

BLAU NUNES & FANDANGO:
ANTROPOFAGIA, INTERTEXTUALIDADE, IMORTALIDADE

Márcia Ivana de Lima e Silva
UFRGS

*Eu sou um peão de estância
Nascido lá no galpão
E aprendi desde criança
A honrar a tradição
(...)
Sempre aprendi a gostar
Do que meu velho gostou
Churrasco e bom chimarrão
Fandango, trago e mulher
(...)
Gaúcho da Fronteira*

Resumo: Este ensaio compara as figuras do gaúcho representadas em *O Continente* e em *Contos Gauchescos*, respectivamente Fandango e Blau Nunes, mostrando como Erico Verissimo se vale de seu antecessor Simões Lopes Neto, para conformar sua personagem de acordo com o arquétipo tradicional do pampa. Recorre aos conceitos de antropofagia e intertextualidade como fundamentos para a explicitação do modo de criação empregado na obra.

Palavras-chave: Erico Verissimo; Simões Lopes Neto; gaúcho típico; criatividade literária

Abstract: This essay compares the gaúcho figures represented in *O Continente* and *Contos Gauchescos*, respectively Fandango and Blau Nunes, showing how Erico Verissimo relies on his predecessor Simões Lopes Neto to conform his character according to the traditional pampa archetype. It uses the concepts of anthropophagy and intertextuality as foundations for explaining the way of creation used in the work.

Keywords: Erico Verissimo; Simões Lopes Neto; typical gaúcho; literary creativity

1 Antropofagia e intertextualidade

Um escritor é, antes de tudo, um ser social, historicamente marcado, mesmo se considerada sua individualidade, mesmo que clame apenas para si próprio o mérito da criação. Sua obra individual é, pois, uma marca desse pertencimento, desse constante movimento de aproximação e de repúdio da tradição, dessa apropriação antropofágica e intertextual de outros.

Antropofagia e intertextualidade são conceitos aqui tomados em sua potencialidade de retirar a noção de hierarquia e de dependência do âmbito do processo criativo. Quando, em maio de 1928, Oswald de Andrade (1890-1954) publicou seu Manifesto Antropófago no primeiro número da *Revista de Antropofagia*, talvez não imaginasse o alcance temporal de suas ideias, embora pretendesse agitar ainda mais a cena cultural de São Paulo e do Brasil. Lançado dias antes de *Macunaíma*, o Manifesto aponta esteticamente para aquilo que Mario de Andrade configura ficcionalmente em sua rapsódia: a possibilidade de a arte brasileira se assumir como parte da produção europeia mas, ao mesmo tempo, como autônoma. Não imaginava, tampouco, que seria o precursor da noção de intertextualidade, cunhada por Julia Kristeva, em 1966, a partir do conceito de dialogismo de Mikhail Bakhtin, que diz: “Todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto.” (1974: p.64). De meu ponto de vista, a ideia de criação já está implícita no conceito de dialogismo, porque pressupõe que cada discurso seja a voz do eu e do outro, com marcas e implicações pessoais. Para a criação artística, mais ainda.

Philippe Willemart pondera que

A intertextualidade não será somente a comunicação entre dois textos que se copiam, retomando uma ideia um do outro, ou a transmigração de um texto para outro, ou a influência de um texto em outro, mas terá uma nova hierarquia, estabelecida entre dois ou vários textos, na qual o último se apropriou dos anteriores, estabelecendo outra compreensão. (2009: 62-3)

Assim como a intertextualidade, o procedimento antropofágico está intimamente ligado ao posicionamento dos artistas em relação ao material de que dispõem para sua tarefa criativa, principalmente na arte contemporânea.

Para além da interpretação negativa da antropofagia como “demolidora”¹, no sentido de questionar o legado deixado pela cultura do colonizador, quero pensar o Manifesto Antropófago ligado ao trabalho de criação, especificamente de literatura, no sentido da liberdade de aproveitamento de tudo o que cerca o escritor. Paul Valéry (1871-1945) defende que o escritor utilize toda a tradição que tem a seu dispor como se fosse sua: “O homem pode vir a se apropriar daquilo que parece ser *feito* tão exatamente *para ele* que, embora sabendo não ser assim, considera como feito *por ele*... Ele tende irresistivelmente a apoderar-se do que convém estreitamente à sua pessoa”; mais adiante diz “O leão é feito de carneiro assimilado.” (2007: 28). Essas afirmações se enquadram à perfeição a um dos primeiros mandamentos do Manifesto Antropófago: “Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago.” (Teles, 1987: 353)

Ao recorrer à metáfora da antropofagia, Oswald quis reforçar o caráter positivo de tal prática, pois, ao comer o inimigo abatido, o vencedor incorporava suas qualidades de guerreiro. Como explicam Max Justo Guedes e Jorge Couto:

A antropofagia era uma prática corrente entre os Ameríndios, designadamente entre os Tupi-Guaranis. (...) Ao alvorecer do dia escolhido, o prisioneiro era lavado, enfeitado e amarrado pela cintura com a mussurana (corda grossa de algodão) e conduzido ao centro do terreiro, onde se encontravam reunidos os convivas. Chegado o executor, profusamente enfeitado, recebia cerimonialmente o ibirapema (tacape cerimonial) com o qual iniciava uma dança junto do cativo, imitando as evoluções de uma ave de rapina. Terminada a gesticulação, o algoz e a vítima travavam um curto diálogo, findo o qual o executor esmagava a cabeça do inimigo. Abatido o prisioneiro,

¹ Termo utilizado por Mario de Andrade para o Movimento modernista em seu texto-revisão “O movimento modernista”. In: _____. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, 1974.

escaldavam-no para lhe retirar a pele e esquartejavam-no. (...) Existiam regras para a distribuição do corpo da vítima, que era integralmente aproveitado.²

O ritual antropofágico era sinal de respeito entre os indígenas; só eram devorados os guerreiros cuja valentia valorizava a vitória; somente aqueles que tinham méritos tais que merecessem ser absorvidos. Do mesmo modo, durante o processo de criação, o escritor só utilizará o referencial literário que valorize sua própria obra. Muito antes de se constituir como dívida, a prática antropofágica, assim como a intertextualidade, é uma homenagem à tradição. Mas não é uma homenagem passiva. O que Oswald propõe é justamente a relação dinâmica que se estabelece durante o ato criativo, pois “Contra a Memória fonte do costume. A experiência pessoal renovada.” A proposta é reaproveitar a tradição, de modo a presentificá-la num contexto em que se encontram passado e presente, estabelecendo, assim, uma nova tradição.

Partindo de Shakespeare, do qual utiliza a célebre frase de Hamlet, Oswald sugere desde o início a assimilação como procedimento criativo. Seu “Tupy, or not tupy that is the question” amplifica a equação existencial do escritor inglês, para pensar a condição existencial do brasileiro, a brasilidade, tão cara aos modernistas. Numa simples frase está contida a própria razão de ser do Movimento e a chave de leitura do Manifesto. Eis porque é possível pensá-lo em sua dupla proposição: a filosófica e a estética. Ele pode ser lido ao mesmo tempo como indicação e como concretização, vide o exemplo da frase performática que insere na estrutura já cristalizada em inglês a referência indígena, aproveitando-se da semelhança sonora.

Respaldado, pois, pela tradição, Oswald incita ao procedimento de absorção, assumindo o tom contundente e fragmentário, próprio dos manifestos. Ao revelar que “Só me interessa o que não é meu”, leva a ideia de aproveitamento da matéria alheia ao exagero, como se nada que partisse dele próprio fosse utilizado. No entanto, tal atitude deve ser lida apenas como provocação, pois Oswald jamais deixou de aproveitar o

² Guedes, Max Justo; Couto, Jorge. Catálogo da exposição “Descobrimento do Brasil”, promovida pela Comissão Nacional para a Comemoração dos Descobrimentos Portugueses e realizada na Igreja da Graça, em Santarém, Portugal.

referencial brasileiro como matéria de sua literatura; sua sugestão é antes pensar-se a si mesmo como parte do outro e o outro como integrante de nossa própria constituição. Continuando neste raciocínio, o que se tem é que a literatura, ao falar de um, falará de todos, não sendo possível delimitar fronteiras de pertencimento.

A grande contribuição da Antropofagia é retirar a noção de hierarquia e de dependência do âmbito da criação; é como se Oswald já tivesse libertado o artista da “angústia da influência”³; é como se ele já tivesse pensado na intertextualidade como *modus operandi* primordial do processo criativo. O conceito intertextualidade foi pensado por Kristeva para análises comparatistas em literatura e teve o mérito de rever a noção de dívida de uma obra em relação à tradição. Eis que a gênese de uma obra, literária ou não, envolve um procedimento de apropriação quase natural, pois não se imagina que um texto surja do nada, sem referenciais anteriores, até porque, antes de criarem, os escritores são excelentes leitores, tanto na quantidade como na qualidade. Tampouco se quer um autor absolutamente desconectado das questões de seu tempo, de modo a produzir um texto que não se relacione nem ao particular nem ao universal.

Diante disso, quero pensar a personagem Fandango, que surge em *O Continente*, de Erico Verissimo, à luz da personagem Blau Nunes, de *Contos Gauchescos*, de Simões Lopes Neto, na perspectiva da antropofagia, da intertextualidade e da intenção de imortalidade, como afirma T.S. Eliot:

Um dos fatos capazes de vir à luz nesse processo [de crítica literária] é nossa tendência em insistir, quando elogiamos um poeta, sobre os aspectos de sua obra nos quais ele menos se assemelha a qualquer outro. Em tais aspectos ou trechos de sua obra pretendemos encontrar o que é individual, o que é a essência peculiar do homem. Salientamos com satisfação a diferença que o separa poeticamente de seus antecessores, em especial os mais próximos; empenhamo-nos em descobrir algo que possa ser isolado para assim nos deleitar. Ao contrário, se nos aproximarmos de um poeta sem esse preconceito, poderemos amiúde descobrir que não apenas o melhor, mas também as passagens mais individuais de sua obra podem ser aquelas em que os poetas mortos, seus ancestrais, revelam mais vigorosamente sua imortalidade. E não me refiro à época influenciável da adolescência, mas ao período de plena maturidade. (1989: 38)

³ Termo estabelecido por Harold Bloom em seu livro homônimo, no qual afirma que é impossível um escritor não se sentir “pressionado” pela tradição que o precede.

A imortalidade de Simões Lopes Neto deve-se, também, à recuperação que Erico Verissimo faz de diversos aspectos de sua obra, de modo a reforçar um referencial de gaúcho e de pampa sul-rio-grandense, que se estabelecem como paradigmáticos.

2 Blau Nunes

Contos Gauchescos, de 1912, é o segundo livro do escritor sul-rio-grandense João Simões Lopes Neto (1865-1916), que também escreveu *Cancioneiro Guasca* (1910), *Lendas do Sul* (1913) e *Casos do Romualdo* (1914). A obra é composta por dezenove contos, ambientados no pampa gaúcho sobre a vida na região. As histórias são narradas por Blau Nunes, “desempenado arcabouço de oitenta e oito anos, todos os dentes, vista aguda e ouvido fino, mantendo seu aprumo de furriel farroupilha, que foi, de Bento Gonçalves, e de marinheiro improvisado, em que deu baixa, ferido de Tamandaré.” (Lopes Neto, 2006: 42) a um interessado acompanhante que anota os causos.

As histórias contam as aventuras de peões e soldados, ora protagonizadas, ora testemunhadas por Blau, exaltando a figura do gaúcho guerreiro, trabalhador, rústico. Nelas a linguagem é sempre um dialeto característico do interior do Rio Grande do Sul, reforçado pelo respeito pelos elementos deste estilo de vida: os animais, os instrumentos, a paisagem.

O décimo sétimo conto é “Artigos de fé do gaúcho”, que assim começa:

Muita gente anda no mundo sem saber pra quê: vivem, porque veem os outros viverem.

Alguns aprendem à sua custa, quase sempre já tarde pra um proveito melhor. Eu sou desses.

Pra não suceder assim a vancê, eu vou ensinar-lhe o que os doutores nunca hão de ensinar-lhe por mais que queimem as pestanas deletreando nos seus livrões. Vancê note na sua livreta: (Lopes Neto, 2006: 165)

Então se seguem 21 artigos de fé do gaúcho, que só são interrompidos, porque o atento ouvinte fica sem lápis:

Que foi?...

Ah! quebrou-se a ponta do lápis?

Amanhã você escreve o resto: olhe que dá para encher um par de tarcas!...

(Lopes Neto, 2006: 167)

Para além de um conto, “Artigos de fé do gaúcho” é um manual para entender a condição existencial do homem do pampa. Blau Nunes ensina seu interlocutor a agir e a pensar como um gaúcho, a partir de ditados, de aforismos e de provérbios. É o conhecimento empírico, que “os doutores nunca hão de ensinar-lhe” e que é importantíssimo para a sobrevivência na vida no campo.

Também se deve mencionar que os próprios causos narrados e vividos por Blau Nunes, ao desenvolvimento de *Contos Gauchescos*, moldam uma figura do gaúcho campeiro como homem de bravura e lealdade, sempre pronto para uma peleia, com um senso de humor muito peculiar diante da vida áspera dos campos, os quais, se enfrentam as agruras das guerras e tropeadas com estoicismo, sabem se divertir nas corridas de cavalos e nos bailes dos bolichos e amar ciumentamente suas prendas.

3 Fandango

O capítulo “A guerra”, de *O Continente*, publicado em 1949, primeiro romance da trilogia *O Tempo e o Vento*, de Erico Verissimo (1905-1975), é dividido em 8 partes. O pano de fundo histórico é a Guerra do Paraguai (1869-70); mas a verdadeira guerra a que se refere o título é a que ocorre dentro do Sobrado entre Luzia, viúva de Bolívar e Bibiana, viúva do Capitão Rodrigo e mãe do jovem morto por violar uma quarentena imposta pela cidade de Santa Fé. O subcapítulo 4 é dedicado a apresentar Licurgo Cambará, alvo da disputa entre a mãe e a avó:

Aos quinze anos Licurgo Cambará era já um homem. Usava faca na cava do colete, fumava, fazia a barba e já tinha conhecido mulher. Estudava História e Linguagem com o Dr. Nepomuceno,

Aritmética e Geografia com o vigário, e Ciências com o Dr. Winter. O resto – que para ele era o principal – aprendia com a própria vida, com a peonada do Angico e principalmente com o velho Fandango, o capataz. (Verissimo, 1997b: 493)

Fazendo um pequeno deslizamento conceitual, tomo emprestado o conceito de *Bildungsroman*⁴, para chamar o texto de “subcapítulo de formação”, pois nos é apresentada a formação de Licurgo: seu início de trajetória, suas influências e seus aprendizados, sua maneira de pensar e de agir como representante do gaúcho. Neste aspecto é que se sobressai Fandango, grande inspiração de Licurgo, tornando o capataz a figura central do subcapítulo.

A partir do que encontramos no romance, Fandango nunca frequentou escola, mas “era capaz de, numa passada d’olhos, dizer quantas cabeças de gado havia numa tropa” (Verissimo, 1997b: 493), “tinha toda a geografia da Província na cabeça” (id.ibid.), “sabia as melhores histórias do mundo: casos de assombração, lutas de família, guerras, duelos, lendas...” (494); foi “oficial de lanceiros dos Farrapos” (497). Assim ele é descrito:

Era José Fandango um homem de estatura meia, pele tostada de sol, olhinhos pretos e pícaros metidos no fundo de órbitas ossudas, bigodes e barbicha grisalhos, e bochechas dum corado de goiaba madura. Tinha uma voz de cana rachada, que lembrava muito o palrar de um papagaio, e que ficava pastosa quando o velho comia carne gorda e falava de boca cheia.

Costumava ele resumir seus gostos e desgostos numa frase que já corria mundo: “três coisas hai nesta vida que me fazem muito mal: mulher velha, noite escura e cachorrada no quintal.”

Seu nome verdadeiro era José Menezes, mas quando mocinho era tão grande sua fama de trovador e bailarim, que os amigos acabaram por dar-lhe o apelido de fandango. A alcunha pegou de tal modo que ele resolveu adotá-la como nome. (Verissimo, 1997b: 496)

⁴ Em conferência em 1820, Morgenstern associa o termo *Bildungsroman* ao romance de Johann Wolfgang von Goethe *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister* (*Wilhelm Meisters Lehrjahre*, 1795-1796), estabelecendo, assim, a definição do gênero: “[Tal forma de romance] poderá ser chamada de *Bildungsroman*, sobretudo devido a seu conteúdo, porque ela representa a formação do protagonista em seu início de trajetória em direção a um grau determinado de perfeição [...]. Como obra de tendência mais geral e mais abrangente da bela formação do homem, sobressai-se [...] *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister*, de Goethe, obra duplamente significativa para nós, alemães, pois aqui o poeta nos oferece, no protagonista e nas cenas e paisagens, vida alemã, maneira de pensar alemã, assim como costumes de nossa época. (Morgenstern, 1988: 64-66)

Fandango, sim, é o legítimo representante do gaúcho do campo, funcionando como um mentor para Licurgo, que toma como baliza os ensinamentos empíricos do capataz, colocando em segundo plano o aprendizado formal. De uma certa forma, o subcapítulo 4 é dedicado a Fandango, como responsável pela formação do jovem Cambará.

Convém referir que Fandango se torna, igualmente, o mentor dos filhos de Licurgo, Rodrigo e Toríbio, que, desde sua infância, quando enclausurados no Sobrado, devido ao cerco promovido pelos federalistas ao líder republicano, ouvem suas histórias, aprendem as lides campeiras e testemunham mais tarde o seu passamento.

4 Blau Nunes & Fandango

Em *Solo de Clarineta 1*, Erico descreve seu avô materno:

Aníbal Lopes da Silva - um gaúcho que amava a vida campeira, a seu modo discreto mas obstinado – era de estatura mediana, forte mas enxuto de carnes. tinha o rosto e as mãos queimados pelo sol de muitos estios, bigodes longos e uma barbicha meio pontuda a alongar-lhe a face angulosa, de traços bem definidos. (Verissimo, 1995: 24-25)

E continua com a descrição de hábitos, modos e manias, anotando algumas “frases” inesquecíveis, repetidas pelo avô e alertando que “Aníbal Lopes da Silva era um contador de estórias nato.” (id.: 27). Chamam bastante atenção algumas semelhanças de Aníbal com Fandango, a sugerir que o avô seria uma provável inspiração desta personagem.

Ainda em suas memórias, Erico registra que um jovem ensaísta o acusara de ter calcado Fandango em *Dom Segundo Sombra*, de Ricardo Güiraldes. O escritor refuta a crítica, afirmando ter lido o livro de Güiraldes só depois de ter conhecido o ensaio. Além disso, declara que Fandango foi inspirado por Nico Velho, “homem de estatura meã, já na meia idade (...) rosto carnudo, barbicha pontuda, olhos maliciosos”, um humorista e contador de ‘causos’ nato” (id.: 274). E acrescenta que o foi complementando pelo avô Aníbal e “uma série de tropeiros, peões, posteiros que, como Fandango, tão bem

conheciam a campanha do Rio Grande do Sul, suas estâncias, estradas, ventos, aguadas, capões, árvores e, acima de tudo, os seus ‘viveres’ “ (id. 275).

Não quero aqui estabelecer uma relação direta com as figuras descritas nas memórias, até porque o próprio Erico adverte: “Creio necessário esclarecer que a família Cambará não é positivamente uma projeção dos Veríssimo no domínio da ficção, assim como Santa Fé não é uma cópia de papel carbono de Cruz Alta.” (Verissimo, 1995:14). Por muito mais produtivo, quero pensar no aspecto cumulativo da criação, e ver as personagens, os locais e as situações ficcionais como amálgama de vivências, testemunhos e leituras.

Grande leitor, em quantidade e qualidade, Verissimo lia literatura em geral, teoria literária, linguística, história, para citar alguns, como demonstram suas memórias e entrevistas. Tinha plena consciência das coordenadas dos mundos que erguia e das personagens que criava. Em entrevista ao *Jornal Opinião*, de São Paulo, em fevereiro de 1973, afirma: “O gaúcho altivo, valente, varonil, nobre, bom amigo, generoso é um arquétipo. Hoje em dia alguns (ou muitos?) rio-grandenses procuram viver de acordo com essa imagem idealizada.” (Verissimo, 1997a: 130). Ou seja, Erico percebia plenamente o processo de idealização do habitante do pampa, para o qual a literatura muito contribuiu, mas tinha total discernimento das possibilidades de ser gaúcho na realidade.

Apresentar figuras que se identificam com o arquétipo do gaúcho n’*O Tempo e o Vento* produz um processo de representação tão potente, que chegou a substituir a própria realidade, como atestam os depoimentos de tradicionalistas, que incluíram a leitura de *O Continente* nas reuniões dos Centro de Tradições Gaúchas, logo que foram fundados em 1949⁵. A construção ficcional de Erico conversa com a tradição de forma ampla, tanto no sentido histórico quanto no sentido literário. É nesta perspectiva de intertextualidade que quero pensar em Fandango como Blau Nunes revisitado.

⁵ A necessidade desta leitura pelos tradicionalistas deve ter perdido a força com a publicação dos outros volumes de *O Tempo e o Vento*, que apresentam questionamentos e críticas ao modelo do gaúcho tradicional.

No “subcapítulo de formação”, Fandango é colocado como mentor de Licurgo, muito mais que os professores formais. Na construção de sua personalidade, é narrado o fascínio do jovem Cambará pelo capataz, através de seus atos e crenças, exemplificados principalmente pelos ditados repetidos como ensinamento: “Curgo gostava dos ditados do capataz. Para tudo tinha um provérbio.” (Verissimo, 1997b: 497).

As máximas citadas em *O Continente* correspondem aos artigos de fé do gaúcho, proferidos por Blau Nunes. Erico cria situações em que os ditados e provérbios se encaixam, de modo a aparecerem dentro de um diálogo entre Licurgo e Fandango ou na descrição desta personagem, a partir de uma ação ou de um acontecimento, funcionando como um conselho do experiente capataz. Os ditados escolhidos relacionam as vivências do homem com os cavalos, habitante natural do pampa e companheiro do gaúcho.

Nas comparações entre o cavalo e a mulher, aparecem dois ditados:

11º. Mulher, arma e cavalo do andar, nada de emprestar. (Verissimo, 1997b:501)

13º. Mulher sardenta e cavalo passarinho... alerta, companheiro!... (Id.: 500)

Sobre as qualidades das raças de cavalos e como escolhê-los:

9º. Não te fies em tobiano, nem bragado, nem melado; pra água, tordilho; pra muito, tapado; mas pra tudo, tostado. (Verissimo, 1997b:500)

10º. Se tomares um andante com os arreios às costas, pergunta-lhe — onde ficou o baio?... (Id.: 499)

Sobre a relação do homem com cavalos:

1º. Não cries guacho; mas cria perto do teu olhar o potrilho pro teu andar. (Verissimo, 1997b: 500)

2º. Doma tu mesmo o teu bagual: não enfrenes na lua nova, que fica babão; não arrendes na minguante, que te sai lerdo. (Id.ibid.)

6º. Se tens viajada larga não faças pular o teu cavalo; sai ao tranco até o primeiro suor secar; depois ao trote até o segundo; dá-lhe um alce sem terceiro e terás cavalo para o dia inteiro. (Id.ibid.)

8º. Fala ao teu cavalo como se fosse a gente. (Id.ibid.)

Atente-se para o fato de que os ditados não são apresentados na ordem em que aparecem no conto de Simões Lopes, porque são aproveitados como forma de coroamento para as experiências de Licurgo. O importante é pensar que são ensinamentos que forjam a personalidade e a visão de mundo do jovem, moldando-o como herdeiro da tradição gauchesca. São ensinamentos de Fandango para o jovem, que se inicia nas lides campeiras e na vida, tornando-se adulto, senhor do Angico e da própria existência. O mesmo se dá com os filhos de Licurgo, que reconhecem suas dívidas para com o gaúcho, responsável pelo lado gauchesco do aventureiro Toríbio e inclusive do Dr. Rodrigo, o médico e político sofisticado de *O Retrato* e *O Arquipélago*.

Ao criar Fandango, Erico Verissimo revigora a figura do gaúcho do pampa aos moldes de Blau Nunes, recuperando a tradição. Euclides da Cunha assim descreve o gaúcho em *Os Sertões*:

O gaúcho, o pealador valente, é, certo, inimitável, numa carga guerreira; precipitando-se, ao ressoar estrídulo dos clarins vibrantes, pelos pampas, com o conto da lança enristada, firme no estribo; atufando-se loucamente nos entreveros; desaparecendo, com um grito triunfal, na voragem do combate, onde espadanam cintilações de espadas; transmudando o cavalo em projétil e varanda quadrados e levando de roxo o adversário no rompão das ferraduras, ou tombando, prestes, na luta, em que entra com despreocupação soberana pela vida. (1973: 133-4)

Percebe-se como a caracterização do gaúcho envolve a valentia, a liberdade no espaço pampiano e a intimidade com o cavalo, traços encontrados em Blau e em Fandango, que servirão como matriz para consolidar a representação do gaúcho rural, sempre pronto para a lida e para a guerra. O velho capataz é o condutor das máximas que levam as características tradicionais ao jovem Cambará, funcionando como perpetuação do modelo de gaúcho. Ao colocar Fandango como mentor de Licurgo, Erico revigora esta figura como representação do homem do sul, elegendo Simões Lopes como seu precursor, aos moldes de Jorge Luis Borges: “O fato é que cada escritor *cria* seus precursores. Seu trabalho modifica nossa concepção do passado, como há de modificar o futuro.” (2000: 98).

Ao criar o capataz do Angico, Erico faz um amálgama da personalidade do avô com a personagem de Simões, acrescidos da tradição já estabelecida, entregando ao leitor uma

figura emblemática, que se constitui ela mesma como arquétipo do gaúcho do pampa. O autor d'*O Continente* produz paradigmas, immortalizando Blau Nunes e consolidando nossa concepção de gaúcho através de Fandango. Neste sentido, o capataz mantém vivos Blau Nunes, o avô e a tradição, acumulando em si a representação deste tipo de gaúcho. Verissimo assimila leituras e experiências para criar uma personagem que é, ao mesmo tempo, individual e universal, atualizando a tradição, trazendo consigo a cultura em que está imerso e apontando para a antropofagia e para a intertextualidade como atos intrínsecos ao processo criativo.

TRABALHOS CITADOS

BORGES, Jorge Luis. Kafka e seus precursores. In: _____. *Obras completas (1952-1972)*. Vários tradutores. São Paulo: Globo, 2000. v.2.

CUNHA, Euclides da. *Os sertões*. São Paulo: Editora Três, 1973. v.1.

ELIOT, T.S. Tradição e talento individual. In: _____. *Ensaaios*. Trad. Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989. p.37-48.

GUEDES, Max Justo e COUTO, Jorge. Catálogo da exposição “Descobrimento do Brasil”, promovida pela Comissão Nacional para a Comemoração dos Descobrimentos Portugueses e realizada na Igreja da Graça, em Santarém, Portugal.

KRISTEVA, Julia. Introdução à Semanálise. Trad. Lucia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LOPES NETO, João Simões. *Contos gauchescos e lendas do Sul*. Org. Aldyr Garcia Schlee. Porto Alegre: IEL; UNISINOS, 2006.

MORGENSTERN, Karl. Über das Wesen des Bildungsromans (1820). In: SELBMANN, Rolf (ed.) *Zur Geschichte des deutschen Bildungsromans*. Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft, 1988. p. 55-72 (Wege der Forschung, 640)

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e Modernismo brasileiro*. Rio de Janeiro: Record, 1987. p.353.

VALÉRY, Paul. *Variedades*. Trad. Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 2007.

VERISSIMO, Erico. *A liberdade de escrever: entrevistas sobre literatura e política*. Org. Maria da Glória Bordini. Porto Alegre: EDUFRGS; EDIPUCRS; Prefeitura Municipal de Porto Alegre, 1997a.

VERISSIMO, Erico. *O continente*. 29.ed. São Paulo: Globo, 1997b. v.2.

VERISSIMO, Erico. *Solo de clarineta: Memórias*. 20.ed. São Paulo: Globo, 1995. v.1.

WILLEMART, Philippe. *Os processos de criação: na escritura, na arte e na psicanálise*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

Márcia Ivana de Lima e Silva é Professora Titular do Instituto de Letras da UFRGS. Cursou Licenciatura em Letras (Português e Alemão) pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (1986); Mestrado e Doutorado em Teoria Literária pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (1991 e 1996). Seu estágio de Pós-Doutorado ocorreu na Université du Québec à Montréal. Pesquisa criação literária, com ênfase em Crítica Genética. Coordena o acervo literário de Guilhermino Cesar. Autora do livro *A gênese de Incidente em Antares* (EDIPUCRS, 2000.). Organizadora do livro *Por dentro da criação* (EDUFRGS, 2019).

Artigo recebido em 22/09/2020. Aprovado em 25/09/2020.