P.163): “A pátria é um ato de fé. Não sei como se pode defini-la de outra forma.”

Em relação a Augusto Meyer, podemos dizer que seu sentimento de pertencimento ao Rio Grande do Sul provém do ato de fé à pátria, mencionada por Borges. Sobre essa questão, Meyer diz em suas memórias *Segredos de Infância* (1996. p.11) que há um sentimento de pertencimento particular, no qual ele sente-se “neto de farroupilha”, como já mencionamos no segundo capítulo.

Acreditamos que essa pode ser uma hipótese possível de esclarecimento do seu posicionamento sobre a poesia gauchesca, porque a vê como representação do popular genuíno. Não que Meyer não faça a mediação entre o escritor urbano, considerando a sua obra como ficcional, mas a diferença essencial entre sua visão e a de Borges é que este último vê a origem da literatura gaucha na cidade, e não no gaúcho, que é o tema, e Meyer não menciona, talvez porque não perceba tão nítida quanto Borges, essa relação. O fato de Meyer considerar-se neto de farroupilha significa que ele se vê como descendente dessa tradição, resultando daí uma identidade imaginada decorrente dos pressupostos da Revolução Farroupilha. Esse sentimento dialoga com sua produção de pesquisa folclórica que, por sua vez, é semelhante ao que o Movimento tradicionalista Gaúcho faz.

Ocorre aí um paradoxo localizado no fato de Augusto Meyer ser um intelectual cosmopolita, mas com uma ponta de sua produção dedicada ao regionalismo gaúcho. Carla Viana, em sua dissertação de Mestrado *Augusto Meyer no sistema literário nos anos vinte: poesia, memória e polêmica* (2006, p.32) diz que: “O Meyer, descendente de imigrantes alemães, divide o orgulho de pertencer à estirpe guerreira e batalhadora dos homens e mulheres que viveram a Revolução Farroupilha. Não encontramos, nessas páginas de Meyer, a exaltação de sua origem primordial, mas, sim, a celebração de homens que chegaram, adaptaram-se e se confundiram com a nova terra.”

O escritor cosmopolita Augusto Meyer, descendente de alemães, encontra legitimidade na identidade imaginada do gaúcho, e este, relacionado ao ideário farroupilha. E toma esta identidade para si, vendo-se herdeiro da tradição através de seu bisavô que lutara na Revolução Farroupilha. Está inserido na civilização, e assim pode-se dizer que Augusto Meyer se identifica com o universal, relacionado ao cosmopolitismo, à cidade e, em parte, ao regionalismo, ao local gaúcho e ao campo, por ser um intelectual que domina vários idiomas e inserido no contexto urbano.

A diferença fundamental entre os dois escritores e o modo como tratam a questão dialética entre a literatura local, se localiza na vida de periferia, do mundo considerado bárbaro, que é a América Latina, colonizada pela Europa, considerada centro da cultura e da literatura. À maneira como os dois críticos concebem a identidade gaúcha é diferente nesse sentido. Para Borges, a figura do gaúcho é uma questão de identidade nacional, mas considera essa figura insuficiente para representar o argentino, sendo que sentir-se argentino é um ato de fé e não de natividade e origem. Já para Meyer, o sentimento de pertencimento representado pela figura do gaúcho é regional, e a questão da origem é muito valorizada, por esse autor o fator fundamental da caracterização da identidade. Ambos pensam diferentemente a dialética e sua concepção de literatura gaúcha (ou gaúchesca, na Argentina) é diversa. De acordo com Luís Augusto Fischer (2002, p. 17):

Parece que Borges, em função de seu gênio individual mas também das condições objetivas de sua experiência, vivendo o auge da civilização de Buenos Aires, conseguiu equacionar aquilo que Meyer permaneceu sempre como um enigma; Borges obteve uma síntese- lá estamos nós falando de totalidade, mais uma vez de totalidade, mais uma vez-, uma perspectiva que, sendo talvez a matriz de suas tão frequentes simetrias, inversões, paradoxos e demais torneiros de forma e de fundo, colocou em linha de compreensão recíproca e dinâmica- dialética, eu gostaria de dizer – as dimensões locais e as internacionais, as questões do singelo gauchismo pampiano e as do emaranhado humanismo ocidental. Borges, de temperamento clássico que precisou lidar com o tema de viver na periferia tanto quanto qualquer intelectual que se preze em nossa América, formulou para si (e para os leitores interessados) a equação que Meyer terá entrevisto, quem sabe apenas ao longe, mas com a poderosa percepção que tinha, deve ter vibrado intelectualmente

Tratamos da questão da dialética entre literatura local gaúchesca, envolvendo a construção da identidade do gaúcho e sua representação nas obras literárias, de um lado e, de outro, a literatura humanista ocidental universal vista sob a perspectiva ensaística de cada escritor. A questão central é saber até que ponto chegou a discussão de Borges e Meyer chegaram. A discordância entre Borges e Meyer está no fato de Borges definir a identidade como mutável, tendo em vista que o ser humano pode adotar para si a cultura que quiser e

também escolher os valores culturais, que entende importante. Este é o caso da tradição gauchesca construída no Rio Grande do Sul. Para Borges a poesia gauchesca não deve estar comprometida em representar a identidade de um povo, posto que a arte é expressão.

Quanto à representação da identidade, acreditamos que Borges entende não ser possível representar um elo comum entre todos os habitantes de um país, pois cada um é diferente e constrói a sua identidade de acordo com o ambiente em que está e as suas escolhas pessoais. Desse modo, sendo a Literatura considerada expressão da humanidade, e se esta se encontra em constante mutação, a arte também muda. Por isso, a representação não pode ser entendida como estática, mas em constante transformação.

Augusto Meyer, escritor que está entre a tradição regionalista e o cosmopolitismo urbano, entende que a distância entre a avó de Borges e a inglesa índia não é tão significativa, porque as duas estão no continente americano. A avó de Borges não está na Inglaterra, e sua identidade também se transformará, mas não de modo radical como aconteceu com a inglesa índia. Isso também significa levar em consideração o contexto riograndense, tendo em vista a existência do Movimento Tradicionalista Gaúcho, que cultiva a imagem e os hábitos aproximados - e imaginados - de um gaúcho que existiu, mas que não é mais o mesmo. No momento em que o Rio Grande do Sul passou a um estágio urbano e modernizante com a chegada dos frigoríficos, o gaúcho peão de estância passou a viver nas cidades. No entanto, o Movimento Tradicionalista recolheu danças, histórias, músicas e hábitos, imaginando-os e transformando-os em uma tradição a ser sempre lembrada e cultivada, para que não se perca. O sentido da perda está na constante transformação da identidade.

A posição dos dois escritores - Borges e Meyer - são perpassadas por muitas diferenças. Primeiramente, o que Borges chama de poesia gauchesca corresponde às poesias de Ascasubi, Hernández e Hidalgo, e poesia gauchesca na Argentina significa literatura que fala do gaúcho, e se refere mais ao verso do que à prosa. Já o que Augusto Meyer se refere quando fala em João Simões Lopes Neto e Ramiro Barcellos, consiste na Literatura Gaúcha, que se diferencia da poesia gauchesca dos Centros de Tradições Gaúchas. Esta última é entendida por comprometida com a representação da tradição, e a primeira não. Meyer entende que a Literatura Gaúcha também deve ser comprometida com a representação. O Movimento Tradicionalista Gaúcho, no RS, foi criado e idealizado por Barbosa Lessa e Paixão Côrtes para conter a perda dos costumes considerados populares e vistos como parte de uma tradição e evitar que os hábitos globalizantes e modernizantes, vindos principalmente dos Estados Unidos para que fossem niveladas a identidade dos riograndenses.

Para Borges, a identidade é mutável e a nacionalidade é uma questão de fé, Por isso, a literatura local pode ser universal à medida que leva em conta esta constante mutabilidade da identidade de seus habitantes. Para Augusto Meyer, há uma tradição que tem sua origem localizada em um determinado ponto de história e, por mais que o indivíduo se compromete com esta tradição. Desse modo, para este escritor, a literatura local deve ser comprometida com esta representação da identidade nacional.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A ensaística de Borges e Meyer em relação à identidade imaginada do gaúcho e sua representação são muitos semelhantes em vários aspectos, mas também diversas entre si. Seu entendimento, como vimos durante o decorrer dessa pesquisa, perpassa a História da região platina e do Rio Grande do Sul, no Brasil, da formação da identidade semelhante aos demais países da América Latina, à história pessoal de cada autor, com a relação de sua obra nos seus contextos e com o mundo. A forma como entendem a poesia gauchesca relacionada ao contexto da literatura universal, sobretudo, tem a ver com os conceitos de arte popular e arte culta, bem como o que é civilização e periferia. Esses conceitos, como vimos, são determinados por questões ideológicas e sociais que a construíram durante todo o período de formação inicial dessa identidade, o qual ainda está se processando.

Este trabalho está longe de apresentar dados conclusivos permanentes, posto que a identidade nacional (ou regional, no caso do RS) é um processo constante e mutante, bem como a relação da literatura local com a universal. Nesse sentido, os dois intelectuais que estudamos contribuíram, cada qual a sua forma, no sentido de pensar a representação dessa identidade e como ela foi representada, em seus períodos de produção intelectual, na literatura. Consideramos que chegamos a algumas possíveis pistas de como os autores pensam essa literatura local e o gaúcho em sua comarca do pampa. Suas posições são diversas uma da outra, cada qual em uma perspectiva diferente. Não existe, portanto, uma idéia de que um dos dois tenha a verdade em mãos, apenas consideram a formação da identidade do gaúcho em seus determinados locais e sua representação literária de forma diferente. No entanto, Borges chegou mais longe em sua relação local-universal do que Meyer.

Os capítulos que estruturam o trabalho procuram mostrar a trajetória dos dois ensaístas com vistas a buscar as influências em sua obra e o entendimento do gaúcho para compreender o que Meyer e Borges desenvolveram em suas ensaísticas sobre o popular do gaúcho e da poesia gauchesca. Em primeiro lugar, investigamos a história de formação dessa identidade em cada local e a trajetória dos dois escritores. Justamente o que aproximou a comparação entre os dois intelectuais é o fato de estarem situados na mesma comarca, analisando uma literatura e identidade que, por ser muito semelhantes, é difícil precisar suas diferenças e por serem cosmopolitas que pensaram o contexto da literatura local.

A história e a construção da identidade na região platina (Uruguai e Argentina) e Rio Grande do Sul caminharam paralelamente e muito semelhante, influenciando uma a outra. Essa história - e a perspectiva pela qual foi narrada ao longo do tempo, desenvolvendo a identidade imaginada desse gaúcho - é um dado que, inegavelmente, os dois intelectuais, Borges e Meyer, tiveram que trabalhar e os influenciou em sua posição.

Por que afirmamos, no primeiro capítulo, que o gaúcho platino e o riograndense, embora muito semelhantes a ponto de se confundirem, são diferentes? Porque Borges e Meyer tiveram de pensar, quando abordaram o popular rural do gaúcho e a poesia gaúchesca, a visão que esse gaúcho tinha em seus países. Para começar, pensam em línguas diferentes, um em espanhol e outro em português.

As colonizações de seus países, embora semelhantes no processo, diferenciam-se pela metrópole. O Brasil foi colonizado por Portugal e a região platina, pelos espanhóis. Essas metrópoles exerceram a sua dominação de forma diferente: o poder no Brasil era mais centralizado e, por ser um país continental, o Rio Grande do Sul, longe das demais províncias brasileiras e mais perto da região platina, identificou-se mais com ela. Além disso, por ser longe, era tratada com descaso pelo Império brasileiro, o que levou os intelectuais e políticos a renegarem as imagens identitárias construídas para o Brasil e adotaram a figura do gaúcho, que representava o sentimento, embora regional, de nacionalidade que lhes faltava. O RS não sentia-se pertencente ao Brasil, e por isso criou uma identidade que, embora também fosse da região platina, os representava: o gaúcho.

Esse processo culminou em uma forte institucionalização dessa identidade, a partir do início do século XX. Como forma de oposição aos modelos de cultura vindos dos Estados Unidos e da Europa, intelectuais gaúchos resolveram preservar e fortalecer a identidade do gaúcho, que fora construída e continuou esse processo. Augusto Meyer, sendo o autor cosmopolita no qual se caracteriza, pensou como essa construção dessa identidade realizou-se, porque os intelectuais de seu momento histórico também estavam estudando e pensando nisso. A institucionalização da identidade culminou na construção do Movimento Tradicionalista Gaúcho, cuja fundação foi nos anos 60. Meyer presenciou de todo esse desenvolvimento.

O modo de pensar do escritor em relação à literatura gaúcha que estava se fortalecendo e o debate sobre a identidade era, no entanto, moderno e dialético. O autor considerava os dois lados de cada questão, sendo ela histórica ou literária. Buscava a origem exata dos elementos populares e por isso discordava com a imagem do monarca das coxilhas. Acreditava na imagem do gaúcho pobre, do índio, que não era lembrado como identidade. Em

obras que analisou a representação desse gaúcho, procurava estabelecer uma relação dialética, no sentido de perceber o lado negativo e positivo de cada obra. Exemplificamos com a sua análise da representação do gaúcho, de José de Alencar, no qual Meyer destaca que, se por um lado, o autor não utiliza as palavras adequadas para representar as coisas do gaúcho e nem as descreve bem (churrasco é carne chamuscada para Alencar) por outro o crítico considera que o autor foi feliz em representar as paisagens e colocou o gaúcho na cena nacional da literatura.

Por isso, Meyer não era conservador em relação à imagem construída do gaúcho pela perspectiva histórica tendo por base a Revolução Farroupilha, pois questionava a idéia de caudilho dos pampas. No entanto, foca bastante na busca por uma origem primordial dos elementos folclóricos, de modo que sua pesquisa é incansável e detalhista. Podemos dizer que Meyer valoriza o discurso histórico nessa medida.

Borges também questionou a construção da identidade do gaúcho na região platina. O processo em Uruguai e Argentina dessa identidade é semelhante ao RS, mas há aspectos muito importantes a serem considerados. Por exemplo, a dicotomia campo-cidade, barbárie e civilização foi mais eloquente nessa região do que no RS. A região platina, por exemplo, instaurou seu processo de civilização mais cedo que o Brasil/RS, a começar pela democratização da alfabetização e o acesso à leitura. A taxa de analfabetismo na Argentina já era mais baixa que a do Brasil no final do século XIX. Por isso, esse aspecto é muito importante na forma como os dois autores pensaram a Gauchesca, no sentido que esse contexto influenciou nessa formação.

Voltando, contudo, um pouco no tempo histórico, e focando na formação de nação dos dois locais, se os caudilhos do RS se insurgiram contra o Império brasileiro, os caudilhos platinos fizeram o mesmo com Buenos Aires. No RS, a oposição era entre imperiais e farroupilhas, e devido a isso, começou a formação de um forte sentimento de pertencimento, com ares de nacional. Já na Argentina (a qual faz parte da região platina) a dicotomia era entre unitários, relacionados à Buenos Aires e federalistas, representantes dos caudilhos das províncias rurais, que queriam autonomia.

O RS não tinha autonomia em relação ao Império brasileiro, porque este exercia um forte poder centralizador. Já a Argentina possuía menos controle sobre suas províncias. Mesmo assim, houve essa dicotomia. Não significa, contudo, que a relação entre cidade-unitários e campo - federalistas seja estanque: unitários e federalistas uniram-se várias vezes no poder e relacionavam-se com campo e cidade ao mesmo tempo. O que indicamos é que foi com Artigas que começou um movimento mais forte para considerar o gaúcho como identidade argentina. Isso marcou a construção da identidade na região platina de modo que

os escritores gauchescos representaram de diferentes formas o gaúcho. Hernández representou um paisano que virou um desertor, devido ao recrutamento forçado das pessoas para a defesa das fronteiras contra os ataques dos malones; Estanislao del campo escreveu *Fausto*, o qual confronta um gaúcho diante da arte culta, a ópera de Fausto.

Esta última obra é considerada por Borges a obra que poderia substituir *Martín Fierro* como representativa da identidade do gaúcho, porque mostra a relação entre civilização e barbárie. Além disso, a obra expressa a ideologia política de seu autor, que era unitário. Borges também acreditava mais nessa ideologia, porque seus antepassados eram unitários. Por outro lado, possuía uma visão dialética para questionar essa ideologia também, pois não acreditava que o centro do mundo estivesse na Europa. Essa idéia o autor deixa bem clara em seus primeiros ensaios, os quais renegou.

Outra questão muito importante que pode elucidar o por quê da escolha de Borges por *Fausto* é o conceito que possui de arte popular e arte culta. Ao contrário de Augusto Meyer, que as separava bem entre o espontaneísmo do popular e a convenção da culta, Borges considera que as duas possuem convenções. Para Borges, o povo também queria fazer arte, mas sem interesse de provar sua origem ou nacionalidade, mas sim, para expressar beleza poética. Sendo assim, as duas artes estão, de acordo com Borges, no mesmo âmbito da criação, sem distinção de grau. Talvez, por isso, concebeu a cena representada por *Fausto* do gaúcho e teve contato com a ópera, uma arte considerada culta. Isso suscita o seguinte questionamento: escritores como Lugones consideravam que o povo não podia (e não tinha capacidade) para entender a arte culta? E outra: existe uma separação definida entre popular e erudito? Lugones afirma que era absurda a representação de um gaúcho assistindo a uma ópera, posto que não ia gostar e também não entenderia nada, portanto, não poderia ser representativa da identidade argentina.

Borges entende que a identidade argentina surge dessa relação entre civilização e barbárie, entre o culto e o popular. Por isso, além de defender *Fausto*, também coloca outra obra em evidência: *Facundo*, de Sarmiento, justamente por formular essa questão. Nesse ponto também há a relação com a história do Prata: Sarmiento foi um importante intelectual unitário que questionou a construção da identidade do gaúcho relacionada apenas ao campo. Considerar a relação barbárie e civilização significa conceber a identidade como algo que pode mudar, transformar-se. A identidade do gaúcho platino transforma-se com essa relação: o gaúcho foi para a cidade, a cidade foi até o gaúcho. Ambas se comunicam e produzem expressão estética.

A posição dos dois escritores pode ser explicada também pela posição que a cultura culta e a cultura popular ocupavam em seus contextos, no que diz respeito à História. Devido a isso mencionamos a diferença da taxa de analfabetismo e de acesso à cultura culta nos dois países. Na Argentina, de Borges, as pessoas tinham mais acesso à leitura, vista como uma atividade erudita, já no Brasil e no RS, de Augusto Meyer não era democratizada. A literatura e a atividade da leitura era um privilégio para poucos. Esse é um dos aspectos que pode explicar o porquê dos conceitos estáticos de Meyer sobre o culto-erudito e o popular. Não se coloca o popular no patamar de criação artística, este reservado somente o que é considerado culto, no Brasil, e sim, no lugar de manifestação do povo, ou melhor, é qualificado de Folclore.

O termo folclore é um termo europeu para designar o que era feito pelo povo. As criações artísticas populares, que são as danças, as quadrinhas e as músicas possuem autores desconhecidos, porque esses autores são pessoas simples, da massa, que estão na periferia. São desconhecidos porque não ocupam uma posição de destaque na sociedade para divulgar o que fazem. Sua forma de transmissão é rudimentar, pela forma de comunicação ancestral à escrita: a oralidade.

A oralidade perdeu parte de sua importância pelo surgimento da escrita, pois esta última podia eternizar os conteúdos que a via oral não conseguia. Nesse ponto, surgiu, aos poucos, uma divisão entre as duas formas, a oral passou a ser relacionada ao popular, ao inferior, e socialmente, ao pobre e a barbárie. A escrita passou a ser relacionada à elite, a uma atividade refinada, civilizada, a uns poucos privilegiados que no passado sabiam ler e escrever. O domínio da cultura, inserida no conceito de “arte culta”, era reservado somente a esses.

No Brasil, um país que tem predomínio da arte oral (e que, aos poucos, isso está se modificando) e, portanto, era considerado um país de periferia e barbárie, não era considerado um país que privilegiava o cultural, no sentido restrito que colocamos. Sua cultura predominante era a oral, a popular, esta considerada como não-cultura, ou melhor, inferior. Para caracterizá-la, o termo folclore era usado. Machado de Assis foi um dos poucos escritores brasileiros que considerou diferentemente as artes culta e popular e sua conceituação na representação que fez de dois artistas, um de cada conto: *Cantiga dos Esponsais* (personagem Mestre Romão) e *Um homem célebre* (Pestana), cujos desejos eram compor uma natureza diferente de arte a qual identificaram-se, no caso, no primeiro conto, música popular, no segundo, música erudita clássica, mas não conseguiram Ora, Machado

quis representar a conceituação estática de popular e erudito que havia na arte no Brasil, e esta provém de uma história social e de divisão de classes.

Borges teve experiências na Europa, onde residiu em muitos países, nos quais não há a divisão tão estanque entre o popular e o erudito. Podemos citar como exemplo o compositor erudito Frédéric Chopin em representar o folclore polonês em suas músicas. Não estamos afirmando que na Europa não há ricos e pobres, mas como há o acesso da população à leitura e à arte no seu sentido restrito, culto, não há a divisão entre o popular e o erudito culto. Todas as manifestações da arte estão inseridas no âmbito da criação artística, não importando a origem de quem a realizou. As obras de arte, portanto, não passam pelo questionamento se é erudita, se é popular, posto que é arte. Isso pode explicar o por quê que Borges considera, portanto, que tanto o popular quanto o erudito são formas artísticas, cada qual com suas convenções e naturezas específicas, de modo que não põe uma superior à outra. Nesse ponto, diferencia-se de Meyer, cuja classificação das duas artes é estanque. O autor esforça-se por dividir exatamente o que é culto-erudito do popular. Meyer, no entanto, não poderia pensar diferente, porque não pode, como Borges, vivenciar plenamente outras formas de cultura e viveu em um ambiente em que esses conceitos de popular e erudito permaneceram, por muito tempo, estáticos.

Nos ensaios sobre a poesia gauchesca e elementos populares de Meyer, nos quais aborda as quadrinhas gauchas reflete bem essa posição. Meyer compara-as e afirma que tem resquícios de romances portugueses eruditos nessas quadras, ou ainda: afirma que o gaúcho recita, sem saber, temas provençais. Isso decorre de uma idéia estanque entre popular e erudito, a qual também caracteriza o que a maioria dos intelectuais no Brasil pensavam sobre essa questão.

A crise entre o popular (relacionado à periferia, à colônia) e o erudito (relacionado à Europa e ao centro) que ocorreu no Brasil na construção de sua identidade foi um assunto em pauta no tempo de Meyer. Por isso, os intelectuais, principalmente os modernistas, buscaram novamente na figura do índio e no homem do campo a representação literária dessa identidade brasileira. Meyer não sentia que essa representação fosse convincente: acreditava mais no regionalismo gaúcho como forma mais autêntica, porque o homem do campo era mais considerado.

Nessa questão, discutimos a relação que o segundo capítulo, que trata da biografia dos dois escritores, relaciona-se com a ensaística de Borges e Meyer sobre o gaúcho e a poesia gauchesca. Destacamos o sentimento de nacionalidade uma diferença, Borges viveu um conflito de identidade nacional, desejava ser local e mudou de idéia na maturidade, renegando

seus primeiros textos. Isso tem a ver com a história de sua família: o escritor tinha antepassados ligados à independência da Argentina, mas por outro lado, também tinha ligações com a Europa: a avó era inglesa. Borges era visto como desraizado de sua terra e teve de resolver isso em si mesmo. Não faltam obras que expõem a busca da identidade em Borges: o *Livro de Areia*, no qual expõe o encontro do seu eu jovem com o eu mais velho e vários poemas também que tratam sobre os seus antepassados. O escritor narra em sua biografia o fato de não sentir-se digno nem de receber presentes, porque não era um homem de ação militar como seus antepassados. Sua tradição familiar era rígida e pesada, mas, ao mesmo tempo, se a mãe fortalecia essa tradição, o pai livre pensador a questionava.

Borges elaborou a sua própria identidade: desenvolveu a capacidade de comunicar-se com qualquer cultura, como Bauman (2006) aponta. Em seus primeiros livros *Inquisiones* (1925), *El tamaño de mi esperanza* (1926) e *El idioma de los argentinos* (1928), Borges possuía um nacionalismo mediado pelo seu cosmopolitismo. Significa que questionava as origens da identidade, verificou que havia uma índole criada e uma autêntica. O escritor acabou por renegar esses livros, pois provavelmente questionou, a julgar por suas formulações futuras: existe um ponto zero primordial para a identidade? É fundamental usar cor local nas representações do gaúcho para ser considerado um escritor argentino? Se os argentinos são resultado da relação civilização/centro/Europa e barbárie/periferia/colônia, por que os escritores argentinos não podem admitir como sua herança cultural toda a cultural ocidental? Desse modo, Borges reformula o entendimento de sua identidade nacional e também pessoal: admite-se argentino e também cosmopolita, considera que pode admitir e identificar-se com a cultura que quiser, ao invés de prender-se somente à cultura local. Nesse sentido, Bauman o cita, dizendo que o fora era proibido para os sujeitos locais do dentro. Quer dizer: para sentir-se argentino, admitia-se somente a cultura do gaúcho, o popular rural. Nessa perspectiva, usamos Bauman nesse trabalho, embora Borges não tenha vivido a fragmentação da identidade contemporânea. Mesmo assim, Borges já intuía que a identidade se constitui em um processo mutável e também construído ideologicamente. Por isso, questiona a perspectiva do discurso histórico e centra-se mais na discussão literária.

Em relação a Meyer podemos afirmar que não apresentou em sua obra, nem em sua biografia um conflito de identidade nacional e pessoal semelhante ao de Borges. Ao contrário, o autor gaúcho assume como sua a identidade do gaúcho que lutou na Revolução Farroupilha. Meyer expõe essa identificação quando narra, em *Segredos de Infância*, que seus bisavós lutaram na guerra farroupilha e também contra Rosas, no lado platino. Por isso, ele sentia-se “um neto de farroupilha.” Por outro lado, Meyer não poderia ser classificado como um

regionalista, posto que também relacionava-se com o cosmopolitismo, com as vanguardas. Viveu no Rio de Janeiro, conviveu com artistas modernistas e fez uma crítica dialética a respeito desse modernismo: aplaudia a iniciativa desse movimento em buscar uma nova representação da identidade e da arte brasileiras, mas criticava também esta representação que, para ele, não é eloquente. No regionalismo gaúcho sim, Meyer vislumbrava uma representação identitária mais autêntica. Em relação ao modernismo, não exaltava o progresso: em seus poemas iniciais *A ilusão querida*, *Coração Verde*, *Giraluz* e *Poemas de Bilu*, o autor mostra em sua poética uma espécie de repúdio à modernização. Meyer exalta a cidade provinciana de Porto Alegre.

Borges realiza esse movimento na sua poesia inicial: *Fervor de Buenos Aires* é datado em 1923, justamente quando o escritor volta da Europa e encontra uma Buenos Aires transformada pela modernização. O autor busca, poeticamente, a memória da Buenos Aires provinciana, de casas baixas e abordará os arrabais, os compadritos e as orillas. Nesse ponto, os dois escritores, Borges e Meyer, são semelhantes: ambos tiveram contato com suas cidades natais transformadas pela modernização e a repudiaram. Borges, quando voltou da Europa em 1921 e Meyer, provavelmente em uma visita a Porto Alegre, pois foi para o Rio de Janeiro e não voltou mais a residir no RS. Meyer narra em *No tempo da flor* um episódio em que o escritor Érico Veríssimo o guia por Porto Alegre e Meyer questiona a mudança das ruas, principalmente a adoção de nomes de ruas do Rio de Janeiro, como Ipanema, por exemplo.

Isso significa que os dois escritores tiveram de afastar-se de suas cidades natais para poder enxergá-las melhor. É como se, voltando do macrocosmo (Europa-Rio de Janeiro) enxergassem o microcosmo (Buenos Aires-Porto Alegre). Essa perspectiva é citada por Raymond Williams, em *O campo e a cidade*, no qual este autor confidenciou que enxergou seu lugar de nascimento melhor depois que foi para a cidade, porque seu olhar sobre seu lugar natal já não estava condicionado.

Esta pode ser uma das razões que Meyer defende a idéia da busca do ponto zero e da originalidade. Contudo, ressaltamos que essa busca era diferente da empreendida por Mário de Andrade, escritor modernista: se este fazia a pesquisa sem muita mediação, não indo a fundo na questão do homem do campo, Meyer buscava incansavelmente as fontes exatas e históricas sobre o gaúcho e por isso formulou, em seus ensaios de *Prosa dos Pagos*, em 1943, a visão de que o gaúcho pobre, e não o caudilho, que representa a identidade. Vê esta representação em João Simões Lopes, com seu Blau Nunes, sendo que este escritor não era considerado um autor central no regionalismo. Isso, reiteramos, antes do aparecimento de *O Tempo e o Vento*, de Erico Veríssimo.

Há diferença entre os dois escritores no modo como Borges e Meyer consideram a semelhança entre a poesia gauchesca no RS e a realizada na região do Prata. Enquanto Meyer rebate as semelhanças entre o poemeto *Antônio Chimango* com *Martín Fierro* apontadas por alguns estudiosos por causa da natureza parecida dos personagens que representam os gauchos que aconselham, Borges pensa que o personagem Vizcacha, o gaúcho mau-caráter que aconselha o filho de Martín Fierro na obra, não se esgota em seus conselhos. Este pode ser considerado mais um indício de como os autores consideram a questão da originalidade da identidade e sua representação: para Borges, importa mais o efeito estético dos personagens e da obra em si do que a representação fidedigna, enquanto que para Meyer importa mais. Além disso, Meyer não realiza a mediação histórica necessária a respeito das duas obras, *Antônio Chimango* e *Martín Fierro*. Essa mediação consiste em ver que as duas obras são de épocas muito distintas entre si e também que a formação da identidade, embora semelhante, possui diferenças, posto que essa questão foi trabalhada no primeiro capítulo. As obras também possuem diferença de entonação porque *Antônio Chimango* se trata de uma obra de caráter político. *Martín Fierro* também o é, mas trata-se de uma obra de denúncia, de lamento, enquanto que a outra é de crítica política partidária: Ramiro Barcellos, o autor, escreve o poemeto para criticar Borges de Medeiros. Ou seja, a obra de Hernández critica uma situação e o poemeto, uma pessoa.

Borges nem sequer formula comparações entre a poesia gauchesca platina e a poesia gauchesca riograndense. Em apenas um ensaio ele admite a possibilidade de semelhanças entre o Gaúcho representado em *Martín Fierro* com o gaúcho riograndense, mesmo assim, não aborda tanto o tema como Meyer. A menção de Borges a essa semelhança deriva do fato de Hernández ter escrito a obra em um hotel localizado na fronteira entre Santana do Livramento e Rivera, cidade uruguaia.

Nesse ponto, podemos afirmar que há algumas diferenças fundamentais entre os dois escritores: Meyer era um pesquisador folclórico, além de poeta, jornalista e crítico literário, já Borges não faz tanto esse papel de pesquisador da história e do folclore. Até o realiza um pouco em seus primeiros ensaios, mas logo abandona para centrar-se somente na questão estética e na literatura. Borges encara o discurso histórico com desconfiança e questiona o folclore como a única representação possível da identidade nacional. Nesse ponto, o escritor propõe a equação da não necessidade do uso da cor local para ser dito como escritor argentino, uma vez que nem mesmo os payadores a utilizam em sua arte. Já Meyer não chega a mencionar o vocábulo cor local, mas lançamos a hipótese de que ele considerava esse

critério fundamental para a representação da identidade do gaúcho pela crítica que faz a Alencar. Essa crítica centra-se no uso das palavras pelo autor.

E, por fim, expomos a principal tese de Borges sobre a poesia gauchesca: esta literatura foi produzida pelos homens urbanos de Buenos Aires, que se indetificaram com ideal das guerras da independência. Por isso, afirma ser a poesia gauchesca um produto urbano e não rural. Meyer não formula uma equação parecida com essa. Reconhece que a obra de Simões Lopes Neto é culta e urbana, mas não realiza a mesma equação em relação a Ramiro Barcellos, autor de *Antônio Chimango*.

A formulação da origem urbana da poesia gauchesca de Borges diz respeito à própria noção da formação da identidade nacional do autor. Ele a representa no conto “La historia del guerrero y de la cautiva” do livro *Aleph*. Meyer faz uma crítica a essa formulação, demonstrando não entender que ela poderia ser identificada ao processo ocorrido no RS.

A análise da crítica de Meyer fecha a discussão que empreendemos no último capítulo, porque há o confronto de ideias entre os dois escritores. Nessa crítica, Meyer, que tem uma face folclorista e ao mesmo tempo cosmopolita e que possui uma visão estanque do que é popular e o que é erudito no âmbito da criação artística, não aceita a idéia de que pode haver uma diferença entre a avó de Borges, inglesa, e a cativa inglesa, que se tranforma em índia por fatalidade e opção. Considera que as duas são bárbaras. Borges formula a equação do surgimento da identidade argentina e da poesia gauchesca: o guerreiro lombardo simboliza o gaúcho que vai até a cidade, modifica-se e se tranforma. O gaúcho muda com a entrada do sistema capitalista e sua imagem tradicional desaparece. Apenas no imaginário ela sobrevive. Já a índia inglesa assume a barbárie, porque significa a cidade indo até o gaúcho, ou seja, bebendo dessa cultura bárbara, identificando-se com ela e, a partir disso, os intelectuais da cidade elaboram a poesia gauchesca. Ambos se modificam e se influenciam: cidade e campo, civilização e barbárie.

Meyer não consegue perceber essa equação, porque possui uma idéia de identidade do gaúcho ligada somente ao popular. Não lhe ocorre que a cidade/civilização é responsável por essa construção identitária. Além disso, seus conceitos de arte popular e arte erudita são estáticos: não admite que possam estar em um mesmo âmbito da arte em matéria de convenções artísticas. Considera a arte erudita superior e completamente diferente da popular, mas não vê que as duas são criações artísticas e que seus conceitos forma construídos socialmente e historicamente.

Os conceitos estáticos de popular/periferia/colônia e erudito/centro/metrópole provém de estruturas sociais. O RS não estava no centro cultural do país, logo, a literatura realizada ali

demora para ser aceita como universal. Buenos Aires tem essa relação com a arte européia. No entanto, Borges consegue transpor os limites locais de um país periférico para torna-se um autor de literatura universal, já Meyer não. Como explicamos anteriormente, os contextos de formação da identidade de seus locais e sua história pessoal refletem em suas posições ensaísticas a respeito da literatura gauchesca inserida na literatura universal.

A história pessoal dos dois mostra que Borges teve experiências que o permitiu construir essa visão sobre o local gauchesco e sua literatura, já Meyer a trabalhou a vida toda no sentido da busca da origem. Seu trabalho no Sphan era caracterizado sob esse prisma, sua obra tem uma parte voltada para o Regionalismo e outra para o cosmopolitismo. A posição diferenciada dos dois autores em relação à poesia gauchesca posta em suas ensaísticas auxilia na compreensão de que a identidade pode ser vista sob diferentes perspectivas e que é um processo contínuo de formação. Como países que já forma colônias européias, Brasil e Argentina ainda estão com suas identidades e arte próprias em construção.

## BIBLIOGRAFIA

- ANDERSON, Benedict. **Comunidades Imaginadas**. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Cia das Letras, 2008.
- ALHUSSER, Louis. **Idéologie ET appareils idéologiques d' État**. Paris: Ed. Sociales, 1985.
- ADORNO, Theodor W. **Notas de Literatura I**. São Paulo: Duas Cidades, 2003.
- BAUMAN, Zigmunt. **Identidade: Entrevista a Benedetto Vecchi**. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2005.
- BORGES, Jorge Luis. **El idioma de los argentinos**, ( 1928 ) CLEMENTE, José Edmundo. *El idioma de los argentinos; El idioma de Buenos Aires*. Buenos Aires: Peña, Del Giudice-Editores, 1952.
- \_\_\_\_\_ **Inquiciones**, 1925
- \_\_\_\_\_ **El tamaño de mi esperanza**, 1926
- BORGES, Jorge Luis. “Historia do tango”, “A poesia gauchesca” e “O escritor argentino e a tradição”. In: **Obras Completas**. Vol I-Vários tradutores. Rio: Globo, 1998.
- BORGES, Jorge Luís; GUERRERO, Margarita. (colaboradora) **O “Martín Fierro”**. Tradução de Carmem Vera Cirne Lima. Porto Alegre: L&PM, 2007.
- BORGES, Jorge Luís. **Obras Completas**. Buenos Aires: Emecé, 2002.
- \_\_\_\_\_ **Discusión**. Buenos Aires: Emecé, 2002.
- \_\_\_\_\_ **Narraciones**. 10ª. Ed. Madrid: Letras Hispânicas, 1995.
- \_\_\_\_\_ **Obras Completas I**. Buenos Aires: Emecé, 2008.
- \_\_\_\_\_ **Obras Completas II**. Buenos Aires: Emecé, 2009.
- \_\_\_\_\_ **Obras Completas III**. Buenos Aires: Emecé, 2009.
- \_\_\_\_\_ **Obras Completas IV**. Buenos Aires: Emecé, 2009
- BORGES, Jorge Luís. **Elogio da sombra; Um Ensaio Autobiográfico**. Trad. Carlos Nejar, Alfredo Jacques e Maria da Glória Bordini. 6ª. ed. São Paulo: Globo, 1997.
- BORGES, Ana Isabel. **Deus e os escritores não têm centro**. In: Revista Alea, 2003.
- Disponível em: <http://www.lettras.ufrrj.br>. Acesso em: 30 nov 2010
- BOSI, Alfredo. **História concisa da Literatura Brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1978.
- CÂNDIDO, Antônio. **Literatura e sociedade**. 8ª. Ed. São Paulo: T. A. Queirós, 2000.
- CÂNDIDO, Antônio. **Vários escritos**. 4ª. Ed. Rio de Janeiro: Editora Ouro sobre Azul, 2004.

- CALDEIRA, Jorge. **História do Brasil com empreendedores**. São Paulo: 34, 1999.
- CARÁMBULA, Ruben. **El candombe**. Montevideo: Calle Corrientes Libros, 2005.
- CARVALHAL, Tânia Franco. **O crítico à sombra da Estante-levantamento e análise da obra de Augusto Meyer**. Porto Alegre: Editora Globo, 1976.
- EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura: uma introdução**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1983.
- FAUSTO, Boris e DEVOTO, Fernando J. **Brasil e Argentina- um ensaio de história comparada (1850-2002)**. Trad. Sérgio Molina. São Paulo: Editora 34, 2004.
- FISCHER, Luís Augusto. **Machado e Borges- e outros ensaios de Machado de Assis**. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2008.
- FISCHER, Luís Augusto. **Augusto Meyer; um ensaísta da comarca do pampa**. IV Fórum de Literatura Brasileira da UFRGS; 23 de agosto de 2002.
- \_\_\_\_\_. **Literatura Gaucha**. Porto Alegre: leitura XXI, 2004.
- FONSECA, Cristina. **O pensamento vivo de Jorge Luís Borges**. São Paulo: Martin Claret Editores, 1987.
- GOLIN, Tau. **O povo do Pampa- uma história de 12 mil anos do Rio Grande do Sul para adolescentes e outras idades**. 2ª. ed. Passo Fundo: UPF, 2001.
- \_\_\_\_\_. **Identidades- questões sobre as representações socioculturais no gauchismo**. Passo Fundo: Clio-Méritos, 2004.
- LUDMER, Josefina. **O Gênero Gauchesco- um tratado sobre a pátria**. Trad. Antônio Carlos Santos. Chapecó: Argos, 2002.
- MAFFESOLI, Michel. *A conquista do presente*. Rio de Janeiro: Rocco, 1984.
- \_\_\_\_\_. O imaginário é uma realidade. *Revista Famecos*, Porto Alegre, n.15, ago. 2001.
- MARTÍNEZ, José Luis. Unidade e Diversidade. In: UNESCO, **América latina em sua literatura**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.
- MEYER, Augusto. Antônio Chimango In: **A prosa dos Pagos**. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1960.
- MEYER, Augusto. Jorge Luís Borges In: SCHWARZ, Jorge. **Borges no Brasil**. São Paulo: Editora UNESP, 2001.
- MEYER, Augusto. **Segredos da infância**. Porto Alegre: UFRGS, 1996.
- \_\_\_\_\_. **Os Pêssegos verdes**. Org. Tânia Franco Carvalhal. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2002.
- \_\_\_\_\_. **Preto e Branco**. Porto Alegre: UFRGS, 1997.

- MICELLI, Sérgio. Jorge Luís Borges: a história social de um escritor nato. In: **Revista Novos Estudos** 77. Março de 2007, p.155-182.
- MONEGAL, Emir R. **Borges: uma poética da leitura**. São Paulo: Editora Perspectiva.
- MONEGAL, Emir R. **Borges por Borges**. Porto Alegre: L& PM, 1987.
- MONEGAL, Emir R. **Borges: uma poética da leitura**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1980.
- MONTENEGRO, Nestor. **Diálogos con Jorge Luís Borges**, Ed. TNemont Ediciones, 89 páginas, Buenos Aires, 1983.
- RAMA, Ángel. **Literatura, cultura, e sociedade na América Latina**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- SARLO, Beatriz. **Borges, un escritor en las orillas**. 2ª.Ed. Buenos Aires: Seix Barral, 2007.
- SANTOS, Dulcinéia. **Droctulft**. In: Revista Veredas, 11. Dez/2005. Disponível em: <http://www.traco-freudiano.org/veredas>. Acesso em: 30 de nov 2010.
- SOARES, Fernanda Codevilla. **Charqueadas do fim do séc XIX e início do XX** dissertação de mestrado- UFSM- Programa de Pós –Graduação em Integração Latino-americana. Santa Maria: UFSM, 2006.
- SCHWARZ, Jorge. **Borges no Brasil**. São Paulo: Editora UNESP, 2001.
- SHUMWAY, Nicolas. **A invenção da Argentina: história de uma idéia**. Trad. Sérgio Bath e Mário Higa. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Brasília: Editora UnB, 2008.
- STORTINI, Carlos R.. **O dicionário de Borges**. Trad.Vera Mourão. Bertrand Brasil: Rio de Janeiro: 1990.
- (1981) “**J.L.B: La pátria es un acto de fé**”, entrevista de Carlos Alvarez Insúa, revista Feeling, No.2, março de 1981.
- Revista Cultura de la Argentina Contemporânea**, edição especial Todo Borges, Buenos Aires, no. 12, março- abril de 1986-Borges: o exílio de ser argentino, Marcelo A. Moreno
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. **República Velha Gaucha- charqueadas, frigoríficos, criadores**. Porto Alegre: Movimento/IEL, 1980.
- PRITSCH, Eliana. **As vidas de Sepé**. Tese de doutorado. Prof. Orient. Luís Augusto Fischer. UFRGS, 2004.
- VASQUEZ, Maria Esther. **Eu, Borges imagens, memórias, diálogos**. 2ª. ed. Lisboa: Editorial Labirinto, 1986.
- VIANNA, Carla Cristiane Martins. **Augusto Meyer no sistema literário dos anos vinte: poesia, memória e polêmica**. Dissertação de mestrado. Porto Alegre: UFRGS, 2006. p.32.
- WILLIAMS, Raymond. **O campo e a cidade na história e na literatura**. Trad. Paulo Henriques Brito. São Paulo: Cia das Letras, 1989.

WILLIAMS, Raymond. **Palavras –chave: um vocabulário de cultura e sociedade.** Trad.

De Sandra Guardini Vasconcelos. –São Paulo: Boitempo, 2007.

ZILBERMANN, Regina. **Literatura Gaucha - temas e figuras da ficção e da poesia do Rio Grande do Sul.** Porto Alegre: L&PM Editores Ltda, 1985.