

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
Centro de Letras e Comunicação
Programa de Pós-Graduação em Letras
Literatura, Cultura e Tradução



Dissertação

A ESCURIDÃO SECRETA NO CORAÇÃO DA TERRA

A farsa criada pelo narrador em *Quatro Soldados* de Samir Machado de Machado

Luiza Prates dos Santos

Prof^a. Dr^a. Cláudia Lorena Vouto da Fonseca

Orientadora

Pelotas, 2023

LUIZA PRATES DOS SANTOS

A ESCURIDÃO SECRETA NO CORAÇÃO DA TERRA

A farsa criada pelo narrador em *Quatro Soldados* de Samir Machado de Machado

Defesa de Mestrado apresentado ao Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Pelotas como parte das exigências para obtenção do título de Mestre em Letras

Prof^a. Dr^a. Cláudia Lorena Vouto da Fonseca

Orientadora

Pelotas, 2023

Universidade Federal de Pelotas / Sistema de Bibliotecas
Catalogação na Publicação

S237e Santos, Luiza Prates dos

A escuridão secreta no coração da terra : a farsa criada pelo narrador em *Quatro Soldados* de Samir Machado de Machado / Luiza Prates dos Santos ; Cláudia Lorena Vouto da Fonseca, orientadora. — Pelotas, 2023.

104 f.

Dissertação (Mestrado) — Programa de Pós-Graduação em Letras, Centro de Letras e Comunicação, Universidade Federal de Pelotas, 2023.

1. Quatro Soldados. 2. Narrador. 3. Mirabilia. 4. Intertextualidade. 5. Samir Machado de Machado. I. Fonseca, Cláudia Lorena Vouto da, orient. II. Título.

CDD : 809

Elaborada por Maria Inez Figueiredo Figs Machado CRB: 10/1612

Luiza Prates dos Santos

“A ESCURIDÃO SECRETA NO CORAÇÃO DA TERRA

A farsa criada pelo narrador em *Quatro Soldados*, de Samir Machado de Machado”

Dissertação aprovada, como requisito parcial, para obtenção do grau de Mestre em Letras, Área de concentração Estudos da Linguagem do programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal de Pelotas.

Pelotas, 31 de maio de 2023

Banca examinadora:

Profa. Dra. Claudia Lorena Vouto da Fonseca
Orientadora/Presidente da banca
Universidade Federal de Pelotas

Prof. Dr. Bruno Anselmi Matangrano
Membro da banca
École Supérieure de Lyon

Prof. Dr. Ramiro Esteban Zó
Membro da banca
Universidad Nacional de Cuyo

Prof. Dr. Eduardo Marks de Marques
Membro da banca
Universidade Federal de Pelotas

AGRADECIMENTOS

Os últimos anos foram intensos como eu jamais imaginei que pudessem ser. O que parecia ser uma tarefa impossível, como estar no mestrado em letras, aos poucos foi tomando forma e tomando meu cotidiano. O dia a dia de uma pesquisadora é atravessado de inseguranças, medos e aflições, mas também é um palco intenso de realizações, conquistas e satisfação pessoal, não apenas por ver um trabalho nascendo, mas por nos enxergamos capazes de realizar coisas novas e cada vez melhores.

Todo esse trabalho não é solitário, por isso eu gostaria de agradecer primeiramente à minha amiga Mariana e possivelmente a única pessoa capaz de entender tudo o que passamos no mestrado. Obrigada amiga! Aos demais colegas que me ajudaram ao longo desse trabalho, com a leitura cuidadosa do Anderson, as contribuições da Ariane, as conversas com a Jenifer, o apoio da Patrícia e o incentivo sem distância da Tinah.

Agradeço aos professores e colegas do Programa de Pós-Graduação em Letras que possibilitaram as trocas e os aprendizados que a academia requer e proporciona, em especial à professora Cláudia Lorena Fonseca, a quem sou profundamente grata por ter me apresentado Samir Machado de Machado, a quem também estendo os meus agradecimentos.

Por último e de indizível importância agradeço à minha família. Aos meus pais e à minha dinda por todo o afeto, compreensão e incentivo, aos meus irmãos menores pelo carinho de sempre. À Lais, que é a irmã que eu sempre quis ter, que acredita em mim e apoia todas as minhas decisões, ao Márcio por sempre estar disposto a ouvir e aos meus sobrinhos tão amados: esse trabalho também é por vocês.

Por fim, agradeço ao Matheus, meu companheiro e a pessoa que me deu todo o suporte possível para que essa conquista se materializasse, essa pessoa de coração gigante, que é a minha casa, o meu lar, o meu confidente e que sabe lidar com as minhas crises, me proporciona os melhores cafés e com quem divido a minha vida, junto da Leia e do Sirius, nossos companheiros caninos. Obrigada por tudo.

*[...] assustador, como todas as cousas
infinitas o são.*

Samir Machado

PRATES, Luiza. *A ESCURIDÃO SECRETA NO CORAÇÃO DA TERRA: A farsa criada pelo narrador em Quatro Soldados de Samir Machado de Machado*. 2023. 107 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Programa de Pós-Graduação em Letras, Centro de Letras e Comunicação, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2023.

RESUMO

Esta pesquisa tem como principal objetivo realizar uma análise do romance *Quatro Soldados* (2017) do autor gaúcho Samir Machado de Machado, com o foco sobre o narrador e como ele é influenciado pelo imaginário que se constrói a partir da colonização. Nossa abordagem é eminentemente comparatista, amparada sobretudo nos Estudos de Intertextualidade. Para tanto, partimos da teoria da intertextualidade, segundo a concepção de Tiphaine Samoyault (2008), e sua proposta para o estudo do texto que recupera e dialoga com outros textos segundo suas formas de ocorrência. Ainda, considerando que a obra que analisamos tem por ambientação e se desenvolve no território gaúcho, ficcionalizando o final do século XVIII, período de grande transformação cultural no Brasil, buscamos auxílio nos estudos de teóricos que se dedicaram ao tema. Portanto, fundamentamos nossa análise a partir de aspectos que não apenas são relevantes da obra, mas que a constituem. A partir desta análise buscamos comprovar que elementos como a região, o tempo e os procedimentos narrativos adotados, influenciam na construção das ficções realizadas pelo narrador, como a construção de uma *farsa*, nos moldes medievais da forma. Outro aspecto que buscamos analisar é o recurso ao fantástico na obra, que se manifesta principalmente através do folclore - constituindo um bestiário do narrador - e também através de um aproveitamento das *mirabilia*, elemento presente nos textos dos cronistas viajantes do século XVI. Assim, considerados todos esses aspectos, entendemos que o narrador de *Quatro Soldados* é influenciado pela miscigenação cultural gerada a partir do choque entre os europeus e os povos nativos brasileiros culminando, na literatura contemporânea, em uma forma distinta de contar a mesma história, e em diálogo com outros *contares*.

Palavras-chave: *Quatro Soldados*; Narrador; *Mirabilia*; Intertextualidade; Samir Machado de Machado.

PRATES, Luiza. *LA OSCURIDAD SECRETA EN EL CORAZÓN DE LA TIERRA*: La farsa creada por el narrador en *Quatro Soldados* de Samir Machado de Machado. 2023. 107 f. Disertación (Maestría en Letras) - Programa de Pós-Graduação em Letras, Centro de Letras e Comunicação, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2023.

RESUMEN

Esta investigación tiene como objetivo principal realizar un análisis de la novela *Quatro Soldados* (2017) del autor de Rio Grande do Sul, Samir Machado de Machado, centrándose en el narrador y cómo este es influenciado por el imaginario que se construyó a partir de la colonización. Nuestro enfoque es eminentemente comparativo, amparado sobre todo por los Estudios de Intertextualidad. Para ello, partimos de la teoría de la intertextualidad, según la concepción de Tiphaine Samoyault (2008), y su propuesta de estudio del texto, la cual recupera y dialoga con otros textos según sus formas de ocurrencia. Además, considerando que la obra que analizamos tiene su escenario y se desarrolla en el territorio gauchesco, *ficcionalizando* el final del siglo XVIII, período de gran transformación cultural en Brasil, buscamos ayuda en los estudios de teóricos dedicados al tema. Así, basamos nuestro análisis en aspectos que no sólo son relevantes para la obra, sino que la constituyen. A partir de este análisis, buscamos verificar qué elementos como: la región, la época y los procedimientos narrativos adoptados, influyen en la construcción de las ficciones que realiza el narrador, como la construcción de una farsa, según el modelo medieval de la forma. Otro aspecto que buscamos analizar es el uso de lo fantástico en la obra, que se manifiesta principalmente a través del folklore -constituyendo un bestiario del narrador- y también a través del uso de las *mirabilia*, elemento presente en los textos de dos cronistas viajeros del siglo XVI. Asimismo, considerando todos estos aspectos, entendemos que el narrador de *Quatro Soldados* está influenciado por la incomprensión cultural generada a partir del choque entre europeos e indios, culminando, en la literatura contemporánea, en una manera diferente de contar una misma historia, y en diálogo con otros *contares*.

Palabras-clave: *Quatro Soldados*; Narrador; *Mirabilia*; Intertextualidad; Samir Machado de Machado.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	7
1. NO INÍCIO DE FEVEREIRO DE 1754...	
Apresentação da obra.....	10
1.1 <i>Mi nombre no es importante</i>	
Os personagens.....	16
1.2 <i>No extremo sul desta vossa terra estranha...</i>	
O tempo e o espaço	28
1.3 <i>O povo já fala na mula...</i>	
A intertextualidade.....	33
2. É VOSSA MERCÊ QUE ESTÁ À PROCURA DO ANDALUZ?	
A farsa criada pelo narrador.....	37
2.1 <i>No hay destino</i>	
O narrador de <i>Quatro Soldados</i>	44
2.2 <i>O sujeito tem esses olhos que veem tudo</i>	
A carta que revela a farsa	58
3. SIM, HÁ UM MUNDO NOVO NASCENDO	
O período colonial e o olhar dos viajantes	67
3.1 <i>Tudo o que alvoroça a quietude das coisas</i>	
A origem de um bestiário.....	70
3.2 <i>Isso depende de quem é a mente em que vossa mercê vive</i>	
Folclore, mitologia e imaginários	74
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	98
BIBLIOGRAFIA.....	101

INTRODUÇÃO

Há alguns livros que lemos uma vez e guardamos na estante para um até breve ou um nunca mais, e acredito que seja o caso de grande parte de tudo o que um leitor consome ao longo da vida. Como para toda regra existe uma exceção, parece legítimo incluir *Quatro Soldados* (2017) no rol dos livros que não apenas merecem ser relidos, mas estudados e degustados em cada canto de sua narrativa. Quando falamos em canto, é por que realmente este livro tornou-se um espaço, onde nos deslocamos, nos perdemos, nos encontramos e nessas andanças esbarramos com tantas coisas que um único trabalho será sempre pouco para transmiti-las, pois para cada palavra que se desenha nesta análise, existem, pelo menos, alguns silêncios.

Sabemos que de calares também se constitui um texto, os não ditos estão nas versões mais antigas desses mesmos papéis e nas versões que ainda hão de vir. Sem mais silêncios, nesta dissertação nos propomos a analisar o universo do narrador em *Quatro Soldados*, já que é através dele que podemos observar a forma com que o olhar estrangeiro modificou o imaginário que se manifesta em um romance do século XXI que ficcionaliza o final do século XVIII. Para tanto, somos permeados por questionamentos que versam, sobretudo, acerca do narrador da obra: Andaluz. A figura de Andaluz que transita entre narrador e personagem, envolve-se em uma atmosfera de mistério e suspense que o próprio cria ao seu redor, constituindo o que doravante trataremos como o *universo do narrador*.

O amplo campo da literatura contemporânea permite que esta pesquisa de cunho analítico explore os mais diversos aspectos de uma obra que atravessa numerosos gêneros e temas. *Quatro Soldados* exhibe uma fartura de assuntos, o que só poderia ocorrer nestes tempos, sob o qual se inscrevem autores que tanto contribuem para a fortuna literária, especialmente a gaúcha. Nossa pesquisa, portanto, tem como motivação evidenciar essas contribuições, especialmente a de Samir Machado de Machado, com um trabalho que não esgota sua amplitude. A obra de Machado tem mais a contribuir do que uma dissertação é capaz de contemplar, mas os recortes que fizemos, buscam desviar os caminhos óbvios e pisar em um

terreno onde o narrador tem a palavra e joga com seu leitor sobre as noções de realidade e ficção.

Após significativas transformações desde a concepção deste trabalho, a atual estrutura apresenta a forma que chegamos para que os temas que nos propomos a explorar, fossem contemplados de forma consistente. Dividida em três capítulos, a dissertação subdivide-se de forma a tratar da obra, do narrador e de seu universo.

O primeiro capítulo destina-se à apresentação da obra e seu autor, com o intuito de familiarizar o leitor ao universo de *Quatro Soldados* de forma que seu espaço e tempo fiquem claros, bem como alguns métodos que serão utilizados ao longo da pesquisa. Nesse primeiro capítulo buscamos representar uma parte de nossa leitura, de forma que o estudo contemple também alguns caminhos que foram percorridos, necessários para que chegássemos aos resultados deste trabalho. O capítulo é dividido em quatro partes: a primeira, de apresentação da obra e a realidade na qual se situa sua ficcionalização. A segunda, destina-se à apresentação dos personagens, sua forma e como afetam a narrativa. A terceira parte apresenta o espaço e tempo em que se situam os acontecimentos, importantes aspectos que dão o teor historiográfico da narrativa. Por fim, a quarta parte, aborda questões relativas à intertextualidade em *Quatro Soldados*, dado seu amplo repertório nos cruzamentos entre textos e autores - que se evidenciam na leitura, os quais constituem a obra, tornando impossível dissociá-los de sua estrutura.

O segundo capítulo contempla o mundo criado pelo narrador. Para compreendê-lo, percorremos um trajeto desde a farsa, forma narrativa que é utilizada por Andaluz em seus procedimentos narrativos, até a maneira como o narrador comunica sua identidade através de uma carta inserida no texto. Esta carta é um recurso fundamental para conhecermos Andaluz, pois a partir dela também conhecemos a verdade desconhecida pelo leitor até então. Para evitar o uso excessivo do indicativo [sic], salientamos que os recortes extraídos da carta mantêm a grafia como se apresenta em *Quatro Soldados*, preservando a forma como Andaluz escreve para se comunicar no século XVIII. Algumas citações também utilizam formas que são familiares do espanhol ou português arcaico, as quais também são citadas como na obra.

Por fim, o terceiro capítulo é uma imersão no próprio universo de Andaluz, onde conhecemos os mitos presentes nas obras de sua autoria, suas origens e transformações. O bestiário de Andaluz, que contém mais do que as quatro criaturas

primárias da leitura de *Quatro Soldados*, é constituído por lendas que transcendem o folclore brasileiro, pois também se alimentam de um imaginário europeu herdeiro da Idade Média. No entanto, há ainda mais empréstimos tomados ao medievo na obra, como por exemplo o recurso da farsa. Sabemos que tudo o que foi escrito por Andaluz não passa, justamente, de uma farsa, é dela que se constitui o universo de *Quatro Soldados*, portanto a abordagem desse aspecto é imprescindível para esta pesquisa.

A metodologia utilizada nesta pesquisa insere-se no âmbito dos estudos de literatura comparada, que parte de uma análise estrutural da obra e tem como centro e fonte primária de investigação a obra *Quatro Soldados* (2017), considerando suas formas de intertextualidade, além de aspectos que julgamos relevantes para a constituição da obra. A bibliografia foi selecionada conforme os temas a serem abordados. Nosso referencial teórico, no que concerne aos estudos de intertextualidade, são os estudos de Tiphaine Samoyault (2008). Para os estudos sobre narratologia e narrador utilizamos a bibliografia de Norman Friedman (1967), Gérard Genette (s/d) e Oscar Tacca (1973). Para o tema do folclore foram utilizados os estudos de Luís da Câmara Cascudo (2005) e Mário Corso (2002). E para os demais aspectos, buscamos fontes específicas sobre o tema a ser tratado.

O título desta dissertação, os títulos dos capítulos, seções e as epígrafes são todos retirados de *Quatro Soldados*, pois além de uma adequação com o tema, notamos como esses empréstimos facilitam a ambientação do leitor de ambos os materiais: ao leitor da presente pesquisa, os trechos servem de aparato sensível e de orientação literária para os capítulos e textos que seguem. Para o leitor de *Quatro Soldados* que se interessar por esta análise, que os excertos sirvam de norte poético e situem-no no labirinto de Machado. Ademais, a construção desta dissertação baseia-se em uma análise da obra, tendo como prioridade sempre contextualizar o leitor sobre os acontecimentos e as teorias utilizadas na pesquisa, tecendo recortes das bibliografias com as quais dialogamos.

1. NO INÍCIO DE FEVEREIRO DE 1754...

Apresentação da obra

O que ficará no lugar será a cicatriz inconsciente, que mesmo invisível, estará presente quando coisa mais jovem e vulgar ocupar seu lugar, bater no peito e gritar: “Esta terra tem dono”, sem que lhe retire o sono pela dívida contraída desde antes de sua chegada, por último tomando para si a memória daqueles para os quais a espada era desembainhada.

Os ecos da célebre frase proferida pelo guarani-missionário Sepé Tiaraju em 1756, em uma das mais sangrentas batalhas da Guerra Guaranítica, reverberam no presente, após atravessar mais de trezentos anos da dominação europeia sobre o território brasileiro. “Co yvy oguereco yara”, guarani para “esta terra tem dono”, é o canto ouvido pelos Sete Povos das Missões, eternizado em canções, lendas, mitos e que continua sendo lema para a resistência indígena que perpetua o ideal de Sepé Tiaraju: a liberdade para seu povo. Vez por outra, encontramos na literatura, principalmente regional do Rio Grande do Sul, menções a esse legado, os gritos de liberdade estão presentes no que hoje tem-se como cultura gaúcha em um amplo espectro.

Autores como Érico Veríssimo, em sua grande obra *O Tempo e o Vento* (1949-1961), Simões Lopes, consagrado pelos *Contos Gauchescos* (1912) e *Lendas do Sul* (1913), José Hernandez, em seu icônico *El Gaucho Martín Fierro* (1872), são alguns dos nomes que surgem ao falar de regionalismo, desse corolário cultural que é resultado da tenacidade indígena e sua miscigenação com os estrangeiros. Tão importantes obras são apenas algumas das mais conhecidas que fazem o papel de dialogar sobre esses acontecimentos e abrem as portas para autores contemporâneos seguirem reconstruindo e desconstruindo esse imaginário cultural, como Tabajara Ruas com *Neto Perde Sua Alma* (1995) e *A cabeça de Gumercindo Saraiva* (1997), Josué Guimarães com *Camilo Mortágua* (1980) e Rodrigo Tavares em *Andarilhos* (2018) e *Ainda que a Terra se Abra* (2020).

A partir dessas questões, nos propomos a analisar a obra *Quatro Soldados* (2017), de Samir Machado de Machado¹, e observar como o olhar estrangeiro modificou o imaginário que se manifesta através do narrador em um romance do século XXI que ficcionaliza o final do século XVIII, buscando evidenciar as questões coloniais, que embora não sejam o foco da narrativa, constituem o cenário em que a farsa criada pelo narrador se desdobra. O contexto historiográfico surge como questionamento inicial de discussão por sua importância sempre atual de não deixar a história da colonização ser esquecida ou apagada da memória daqueles que até hoje sofrem as consequências da invasão. Essas questões perpassam a obra, e nos propomos a colocá-la em evidência nesta pesquisa.

A região e o tempo são a fundação do desenrolar dessa trama, que transita entre acontecimentos históricos e a ficção, que não se basta em uma metaficção e expande o universo em um imaginário que joga com as noções de literatura, tempo, espaço, real e ficcional. Espaço e o tempo não são categorias isoladas em uma narrativa, sinaliza Reis (2003), são “estratos funcionais em um processo de interação” (p. 345). Por essa razão, o ponto de partida desta pesquisa se dá precisamente através de uma forma diferente de começar a contar uma história, forma que dialoga diretamente com seu leitor, um dos pilares da criação da obra selecionada para este trabalho.

O autor gaúcho Samir Machado de Machado incorpora suas histórias em uma região ainda não demarcada no Rio Grande do Sul, no período final das missões jesuíticas na região sul. O romance em questão, *Quatro Soldados* é uma obra que incorpora em sua narrativa elementos historiográficos e regionalistas, problematizando o processo colonizador mas também resgatando, em forma de alusões, as origens do sul.

A obra se destaca em sua recepção e foi a primeira das diversas obras que vieram a consolidar o autor e caracterizar sua escrita. A narrativa tem início em 1754 e conta a história de quatro soldados que possuem em comum uma angústia em

¹*Quatro Soldados* (2017), o segundo livro de Machado, foi publicado pela primeira vez em 2013, pela Não Editora em Porto Alegre e posteriormente reeditado pela editora Rocco, no Rio de Janeiro em 2017, sendo esta última, a edição que utilizamos majoritariamente# nesta pesquisa. O autor nascido em Porto Alegre em 1981, além de escritor é também editor e designer, possui diversas obras publicadas e algumas com destaques importantes, como *Tupinilândia* (2018) que ganhou o Prêmio Minuano de Literatura em 2019 e o Prêmio Jabuti em 2020 e *Homens Elegantes* (2016), vencedor do Prêmio Açorianos de Literatura em 2019, na categoria Narrativa Longa. As obras *Homens Elegantes* (2016) e *Homens Cordiais* (2021) possuem um diálogo com *Quatro Soldados* (2017), pois compartilham personagens e se assemelham em suas estruturas e temáticas abordadas como pano de fundo.

relação ao mundo, angústia que não possui um motivo claro e cuja razão não parece ser compartilhada, pois, de forma individual, cada personagem carrega consigo seus próprios fantasmas que vão sendo expostos ao longo da narrativa. Suas histórias se entrelaçam no turbulento período final da Guerra Guaranítica², conflito que buscava a redenção dos povos indígenas que travaram batalhas contra tropas espanholas e portuguesas.

Padres missioneiros e Indígenas uniram-se contra os europeus, acontecimento que é abordado em *Quatro Soldados* delineando as formas como os eventos ocorreram naquele período, rememorando, reinventando e repensando as condições do final do processo de colonização e início de uma nova configuração, fundamentalmente cultural, em solo brasileiro. Esse aspecto pode ser identificado em prelúdios, com menção aos massacres indígenas, em personagens e em trechos em que os próprios personagens questionam a realidade. Às histórias ainda são incorporados elementos fantásticos que se misturam à historiografia, como animais folclóricos e menções a mitos locais, recriando de forma criativa o espaço em que o imaginário se expande.

A obra é subdividida em quatro partes e, dessa forma, organiza os quatro livros que focam na história de cada um dos personagens principais, histórias independentes, mas que, em determinado momento, se cruzam e tecem a trama da narrativa que está a todo momento lembrando que precursores como Jorge Luis Borges e Umberto Eco já teceram antes: a tessitura, a intertextualidade, a narrativa labiríntica. O *Livro I - Mas para trazer a espada*, o *Livro II - Tudo o que alvoroça a quietude das cousas*, o *Livro III - A escuridão secreta do coração da terra* e o *Livro IV -- A vila das cabeças cortadas*, narram as histórias dos quatro soldados indicados no título da obra. Cada um dos personagens possui seu espaço de destaque em cada uma das histórias. Contudo, os outros personagens visitam o cenário do outro nessa trama não linear, constituindo, assim, a forma labiríntica que se desenvolve ao longo da narrativa.

O primeiro aspecto narrativo que devemos considerar é o narrador da obra, que está incumbido da tarefa de contar as histórias e assume essa missão com uma

² A Guerra Guaranítica foi uma disputa por território entre Espanha e Portugal, à qual se opuseram os grupos Jesuítas Missioneiros e os Indígenas que viviam nos Sete Povos das Missões. Segundo Tau Golin (2014), a disputa teve fim com a batalha de Caiboaté em 1756, culminando em um massacre indígena e a vitória dos europeus.

espécie de (des)compromisso com a verdade, constituindo desde o início do livro uma narrativa peculiar, que provoca o leitor e o induz a questionar esse narrador e até mesmo sua confiabilidade, pois ele se mostra e também se esconde, joga com as palavras e com os causos, e, posteriormente na obra, identifica-se. Assim, a primeira impressão sobre a leitura, recai nessa dúvida, que é a identidade do contador das histórias daqueles quatro soldados.

Esse narrador, que também é personagem, conforme veremos mais adiante nesse trabalho, é Andaluz, incumbido da tarefa de conduzir as histórias da maneira que fidedignamente ocorreram, ao mesmo tempo que da forma que lhe apetece. Justifica-se, portanto, que assim como em *Quatro Soldados*, o narrador seja o foco desta pesquisa, embora tenhamos que cruzar outros caminhos para ir ao seu encontro. O narrador pode ser desde já identificado como *heterodiegético*, categoria proposta por Genette (1989), o qual, segundo Reis “tende a adotar uma atitude demiúrgica em relação à história que conta [...]” (p.370), exprimindo-se predominantemente na terceira pessoa, “traduzindo esse registro a alteridade mencionada.” (REIS, 2003, p. 370). Como veremos a seguir ele utiliza a terceira pessoa na maior parte da narrativa, mas, como ainda apontado por Reis (2003), “[i]sso não impede que o narrador heterodiegético pontualmente enuncie uma primeira pessoa [...]” (p. 370). Adiante, neste trabalho, constatamos as posições tomadas por Andaluz, que por vezes enuncia em primeira pessoa; mas mantém, na maior parte da obra, a narrativa em terceira pessoa.

Um importante aspecto para a leitura de *Quatro Soldados* são seus leitores, que além de nós, seus leitores atuais, são também os leitores da narrativa escrita em seu tempo, o tempo presente do narrador, algo que ampliaremos no segundo capítulo, mas que aqui nos serve para compreender as circunstâncias da temporalidade na obra. As condições de escrita e de apreensão dos múltiplos temas abordados em *Quatro Soldados* são possibilitadas justamente por um olhar que transforma a memória em presente. Essas condições permitem um debruçar-se sobre uma das janelas do tempo e uma proposição a reler, reinterpretar, criticar e satirizar o passado, fazendo da literatura contemporânea, um espaço de memória, transcendendo também o rigor dos papéis de leitor, narrador, autor.

Como apontado por Regina Dalcastagné (2012), tempo e espaço não são entidades abstratas, são construções sociais, e, fundamental para essa construção, está a indissociável ideia de memória que perpassa os conceitos abordados pela

autora. Em *Quatro Soldados*, a tríade tempo, espaço e memória são forjadas a partir de um narrador que vive o período rememorado e para além dos fatos que narra, o *onde* do qual narra nos é de interesse primário, pois o lugar (que aqui contempla espaço e tempo) se constitui a partir de um resgate histórico. Neste sentido, entendemos que a obra versa sobre uma inquietação acerca dos fatos históricos, que além de tecer uma crítica sobre os acontecimentos em si, também estabelece um diálogo sobre a forma com que a história é contada.

Este diálogo com a memória de nossa região está intrincado ao longo da narrativa que parte desde referências mais sutis, como os prelúdios que retratam uma disputa por território como se esse fosse desabitado, até críticas mais diretas, como os casos de escravidão que são relatados com tom de indignação pelo narrador. Vemos em *Quatro Soldados* uma preocupação em entrelaçar em sua ficcionalidade uma parte da história que muitas vezes é maquiada para soar como uma conquista universal. Walter Benjamin afirma que “[a]rticular historicamente o passado não significa conhecê-lo 'como ele de fato foi'. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo.” (BENJAMIN, 1987, p. 224 grifos do autor). Acerca do que postula Benjamin, Jeanne Marie Gagnebin (2006) afirma ser uma crítica a uma pretensa ciência histórica que repete os fatos do passado de forma exaustiva e repetitiva. Para Benjamin (1987), o passado é *articulado*, não descrito, portanto, podemos observar como uma obra que ficcionaliza o passado também pode abordar questões que tomam uma perspectiva diferente do discurso comum que busca apagar os massacres, as dominações, a escravidão, negando a justiça histórica aos povos subjugados e batizando ruas e praças com os nomes de falsos heróis.

A narrativa de *Quatro Soldados* se passa na região Sul do Brasil, em um período em que as fronteiras ainda não haviam sido estabelecidas e tampouco a noção de regionalismo ou identidade regional se parecia como o que vemos hoje como configuração cultural. Além disso, transita pelo território catarinense e manobra com as noções de fronteira, faz menções ao Rio de Janeiro, incorpora expressões em espanhol e referências à cultura francesa, reiterando esse estado sem fronteiras, sem delimitação e contradizendo a expressão resistente; demonstra a “terra sem dono” como um território a ser conquistado, importado, explorado e montado em um cenário de dominação.

É válido mencionar que destacamos apenas alguns aspectos que consideramos importantes para a exposição da obra, pois a mesma apresenta

inúmeras possibilidades de análise. Portanto, o que é cenário atravessado pelas histórias em *Quatro Soldados*, aqui ganha espaço que constitui esse estudo, pois como veremos no segundo capítulo, uma farsa também se constitui do cenário.

A questão regional é um elemento que nos ampara quanto às questões sobre a colonização, os povos indígenas e as missões jesuíticas e, a partir disso, o olhar estrangeiro e “a questão do outro”, que serão interpretados dentro do contexto da obra em nosso terceiro capítulo. O fantástico que se desdobra entre o aparecimento de criaturas folclóricas e alusões a outros seres, são os eventos que dão vida a alguns momentos heróicos dos personagens, apresentados aqui através de seu envolvimento e sua relevância para a narrativa, que colaboram para manter essas lendas presentes e vivas através dos séculos. Situamos esses dois primeiros aspectos como algo que existe na bagagem do narrador e, com ele, finalmente chegamos ao elemento central, que une todas as outras questões. Pontuados assim, os aspectos ficam mais claros e possibilitam a compreensão dos percursos tomados para esta pesquisa.

Existem alguns aspectos que se encaixam em determinadas categorias citadas anteriormente e complementam esse universo multifacetado. Disseminados na narrativa, entre as aventuras dos personagens ou mesmo entre livros, são mencionados alguns acontecimentos históricos, como o Terremoto de Lisboa, desastre que ocorreu em 1755, e algumas figuras históricas, como Sepé Tiaraju. Essas referências também representam um papel contextual, pois deslocam a percepção leitora para o período em que fala o narrador. É interessante observar também, na construção da obra, a forma como o autor elabora no cenário historiográfico uma narrativa que dialoga entre realidade e ficção, algo que ainda voltaremos a discutir.

Entretanto, o que nos interessa primeiro é que, após esse cenário montado, e esse jogo de vozes e atribuições explicitadas, a voz narrativa é entregue ao narrador da história por vir, o que apenas evidencia as possibilidades que oferece a obra de Machado para a análise pelo viés dos estudos comparativos, neste caso específico, pensando o autor e sua criação referencial. Quanto àquilo que diz respeito às questões relativas ao intertexto, estas não são passíveis de serem ignoradas. A grande bagagem literária do narrador e as inúmeras referências, são fundamentais tanto para a construção do texto, quanto para a própria leitura, e impreterivelmente, para esta pesquisa. Assim, ao longo do trabalho, sinalizaremos essas referências à

medida em que sejam necessárias para contextualização, o diálogo entre obras e algumas curiosidades que enriquecem a obra e fazem com que o leitor compreenda o papel representado por essa relação entre textos para a constituição da obra.

Em *Quatro Soldados*, o autor estabelece um diálogo que não se restringe a outras obras e autores, mas que se expande para uma comunicação com todos os elementos que compõem essa diegese. É um diálogo que transita entre sujeitos, lugares e noções literárias. No entanto, antes de percorrer os caminhos da obra, é preciso reconhecer um pouco seu terreno, espiar o que existe nesse labirinto. Portanto, as próximas seções estão destinadas a traçar um perfil dos personagens e destacar algumas questões relevantes para a compreensão da obra, que nos auxiliarão a pensá-la em termos estruturais e sua organização.

1.1 *Mi nombre no es importante*

Os personagens

Afinal, como vossa mercê enxerga estando de olhos vendados?

A obra que nos propomos a investigar não é do tipo que se possa ler uma vez e conhecê-la de pronto, pois é uma narrativa que demanda um olhar atento e que propõe quantas leituras forem necessárias ao investigador de *Quatro Soldados*. Tudo o que nos é apresentado nesta obra é descrito pelo narrador. Andaluz é quem nos apresenta aos personagens, aos lugares e ao seu arsenal de conhecimento que dissemina ao longo das quatro narrativas que compõem a obra. Por essa razão, nos propomos a auxiliar o leitor deste trabalho a desvendar esses personagens que conhecemos justamente através do narrador, cujo olhar aguçado requer uma venda que interpretamos como uma espécie de filtro que separa o que vê e o que narra.

Conforme Antonio Candido (2000), a noção que temos de personagens é sempre fragmentada, pois somos incapazes de compreender a personalidade de uma figura *outra* com totalidade. Em relação ao nosso entendimento das personagens, o autor sugere duas formas de conhecimento: um finito, relativo a uma concepção física,

e um infinito, atrelado a uma natureza oculta que não pode ser apreendida “numa integridade que essencialmente não possui” (CANDIDO, 2000, p. 53). Partimos dessa perspectiva para observarmos algumas personagens da narrativa de Machado, tendo em mente que a investigação sobre elas será sempre incompleta.

Em *Quatro Soldados*, as personagens são os seres cujo entorno se constrói em função delas. A quantidade de personagens que possuem uma descrição sobre suas características físicas e psicológicas é considerável, visto que em cada Livro as personagens se alternam, como os protagonismos que se destacam em cada narrativa e as que se repetem, como é o caso de Andaluz, que transita por todas as histórias. Essas personagens se definem no enredo por suas práticas, mas também pelo que o narrador e outros personagens pensam deles. São os personagens os agentes das ações, que entre diferentes níveis ou funções estabelecem as relações internas da narrativa e ocasionam os acontecimentos transmitidos ao leitor.

Carlos Reis e Ana Cristina Lopes (1988) afirmam que existem muitos fatores que contribuem para a identificação da personagem, como o nome, a caracterização, o discurso, e que alguns desses processos podem conduzir “à representação de sentidos fundamentais capazes de configurarem uma *semântica da personagem*” (REIS, LOPES, 1988, p. 217), os exemplos dados pelos autores indicam alguns personagens cujos papéis são indissociáveis de suas personalidades, como Dom Quixote e Emma Bovary. Neste aspecto, consideramos que Andaluz seja a personagem que produz um efeito singular durante a leitura da obra e sua personalidade caracteriza-se dentro da proposta de Reis e Lopes (1988), configurando sua própria semântica na narrativa.

Quanto ao *relevo* das personagens, Reis e Lopes (1988) apontam que podem ser classificados como *protagonista*, *personagem secundária* e *figurante*. O protagonista é uma figura funcional na narrativa, normalmente atrelado a um personagem principal ou *herói*. As personagens secundárias e figurantes, se concretizam, respectivamente, por uma menor participação nos eventos, presença menos frequente, ou mera aparição ou menção.

Devido à já mencionada estrutura de *Quatro Soldados*, ao falarmos sobre a categoria de personagens, precisamos falar em termos de *protagonismos*, no plural, pois são três soldados que se destacam em primeiro plano e têm suas histórias contadas em formato de livros individuais: Andaluz, Antônio Coluna e Licurgo. Por haver uma alternância no modo de narrar de uma das histórias, o quarto soldado,

Silvério, é conhecido não pelo seu protagonismo, mas por sua participação em outras histórias e por cruzar o caminho do narrador, gerando uma aproximação que também não pode ser considerada antagônica (pelo menos não em relação ao narrador), mas com talvez um certo destaque circunstancial e relevante para a história, mas não central.

Os quatro personagens, de uma forma ou outra, estão relacionados com questões imperialistas, sejam eles soldados ou ex-membros, como é o caso de Andaluz, que ainda utiliza a túnica da Cavalaria dos Dragões. Os soldados estão ligados por um perfil ideológico: o elo com a Cavalaria os une. Embora suas concepções sejam muito distintas, e até mesmo contrárias, o uniforme utilizado em tempo presente ou como resquício do que fora um dia é representativo, retratando a pertença ao regimento com honra e retidão, mas também desprestígio e corrupção. Esse caráter simbólico é visível principalmente nas manifestações de juízo de valor sobre certo e errado, visão bastante discrepante principalmente entre Andaluz e Silvério.

As personagens secundárias e as figurantes não representam o núcleo de nenhuma história. Em sua hierarquia de relevância na obra, são aquelas que participam de cenas junto aos protagonistas ou desempenham papéis que contracenam com os personagens principais. Essa categoria representa a maioria das personagens de *Quatro Soldados*, que vão desde habitantes dos lugares de passagem durante as viagens, contratantes dos serviços dos soldados ou aquelas que apresentam certa relevância notável na vida de uma das personagens principais.

Em termos de composição, novamente citamos os quatro soldados e acrescentamos diversas personagens secundárias que apresentam características que os colocam na posição de *personagens redondas*. Inicialmente sugerida por E. M. Forster (2005), hoje populares e presentes em diversos materiais sobre teoria literária, as categorias de personagens planas (*flat characters*) e personagens esféricas (*round characters*) são um referencial que discerne entre personagens com mais ou menos qualidades e características. Como apontam os autores Valles e Felices (2002), a distinção entre personagem *plana* e *redonda* (ou esféricas) não é relativa à sua importância, mas sim à sua caracterização, pois é o nível de complexidade de uma personagem que determina sua composição.

As personagens *planas* são consideradas figuras estáticas, personagens que ocupam posições fixas em uma narrativa e, como definido por E. M. Forster “são

construídas ao redor de uma única ideia ou qualidade” (FORSTER, 2005, p. 12). As personagens planas são facilmente reconhecidas por suas aparições e repetição de expressões ou gestos, podendo corresponder a *caricaturas* ou *tipos*, enquanto as personagens redondas, que veremos a seguir, envolvem os *caracteres*.

As personagens *redondas* são complexas em sua composição, apresentam profundidade e uma personalidade bem assinalada, e segundo Reis e Lopes (1988), podem se beneficiar de sua relevância em uma posição de destaque no universo diegético (p. 219). Para Forster, essas personagens se caracterizam também a partir de sua capacidade de surpreender de forma convincente (p. 106), o que os distingue das personagens planas a partir do fator de imprevisibilidade. A personagem redonda possui uma complexidade psicológica que se posiciona na temporalidade da obra e é “eventualmente modelada através do monólogo interior” (REIS, LOPES, 1988, p. 219), ou seja, personagens redondas são aquelas que conhecemos por sua história, seus traços de personalidade, suas características físicas e psicológicas.

Apesar da distinção entre personagens planas e redondas apontarem para um destaque ao segundo tipo, Forster afirma que “o romance mais complexo por vezes requer gente ‘plana’ tanto quando gente ‘redonda’, e o resultado de suas colisões é um paralelo com a vida” (FORSTER, 2005, p. 12). Portanto, a identificação e categorização das personagens em *Quatro Soldados* pretende apenas salientar um aspecto de sua construção, a fim de compreender a função e a forma como a narrativa os modifica e como as suas peculiaridades também a transformam.

Entre protagonistas e secundárias, uma parte das personagens de *Quatro Soldados* se caracteriza como personagens redondas, pois além dos soldados, há aquelas personagens com quem estes cruzam durante o caminho e acabam por participar de algumas histórias ou eventos, tendo sua identidade e sua personalidade detalhadas. Existe, também, talvez em menor porção, aquelas coadjuvantes que apenas desempenham um papel estanque, como é o caso de um dos padres, Joana Holandesa ou o menino Sabiá, personagens planas e de fácil identificação, pois aparecem com um título e repetindo algum maneirismo.

Para compreender essas classificações, faremos uma breve incursão sobre as personagens principais, enfocando nos quatro soldados, que são os principais agentes da narrativa. Cada um deles tem uma personalidade ricamente elaborada e, mesmo em suas diferenças, partilham de ideais, divergências e particularidades nos encontros que ocorrem ao longo das histórias que serão eventualmente

compartilhadas entre eles mesmos através de diálogos e aventuras. Podemos entender que cada um desses personagens é o protagonista em sua própria cena, pois, como dito anteriormente, o romance está dividido em quatro livros, dando espaço para que cada um tenha seu próprio destaque. Assim, ainda que a princípio fique indefinido quem é o protagonista de *Quatro Soldados*, temos como definir quem é o protagonista do Livro I, do Livro II e do Livro III, já no livro IV essa é uma questão que, por ora, fica em suspenso.

Iniciaremos a apresentação dos personagens por Licurgo, já que é por ele que a narrativa do romance tem início. O jovem é conhecido por sua bondade e inocência, mas não é ingênuo. Já no início da narrativa, o personagem é apresentado participando de uma expedição a um antigo entreposto espanhol para averiguar algumas mortes que haviam acontecido ali. Na expedição, os três homens que foram incumbidos dessa tarefa, adentram em um labirinto que desemboca em um jardim com duas saídas. Nesse jardim, encontram uma placa no chão com o desenho de um olho esculpido e em seguida, uma pilastra com um encaixe para um olho igual ao da pedra que viram. Ao escolher um desses caminhos, Licurgo vagueia sem saber onde está e aonde irá chegar, até encontrar o centro do labirinto, e ao ser ameaçado por um animal que certamente acabou com a vida de um de seus companheiros, decide evitar o ataque tirando a própria vida, mira no próprio peito e atira.

No segundo capítulo, voltaremos a esse episódio que não se restringe a uma aventura dos três homens. Contudo, é um acontecimento importante e determinante da vida de Licurgo desde o momento em que ocorre, pois a partir da tentativa de suicídio, Licurgo descobre que possui a condição de *Situs inversus viscerum*, fato observado por Astérion (morador do lugar em questão), após Licurgo fracassar em sua tentativa de suicídio. Significa que o coração de Licurgo é do lado direito, por isso o tiro disparado diretamente no coração do lado esquerdo, não lhe é fatal e o jovem sobrevive. Em determinada ocasião, essa condição é atrelada a uma medida de caráter, “tinha o coração no lugar certo” (MACHADO, 2017, p. 25). O personagem é descrito pelo narrador como uma pessoa fácil de se gostar por ser fácil de confiar nele

[...] seus olhos, de um tom de mel quase doirado, brilhavam com a rara conjunção de espontaneidade e simplicidade a demarcar a retidão de seu caráter, um senso natural de decência para com os outros, comum aos que ainda não foram esmagados pelo mundo. Simplicidade de retidão: duas qualidades que com muita frequência são confundidas ou desmerecidas como ingenuidade. (MACHADO, 2017, p. 17)

Desta forma, Licurgo configura-se como uma *personagem redonda*, não apenas por sua descrição física e psicológica, mas também pelos acontecimentos que o acabam levando ao centro da narrativa (ao mesmo tempo que de um labirinto). A personagem cresce ao longo de seu próprio Livro e cresce também por sua relação com o narrador, pois os dois acabam por partilhar acontecimentos cruciais para a consolidação do personagem de Licurgo.

A segunda personagem que abordamos, e que se revelará cada vez mais relevante para a narrativa, é Andaluz, o homem misterioso apresentado no segundo livro e que é muito diferente de Licurgo. Andaluz é um crítico, que não se contenta em receber ordens de pessoas sem virtude, por essa razão é chamado de rebelde, de bandido e outros adjetivos que podem ser pejorativos, mas não abalam os princípios de Andaluz. Para o Coronel Elizário, o sujeito é “um vira-casaca, um vagamundo sem eira nem beira, a que chamam de Andaluz. [...] Um maldito garrucho, ladrão e desertor” (MACHADO, 2017, p. 87) ou ainda “Criminoso dos piores, pilantra, bargante, garrucho, ladrão de gado alheio, e bom parceiro de carteadado” (MACHADO, 2017, p. 93), ou seja, muito mais defeitos do que qualidades, questionáveis, visto que se tratando de Elizário é difícil dizer se o personagem sabe definir o que é certo ou errado por questões morais.

A visão que Licurgo tem de Andaluz é bem diferente. Quando Licurgo é enviado para buscar o *colosso*³, a pedido do coronel Elizário, pode conhecê-lo melhor e Andaluz se revela um tipo diferente, erudito, letrado, leitor, poliglota e *bon vivant*. Os dois conversam principalmente sobre literatura, disseminação da leitura e livros como objetos de instrução, distração e erudição. Andaluz afirma que saber ler não significa ser leitor e desaconselha Licurgo a seguir os ditames acadêmicos que mandam esgotar os clássicos antes para depois ler os novos e, como se aconselhasse Licurgo, faz um breve comentário que discute sobre o que se deve buscar na leitura:

Se queres conhecer o passado, busca os clássicos, se queres prever o futuro, vá a uma cartomante... mas para interpretar os dias em que vivemos, só vais encontrar as respostas lendo a ficção do nosso tempo. E algumas das mais fabulosas e distantes histórias do que se considera a Verdade e a Realidade são, por consequência, as que mais próximas chegam da essência das cousas. Todo homem anseia

³ Licurgo define Andaluz como um homem *imenso*, um *colosso*, e se impressiona com sua altura. (p. 96).

por ver cousas impossíveis, inimagináveis, não apenas para divertir e entreter seus sentidos, mas para ser deslumbrado ao confrontar o que antes achava inconcebível. (MACHADO, 2017, p. 117)

Essas considerações sobre literatura não demonstram apenas a preocupação dos personagens com algo ainda pouco disseminado como o hábito da leitura, mas também a bagagem de Andaluz, já que seu ofício mais recente no Brasil é voltado para o nicho de livreiro, não como uma profissão regulamentada, pois é contrabandista de livros. Essa escolha é um movimento que subverte a lógica mercantilista do período, pois haviam muitos livros que eram proibidos no território e grande parte dos mais requisitados não possuía uma tradução para o português.

Desta forma, temos a percepção de duas personagens diferentes em relação a Andaluz, o primeiro, de que é uma figura secundária que participa pouco da história e cujas considerações são baseadas em uma perspectiva de inimizade devido aos princípios divergentes entre os dois. Além disso, Elizário, figura que sai de cena em definitivo no romance a partir do Livro II, era um escravagista, fato que perturbava Andaluz e que descredibiliza a figura do Coronel. O segundo é Licurgo, que é protagonista em sua própria narrativa e personagem secundária de alto relevo na história compartilhada com Andaluz, beirando um co-protagonismo no Livro II. Sua opinião também auxilia a elevar a moral de Andaluz para os leitores, pois os dois tornam-se amigos e essa proximidade também corrobora com uma visão mais amigável de Andaluz.

Assim como Licurgo possui o *Situs inversus viscerum*, Andaluz também é portador de uma condição física rara, mas atrelada aos seus olhos. O personagem precisa utilizar uma espécie de máscara (cuja descrição remete ao Zorro), que filtra a luz do dia, para que a claridade não fira seus olhos. Quando Licurgo vê Andaluz sem a venda, repara que seus olhos brilham “como os dos animais à noute, prateados” (MACHADO, 2017, p. 121) e o jovem questiona se Andaluz é zaori⁴, mas o homem responde:

No máximo, enxergo à noute como se fosse dia claro e, durante o dia, a claridade me arde como se me queimasse as órbitas, de pouco

⁴ De acordo do Luis da Câmara Cascudo os Zaoris “são homens nascidos numa sexta-feira da Paixão. Têm olhos com um brilho especial, misterioso, inconfundível. Nada há oculto para eles. Vêm através de corpos opacos. Os tesouros enterrados, as minas de ouro, jazidas diamantinas, são localizados debaixo da terra pelos olhos luminosos dos zaoris.” (CASCUDO, 2005, p. 926).

adiantando fechar as pálpebras. Quando era garoto, isso era o diabo. Por isso, as viseiras. (MACHADO, 2017, p. 121)

A figura peculiar de Andaluz suscita muitos questionamentos, e o principal deles é sobre *quem* ele é. Apesar de ter um capítulo específico para falar de seu papel enquanto narrador, é necessário destacar sua atividade enquanto personagem. Andaluz é uma *personagem redonda* e protagonista, que possui uma caracterização singular e um tanto misteriosa. Entretanto, logo nos primeiros encontros já demonstra um papel de relevo justamente por seu perfil reservado, mas que não passa sem ser percebido.

Em sua categoria, Andaluz pode ser compreendido pelas duas *facetas* do personagem sugeridas por Mieke Bal (1977): como *personagem* e como *personagem ator*. Enquanto *personagem*, configura-se pela perspectiva do *ser*, constituído à medida de uma pessoa física. Segundo Valles e Felices (2002), outros fatores também determinam o perfil de *personagem*, como sua dimensão sintática na história, seu grau de conexão com os acontecimentos, seu grau de individualidade ou simbolização e seu grau de complexidade (p. 502).

Pela perspectiva de *personagem ator*, Bal sugere que esteja projetado em um nível cênico e de atuação, que se caracteriza por suas atividades mentais, suas atuações internas, verbais, gestuais e dinâmicas (VALLES, FELICES, 2002 pp. 500, 501). Andaluz também tem parte nesta categoria, já que, como ações internas, temos por exemplo o pensar e odiar e, como ações verbais falas, silêncios e gestos, como vestir-se: “-Ainda vou me acostumar com esses hábitos brasileiros de fazer visitas sem serem convidados” (p. 94); “[...]o gigante ergueu o indicador entre os lábios” (p. 95); “O Andaluz ergueu os ombros e abriu os braços, sorrindo para Licurgo.” (p. 107); “O Andaluz apontou para a venda de coiro negra na face e explicou-lhe que, à noite ou em dias nublados, não a usava, mas em dias como aquele, o sol forte lhe feria as vistas, que eram muito sensíveis.” (p. 99). São alguns dos exemplos de como Andaluz é uma personagem com um trabalho descritivo refinado sobre sua imagem e se constitui de todos os componentes de uma personagem completa.

Desta forma, com algumas das características apresentadas, conhecemos um pouco desse personagem que posteriormente será retomado. Andaluz tem um papel crucial nas narrativas e demarca sua presença nas histórias, seja pela participação

nos acontecimentos ou por meio de menções e memórias, fazendo-se presente na repetição da figura peculiar que representa.

Apresentado no Livro III, o capitão Antônio Coluna, é o terceiro protagonista que destacamos. Coluna é mencionado como um homem bom, mas o oposto de Licurgo em temperamento. É um personagem sério e determinado, descrito como:

Um tipo estoico, que, à primeira vista, parecia indiferente a tudo, mais rígido consigo do que com os outros, e, mesmo sendo um homem de feições agradáveis, havia nele algo de inalcançável, um distanciamento natural” (MACHADO, 2017, p. 17).

Antônio Coluna talvez seja um personagem tão misterioso quanto Andaluz, dele sabe-se a respeito de seu ofício e sua apresentação inicial como irmão de armas e possivelmente único amigo de Licurgo, a quem Coluna auxiliou e deu emprego após ter sido abandonado por seu pai, ainda na infância.

A história de Licurgo e de Coluna se entrelaça através de uma série de coincidências desafortunadas. Uma breve história precede a narrativa do segundo capítulo do Livro III, dizendo que Antônio tem a notícia de que a mãe está grávida. No trecho que se segue à euforia da possibilidade de ter um irmão com quem brincar, narra que desperta com a presença de seu pai em silêncio e que “[...] não compreendeu o que significa a morte, aquele conceito, novo para ele, de uma ausência eterna. Não compreendeu a imobilidade da mãe e do recém-chegado irmãozinho.” (MACHADO, 2017, p. 162). A narrativa sobre sua infância não tem continuidade e a próxima informação que temos é a carta do pai.

Licurgo perde a mãe em seu nascimento, ficando com seu pai e seu irmão Matias. Com a morte do irmão ainda jovem, Licurgo, praticamente criança, é abandonado pelo pai, sem aparente motivo. Coluna, quando perde seu pai aos quinze anos, descobre, através de uma carta deixada por ele, que tem um meio-irmão, fruto de um relacionamento de seu pai com uma mulher casada, que sabe ter falecido no parto. Sabe também que a criança sobrevive e ao que tudo indica, esse meio irmão é Licurgo.

A participação de Coluna se destaca na narrativa na ocasião em que fez a guarda da família de José Pinheiro Soares do Lago, Ana Amélia e sua filha Cecília, em sua mudança para Laguna. Uma particularidade sobre sua personalidade é

detalhada em um diálogo com Ana Amélia, que reage a uma fala do capitão. O comentário que segue diz que “[e]la sorriu. Ele sorriu em retribuição e, soubesse ela que mesmo eclipses solares ocorriam com maior frequência do que tal sorriso, teria ficado ainda mais tocada do que já estava.” (MACHADO, 2017, p. 165). Durante a viagem, o comboio é atacado e Coluna luta contra o Índio Branco, o quarto soldado da narrativa, posteriormente identificado como Silvério.

O protagonismo de Antônio Coluna no Livro III é inquestionável, quase heróico. Sem sombra de dúvidas, a narrativa acontece em função desse personagem, de forma que o leitor quase esquece que o evento narrado faz parte de uma estrutura ainda maior. Coluna caracteriza uma personagem redonda, muito mais por suas ações e sua funcionalidade na trama do que por sua descrição. Sabemos que é jovem, um pouco mais velho do que Licurgo, mas ao contrário da figura cativante deste último, Coluna transparece, através do narrador, uma personagem longínqua, quase inacessível. Posteriormente, já no Livro IV, o leitor descobre que o mistério de Coluna se dá justamente por que o narrador não o conhece, apenas reproduz a história que ouviu de Licurgo.

O último dos quatro soldados que apresentamos é Silvério, personagem misterioso e do qual menos se sabe. No confronto com Coluna, o capitão suspeita que já ouvira falar sobre aquele homem, talvez um pouco mais jovem que ele próprio, que era conhecido como Polaco⁵. Vestia um uniforme de tenente de dragões, e Coluna suspeitava que não fosse um soldado de carreira, mas sim, um arregimentado pela comissão demarcadora. O soldado admite ter sido contratado por ouro e prata para matar a família de José Pinheiro para parecer que foram os indígenas que o fizeram, afinal, o Polaco utilizava um arco e flecha. Durante o conflito final, em que Coluna tenta proteger a única sobrevivente do comboio, o oponente é descrito como:

Alto e magro, a pele muito mais clara do que se espera naquela terra, e que, naquele frio, adquiria um tom azulado nas veias, o cabelo amarelo e doirado descendo por um rabo de cavalo muito longo. Tinha os olhos de um azul claríssimo, e suas feições possuíam a perfeição simétrica e assexuada das estátuas - uma beleza fria, indiferente e maligna. (MACHADO, 2017, p. 190)

⁵ Silvério é conhecido também como Polaco e Índio Branco.

Apesar de não se identificar, posteriormente quando o rapaz chega à Laguna com os mesmos ferimentos que Coluna lhe infligiu, é descrito de maneira que não deixa dúvida de que o Polaco é mesmo Silvério.

[...] com os cabelos louros e lisos presos num rabo de cavalo muito longo, que chega quase até as costas, os olhos de um azul claríssimo, a tez muito clara e os traços tão equilibrados e simétricos que o excesso de perfeição em seu rosto torna-o frio e assexuado como o olhar de uma estátua, vazia de vida. (MACHADO, 2017, p. 213)

É justamente através das descrições que conseguimos identificar Silvério quando se encontra com Andaluz, pois ele o reconhece dessa forma, da mesma maneira que as transmite ao leitor. Silvério não fala seu nome no Livro IV, mas sua identidade fica implícita através dos diálogos e das atitudes singulares do personagem.

Quanto à esta personagem, seu protagonismo é questionável, pois a forma que surge na narrativa é transpassando o momento em que a narrativa atinge o presente do narrador, aspecto que retomaremos no segundo capítulo. Não temos dúvida de que sua participação é crucial para o último evento do Livro IV, mas o protagonismo é novamente de Andaluz, que naquele momento alterna o modo de narrar e lidera uma investigação que envolve Silvério, mas que não pertence a ele. Portanto, Silvério, personagem redonda que, ao contrário de Coluna, é caracterizado bem mais por seus traços físicos e psicológicos do que por suas ações, é coadjuvante essencial da trama do Livro IV, uma personagem secundária que orbita a narração de Andaluz.

Por fim, faz-se necessário mencionar o personagem Astérion, que é o homem que Licurgo encontra em Calavera Gris⁶ e com quem passa um período de tempo indefinido, após seu insucesso na tentativa de suicídio. Astérion cuida dos ferimentos de Licurgo e lhe dá abrigo e, pelo breve convívio, os dois ficam amigos. Licurgo aprende muito com Astérion e, em sua torre, encontra uma biblioteca e também a engenhosa arma que matou (sem querer) o seu companheiro Pedro: “Espelhos de Arquimedes, mas reproduzidos à moda de monsieur Leclerc” (MACHADO, 2017, p. 51).

⁶ Calavera Gris é um nome possivelmente inspirado no *Castelo Grayskull*, caverna do universo de He-man, que possui séries animadas, filmes e histórias em quadrinhos da DC Comics, veiculados a partir dos anos 80.

O Espelho de Arquimedes, também conhecido como “raio mortal de Arquimedes”, foi um sistema desenvolvido em 212 a. C., que consistia em um sistema de espelhos que concentravam e refletiam a luz do sol, com o intuito de incendiar os navios que cercavam Siracusa durante a Segunda Guerra Púnica. A reconstrução dessa invenção “à moda de monsieur Leclerc”, possivelmente refere-se ao personagem da série inglesa “Allo, Allo!”, que foi transmitida entre 1982 e 1992, e satirizava os problemas da resistência no período da Segunda Guerra Mundial. Leclerc era um homem excêntrico e mestre de disfarces da Resistência Francesa.

Astérion é uma personagem secundária que fornece o cenário para as referências mencionadas, e se estabelece como o homem que atende e acolhe Licurgo em sua casa. Também pode ser considerado um *personagem redondo*, pois tudo o que se pode saber dele, está descrito no livro, desde suas características, seu pensamento, seu sotaque e suas inclinações ideológicas, visto que ele mesmo declara que produzia armas para as tropas espanholas, algo que define o lado em que se encontra o sujeito dentro do contexto no período em que a obra está baseada.

Como mencionado anteriormente, não parece possível definir um único protagonista, portanto, não é possível definir um antagonista. Contudo, e hipoteticamente falando, se cada um dos soldados é protagonista em um dos livros (desconsiderando a zona porosa acerca do protagonismo de Silvério no Livro IV), pode-se definir seus antagonistas, isto é, os personagens que se opõem ou realizam ações que atrapalham o protagonista.

O antagonista de Licurgo, no primeiro Livro pode ser o jaguarão que encontra em Calavera Gris e no segundo pode ser a serpente, que enfrenta junto de Andaluz. Para Andaluz, talvez mais do que o animal que derrota, o antagonista é o próprio Coronel Elizário. Para o capitão Coluna, definitivamente, é Silvério. E, para ele, por suas ações, é possível assumir que fosse antagonista do próprio bem, pois a maldade impera em sua personalidade. Ainda que exista um juízo de valor implicado nesta afirmação, a personalidade perversa indica que ele é uma espécie de vilão que não vê amizades, todos são seus oponentes. Na necessidade de o antagonista ser um personagem, Silvério se opõe àqueles que seus superiores ordenam que se oponha, se considera um homem de negócios e sobretudo, um homem de Deus.

Outras personagens que atuam junto delas serão apresentadas conforme a necessidade expositiva, que se estende nos próximos dois capítulos desta pesquisa. Através desta breve exposição sobre as figuras centrais da obra, pudemos

compreender sua importância e um certo nível de protagonismo dividido entre eles. Observamos também, como *Quatro Soldados* é uma narrativa que transita no tempo, descompromissado com referências mais profundas em sua trama, mas extremamente comprometido em incitar a curiosidade do leitor.

O descompromisso de que se fala, não é em um sentido negativo, pelo contrário, é em certa medida, um elogio cítrico sobre a forma com que algumas referências são postas e lá ficam, em suspensão, apenas para aguçar o sentido do querer mais, querer saber, querer significar e querer reconhecer o que há detrás daquela cortina. Essas referências não estão limitadas à Calavera Gris, mas merecem destaque aqui, pelo fato de Astérion performar uma figura de bibliotecário, como o de Umberto Eco, em *O Nome da Rosa* (1986) ou o minotauro de Jorge Luis Borges, em *A casa de Astérion* (1974).

Dessa forma, configura-se também o espaço em que as coisas acontecem, como no exemplo supracitado do forte de Astérion, outras casas ganham forma e vida com os *destrinchar*es da narrativa. Mas, para adentrar no aspecto domiciliar, deve-se, antes, fazer um panorama sobre o espaço onde acontecem essas histórias, e para tanto, é necessário situar também o tempo. Nesta parte, são apresentados apenas dois aspectos presentes na narrativa, reservando uma vertente historiográfica sobre essas questões para o terceiro capítulo deste trabalho e alguns aspectos intertextuais e referências serão aprofundados a partir do segundo capítulo, onde esses diálogos terão importância para a compreensão da construção da obra.

1.2 No extremo sul desta vossa terra estranha...

O tempo e o espaço

*Então aquele era o mar, em sua vastidão
esmagadora e onipotente a separar os mundos,
a esconder em suas profundezas tesouros
perdidos, o grande palco onde heróis eram
sepultados e abrigavam-se toda sorte de bestas
colossais concebidas pela imaginação.*

Além das questões até aqui apresentadas, é imprescindível que se fale sobre espaço e tempo desta narrativa. Esses dois aspectos que são categorias distintas, particularmente em *Quatro Soldados* (2017), estão estreitamente ligados, pois a região em que se passa é totalmente dependente do período em que a ela se refere. Ademais, espaço e tempo consolidam o território da narrativa, constituindo-se em pilares do terceiro capítulo e elemento de interesse desta pesquisa, que percebe que, entre o ponto de partida, ano em que a obra é publicada, 2013; e de chegada, até aqui, no ano de 2023, há um interstício de tempo de quase três séculos, com questões não respondidas, o que dá margem para uma discussão sobre as referências, que podem ser anteriores ou posteriores ao tempo em que a narrativa é construída, mas que são, evidentemente, anteriores à publicação do livro.

Ainda que sejam dois aspectos diferentes da obra, são aspectos que surgem quando o leitor entende uma referência posterior ao século XVIII e percebe que não há uma preocupação em manter as referências apenas no passado da narrativa. Ao mesmo tempo, existem muitas referências que pertencem ao período do qual se fala na obra, assim, consideramos esses dois elementos um fator determinante para a escolha do tema e que busca tramar o que se vê hoje do passado com o que o passado via em seu presente.

O ponto de partida da narrativa de *Quatro Soldados* se dá no ano de 1754, “no regimento de dragões residente em Rio Pardo, no extremo sul desta vossa terra estranha que aí batizaram com nome de pau” (MACHADO, 2017, p. 15). Essa especificação generalista da direção geográfica aponta pelo menos de que lado da fronteira ocorre a narrativa, serve de bússola para a compreensão do território palco dos eventos ocorridos, nesse tempo em que a noção de fronteira era selvagem e o território sofria em meio às disputas de duas cortes europeias e um povo que resistia. E sabe-se, sobretudo, que esta terra é o Brasil.

Para o leitor da segunda edição do livro, essa direção é mais facilmente identificada pela presença do mapa da região missioneira datado de 1764 (p. 7), que o ampara em sua busca pelos lugares e que o auxilia na localização dos *fortes*, *povos* e *vilarejos*, e as *missões* da obra, bem como nos deslocamentos, bastante presentes e explorados em forma de empreitadas desempenhadas pelos personagens. *Quatro Soldados* é uma narrativa de trânsito, errante, não apenas pelas andanças de seus personagens, mas também no que tange ao imaginário de determinadas regiões.

Temos, como exemplo disso, a memória da Espanha, cujo fantasma vivo permeia os vilarejos de uma região ainda sem divisas.

O espaço é uma importante categoria da narrativa que é primariamente entendida como um elemento físico que serve de cenário para a ação e a movimentação das personagens, como cenários geográficos e interiores. O espaço também pode ser considerado em um caráter de traslado, contemplando atmosferas psicológicas e sociais (REIS, LOPES, 1988, p. 204).

Para Reis e Lopes (1988), as relações de espaço e tempo podem ser indissociáveis em algumas obras, o que notamos ser o caso em *Quatro Soldados*, pois o *espaço* está estreitamente ligado ao *tempo*, uma vez que a narrativa estabelece uma dinâmica temporal que está atrelada a um espaço geográfico, ou seja, acontecimentos que marcam um tempo e que se dão em um lugar específico.

A narrativa é marcada pelo contexto da colonização, indica o ano em que a história tem início e fim e consolida essas informações, posicionando este tempo na região sul. Para além deste cenário conhecido, há outros elementos que indicam o entrelaçamento entre espaço e tempo, que não necessariamente é um *aqui*, por vezes é demonstrado como um *lá*, como é o caso em que o narrador se corresponde com parentes europeus ou na passagem que menciona o terremoto de Lisboa, acontecimento que, apesar de longínquo, pode ser entendido também como uma reafirmação temporal.

Em um primeiro momento, como já mencionado, torna-se evidente que o lugar onde se passam as narrativas de *Quatro Soldados* é o sul do Brasil. Contudo, não se pode apenas destacar essa coordenada sem mencionar que o Rio Grande do Sul ainda não o era, e, nisso, o tempo é fundamental para compreender essa condição de período que antecede a conformação do estado gaúcho.

Conforme é possível ver no mapa abaixo (figura 1), os limites entre o Brasil, Uruguai, Argentina e Paraguai ainda não haviam sido estabelecidos, tampouco a demarcação territorial que divide o Rio Grande do Sul de Santa Catarina. Na legenda, os destaques do mapa estão divididos em “Missões Jesuítas”, “Fortes” e “Vilas e povoados”. Apesar de ser um mapa com a finalidade de uma representação fictícia e com algumas manipulações (como o acréscimo das legendas), a base para esses detalhes é um mapa real, representando o território no século XVIII.

Figura 1 - Mapa



Fonte: *Quatro Soldados*, 2017, p. 7.

Enquanto o espaço é vasto e percorre desde os prados vizinhos até atravessar oceanos e rememorar continentes, conforme se pode observar na imagem, a cronologia da narrativa está delimitada em um pouco mais de dois anos. Os eventos ocorrem desde fevereiro de 1754 até, precisamente, dia 13 de agosto de 1756. Entretanto, ao longo da obra, não há indícios de que a ordem dos acontecimentos siga uma cronologia, também não existe um indicativo de que os fatos não estão organizados nessa linearidade temporal, pois as datas aparecem apenas no início e

no final do livro, deixando a imaginação ordenar os fatos. É necessário apontar que o próprio narrador avisa que sua memória é falha, e isso oferece margem para essa dúvida.

De acordo com Massaud Moisés (2007), há dois tipos de tempo na análise literária: o cronológico ou histórico e o metafísico ou psicológico. À medida que o tempo cronológico de uma narrativa está atrelado à condição de possibilidade de identificação da passagem do tempo, seja por dias, anos, estações, enfim, o tempo metafísico está ligado a um “eterno presente” que não possui um começo, meio ou fim. Apesar de *Quatro Soldados* ser uma história que possui um começo e um fim (ou diversos começos e diversos fins, se considerarmos os quatro livros), e por isso encaixar-se na categoria do tempo cronológico, quando se está dentro da história, a passagem do tempo deixa de ser sentida de forma ordenada. Isso porque o narrador está a todo o momento fazendo adendos, lembrando fatos, contando histórias e projetando perspectivas em relação ao futuro.

Além disso, em cada um dos livros existe um prelúdio, um pré-texto que se relaciona com a história como um fator externo à ela e está em um lugar desconhecido dessa cronologia e, por essa razão, torna-se necessário demonstrar esse outro aspecto quanto ao tempo em *Quatro Soldados*. Esses textos que precedem cada livro, ocupam a parte inferior de duas páginas pretas, que ficam lado a lado com o livro aberto. Os textos não estão posicionados e nem escritos de maneira tradicional ou uniforme, mas obrigatoriamente indicam uma pausa na leitura, como uma nota que acontece entre atos de uma peça de teatro, dando um ar de encerramento ao que se passou e antecipando o que virá a seguir.

O tempo entre leituras também configura uma outra característica do tempo metafísico, que é justamente desenvolver-se “em círculos ou em espirais, infenso a qualquer ordem, exceto a emprestada pelos próprios fluxos emocionais que lhe estão por natureza vinculados” (MOISÉS, 2007, p. 106). Boa parte da narrativa relaciona-se a este aspecto, o que pode ser observado nos momentos em que a história *salta*, desvia-se, foge à noção do tempo cronológico.

A perspectiva expositiva e analítica adotada até aqui tem o intuito de ir além de uma apresentação da obra, mas visa a mensurar os tantos cenários e possibilidades encontrados no romance. *Quatro Soldados* demonstra, de forma orgânica, como podem ser misturados tantos gêneros narrativos, tantos personagens das mais diversas categorias, heróis e protagonistas que confundem, que brincam, que iludem,

mas que também contam, na sutil arte do narrar, a imensurável capacidade de construir uma *biblioteca de babel*⁷. Algumas ideias e hipóteses precisaram ser priorizadas nesta pesquisa para que tenha um foco e um escopo melhor definido, que é compreender, pela perspectiva do criador do universo, o mundo que o circunda, isto é, o mundo de Andaluz.

1.3 O povo já fala na mula...

A intertextualidade

Havia ali prateleiras que iam do chão ao teto da sala, repletas de livros e mais livros. Uma cadeira, ao lado de uma mesinha com candeeiro, e mais ao lado uma mesa de leitura bem larga para os grandes fólhos. Correndo os olhos, contou por alto cerca de quatrocentos volumes - quatrocentos! Havia ali mais obras do que imaginaria existirem no mundo.

Para conhecermos o mundo de Andaluz, precisamos primeiro reunir elementos que o constituem enquanto personagem e que também o constituem como narrador. São incontáveis as vezes que ele menciona, discute, opina e parafraseia obras e outros autores durante conversas casuais ou diálogos mais profundos, como alguns sobre literatura. A partir do que dissemos até agora, sabemos que ele é aquele que muitos consideram um transgressor, que vai contra normas sociais e ordens superiores, mas também um homem requintado e com um gosto peculiar pelos livros em sua materialidade e conteúdo. Um tanto diferente da figura de um colecionador, ousamos chamá-lo de um bibliotecário itinerante, que, ao invés de prateleiras, armazena seus volumes em um baú.

Além de seu próprio universo, livros e referências à literatura são disseminadas na obra, como a biblioteca de Astérion, descrita na epígrafe desta seção. Esse aspecto que surge frequentemente na narrativa não pode ser deixado de lado por seu

⁷ Referência ao conto “A Biblioteca de Babel”, de Jorge Luis Borges. No conto, o narrador é um dos bibliotecários na narrativa que sugere que a biblioteca oferece possibilidades infinitas em seus volumes.

fundamental papel de localizar o leitor em um tempo - e simultaneamente fazê-lo lembrar que esse tempo é ilusório, chamando-o para a realidade hodierna -, e que sua narrativa se constrói a partir dos eventos que ocorreram antes do século XVIII além do que viria nos séculos porvir.

Buscamos amparo nos estudos de intertextualidade para salientar e evidenciar a multiplicidade de referências que apresentaremos nos próximos capítulos, justamente por esta se tratar de uma abordagem que se caracteriza pelo estudo e investigação da presença de outros textos ou autores na obra a ser analisada, considerando que o texto é ele mesmo uma relação intertextual que deriva da condição de leitor e escritor, autor e leitor.

Além disso, a intertextualidade configura-se no campo dos estudos comparados, nos quais podemos encontrar uma diversidade de termos que dão conta de fenômenos que dão conta de relações entre textos, como o diálogo, a tessitura, o entrelaçamento, a referencialidade, mas, sobretudo, a biblioteca, conceito que nos serve de amparo na reflexão e análise dos outros textos encontrados em *Quatro Soldados*. Nela encontramos, por exemplo, a disseminada influência de Jorge Luis Borges, a qual permeia o texto desde a epígrafe até alguns trechos que remontam às obras do autor argentino.

O conceito de intertextualidade tem origem na teoria bakhtiniana, oriunda do dialogismo. Segundo Tânia Carvalhal (2006), o termo é cunhado e ampliado pela teórica Julia Kristeva⁸, que passa a designar a intertextualidade como uma concepção que amplia a noção de comunidade textual, em que cada texto parte de outros, criando uma trama relacional na construção de novas produções textuais. Ainda conforme a autora, Marc Angenot⁹ observa uma possibilidade no campo nocional, projetando a ideia de que a intertextualidade, além da tessitura de textos, pode também ser a relação entre textos e seus contextos.

Assim, de acordo com Carvalhal (2006), podemos entender a intertextualidade como uma propriedade da análise textual que permite o estudo de obras considerando a biblioteca, as relações e referências literárias do autor, ainda que não sejam explícitas.

⁸ *Sèméiôtikè* (Recherches pour une sémanalyse). Paris, Seuil, 1969.

⁹ *Intertextualité, interdiscursivité, discours social*. Texte. Paris: Les Editions Trintexte, 1984.

A intertextualidade, como propriedade descrita, passou a significar um procedimento indispensável à investigação das relações entre os diversos textos. Tornou-se chave para leitura e um modo de problematizá-la. (CARVALHAL, 2006, p. 128)

Ainda que não sejam utilizados métodos de análise que classifiquem as formas de ocorrência do intertexto na narrativa, considerando-se que o intertexto em *Quatro soldados* se apresenta como um jogo com a biblioteca, em vários níveis, implícitos ou explícitos, fazendo com que seja “necessário sair do procedimento da poética descritiva para entrar numa interpretação mais global do sistema e da multiplicidade dos textos” (SAMOYAULT, 2008, p.45), a teoria auxilia na investigação do processo de construção desta biblioteca, do que se constitui este narrador, por quais autores é atravessado e quais textos transitam no terreno da obra. Como aponta Antônio Cândido (1996), existe uma tendência de espontaneidade comparatista na literatura e, durante a leitura de *Quatro Soldados*, esse é um fator interpelativo, pois em diversas ocasiões a familiaridade com determinadas cenas acende a dúvida sobre “de onde” conhecemos aquilo.

Além dos teóricos brevemente citados, mas de suma importância para os estudos comparatistas, para realizar esta análise acerca da intertextualidade em *Quatro Soldados*, nos valem nesta pesquisa dos estudos de Tiphaine Samoyault (2008), a qual considera que a literatura é rizomática, e sua originalidade constitui uma genealogia que “compõe uma árvore com galhos numerosos, com um rizoma mais do que com uma raiz única, onde as filiações se dispersam e cujas evoluções são tanto horizontais quanto verticais.” (SAMOYAULT, 2008, p. 9). Desta forma, compreendemos a fluidez dos textos como uma forma viva que descende de outras e que servirá de apoio para que novas obras nasçam, já que a origem dos textos está na referencialidade, na alusão, nas influências, considerando referências intrínsecas e externas à própria literatura.

Em seu livro *A intertextualidade* (2008), Tiphaine Samoyault faz um percurso pelas noções que constroem o conceito de intertextualidade, e que por ela são construídas. Dialogando com as teorias de Mikhail Bakhtin, Julia Kristeva, Roland Barthes, Gérard Genette e outros estudiosos. A autora aponta as contribuições de seus precursores para os estudos sobre intertextualidade, ampliando ainda as noções do campo e esquematizando as práticas de análise dos textos, resultando em um estudo bastante sólido que nos auxilia na compreensão geral do tema, e também na

identificação das especificidades desse aspecto da literatura, pautadas, a todo momento na ideia de memória: “O que é ela, com efeito, senão a memória que a literatura tem de si mesma?” (SAMOYAULT, 2008, p. 10).

Em uma breve contextualização sobre as concepções extensivas da noção de intertextualidade, a autora afirma que a partir dos anos 60 surgiram diversos “instrumentos destinados a fundamentar o discurso literário numa linguagem própria e específica” (SAMOYAULT, 2008, p. 14) e que esse fenômeno tinha o objetivo de estabelecer a independência das teorias literárias em relação aos campos a que era atrelada até então, tornando o texto um objeto teórico puro. Neste contexto é que surge a intertextualidade, que a autora define como sendo primeiro uma noção “linguística e abstrata”, afirmando ainda que sua generalidade original “faz dela menos um instrumento que descreve práticas do que o mecanismo importante de um sistema que formaliza a produção textual.” (SAMOYAULT, 2008, p. 15).

Entendemos que análise a partir da intertextualidade é procedimento que nos auxilia a refazer os percursos traçados pelos personagens e dar espaço para que se conheça melhor esse significativo aspecto que molda o perfil do narrador da obra. Através das referências a outros autores e outros textos que em diversos momentos emergem do discurso proferido por alguns personagens, na tessitura de seus diálogos e exposição de ideias. Assim, nos propomos a indicar, como afirmamos, sempre que for pertinente, as obras, os autores e as referências que encontrarmos pelo caminho percorrido neste estudo, não com o intuito de simples menção, mas sim, como uma breve incursão pela biblioteca disponibilizada em *Quatro Soldados* (2017).

2. É VOSSA MERCÊ QUE ESTÁ À PROCURA DO ANDALUZ?

A farsa criada pelo narrador

As coisas estão sempre em transição, mas, em algumas épocas, parecem mudar mais rápido do que em outras.

Ao teorizar sobre o narrador, Leite (2001) declara que “[q]uem narra, narra o que viu, o que viveu, o que testemunhou, mas também o que imaginou, o que sonhou, o que desejou.” (p. 6). Com essa premissa concorda o narrador de *Quatro Soldados* (2017), o qual, em outras palavras, faz declaração semelhante no início de seu relato. A função delegada ao narrador é certamente a de maior importância na obra, cujo universo é constituído sobre a ideia de que “[...] NARRAÇÃO e FICÇÃO praticamente nascem juntas” (LEITE, 2001, p. 6, grifos da autora), pois o narrador também assume suas ficcionalizações, com o intuito, nos parece, de tentar prevenir o leitor em relação à farsa que irá construir dali em diante.

A posição de narrador adotada por Andaluz, caracteriza-se, primeiramente, de um *poder* narrar, o que está explicitado desde o início da obra. Assim que o romance tem início, o autor é indicado como o tradutor da obra em questão, portanto, o narrador é quem tem a palavra, quem escolhe o que deve ser dito e também o que deve ser omitido. Tomado de uma consciência narrativa capaz de ultrapassar suas intenções de farsa, Andaluz dialoga com seu leitor, com a diferença que, em uma farsa de modelo tradicional, o espectador veria seu rosto e sua identidade seria facilmente identificada, não havendo necessidade de utilizar das artimanhas a que recorre na narrativa dos *Quatro Soldados*.

O narrador é classificado por Carlos Reis (2003) como “[...] uma entidade fictícia a quem cabe a tarefa de enunciar o discurso.” (p. 354) para o autor, a entidade do narrador “permite postular a existência de um destinatário do acto narrativo que é o narratário” (REIS, 2003, p. 355). Em *Quatro Soldados* esse narratário são os destinatários com quem se corresponde Andaluz, sejam eles leitores fictícios ou leitores reais (como nós). Segundo Reis, ainda, “o narratário constitui o destinatário

imediatamente da narrativa [...] instituído também como ‘ser de papel’ com existência puramente textual, dependendo directamente do narrador que se lhe dirige de forma explícita ou implícita” (REIS, 2003, pp. 355, 356). Esse “ser de papel” de que fala Reis é representado, na obra, por uma figura principal, que é Licurgo, pois até onde o leitor pode saber, através da narrativa, este é seu único leitor que opina sobre seus textos, e com o qual se corresponde através de cartas.

Oscar Tacca (1973) afirma que na maioria dos romances - mais tradicionais, acrescentaríamos - a figura do narrador é uma ausência e até mesmo uma abstracção. Porém, é o especial oposto - e não apenas por se tratar de uma obra contemporânea, que caracteriza o narrador de *Quatro Soldados: Andaluz*, cuja identidade é inconfundível graças a uma personalidade marcante com detalhes amplamente descritos, além de um intelecto distinto e de uma condição que afeta sua apresentação estética. Em seus estudos sobre o narrador, Tacca declara que este não é simplesmente o autor e nem um personagem qualquer. Para o autor,

El mundo de la novela es, básicamente, un mundo in-sólito. Mundo lleno de voces, sin que una sola sea real, sin que la sola voz real de la novela revele procedencia. Nada ha ocultado tanto la esencia de lo narrativo como ver en el relato algo natural, que va de sí, mero comentario, reproducción, ‘imitación’ del mundo. (TACCA, 1973, p. 64)

Esse mundo insólito do qual fala o autor, é onde se desdobra um romance, suas tramas e os acontecimentos que, no caso específico de *Quatro Soldados*, é construído pela entidade *narradora*. Embora Andaluz alegue sua desvantagem em relação ao leitor, o narrador está sempre um passo à frente, pois omite muito mais de si do que os leitores poderiam imaginar. O narrador tem o poder de realizar o mistério sobre sua identidade, mas desfaz a farsa por opção, ou por uma certa pressão das circunstâncias. Sabemos que seu pai tinha ofício de livreiro, o que lhe foi de grande conveniência já que era uma criança doente e usava os livros como distração. Sobre sua mãe, sabemos que era excessivamente zelosa com o filho, a tal ponto, que Andaluz relata pesadelos em que sua mãe “[...] volta do túmulo com um prato de sopa nas mãos” (MACHADO, 2017, p. 112). Apesar de omitir informações precisas, existem dois indícios que levam a crer em uma origem judaica. O primeiro, é quando parafraseia uma história de sua mãe:

[...] o mundo é sustentado por trinta e seis pessoas justas, espalhadas por todo o canto e que não se conhecem. Cada uma delas possui um propósito especial que só vai descobrir quando já o tiver cumprido e, então, ela será esmagada pelo peso do mundo e, no mesmo instante, substituída por outra. (MACHADO, 2017, p. 137)

De acordo com Antônio Deval Neto (2011) esta é uma lenda do judaísmo que acredita na existência de trinta e seis pessoas justas que sustentam o mundo e seu destino, e são chamados de Tzadikim. O outro indício é quando explica sua condição visual, afirmando que sua mãe notou que demorava demais para abrir os olhos e que chorava com a luz do sol: “[q]uando me viu abri-lo na primeira noute, tomou um susto. O pai chamou o nosso rab... ahn, médico [...]” (MACHADO, 2017, p. 209). A hesitação da palavra incompleta indica que o narrador falaria “rabino” (líderes religiosos de comunidades judaicas), mas substituiu por “médico” ao comunicar para seus ouvintes.

Ao falar de si, Andaluz afirma que aos 7 anos já habitava o terceiro país, relatando também que aos 16 anos já tinha conhecimento em idiomas como espanhol, português, francês, português, inglês e latim, indicando que sua família vivia e deslocava-se por regiões europeias. Posteriormente o leitor descobre que sua irmã ainda mantém o ofício do pai no continente europeu, referindo-se a ela apenas por *M.*, mas não revela o nome de sua irmã e nem seu próprio, pois Andaluz é apenas uma alcunha.

O narrador concede ao leitor informações suficientes, o que não se sabe sobre ele não faz falta, no sentido em que seja crucial para a narrativa, mas apenas para a curiosidade do receptor. Além disso, o narrador cede um pouco além do que em um primeiro momento pretendia, ao falar mais de si do que o desejado e acabar dizendo que o *ele*, é na verdade, o *eu*. A *desapresentação* elaborada pelo narrador é a dúvida semeada, a curiosidade e a expectativa sugeridas para que o leitor passe a contestar esse narrador.

Em meio ao hibridismo de gêneros literários que *Quatro Soldados* comporta, é necessário destacar alguns elementos farsescos que situam a obra no século XVIII. Os quatro Livros criados por Andaluz são carregados de referências à farsa medieval, que podemos encarar como uma herança que reverbera nas primeiras formas narrativas realizadas no Brasil. O narrador incorpora elementos como a trapaça, a comunicação com o público, recursos cômicos e espontaneidade. A farsa, contudo, não se limita a esses aspectos.

De acordo com Irley Machado (2009) a farsa, oriunda de uma mentalidade religiosa, pertence ao gênero do teatro religioso medieval, mas mesmo sob a noção de gênero surgida da Idade Média “[...] o teatro medieval não recuava diante da mistura. Os autores não se sentiam obrigados a impor suas criações aos limites de um gênero.” (MACHADO, 2009, p. 123). Portanto, é uma forma narrativa que tem como premissa a mistura da tragédia e comédia, tendo como intuito principal atingir um ápice cômico. Como aponta a autora, “[s]e, num primeiro momento, ela fazia parte dos mistérios, pouco a pouco encontra sua autonomia até tornar-se um gênero teatral independente e dotado de características próprias.” (MACHADO, 2009, p. 125). A farsa, gênero sobrevivente da Idade Média, constitui-se sobretudo pelo hibridismo das formas de narrar, a encenação e a trapaça.

O Livro IV de *Quatro Soldados* representa o descortinamento da farsa criada por Andaluz. Enquanto os três primeiros Livros podem ser designados como a encenação da farsa ou os momentos que precedem a revelação da fantasia que Andaluz construiu até ali. Portanto, o Livro IV pode ser considerado aquele que contém o elemento crucial modificante de toda a trama e o que mais possui aspectos que dialogam com a farsa. A narrativa do Livro em questão coloca em destaque o cotidiano corriqueiro abalado por um evento que contrasta com o dia a dia dos habitantes da vila, assim como a farsa que coloca em cena

[...] personagens populares, tomados de empréstimo à realidade cotidiana do povo, em que a intriga apresenta situações e conflitos elementares. Os personagens da farsa encontram-se ancorados na realidade: eles possuem mulher, filhos, trabalho, etc. (MACHADO, 2009, pp. 124-125)

Uma característica da farsa apontada por Machado (2009), é que seu intuito é alcançar um cômico imediato e espontâneo que é previamente articulado e que não resulta de improvisos. A autora esclarece que seus temas estão associados com inversão de papéis, como autoridade que passa de marido para a esposa, de patrão para criado; funções naturais como comer, beber, fazer amor como se respira, “por uma necessidade física” (p. 127). Machado (2009) afirma que a farsa, o divertimento de assistir às coisas *comuns*, está associado ao rir de coisas que não são *normais*:

Enfim e sobretudo, trapaceamos: pois, para obter o que não se tem (a autoridade, o alimento, o amor), para reparar os erros da natureza,

para aguentar as artimanhas alheias e suportar as injustiças sociais ou simplesmente para divertir-se, é preciso trapacear. (MACHADO, 2009, p. 127)

O Livro IV de *Quatro Soldados*, cujo título é *A Vila das Cabeças Cortadas*, se diferencia dos outros três por mais uma razão. Nele chegamos ao presente do narrador, em que o mesmo relata os acontecimentos ao seu redor de forma quase instantânea. Andaluz fala sobre a vila e conhece bem os moradores da região, chegando a mencionar que certa vez, tentou “montar um pequeno espetáculo teatral como forma de trazer alguma novidade à vila, mas sua peça *A freira gradeira* não foi bem recebida nem por frei Caetano nem pela população” (MACHADO, 2017, p. 206). A peça é possivelmente uma farsa, já que eram comuns os entremezes¹⁰ de freiras nos séculos XVII e XVIII.

As alusões à farsa são recorrentes no Livro IV, tanto no indício de uma consciência sobre o modelo de farsa na peça que o narrador tenta levar até à vila, quanto a própria forma que incorpora em sua narrativa, que, além dos aspectos já citados, se estende também “[...] às cenas da praça pública, à vida cotidiana fora de casa, em que se revelam quadros da vida social ilustrando sempre propósitos desonestos de seus envolvidos” (MACHADO, 2009, p. 127), elementos que podem ser encontrados nos pecados cometidos pelos moradores da vila e pelos padres.

Desta forma, entramos em mais um aspecto da farsa, pois como aponta Machado (2009), as denúncias da hipocrisia religiosa foram temas bastante explorados pelo gênero. Essa questão está presente também em *Quatro Soldados* nos diálogos sobre temas religiosos entre Andaluz e Licurgo, momento em que o narrador declara: “[t]alvez Deus sorria para alguns mais do que para outros.” (MACHADO, 2017, p. 136). O tema religioso, no entanto, não se limita a uma conversa. No Livro IV, por exemplo, Andaluz e Silvério tecem considerações sobre pecado e inferno, com este último afirmando que a Bíblia é o “[...] único livro que deve e merece ser lido. E, afinal, Satã está em mim.” (MACHADO, 2017, p. 233).

Além de estar presente nos diálogos entre personagens, há outras ocorrências de menções críticas às questões que envolvem a religião, em especial a católica, como por exemplo a que ocorre quando se tem notícia de uma suposta aparição na

¹⁰ De acordo com Soares (2022), *entremez* era o nome dado às “pequenas representações de caráter burlesco” que eram compostos por diversos elementos como a dança, a música, o canto e o gesto e que “eram apresentados entre os atos de uma peça mais longa” (SOARES, 2022, p. 10).

Vila de um ser mitológico que faz parte do repertório de credences populares: a mula-sem-cabeça¹¹. A lenda sugere que uma mulher é transformada em mula sempre que um padre tem relações com uma mulher, quebrando os sagrados votos clericais. Quanto a isto, o narrador comenta:

[...] admiro muito a variedade das credences populares daqui, mas algumas são em comum também de onde venho, como é o caso agora. Pois se dizem elas que a mulher que se deita com um padre vira mula, o que acontece com o padre que rompe seu voto de castidade? É curioso que a contraparte da lenda não seja tão lembrada [...] (MACHADO, 2017, p. 251)

E por fim, como último elemento que relaciona *Quatro Soldados* à farsa, observamos *a obscenidade do gesto e da linguagem*. Uma vez que os gestos só podem ser observados com a atuação dos atores (no caso de uma farsa em seu modelo tradicional), a constatação dos mesmos se dá apenas por conjecturas. Contudo, não é necessário empreender uma grande busca para encontrar tons de imoralidade na linguagem de *Quatro Soldados*. Apesar de não ser um elemento tão frequente, e, talvez por isso, quando se apresenta oferece riso instantâneo ao leitor, como no jogo de palavras do narrador, que ao mencionar Joana Holandesa, dona do prostíbulo no qual jogavam cartas, como “meretríssima” (p. 218), e na frase que levou Jussara à caderneta de pecados do padre por proferir abaixo de um temporal, no meio da rua: “bendito seja o caralho de meu senhor Jesus Cristo que agora mijá sobre mim.” (MACHADO, 2017, p. 255).

O contexto literário em que Andaluz produz suas narrativas foi o que Bosi (1994) denomina “ecos do Barroco”, ocorrido durante os séculos XVII e XVIII no Brasil. Segundo o autor, após uma profusão de criações artísticas, a segunda metade do Século XVIII já permitia a concepção de um “Barroco Brasileiro”, dada a originalidade das obras produzidas, principalmente em Minas Gerais. Apesar disso, a literatura ainda bebia de fontes rococó, arcádica e neoclássica, o que resulta em uma “discronia entre as formas expressivas” (BOSI, 1994, p. 34). O barroco se mostra, portanto, um significativo marcador de transformação, que antes de tornar-se um movimento, relaciona-se a um período histórico no Brasil, considerado por Coutinho (1983) um

¹¹ O tema folclórico será tratado mais largamente no Capítulo III.

período de transição que pontua a passagem do renascimento ao classicismo, constituído por múltiplas dicotomias formuladas a partir do concílio entre as heranças medieval e renascentista.

A farsa faz parte dessa herança medieval europeia que foi trazida para o Brasil durante o período colonial. Andaluz, por sua vez, utiliza-se deste artifício para montar sua própria farsa em forma de crítica ao colonialismo incorporando à obra o barroco, em suas diferentes manifestações, como referência ao período a partir do qual narra. O barroco é introduzido na obra a partir de características dessa estética, como as contradições que caracterizam a visão de mundo e personalidade de seus personagens, bem como pela linguagem do narrador, rebuscada, além de sua forma de narrar, a qual parafraseia o modelo de farsa das produções europeias dos séculos anteriores. Também o incorpora a partir de referências, como a menção ao estilo: “O barroco é a estética para se ilustrar o caos. Em vez de recorrer a uma gama de alegorias e metáforas, concluí que uma xilogravura seria o melhor modo de mostrar ao meu leitor o que ocorreu na vila nas horas seguintes.” (MACHADO, 2017, p. 242) Dito isto, o narrador passa a uma detalhada descrição de uma obra que alega ter encomendado de um amigo gravurista, salientando atributos que caracterizam as obras barrocas, como o uso da técnica de *chiaroscuro* “para acentuar a dramaticidade dos elementos” (MACHADO, 2017, p. 242).

O Barroco ainda é retratado através de cabeçalhos extraídos de livros do século XVIII, e da imagem da capa da edição de 2017, que está presente em ambas as edições (2013 e 2017)¹². As imagens agregam à alegoria uma porção do que podia ser encontrado em volumes do período referente cuja função em uma obra contemporânea é dar verossimilhança à narrativa de Andaluz e estabelecer relações entre as linguagens manifestadas que refletem o período barroco em suas produções. Em *Quatro Soldados*, a farsa, assim como o Barroco, é uma característica que se dá por meio do narrador, e sua narrativa remonta ao que podemos considerar a primeira manifestação cultural pós-colonial, permitindo que o leitor possa experienciar o mundo de Andaluz.

¹² A imagem das edições de 2013 (página 6) e 2017 (página 8) é uma gravura de Hubert-François Gravelot feita para ilustrar *Histoire de Tom Jones* de Henry Fielding, traduzida por La Place (Londres, Paris, 1750). A imagem da capa da primeira edição é um recorte dando ênfase às quatro figuras humanas da gravura. Já a imagem de capa da segunda edição, é uma montagem feita por Samir Machado que mistura elementos da ilustração de Gravelot com outras referências da obra, como os quatro animais fantásticos, símbolos que remetem ao cristianismo, além de uma coroa e um brasão.

2.1 *No hay destino*

O narrador de *Quatro Soldados*

*Em que outra época se poderia imaginar que
tamanha tragédia pudesse ocorrer no coração do
mais devoto dos impérios? Ou que todo o
conhecimento do mundo possa ser reunido num
único espaço, no caso, um livro?*

Despretensiosamente entrar em uma biblioteca e caminhar errante entre as prateleiras. Lançar o olhar ao infinito de volumes recheados das mais improváveis, infinitas, incontáveis combinações de palavras possíveis. Escolher um exemplar a esmo, sem um objetivo ou um desejo definido e encontrar nele aquilo que sequer sabia que era o que buscava. Essa experiência se assemelha à aventura que é adentrar ao mundo de Andaluz.

Uma vez que um exemplar de *Quatro Soldados* (2017) tenha sido o escolhido, destinamos um tempo para apreciarmos a capa, depois sentimos o cheiro e observamos seus aspectos físicos. Abrimos o livro, pulamos a folha de rosto, ignoramos a ficha catalográfica, encontramos as epígrafes e na próxima página o mapa do *Segmento do Brasil*. Folheamos, vemos uma gravura e somos abordados pelo categórico panfleto que diz:

HISTÓRIA VERDADEIRA DE
QUATRO
SOLDADOS
do
REGIMENTO DE DRAGOENS DE RIO PARDO
e dos
FACTOS ESPANTOZOS, PERIGOS MORTAES
E VALEROSAS ACÇÕES QUE A ELLES
SE SUCCEDERAM NAS
TERRAS DA PROVÍNCIA D'ELREY

E mais algumas informações adicionais que avisam que a obra está dividida em quatro partes e que esta é uma “Obra util & proveitosa para aquelles que desejaõ recrear-se & instruir-se a hum tempo nas horas que lhes ficaõ vagas as occupaões férias da vida”; a seguir uma breve ficha técnica que diz que a obra foi “traduzida em o nosso lusitano idioma por Samir Machado de Machado” e, por fim, uma informação sobre a impressão da obra, referenciando a editora Rocco e declarando que possui todas as licenças necessárias (MACHADO, 2017, p. 9).

Com esse anúncio peremptório e objetivo, o leitor já é freado em sua ânsia de partir para a história devido à certa estranheza do apelo. Primeiramente, existe a dúvida pela nível de confiabilidade da primeira frase: “História Verdadeira”, pela qual já se evidencia uma intenção defensiva logo no topo do panfleto; depois, a forma como as palavras estão escritas, os acentos gráficos deslocados, as representações de acentuações (como em *dragoens*) ou a mistura com a forma de escrever em língua espanhola (*aquelles*), requerem um tempo do leitor para compreender os “erros”, como parte do processo da leitura dessa obra em particular. Esse modo de escrita posteriormente se repete pouco ao longo das histórias, pois a *tradução* feita por Samir Machado, logra alcançar adequação para o leitor contemporâneo, mantendo a grafia original apenas em elementos cruciais à narrativa, como nos textos que precedem cada um dos livros, em uma carta do narrador e em algumas expressões alocadas dentro dos diálogos entre os personagens.

Como não cabe à essa pesquisa mimetizar os suspenses com que a obra nos contempla, o narrador da jornada que é *Quatro Soldados* está aqui, no presente capítulo, despido, e em nossa atribuição caberá compreendê-lo e ao seu mundo, e a função que cria para si, ao mesmo passo em que cria, como afirma Kayser (1961), um paradoxo: “el autor crea el mundo de su novela; pero también este mundo se crea a sí mismo a través de él, le transforma en sí mismo, le obliga a entrar en el juego de las transformaciones, para manifestarse mediante él” (KAYSER, 1961, p. 468 apud TACCA, 1973, pp. 32-33). Um Self Made Man¹³ ou, como diria Umberto Eco, “uma espécie de demiurgo criador de um mundo” (ECO, 2013, p. 13), que faz escolhas favoráveis e edifica um terreno firme no qual pode transitar sem medo e assim construir o seu entorno.

¹³ Referência à escultura feita em bronze por Bobby Carlyle, 1997.

Os conflitos são pontuados na obra através de comentários principalmente do narrador, Andaluz, que apesar de vestir o uniforme da Cavalaria dos Dragões, não compactua com a maioria dos princípios determinados pela corte, pelos governadores e pelos “homens da lei”. Por essa razão, em muitos momentos é considerado um desertor, um fanfarrão, um criminoso, acusações as quais Andaluz não rebate, pois quase se orgulha de ser um clandestino que não se esconde, não foge de suas batalhas e serve com gosto ao que estiver fora das regras dos homens que fossem como o Coronel Elizário.

[...] o Andaluz via no velho tudo o que horrorizava neste mundo: a reunião de vícios sem nenhuma virtude, a riqueza sem méritos, a velhice sem sabedoria, a religião sem caridade, tudo o que sufocava o espírito do inocente por ver nele o que em si era ausente, todo o ressentimento que crescia em silêncio no coração do covarde [...] (MACHADO, 2017, p. 141)

A perspectiva de Andaluz dá o tom crítico da obra, pois através dele é que vemos muitas denúncias de crimes contra a humanidade. Andaluz é contra a escravidão, os casamentos forçados, a falsa moral dos homens poderosos, a exploração da corte em território brasileiro, a censura, os críticos pseudo-eruditos que determinam qual é a boa literatura, a religião sem fé e, fundamentalmente, qualquer ideia que interfira em sua liberdade, seja ela física ou moral. “Ah, meu único crime é ser livre onde todos têm dono” (MACHADO, 2017, p. 110). Essa característica está presente nas conversas entre Andaluz e outros personagens como Licurgo e Silvério, e, mesmo não havendo um diálogo direto entre Andaluz e Coluna, os dois partilham uma centelha de incômodo com as coisas que os rodeiam, mas enquanto Coluna sufoca suas dores, Andaluz desprende-se das regras sociais e vive como bem entende.

Quanto à estrutura de *Quatro Soldados*, em todos os seus Livros há pelo menos uma seção destinada à uma ambientação ou observação dos fatos, que pode adotar o contato direto com o leitor ou apenas narrar uma história que o situe para os fatos que estão por vir. Algumas dessas seções possuem comentários feitos pelo narrador, como é o caso do Livro IV, citado anteriormente, em que o narrador sente muito pela forma como as coisas terminaram no Livro anterior.

Além disso, devemos mencionar que as transições entre posições de enunciação, mais precisamente uma alternância entre o narrador falar em primeira pessoa e dar continuidade à história de maneira impessoal, na terceira pessoa. Para tanto, o texto é dividido em seções. Essas divisões no texto também aparecem como uma forma de transição de cenários, retornos ou saltos na história, e recorrentemente são uma forma de ruptura, a qual suspende um acontecimento que terá continuidade ou fecha uma história. Diferente dos capítulos que são demarcados por cabeçalhos no estilo barroco, altamente detalhados, os divisores das seções de texto são simples e lembram uma delicada adaga de duas pontas, atravessada tímida e horizontalmente no centro da página. Essas quebras de seções e respiros do texto são eficientes para que o leitor possa situar-se em cada mudança de papel do narrador, pois é ele quem determina o que será contado agora ou depois, dando ritmo e ordem à leitura.

Conforme aponta a teoria, o narrador é aquele personagem que tem o papel de guiar o leitor pelas páginas de um livro, delinear uma história, causar espanto, suspense, o clímax e, por fim, a resolução de um enredo, por isso é ele quem *determina* na narrativa. De acordo com Oscar Tacca (1973), não resta dúvida sobre a categoria e a função do narrador, mas é necessário ter consciência de que o narrador não é simplesmente o autor, e que ele possui uma missão mais definida, que é a de contar (p. 17). Não vemos aqui a necessidade de adentrar no mérito da autoria, pois é evidente que o narrador é uma criação do autor, assim como todo o universo de *Quatro Soldados*, pois como afirma Dalcastagnè, o autor “jamais estará ausente de seu texto.” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 86)

Assim, Andaluz se coloca como narrador personagem, que não apenas narra, mas participa da história que conta, sendo ora protagonista, ora personagem secundário, contando a própria história em terceira pessoa ou apresentando-se em primeira. O narrador responsável pelo desenvolvimento da trama dá início a uma narrativa intrigante, que chama a atenção justamente pelo fato de afirmar a injustiça que é o leitor conhecê-lo e ele não conhecer o leitor, indicando a desvantagem de quem conta uma história em relação a quem a lê.

Quando abrimos um romance, sem que haja a intenção de estudar a obra, espera-se encontrar aquilo que é contado, sem que a pergunta sobre o narrador já seja logo questionada na primeira página, mas esse não é o caso em *Quatro Soldados*. Após um interlúdio, quando a narrativa tem início, em menos de meia página de leitura, o leitor é induzido a refletir sobre a figura do narrador. Parece

improvável que se não houvesse aquela *não-apresentação* do narrador, o leitor questionaria sua identidade ou mesmo sua existência. Mas, a partir daí, justamente dessa identificação às avessas, é que o narrador planta a dúvida, e a incerteza sobre a história por vir. É o narrador se fazendo presente na ausência e fazendo a impactante primeira provocação que leva adiante e promove a curiosidade ao leitor, o contato direto do narrador dizendo que ele existe, que é a voz desse romance:

Uma vez que cabe a mim, teu narrador, a obrigação de narrar, e a ti, meu leitor, a de ler - se assim te apraz -, faz-se mister, por questões de cortesia, que nos apresentemos. Porém, não sendo possível que eu te conheça, não há sentido que conheças a mim, posto que cá eu ficaria em posição de desvantagem contigo. (MACHADO, 2017, p. 15)

Manifesta-se e se retrai em sua identidade, deixando o leitor apenas ciente daquela voz, da entidade que está por trás da narração, estabelecendo assim um pacto entre leitor e narrador, assegurando apenas sua intenção: a de narrar. O leitor é induzido à ideia de que o narrador é onisciente, que lhe conduzirá ao longo da narrativa e que sabe de todas as coisas. O pressuposto de que o narrador deve *saber para contar* é uma ideia proposta por Oscar Tacca (1973), que deve ser observada dentro da *perspectiva* do romance. Para tanto, o autor realiza uma distinção entre “narrador *fuera* de la historia (3ª pessoa)” e “narrador *dentro* de la historia (1ª pessoa)” (TACCA, 1973, p. 72, grifos do autor).

As duas posições de narrador (*fora da história* e *dentro da história*) ramificam-se em *onisciente*, *equisciente* e *deficiente*. Segundo Tacca (1973), o *narrador fora da história onisciente* é uma espécie de “autor-dios” (p. 73) e que seus *plenos poderes* lhe permitem um “[...] libre tránsito de lo visible a lo invisible. Todo dato le era lícito, cualquiera fuese su procedencia: información, confidencia, descubrimiento, suposición.” (TACCA, 1973, p. 74).

Entretanto, o pressuposto de narrador onisciente é mais uma certeza prescrita sobre a incerteza que se afirma através do narrador, momento em que a veracidade dos fatos da “história verdadeira de Quatro Soldados” é relativizada:

E ao fazer tal afirmação, estabeleço o compromisso de que te narrarei somente aquilo que vi; e o que não vi, ouvi; e o que não vi nem ouvi, li. Já aquilo que não vi, ouvi ou li, inventei, pois, se as passagens mais cheias de assombros e maravilhas são todas verídicas, coube às mais banais e cotidianas o fardo de serem todas fictícias, do contrário, como

se sabe, a narrativa não anda, é preciso dar verossimilhança aos fatos.
(MACHADO, 2017, p. 15)

Sobre a *verossimilhança dos fatos* de que fala o narrador, considerando-se a análise sobre a literatura fantástica, esta está em sintonia com a definição de Todorov (1975) na afirmação de que a verossimilhança “[...] é uma categoria que se relaciona com a coerência interna, com a submissão ao gênero [...]. No interior do gênero fantástico, é verossímil a ocorrência de reações fantásticas” (TODOROV, 1975, p. 52), ou como colocam os autores do *Diccionario de Teoría de la Narrativa*, para Todorov “lo 'verosímil' es la máscara que oculta las propias leyes del texto y que debemos considerar una relación con la realidad” (VALLES; FELICES, 2002, p. 592).

Ainda segundo os autores, uma definição mais recente concebe a verossimilhança como um “efeito literário de suposta realidade” (VALLES; FELICES, 2002, p. 592). Na obra de Machado esse efeito é evidente e recorrente, e é possível através do recurso literário de deslocar seu narrador até o século XVIII e atribuir ao “tradutor” a missão de trazer a obra ao período contemporâneo, assemelhando-se ao que faz Umberto Eco em seu romance de estreia, *O Nome da Rosa* (1980), no qual o narrador encontra o manuscrito e transmite a mensagem ao leitor do presente.

A verossimilhança, portanto, é utilizada como um recurso pelo narrador para que o leitor possa se identificar com a obra em espaços conhecidos, acontecimentos *reais* (fora da narrativa) e até mesmo uma credibilidade que precede o narrador que se supõe ser onisciente, pois:

[...] la verosimilitud no es ni la veracidad ni tampoco algo nacido de la relación dual realidad/obra sino un efecto de supuesta veracidad y algo fundado en la conexión entre la obra/lector, que es el que acepta creer dentro del juego de la ficción que funciona un determinado texto como verdadero. (VALLES; FELICES, 2002, p. 593)

Se partirmos do pressuposto de que “en rigor, la novela no es nunca verosímil: juega a la verosimilitud” (TACCA, 1973, p. 62), percebemos a importância desse aspecto em *Quatro Soldados* a partir do momento que compreendemos os cenários em que se constituem as histórias. Como salientado anteriormente, espaço e tempo, enquanto elementos reais, são aspectos que trazem veracidade à narrativa, atrelando a memória do leitor a um contexto conhecido, até mesmo familiar para leitores gaúchos. A presença da verossimilhança se dá também pelas pistas deixadas pelo

narrador, como a própria palavra (verossimilhança) utilizada para justificar a inventividade que promete à obra, a reafirmação da verdadeira história e até mesmo a forma com que os eventos se desenrolam, aos quais serão atribuídas culpas ou isenções do narrador em seus desdobramentos.

A partir da verossimilhança podemos observar a forma a partir da qual o narrador empresta noções reais para incluir às suas ficções. O caminho contrário também é verdadeiro, pois o fictício também é realocado em cenários contemporâneos às histórias que o narrador cria. Como pudemos ver até aqui, a obra apresenta uma complexidade que se estende a Andaluz, a qual, como veremos, não se limita a uma única forma: transita entre personagem e narrador.

Retomando as categorias propostas por Tacca (1973) acerca dos tipos de narrador, o autor sugere que para o primeiro tipo, o narrador fora da história, existem três possibilidades: a *omnisciente*, na qual foi possível identificar uma das facetas de Andaluz, a *equisciente* e a *deficiente*. O *narrador fuera de la historia equisciente*, é uma forma que exige “una mayor participación del lector, que debe estar alerta: lo que se dice no el no que es, según Dios o un veedor imparcial, sino lo que los personajes creen que es.” (TACCA, 1973, pp. 77-78 grifos do autor). Essa é uma característica que também descreve a forma com que o narrador compartilha com o leitor as suas impressões, em um ritmo narrativo que é trilhado ao longo de toda a obra, alternando sua forma de narrar, mas não deixando de lado a experiência do leitor enquanto personagem do qual a história também depende para existir.

Na terceira categoria, a de *narrador fuera de la historia deficiente*, Tacca aponta para um narrador limitado, um recurso que pode ser observado a partir da administração de “sombras y silencios” (TACCA, 1973, p. 83). Quanto à esta categoria é a que menos define Andaluz, mas podemos identificá-la quando descobrimos que o narrador não conhece pessoalmente um dos homens de que fala na história que narra um episódio¹⁴ vivido por Antônio Coluna.

Assim, o *narrador fora da obra* em *Quatro Soldados*, pode ser visto fundamentalmente quando narra em 3ª pessoa e quando não se dirige diretamente ao leitor, ou seja, quando narra por uma perspectiva “afastada” das histórias que conta. Esse aspecto está entrelaçado com seu perfil testemunhal ao longo da obra, portanto, é necessário também pontuarmos o que caracteriza um *narrador dentro da obra* para

¹⁴ Assim como outros eventos, a história narrada será ampliada no Capítulo III.

Tacca (1973) e como Andaluz também se encaixa nas categorias estruturadas pelo autor.

O narrador dentro da história pode assemelhar-se a uma personagem e contar a história de dentro “[...] participando en ella en mayor o menor grado. Se trata del tradicional relato en primera persona: ‘yo’ en el discurso.” (TACCA, 1973, p. 85). Sobretudo, para o autor, a diferença entre narrador e personagem (quando coincidem) é um pouco mais *artificial*, pois desta forma ambos estão muito mais próximos, deixando uma linha divisória tênue. A análise em cada categoria é possível, de acordo com o autor, embora mais complexa.

A primeira situação, de *narrador dentro da história onisciente*, em que quem conta a história é também personagem, é bastante pragmática: “no puede haber diferencia entre uno y otro: si el narrador habla por boca del personaje, éste no puede ignorar lo que dice.” (TACCA, 1973, p. 85) Para o autor, portanto, neste cenário não se estabelece uma relação em que o narrador saiba *mais* do que o personagem, já que os dois representam a mesma entidade.

Na categoria de *narrador dentro da história equisciente*, “[n]arrador y personaje coinciden en un *personaje-narrador*.” (TACCA, 1973, p. 86, grifos do autor). Nesta categoria, que o autor considera uma alternativa “mais natural” para a onisciência, foi também um abandono de consciência narradora e posteriormente substituída pelo “*punto de vista*” (TACCA, 1973, p. 86, grifos do autor). Essa é uma perspectiva facilmente identificada no narrador de *Quatro Soldados*, pois o narrador que também atua como personagem, vive e narra os acontecimentos que presencia. A diferença entre os relatos de narrador e personagem, segundo Tacca, está em “su *grado de intervención en la historia*” (TACCA, 1973, p. 86, grifos do autor).

A situação de *equisciencia* entre narrador e personagem postula uma condição de equidade, situação que pode ser identificada em *Quatro Soldados*, mas que o leitor descobre apenas no final do livro. Enquanto testemunha e personagem que fala, Andaluz apenas o faz a partir da metade do Livro IV. Antes disso, apesar de ficcionalizar a própria história, o narrador o faz utilizando a 3ª pessoa, induzindo o leitor a imaginar que o narrador é uma entidade exterior à obra, mas ele participa, apenas não narra como agente das situações que vivenciou.

Na categoria de *narrador dentro da história deficiente*, não existe diferença, pois de acordo com Tacca (1973), “el personaje es el portavoz del narrador, no puede ‘saber’ más que éste: si lo sabe, para que ese saber cobre realidad tiene que ‘decirlo’,

y si lo dice, ello incumbe ya al *narrador*.” (TACCA, 1973, p. 87 grifos do autor), portanto, não existe uma situação de narrador-personagem em que o personagem saiba mais que o narrador.

Das três categorias supracitadas, para duas delas existe uma reconsideração. Ao passo que Tacca (1973) considera que as relações entre *narrador dentro da história onisciente* e *narrador dentro da história deficiente* inexistentes, o autor retifica suas considerações, apontando que “hay personajes que saben más de lo que dicen, personajes que dicen más de lo que saben.” (TACCA, 1973, p. 87).

Tanto nas situações inicialmente impossíveis, quanto na retificação de Tacca (1973), encontramos traços do que foi construído acerca da figura do narrador até aqui. O narrador ora aponta para uma onisciência absoluta, ora retira sua responsabilidade com a verdade, tornando reais ambos os cenários, tanto de vantagens narrativas quanto de desvantagens em relação a outros personagens e, até mesmo, ao leitor. Andaluz até mesmo queixa-se sobre essa condição algumas vezes, lastima sua vulnerabilidade e questiona sua “autoridade” dentro das histórias.

Sendo assim, a identificação das categorias propostas por Tacca (1973) aparecem na narrativa de uma forma labiríntica, impossibilitando que o narrador seja assinalado com um único tipo. O arcabouço teórico necessário para dar conta desse narrador é amplo, mas podemos construir a partir dessa teoria uma silhueta do que simboliza Andaluz na literatura brasileira contemporânea. Sobretudo, essas categorias nos auxiliam a enxergar a forma com que Andaluz transita na narrativa, seja dentro ou fora da história, por vezes testemunhando ou às vezes parafraseando algo que apenas ouviu falar.

Nesse ponto, convém advertir que, considerando as diversas tipologias conhecidas e adotadas para o narrador, identificamos naquela sistematizada por Oscar Tacca (1973) uma maior abrangência, tornando nossa análise mais completa quando por ela amparada. Por esse motivo, não nos valem da tipologia de Gérard Genette, amplamente difundida, por esta não contemplar tantas nuances do narrador de *Quatro Soldados*. Eventualmente, nos valem da tipologia de Norman Friedman (1967), também por sua maior amplitude.

Retomemos, pois, ao início da narrativa. O primeiro parágrafo do Livro I é um prelúdio que faz a indicação de que essa é uma obra em que não haverá uma troca, mas sim, uma relação unilateral entre narrador e leitor. Unilateral porque destaca a inconformidade do narrador em não poder receber uma resposta do leitor. Esta

condição o incomoda outras vezes, até que ceda e acabe por entregar sua identidade, então, após fazer a breve introdução sobre não se apresentar, o narrador dá início ao relato:

Os fatos! Pois vamos a eles. No início de fevereiro de 1754, no regimento de dragões residente em Rio Pardo, no extremo sul desta vossa terra estranha que aí batizaram com nome de pau, havia um rapazola de dezesseis anos chamado Licurgo.” (MACHADO, 2017, p. 15).

O narrador inicia a jornada de contação das histórias que partem de diferentes perspectivas. Ele demonstra sempre uma preocupação, ou ao menos passa a sensação de uma espécie de hesitação na escolha do fragmento de qual história contar e, apesar do compromisso com a verdade e com a fidelidade aos fatos, o narrador ainda busca explicar que nem mesmo sua memória é confiável. Dessa forma, o narrador apresenta-se de uma maneira humanizada, passível de estar equivocado e assumindo o papel de um contador de histórias em um universo que ele mesmo cria.

Assim, o narrador determina uma função que lhe foi atribuída colocando-se como um narrador dentro da obra por utilizar a 1ª pessoa, mas em breve passa a utilizar a 3ª pessoa. A troca de posição é sutil e o leitor quase esquece do início assim que a narrativa do Livro I estabelece o ritmo dos acontecimentos, apresentação de personagens e ambientação nos lugares de onde fala. A caracterização inicial é fundamental também para os outros livros, pois como dissemos, os livros são “independentes”, mas apenas em parte, pois os personagens compartilham diferentes cenários e muitas informações sobre eles não se repetem, de forma que, em um todo, os quatro livros são complementares.

Neste ponto, é seguro afirmar que quando falamos em *Quatro Soldados*, precisamos ampliar qualquer noção de narrador, visto que no romance em questão ele desempenha um papel que não se restringe puramente à função de narrar. Por essa razão, retomamos as considerações de Tacca (1973), acrescentamos à essa noção a premissa proposta pelo autor de que “la novela deja de ser un punto de *vista* para ser una *conciencia narradora*” (TACCA, 1973, p. 30 grifos do autor). Essa consciência é justamente o que atribui à função de narrar a Andaluz, o “poder” de também inventar, de transpor os fatos, pois não apenas os relata, mas também os inventa e os insere às suas histórias.

Tacca (1973) acrescenta que o narrador pode valer-se do olhar de um personagem, tomando para si uma determinada perspectiva, mas que pela dificuldade de manter um mundo neste nível “[...] el narrador puede servirse de la conciencia de un personaje para mostrar el mundo” e que pode subsistir a pergunta sobre *quem conta*, “pues un relato puede adoptar el punto de vista o la conciencia de un personaje sin que sea asumido.” (TACCA, 1973, p. 31).

A perspectiva adotada pelo narrador é alternada com a do personagem Andaluz, ainda que a entidade seja a mesma, podemos perceber essa variação nos tons da narrativa em momentos de um diálogo mais direto com o leitor e uma história contada de forma indireta, algo que se justifica no momento em que o narrador revela sua identidade, afirmando o costume de falar em si na terceira pessoa.

Para exemplificar essa variação, trazemos o início do Livro IV, em que o narrador declara: “Já são em excesso os infortúnios e infelicidades que se acumulam nestas páginas, tu me dizes? De fato, mas o que posso fazer?” (MACHADO, 2017, p. 203). As perguntas, retóricas ou não, estão direcionadas ao leitor, e ao mesmo tempo em que pede uma resposta, o narrador busca uma forma de isenção da culpa pelos aborrecimentos do leitor até então.

Este tom autocrítico sobre os acontecimentos passados é atenuado com um novo questionamento, que dessa vez versa sobre a possibilidade de fins alternativos para a narrativa ou mesmo para um modo diferente para refletir sobre passado e presente:

Chegará o dia em que se poderá, como marcadores de página no tempo e no espaço, retornar aos momentos em que as decisões foram tomadas e, dali, partir-se para outras possibilidades? (MACHADO, 2017, p. 203)

Um dos recursos utilizados pelo narrador é uma suavização de suas falas que às vezes soam um tanto duras, principalmente em situações de diálogo e confronto de opiniões com outros personagens. Neste caso, o narrador utiliza um tom de piada:

Não é do meu feitio fazer rimas. Contudo, se buscas agora um divertimento leve, posso começar a última destas narrativas em tom de anedota, pois, de fato, é assim que ela começa.
Entra o padre no bordel. (MACHADO, 2017, p. 203)

Vemos que a construção do capítulo, desde o início, apresenta uma forma mais descontraída, concretizando uma espécie de sátira sobre o clérigo, composta também por uma forma de crítica à igreja. Depois disso, retoma o tom predominante ao longo da narrativa, que se caracteriza por uma maior objetividade e imerge na história sem voltar a dirigir-se diretamente ao leitor até, pelo menos, uma próxima quebra de seção. Desta forma, o narrador retoma uma entonação mais séria:

Naturalmente, a primeira coisa que ocorre ao ver-se um clérigo atravessar a passos firmes e decididos o salão de um alcouce, cumprimentar os presentes com aceno de velho conhecido, subir as escadas sem pedir orientações é que o bom homem, afinal, já sabe o caminho. (MACHADO, 2017, p. 203)

Nas palavras de Tacca (1973), na leitura de uma ficção existe um “consentimento da ilusão” (p. 63) que faz parte dos inúmeros e silenciosos pactos de leitura entre o receptor e uma obra. Esse acordo faz parte de uma função diegética que Gérard Genette (s/d) chama de *metalepse*, que em suas mais diversificadas formas, são denominadas *metalepses narrativas*, independente da maneira que se apresentam na obra. A interpelação que Andaluz faz ao leitor, por exemplo, pode ser entendida como uma *metalepse do autor*, pois cria-se na narração, uma situação em que o leitor é contatado de forma direta pelo narrador.

A obra versa sobre sua temporalidade questionando seu caráter desde a questão historiográfica até à contemporânea, as noções regionais e mesmo a alternância de posições narrativas em apenas uma voz (sendo essa a do narrador), compõem esses procedimentos da narrativa. Esse jogo narrativo demonstra, para Genette, o esforço para transpor a verossimilhança “*e que é precisamente a narração (ou a representação) em si própria*; fronteira oscilante mais sagrada entre dois mundos: aquele em que se conta, aquele que se conta.” (GENETTE, s/d, p. 235, grifos do autor).

Por sua vez, essa transposição colocaria os próprios leitores em uma condição análoga à de personagens fictícias. Essa hipótese é levantada por Genette, o qual dialoga com Borges, que afirma: “[t]ales inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios” (BORGES, 1952, p. 669). Então, assim como Licurgo é o leitor de Andaluz, também nós o somos, ainda que em uma esfera

privilegiada de conhecimento em relação ao personagem, mas também temos nossas limitações que se restringem na medida em que não sabemos o que foi omitido por Andaluz, oscilando, por sua vez, a vantagem de diferentes leitores de um mesmo narrador.

Genette ainda afirma que o mais perturbador na *metalepse* é justamente a “[...] hipótese inaceitável e insistente de que o extradiegético é talvez já diegético, e que o narrador e seus narratários, quer dizer, eu, vós, pertencemos talvez ainda a alguma narrativa” (GENETTE, s/d, p. 235). Entende-se que o fator perturbador de que fala Genette é um dos principais aspectos de *Quatro Soldados*, que dá ao leitor a imprescindibilidade enquanto sujeito que participa da obra, que assim como Licurgo, poderá expressar sua opinião sobre os escritos de Andaluz, pois, tendo a obra em mãos, o nosso parecer está posterior à sua emissão, ocupando seu papel *extradiegético*.

As diferentes formas com que se apresenta a figura de narrador em *Quatro Soldados* podem ser observadas em diferentes instâncias narrativas. A partir dos aspectos já mencionados, podemos destacar algumas dessas formas mais visíveis na obra, características e manifestações que caracterizam diversos tipos de narrador na obra. Em primeiro momento, o narrador dá início a uma narrativa que não conta a própria história, dessa forma, exclui a possibilidade de uma escrita autobiográfica, pois apesar da apresentação inicial, a narração passa a ser na terceira pessoa, indicando diálogos com travessões e mencionando outras personagens pelos seus nomes, situações e ambientação.

Através de sua abordagem direta, o narrador assinala o papel do leitor como um integrante da história (o supracitado elemento extradiegético) para apenas então dar início à história que tem Licurgo como personagem central. Neste momento, consideramos que o perfil de narrador adotado por Andaluz (ainda não identificado como tal) condiz com o que Norman Friedman (1967) denomina “autor onisciente intruso” que se caracteriza como um narrador que tem liberdade de narração e de deslocamento dentro da obra e que tem a possibilidade de interpelar diretamente seu leitor. De acordo com Leite (2001), por sua liberdade, o narrador *onisciente intruso* é capaz de modificar o ritmo da narrativa, fazendo pausas para comentar acontecimentos ou se colocar no ponto de vista de leitor da obra, como uma forma de “apreciar de fora as ações e reações das personagens”, conseguindo, desta forma,

“um certo distanciamento irônico que acaba chamando a atenção para os implícitos da HISTÓRIA, suas intenções últimas.” (LEITE, 2001, p. 28 grifos da autora).

No Livro II, Andaluz narra a própria história em 3ª pessoa, mas o leitor só descobre que narrador e personagem são a mesma pessoa após a leitura da carta que revela sua identidade. Aqui, ele narra o episódio que viveu pessoalmente com Licurgo, (ainda que fazendo-se parecer um *narrador fora da obra*) atribuindo um caráter de testemunha da narrativa. Andaluz, enquanto personagem-narrador, caracterizado anteriormente por Tacca (1973), está presente no momento dos acontecimentos, como também é o caso da maior parte do Livro IV. Entretanto, há uma diferença entre as duas situações: na primeira, narrada em 3ª pessoa, o leitor ainda não tem conhecimento suficiente para saber quem era o narrador. Na segunda, o Livro IV transforma-se, a partir da carta, em uma narrativa em 1ª pessoa, revelando segredos anteriores, como a situação testemunhal da história contada no Livro II.

As duas situações assinaladas são possíveis, sobretudo, por uma onisciência do narrador, aquele que transforma os fatos em ficção ou o contrário. Porém, Friedman (1967) realiza uma clara diferenciação entre o *autor onisciente intruso* e o “*Eu*” como testemunha. O primeiro tipo já caracterizado por uma onisciência e liberdade no narrador em modificar os fatos, segundo Leite (2001), também foi utilizado por Machado de Assis. A autora acrescenta que “[s]eu leitor não se esquece de que está diante de uma FICÇÃO, de uma análise, da interpretação ficcional da realidade, um mero PONTO DE VISTA sobre pessoas, acontecimentos, sociedade, lugar e tempo.” (LEITE, 2001, p. 30). O comentário feito sobre a obra de Machado de Assis também contempla a obra Samir Machado, pois seu narrador também é capaz de articular a “realidade dos fatos” (fictícios) sem que sua obra seja confundida com uma narrativa historiográfica.

Para Friedman (1967), o “*Eu*” como testemunha, portanto, é o *narrador-testemunha* que narra em 1ª pessoa e que vive os acontecimentos da narrativa. Com a forma de testemunha “[...] apela-se para o testemunho de alguém, quando se está em busca da verdade ou querendo fazer algo parecer como tal.” (LEITE, 2001, p. 38). Essa característica está em evidência em alguns chamados específicos da narrativa de *Quatro Soldados*, mas especialmente no Livro IV em que o narrador, após revelar sua identidade, deixa claro que tudo o que está vivenciando é no tempo presente, que narra aquilo que está vendo ao seu redor.

Andaluz desempenha seus papéis de narrador, personagem e observador com a proximidade e o distanciamento necessários para cada ocasião, pois em vários momentos participa dos fatos que narra, e reafirma em diversos trechos a tentativa de manter-se fiel aos fatos ao contar as histórias mesmo quando ele próprio está envolvido, utilizando a terceira pessoa do singular. Ele permanece sem se identificar até a página 239 (das 267) e a mera omissão de sua função é suficiente para não haver muitas pistas de quem é que narra a leitura que vemos. Mesmo comprometendo-se com essa tarefa de narrar a verdadeira história, o narrador não se preocupa com a contradição de, simultaneamente, inventá-la. Tão bem construído que não se desconfia quem narra as histórias, até que a dúvida e sobre sua identidade seja sanada. Contudo, o narrador também demonstra o peso da responsabilidade que lhe é incumbida ao passo que também tenta isentar-se de qualquer problema narrativo em sua história.

Essa breve incursão que fizemos foi necessária para que além de entendermos o narrador em sua tipologia (ou suas tipologias), pudéssemos também observar os papéis desempenhados por seus leitores, que como vimos, são também sujeitos dessa narrativa. Uma vez que esteja claro que esses leitores transpõem diversas barreiras que comumente existem na literatura, ficamos mais à vontade para transitar entre os espaços que eles ocupam, quer sejam leitores contemporâneos, estudiosos ou recreativos, personagens da narrativa, críticos intradieгéticos e extradieгéticos. Afinal, Andaluz, além de entusiasta da escrita, é também um leitor dos mais diversos conhecimentos em literatura, capaz de parafrasear autores, reconhecer livros por seu enredo e sobretudo um livreiro de ofício.

2.2 O sujeito tem esses olhos que veem tudo

A carta que revela a farsa

*Assim foi que, em uma biblioteca perdida, sentado em uma confortável cadeira, iluminado pela luz de um candeeiro, encontrou esperança. Mas então rasgou a página, guardou-a para si e pôs o livro de volta na prateleira sem ao menos terminar de lê-lo.
Ah, esses jovens...*

Como algumas passagens da seção anterior sugerem, existe uma carta redigida pelo narrador que será enviada a Licurgo. Esse documento é um marco na narrativa, pois nela, identificamos toda a trama que existe por trás daquilo que foi lido até então. Na mesma carta, descobrimos que o narrador não conta apenas a própria história ou a história de terceiros, mas está escrevendo um livro que se baseia em acontecimentos que viveu ou ouviu, reafirmando aquilo que diz ao leitor logo no início do primeiro Livro onde afirma que o que não viu, não ouviu ou leu, inventou (p. 15).

Existem as três novelas que já havia enviado para apreciação crítica de Licurgo (os três primeiros Livros que lemos) e ele assume que talvez, no momento presente, em que escreve a carta, pode estar se criando uma nova novela. Assim sendo, o narrador escreve novelas baseado nas histórias de terceiros e em histórias que também viveu. No momento de redação da carta, em que a cena é descrita, chegamos ao presente da narrativa, e tudo o que acontece a partir dali, torna-se um relato do que Andaluz presencia na vila.

O momento da redação da carta acontece quando Andaluz fica sozinho e lê a correspondência enviada por sua irmã, e ao ver que em sua encomenda não recebeu o que desejava, Andaluz

Caminha pelo quarto a esmo, procurando pela prancha de madeira e papel para escrever a carta. Atravessada no meio do quarto há uma rede, que usa para sentar-se quando quer escrever. De leituras e encomendas, há livros empilhados por todo canto. Finalmente encontra papel com um suspiro de alívio, verifica outra vez os itens recebidos, põe outra amêndoa açucarada na boca e senta-se na rede, uma perna para cada lado, descalça as botas, e redige. (MACHADO, 2017, pp. 236, 237)

Após este trecho, a carta está incorporada ao texto, ocupando duas páginas escritas em itálico e com os “s” alongados, deixando a leitura mais lenta pela falta de costume com a tipografia. Essa dificuldade na leitura é uma questão que se relaciona também com Licurgo, pois quando este foi abandonado e ficou em casa sozinho, acabou encontrando o baú de livros que pertencia à sua mãe, nele encontrando exemplares de Dom Quixote, Robinson Crusóe e um volume sobre Bernardo del Carpio. Licurgo afirma que:

No começo, um tanto desacostumado à leitura, teve certa dificuldade (custou a diferenciar a letra “f” minúscula de um “s longo”, de modo

que, a princípio, julgou que o narrador fosse fanho), mas logo se tornou um leitor ávido. (MACHADO, 2017, p. 23)

Os volumes a que se refere Licurgo, assim como a carta de Andaluz, possuem elementos que constituíam os textos do século XVIII, dentre eles, a grafia do “s” alongado, “ſ” que aparece em diversas palavras e pode ser encontrada nos escritos da época. Uma nota no final na edição de 2017 de *Quatro Soldados* (2017), diz que a tipografia foi uma reconstrução feita por Laura Benseñor Lotufo em 2010, que se baseou nos tipos utilizados no primeiro livro publicado no Brasil, com a fonte Isidora, que se tornou uma família tipográfica digital. De acordo com Flávia Rosa (2009), durante o período colonial qualquer atividade editorial era proibida no Brasil. Com a chegada da Família Real, esse cenário se modifica em 1808, quando é criada a Impressão Régia e em 1810 o primeiro livro foi impresso: “Marília de Dirceu”, de Tomás Antônio Gonzaga.

Tanto no folheto da página 9, quanto no final da última página do livro, onde se encontra a nota a respeito da tipografia, existe uma declaração de que o livro possui as licenças necessárias da *Real Mesa Censória*. As datas mencionadas em ambas as notas referem-se à MMXVII e 2017. Este detalhe que mistura informações referentes a dois períodos em que as regras eram tão diferentes levanta a hipótese de que mesmo sendo proibido, Andaluz teria feito sua publicação de qualquer forma. Entretanto, observamos nesse pormenor a composição da ficção que incorpora a realidade, que é verdadeira na informação do ano em que se publica a segunda edição de *Quatro Soldados*, seja escrita em algarismos romanos, remontando ao costume do século XVIII, ou arábicos, como se utiliza no século XXI.

Quanto ao conteúdo da carta, em sua integralidade, praticamente, é modificador da narrativa que se desenvolveu até sua exposição. Por essa razão, comentaremos os trechos mais importantes da mesma a partir de excertos que seguirão a ordem apresentada na obra. Para contextualizar o momento de concepção de tal documento, o leitor descobre que a encomenda que não chega para Andaluz é parte do ofício de contrabandista, que recebia pedidos de livros raros, não traduzidos e proibidos pela corte no Brasil. No Livro IV, o serviço ilícito fica evidente pela lista que uma de suas clientes solicita, referindo-se à ela como a *outra* lista, “aquela dos livros que realmente interessam [...]” (p. 260) e Andaluz lhe entrega um papel com o título

“*Rol dos livros que neste reyno se prohibem*” (MACHADO, 2017, p. 260). No início da carta que escreve a Licurgo, elucida sobre uma dessas encomendas:

Caro Licurgo,

Escrevo para dar conta do livro que m’o encomendáste. Tratava-se como lo diffê, de huma traducção ao portuguèz do Hamlet de Shakespeare feita por Lucas Fernández, conforme posta em scèna com um elenco de escrávos a bordo da náó Dragaõ Vermelho, à cofia de Serra Leoa, máis de hum século atrás.

Novamente ficção e realidade têm seus cenários entrelaçados, pois a primeira tradução de Shakespeare para o português foi trabalho de um tradutor negro nascido na Serra Leoa que, segundo relatos encontrados no diário de William Keeling, foi a primeira tradução de Hamlet para uma língua estrangeira (ARAÚJO, 2015). De acordo com Araújo (2015), a tradução foi feita por Lucas Fernandez em 1607 e a obra teria sido encenada na embarcação Red Dragon. Teria sido também a “primeira representação de uma obra de William Shakespeare fora da Europa.” (ARAÚJO, 2015, p. 220).

A carta de Andaluz prossegue, falando ainda sobre busca que fez do livro do qual Licurgo havia comentado em uma ocasião, quando há pouco se haviam conhecido, livro cujo título o rapaz não lembrava, assim como não lembrava seu autor e nem lera inteiro, mas lembrava de uma passagem, a qual recitou para Andaluz: “Morrer, dormir, dormir, sonhar talvez...” (MACHADO, 2017, p. 119). Ao escutá-la, prontamente Andaluz identifica que se trata de uma obra de Shakespeare. Licurgo afirma que o livro estava em português e, embora Andaluz desconhecesse tal tradução, prometeu que iria averiguar. A carta continua, situando Licurgo e o leitor sobre sua busca à obra comentada pelo amigo:

Mo enformaraõ de que não se tem sciência de tal traducção impréffa, de modo que aquelle exemplar de que m’o fallaste era muy raro, se não o único, e se foi queimádo, temo que fora perdido para sempre. Esta que t’o envio é a traducção ao francèz feita por La Place [...], agora que noffa amiga franceza já te enfina sua língoa, a leitura não te ferá grande desafio.

Assim como Andaluz, não sabemos se o volume de Shakespeare realmente existiu. Talvez tenha sido um exemplar único, como propõe o narrador, pois apesar de toda a

restrição quanto às traduções e publicações, existem alguns registros de serviços de imprensa que atuavam antes de 1800, havendo assim, a possibilidade de volumes únicos que se perderam no tempo. Sabemos, contudo, que foi um exemplar que Licurgo leu na biblioteca de Astérion durante o período que passou em Calavera Gris, “[...] soubesse ele a raridade do calhamaço, o folhearia com mais cuidado.” (MACHADO, 2017, p. 58).

Agradeço os commentários feitos fobre a calidáde dos escritos que lo enviei, tanto as críticas sincéras quanto os elogios condescendentes, já havia tempos que desejava pôr no papel o episódio que m’o narrafte e o outro que compartilhamos. Compreendo teus commentários fobre as pequenas alterações que fiz aos factos, mas eu não as chamaria de alterações, e fim de “complementos”.

Os comentários feitos por Licurgo a Andaluz são as críticas sobre os textos que o narrador lhe havia enviado para apreciação. Deduzimos que as histórias que menciona na carta são referentes aos três primeiros livros. O episódio do qual compartilham, de acordo com Andaluz, é sem dúvidas, o Livro II. Já o episódio que Licurgo narra para Andaluz, tanto pode ser sua aventura em Calavera Gris, quanto a história de seu irmão, Antônio Coluna.

Naõ he que eu tenha aprêço especial por elementos phantasiofos (confeffo que os tenho), mas he que fem eles as páginas se tornaõ infipidas, racionais em demafia, não crês? Sei o que m’o dirá: logo eu, me opondo à Razaõ? Mas faço minha as idéias de Miguel Ângelo: a introducção de tais chimeras ao texto não jó diverte e entretém os sentidos, mas também captiva a atenção do leitor que defeja imaginar coufas inclassificáveis, e creyo que compreender os desejos deste leitor demonstra da minha parte hum mayor respeito à Razaõ do qui se reproduziße mais do cotidiano ordinário e realista.

Neste excerto, o narrador expande o comentário anterior acerca dos “complementos”, chamando-os de “elementos fantasiosos”, alegando que sua inserção na obra possui uma finalidade, a de entreter e dar asas à imaginação do leitor. As quimeras a que se refere, certamente são os animais fantásticos, que apesar de serem “desmascaradas” como elementos que o narrador utiliza para dar mais diversão à obra, possuem importância na narrativa tanto pelo fato de, em um primeiro momento, existirem, e também pelo seu *não-existir*, confirmado pela carta.

A adição dos animais à sua narrativa, confere ao narrador uma ideia de conhecimento de seu período, remontando às lendas que se estavam disseminando e àquelas já correntes, como é o caso da mula-sem-cabeça. Contudo, o fato de o narrador não apenas revelar a verdade sobre suas histórias, mas revelar também a carta que soluciona os mistérios das aparições dos seres insólitos, também pode ser interpretado como um recurso da farsa, mencionado no início do presente capítulo, pois um dos princípios da farsa era a trapaça. Ainda que o narrador apresente sensibilidade em relação aos seus leitores, prevenindo-os sobre as possíveis invenções, a farsa se consolida a partir de sua revelação, caso contrário, o leitor aceita que, na obra, as suas criaturas fantásticas existem.

O seguinte trecho da carta problematiza questões sobre a realidade e a veracidade dos acontecimentos de acordo com seu tempo. Podemos imaginar que, sendo uma obra escrita no século XXI, esse foi um questionamento que atravessou o autor que dialoga com um narrador do século XVIII, e que durante o período de construção da narrativa precisou interpretar e reinterpretar o passado, questionando as verdades passadas e as verdades contemporâneas.

E aqui te coloco huma queſtaõ: aquelles que acreditam em bruxaria creem ſer poſſível alterár o mundo real utilizando-fe de feitiços, e o que ſão feitiços ſi não apenas palavras pronunciadas? Palavras! Se he no uſo dellas que fe altera o mundo real, os únicos verdadeiramente capazes de executar magias ſão aquelles que eſcrevem eſtórias. Afinal, muito do que hoje tomamos por phantafias de épocas paſſadas já foi considerado factõ, e que diferença faz afinal?

Portanto, o escritor recebe espaço pela perspectiva de Andaluz, que o coloca como capaz de “fazer mágica” a partir das palavras, criando o mundo na medida que o narra, retomando também os mitos e lendas, os quais embora sejam considerados seres folclóricos, surgem da crença em sua existência, que conta, até os dias de hoje, com *testemunhos* de suas aparições. A seguir, o narrador faz questionamentos que remontam aos tempos passados, possivelmente referindo-se ao iluminismo, evento que propiciou uma nova era para o conhecimento científico, embora ainda carregada de uma mentalidade punitiva e proibitiva.

Quantas verdades que hoje cremos logo ſeraõ illuminadas por novas ideias e tranſmutadas, tal chumbo em oiro, em uma viſaõ diferente da actual?

*O mundo muda quando mudamos o modo como lo vemos, como mo diffe?
Creio que eh por isto que fe queima mais livros do que peffoas.*

Cessados seus devaneios e suas perguntas retóricas, o narrador volta a versar sobre sua produção, mais precisamente sobre uma das histórias, que foi apontada por Licurgo como diferente das duas primeiras. Nesse trecho, percebemos que a obra, *Quatro Soldados*, foi pensada, em um primeiro momento, com apenas as três primeiras histórias, isto significaria não incluir justamente a história que transforma toda a obra.

Concordo com teus commentários acerca da terceira história, que em nada fe parece com as primeiras duas, pensei em separál-a e publicar em panfleto à parte, mas agora mefmo, em quanto escrevo, ocorre hum facto novo, cujo desenlace ainda aguardo, mas que, quando somar aos outros, não poderei mais chamar o conjunto de História de três soldados.

Se o Livro IV, *A Vila das Cabeças Cortadas*, ficasse fora da narrativa (como aparenta ter sido a primeira intenção na construção de sua obra) o leitor não teria a experiência da descoberta com o que se apresenta no final da sequência de histórias que o narrador constrói. Tão importante quanto suas histórias, percebemos, nesse ponto da leitura, é esta carta que destrinchamos para expor o narrador, seus ditos e não ditos. O trecho a seguir destina-se a comentar sobre Silvério, o incorporado quarto soldado à última história de Andaluz:

Dos detalhes, te o coloco a par em correspondência futura, mas em refume, compartilho que conheci aquele tal Índio Branco de que m'ó falafe em tua ultima carta, o que teve hum encontro pouco fortuito com teu irmão. Pela descrição que m'ó fizeste, o imaginava mais velho, creio agora que, se não tiver a mesma idade que tu, não há mais que hum ou dous annos de diferença. Apesar do que m'ó diffeftes, prefiro julgar os outros em meus próprios termos.

Conforme indicado pelo narrador, existe um conflito de opiniões sobre tal personagem. Silvério, que no terceiro livro aparece como assassino da família que Antônio Coluna escoltava, recebe uma chance de ser conhecido pelo narrador pessoalmente. Visto que o Livro III é um dos que narra uma história da qual o narrador não participa, entendemos que o que transmite em sua narrativa é a visão (opinião) de Coluna transmitida a Licurgo, para só então ser narrada a Andaluz que, por sua

vez, narra a história para o leitor. Todas essas versões da mesma história vão sendo carregadas de sentidos e impressões próprios, o que enriquece ainda mais a construção desse narrador que se afasta da história para dar voz às histórias que não são somente suas. No parágrafo seguinte da carta, o narrador dá continuidade ao comentário sobre Silvério:

T'o digo que o fogeito não é de todo defagradável para hum potencial infantecida, porém lhe falta fenfo de humòr em absoluto, e o acho hum tanto obtúfo. Há nele huma cegueira pelas possibilidades do mundo não muito differente da que havia em ti mefmo, porém no caso delle tal cegueira vem enduzèda por um calvinifmo cruel que me tira a paciência. Contudo, há algo de interessante nelle, algo de contradictorio, qui mo intriga, pois se para alguns é naturál serem o que são, para outros é neceffário interpretár hum papel, e creyo que está a interpretar hum. Sei bem como é viver fingindo-se fer outra coufa, sempre a evitar os commentários alheios e a fogueira.

As observações sobre o personagem que, no presente da narrativa, Andaluz recém havia conhecido, referem-se, majoritariamente, às conversas que tiveram enquanto buscavam a solução para o sumiço de sua égua. A cegueira que o narrador menciona, pode ser compreendida como uma crítica à religiosidade, visto que é um tema exposto em outras passagens da narrativa e é um dos pilares da colonização, principalmente no período do qual fala o narrador. Mas o detalhe dessa passagem é a empatia do narrador com Silvério, que entende o “algo de contraditório” do sujeito, colocando-se também como uma figura que precisa fingir para sobreviver. Ao que ambos escondem, precisamente, não temos acesso, mas as hesitações de Andaluz sobre sua origem, que indicam seus antepassados judaicos, podem ser um indício de um dos aspectos sobre si que precisa esconder.

O seguinte trecho deixa claro que a nova história de que fala, é o Livro IV, que incorpora na obra junto aos outros três que já havia mostrado a Licurgo, mas dessa vez, Licurgo não terá acesso prévio à história.

Confórme o decorrèr dos factos nos próximos dias, pretendo incluir mais hum capítulo neffa narrativa, que t'o enviarei em cópia para que também a julgues.

Encaminhando-se para o fim de sua correspondência, Andaluz dirige-se ao amigo como desertor, estabelecendo mais um laço que aproxima suas realidades. Declara ainda, dessa vez em sua própria voz, que prefere viver às margens do que à

mercê de políticas, questionando a integridade moral do exército, crítica que estende-se à cavalaria e a outras instituições sobre as quais debate ao longo da narrativa. Despede-se convidando antecipadamente seu destinatário para um almoço, como forma de retribuir o que lhe fora pago logo que os dois se conhecem.

Ah, fim. De defertòr para defertòr, ainda que comprehenda teus motivos, expreffos em tua última carta, lamento tua decifam em retornar do Rio de Janeiro para esta terra e o exercito. As vezes me ocorre que, affim como tu, eu também tenha amigo influentes que poſſam me livrar de huma que outra accuſaçãõ incômoda, mas ficar à márgem da ley não ſó já me eh hum áveto, como as vezes tenho dúvidas ſi as companhias do lado de dentro della não ſãõ peióres que as do lado de fora. Se voltares antes de outubro, he provável que eu ainda eſteja aqui. Convidol-e desde já para um almoço, e t'ò prometo que deſta vez as deſpèſas ſeraõ por minha conta,

A mensagem final, junto da singela assinatura que designa apenas a primeira letra de seu nome, já seriam o suficiente para o leitor compreender a quem pertence tal identidade, mas, após o final da carta, Andaluz revela: “[...] por favor, esquece-me, leitor. Ignora-me, eu te peço [...] Pois ali estou eu, ou ali está o Andaluz, a escrever sua carta.” (MACHADO, 2017, p. 239). Dessa forma, a carta expõe uma espécie de apresentação que se encaminha para o fim de suas narrativas com um tom de despedida, resgatando o carisma inicial em primeira pessoa, com a qual o leitor tem contato nas primeiras páginas de *Quatro Soldados*. A carta é um dos elementos que merece especial atenção, pois é a partir dela que percebemos que tudo que víamos até ali, eram as invenções, criações, vivências e relatos de Andaluz, verdadeiros ou não, seus relatos não perdem nenhum valor, longe disso, ganham vida a partir da metanarrativa que surpreende e envolve o leitor em um desfecho cheio de possibilidades.

Deixo aqui um abraço.

A.

3. SIM, HÁ UM MUNDO NOVO NASCENDO

O período colonial e o olhar dos viajantes

Lancem suas pás neste solo macio, escavem as covas para este crime vil. A batalha acabou, mas cabe à nossa memória manter vivo aquilo que omite a História. Co'as asas da imaginação, nosso cenário voa no tempo e no espaço com a rapidez do pensamento.

Quando os viajantes do Velho Mundo lançaram-se ao mar, em busca de outros mundos, visando à expansão territorial, e com o propósito de propagar o cristianismo, talvez não imaginassem que essa ação, em determinado momento, resultaria no encontro de um mundo tão vasto e tão distinto do seu como o território que encontraram: as Américas. O século XV foi muito significativo nesse sentido e, através das navegações, conseqüentemente, houve expoente crescimento comercial, avanço econômico e vantagens materiais - leia-se enriquecimento advindo da exploração humana e da extração de riquezas dos territórios colonizados - para grande parte dos envolvidos nessas expedições. Os povos originários desses mundos¹⁵ ou o *outro*, sujeito dessa narrativa, ficaram sob o jugo dos colonizadores, os quais transformaram civilizações inteiras em colônias majoritariamente portuguesas e espanholas, isto para mencionar apenas o território latino-americano.

Responsável pela expedição cujo alegado destino eram as Índias Orientais, Cristóvão Colombo toma a direção oeste na navegação que o trouxe ao continente americano, avistando, em 1492, terra nas Antilhas e, posteriormente, o Golfo do México e a América Central, região que ficou conhecida como Índias Ocidentais. Colombo acreditava que, ao realizar o percurso alternativo à circunavegação do continente africano, descobriria um novo trajeto para chegar ao extremo oriente. Entretanto a mudança em sua rota culminou no que, por muito tempo, ficou conhecido como o “descobrimento da América”, expressão que temos o dever de descartar e

¹⁵ De acordo com a Funai, a população indígena no Brasil em 1500 foi estimada em 3.000.000. <https://www.gov.br/funai/pt-br/atuacao/povos-indigenas/quem-sao>

substituir por “invasão”, “apropriação indevida de território habitado”, “colonização”, e isso é possível justamente a partir de uma revisitação dos processos históricos, uma revisão da historiografia que tentou anular, ignorar e dizimar os povos nativos.

Em 1500, houve uma nova expedição para o Ocidente e Pedro Álvares Cabral chegou ao Brasil. A partir daqui, torna-se desnecessário repassar os mesmos fatos tão sabidos e tão enfatizados, com palavras que amenizam o processo sangrento para quem já habitava há tantos séculos o território “descoberto” do Mundo Novo. Por essa razão, buscamos reconstruir a narrativa exploradora (ainda que pela visão do estrangeiro) por uma perspectiva literária, para chegarmos a nosso objetivo, que é justamente o olhar estrangeiro que criou um imaginário próprio sobre o território brasileiro.

Aqueles que à primeira vista os portugueses consideraram selvagens, na verdade eram povos nativos que povoavam o território latino muito antes de sua chegada. Sabemos que o Brasil foi berço de uma nova era civilizatória para a Europa. É de conhecimento geral também que essa nova era foi banhada pelo sangue desses povos nativos, em sua maioria dizimados em prol da conquista territorial, da subtração das riquezas dessa terra e da dominação religiosa. Outras vozes uniram-se a essas missões: artistas viajantes, estudiosos, cronistas, padres. Dessa forma, o solo brasileiro foi moldando-se aos dogmas alheios.

Junto com os colonizadores, veio também sua visão de mundo, e seu estranhamento ao que aqui encontrou. Maravilhado com tudo o que viu, e não conseguindo descrever muitas das belezas que viu, inventou. Assim como Andaluz, muitos dos cronistas que vieram em expedições acabaram se perdendo em suas próprias narrativas que buscavam dar conta do *real*. Com essa perda, criou-se margem a interpretações, *exageros*, distorções. Com o passar do tempo, e as camadas acrescentadas, a possibilidade de saber como de fato eram as coisas se esvanece. No entanto, mesmo o interesse por essas narrativas tendo arrefecido, elas resistem, incorporadas em alguma medida ao imaginário coletivo, para então serem retomadas, relidas e transformadas, tendo às narrativas mais camadas acrescentadas, através da ficção assumida, séculos depois.

Desse encontro entre culturas, salientamos o “olhar estrangeiro”, que se dá a partir do choque entre uma sociedade que interpretava a si mesma como civilizada e entendia-se como superior em relação à cultura nativa das zonas costeiras da América, resultando em uma perspectiva totalmente distorcida tamanha a diferença

entre o que viam e aquilo a que estavam habituados os exploradores. Dessa forma, através dos relatos foi se desenvolvendo uma cosmovisão sobre um mundo diferente. Na perspectiva dos europeus, um mundo a forjar, a cunhar e remodelar de acordo com seus padrões, um território a ser povoado, expandido, onde surgiria uma vertente europeia em uma nova era, em um Novo Mundo. Passados mais de 200 anos desde a chegada dos europeus, a luta por território avançava em cenários caóticos e cada vez mais sangrentos. Espanhóis e portugueses criavam tratados e acordos entre si, silenciando a voz daqueles que estavam aqui muito antes de sua chegada.

Na década de 1750, na região Sul do território brasileiro, tem início a Guerra Guaranítica, consequência do Tratado de Madri, que buscava demarcar os territórios cuja posse se dividia entre as cortes de Portugal e Espanha, conflito se deu entre estes e os indígenas que viviam nos Sete Povos das Missões, nas comunidades criadas pela Companhia de Jesus. O confronto tem fim apenas em 1756 na Batalha de Caiboaté com a vitória dos europeus, o que contribuiu para o fim, anos mais tarde, “[...] de uma experiência única na história da colonização da América, baseada na posse coletiva da terra e no respeito às tradições dos povos nativos” (GOLIN, 2014, p. 10).

Com a batalha de Caiboaté, é eliminada também a (possivelmente única) redução jesuíta que tinha como premissa o respeito pela origem dos povos indígenas e que incorporou à sua cultura e aos seus ensinamentos, a cultura local indígena. Esse processo de transculturação possibilitou uma vasta produção na arte missioneira e estabeleceu uma comunhão sem precedentes na história da colonização. Embora tenha existido uma grande resistência ativa indígena, que, como apontado por Bartomeu Melià (1982), contou com mais de 23 ações, levantes e rebeliões contra os colonizadores, em 1609 as reduções jesuíticas se estabelecem.

Para Trevisan (2007), a arte missioneira só passa a ter maior reconhecimento com a inclusão das ruínas de São Miguel no Patrimônio Cultural da Humanidade pela UNESCO. Para além das ruínas, a região (que hoje está localizada em território brasileiro) conta com um acervo de mais de 600 estátuas (em sua maioria religiosas) talhadas em madeira. Estima-se um acervo de mais de 4.000 peças produzidas pelos Trinta Povos das Missões, que ocupavam territórios brasileiro, paraguaio e argentino. Segundo Trevisan (2007), grande parte dessa produção contém uma originalidade característica da arte ameríndia, que conferiam às imagens “[...] uma dimensão mais

geometrizada, mais cubista, incompatível com o barroco europeu [...]” (TREVISAN, 2007, p. 27).

Essa breve incursão ao período colonial busca contextualizar minimamente uma das problemáticas que estão por trás da narrativa de *Quatro Soldados* (2017). O território contestado por múltiplas nações sempre teve seu próprio povo, questão que provoca e agita a narrativa de Machado. Andaluz, em sua faceta de narrador personagem, abate monstros e domina criaturas mitológicas, porém, nem com toda a valentia e perspicácia, é capaz de ser conivente com a mentalidade em que o mundo está fundamentado, criticando as instituições religiosas, a Cavalaria dos Dragões e adotando com honra a deserção. Quanto a seus princípios, Andaluz afirma “[e]u também tenho crenças. Acredito na Arte, na Música e na Literatura e, acima de todas elas, na Razão.” (MACHADO, 2017, p. 249).

Uma vez contextualizado o cenário brasileiro em meio aos processos de dominação, e tendo estabelecidos os contextos geográficos e cronológicos dos acontecimentos, podemos, por fim, partir para uma análise que versa sobre os fatos e sobre a narrativa de *Quatro Soldados*, tendo em vista que o objetivo desta comparação é pensar justamente como a literatura contemporânea resgata uma parte do imaginário que surgiu durante a colonização, incorporando em suas histórias o tom crítico aos acontecimentos e, fundamentalmente, à maneira que os mesmos são contados.

3.1 Tudo o que alvoroça a quietude das coisas

A origem de um bestiário

O mundo é uma abstração caótica constante, interpretá-lo é moldá-lo conforme uma ideia; e é isso que torna a artificialidade da imaginação tão assustadora: no princípio há sempre o caos, e cada um faz seu céu e sua terra, cada um cria sua própria aurora, pois tudo que pode ser imaginado, pode ser concebido.

A partir do século XVI, o Brasil despertou o interesse dos cronistas europeus, que viam em nossa terra um lugar de riquezas materiais e simbólicas, que foram

registradas das mais diversas formas. De acordo com Belluzzo “[e]nquanto Amerigo Vespucci conta haver atingido um novo mundo, Cristóbal Colón pensa ter chegado a um paraíso bíblico” (BELLUZZO, 1996, p. 10). Esta asserção forma o construto que caracteriza o Novo Mundo atrelado à ideia religiosa de pureza que, de forma contraditória, pregava uma noção intervencionista para a salvação através do cristianismo.

Motivados por uma curiosidade inata do século XVI, os primeiros viajantes exploraram o território brasileiro com múltiplos interesses, que iam desde trocas mercantis a estudos antropológicos. Uma parte significativa dessas expedições foi registrada, dando origem ao que hoje entendemos por *literatura dos viajantes*. O Brasil, considerado o paraíso na Terra por alguns, no início do processo de colonização, em breve passou a ser adotado e amplamente reconhecido como o Novo Mundo. Como aponta Leyla Perrone-Moisés, esta terra simbolizava uma chance de salvação do Velho Mundo, pois “ali havia uma natureza inesgotável e um modelo de homem mais livre e mais feliz” (PERRONE-MOISÉS, 1996, p. 92).

Para caracterizar uma origem da literatura brasileira precisamos remontar às expansões marítimas que abriram caminho para as explorações em território brasileiro, e que, de acordo com Fonseca (2018), em um primeiro momento, se destinavam à informação:

Podemos observar, a partir de la lectura de textos del período que, en lo que se refiere a la producción de los cronistas que llegan a Brasil ya en los primeros años de la colonización, es que su crónica tiende a la descripción objetiva de los hechos, o sea, tendería, de hecho, a lo que se ha convenido llamar literatura de información, por su contenido descriptivo y científico, al contrario de lo que ocurre con buena parte de la crónica de la colonización española, muy afectada al elemento fantástico, además del descriptivo. (FONSECA, 2018, p. 12)

Paisagens, animais, cenas cotidianas dos povos nativos, plantas, frutos e flores foram temas multiplicadamente registrados nas mais variadas formas artísticas, que diversificam desde desenhos representativos a detalhadas descrições. O século XVI no Brasil foi um período de abundância no ramo dos relatos de viagens que abrangem desde diários aos já mencionados textos com função informativa. Alguns nomes como Pero de Magalhães Gândavo, Hans Staden, Gabriel Soares de Sousa, Théodore de Bry, Paulmier de Gonneville, Jean de Léry e André Thevet, possuem notoriedade,

dada a repercussão de suas obras, que ainda nos permitem compreender a forma de ver dos estrangeiros.

Dentre todo esse material construído a partir de expedições e viagens ao Brasil, temos especial interesse naqueles que versam sobre a fauna local. O que hoje podemos considerar fantástico pode ser encontrado em relatos que fomentam a existência de seres irreais tanto quanto a concepção de criaturas verdadeiras cuja forma acaba por chegar de maneira distorcida devido aos relatos ou à fértil imaginação dos cronistas. São inúmeros os exemplos dessas ocorrências, talvez um dos mais conhecidos, seja a preguiça gigante, descrita por Jean de Léry como “a fera que vive de vento”:

O maior, chamado *hay* pelos selvagens é do tamanho de um cão-d'água grande e sua cara de bugio se assemelha a um rosto humano; tem o ventre pendurado como o da porca prenhe, o pêlo pardo-escuro como a lã do carneiro preto, a cauda curtíssima, as pernas cabeludas como as do urso e as unhas muito longas. Embora seja muito feroz, no mato, facilmente se amansa. Mas é verdade que, por causa das unhas, nossos tupinambás, que andam sempre nus não gostam de folgar com ele. O que parece fabuloso, mas é referido não só por moradores da terra mas ainda por adventícios com longa residência no país, é não ter jamais ninguém visto esse bicho comer, nem no campo nem em casa e julgam muitos que ele vive de vento (LÉRY, 1980, p. 144).

A partir dessa literatura, tanto os relatos feitos em terra firme, quanto alguns registrados em alto mar, o imaginário europeu, já carregado de conceitos medievais sobreviventes, é alimentado com a atribuição de elementos fantasiosos aos relatos. Todo o aparato vindo da mentalidade europeia, que acabou por miscigenar-se à cultura nativa brasileira, culmina em um pensamento repleto de símbolos que transformam-se em nosso território. Assim como aponta Baccega,

[...] a América foi fundada, enquanto realidade sensível para o universo europeu, a partir da projeção de um imaginário medieval, herdeiro de utopias, projetos, conceitos, ideologias e sensibilidades, enfim, de uma mentalidade ancestral re-significada durante a longa duração da Idade-Média. (BACCEGA, 2008, p. 127)

Também é preciso considerar que a literatura que em um primeiro momento é produzida em terras brasileiras não é ainda brasileira. Portanto, há que se

compreender que está carregada de significações que têm origem em sua *matriz* europeia, e alimentada por um imaginário pré-definido do Velho Mundo. Para Carpentier “a América, continente de simbioses, de mutações, de vibrações, de mestiçagens, sempre foi barroca” (CARPENTIER, 1987, p. 119). Como apontado anteriormente, o barroco é um elemento constitutivo de *Quatro Soldados*, atribuindo à obra uma atmosfera que a contextualiza em seu tempo.

A mistura entre realidade e ficção em *Quatro Soldados* é um dos eixos deste capítulo que se debruça sobre a investigação do folclore na obra. Consideramos, portanto, que esta faceta está estreitamente ligada ao fantástico, que Chiampi aponta estar encarregado de criar falsas hipóteses, pois “seu ‘possível’ é improvável”. A autora afirma ainda que o fantástico também ocupa-se em:

[...] desenhar a arbitrariedade da razão, em sacudir as convenções culturais, mas sem oferecer ao leitor, nada além da incerteza. A falácia das probabilidades externas e inadequadas, as explicações impossíveis – tanto no âmbito do mítico – se constroem sobre o artifício lúdico do verossímil textual, cujo projeto é evitar toda asserção, todo significado fixo. O fantástico “faz da falsidade o seu próprio objeto, o seu próprio móvel” (CHIAMPI, 1980, p. 56).

Por sua vez, o fantástico, ou como aponta Todorov, o *fantástico-maravilhoso* que “nas classes das narrativas que se apresentam como fantásticas e que terminam por uma aceitação do sobrenatural” (TODOROV, 2010, p. 58), alicerça a obra de Machado com todo o seu repertório imaginário e o bestiário que cria a partir do folclore, consolidando seu caráter fantástico na perspectiva literária. Nesse sentido, a próxima seção será voltada à análise das criaturas de Andaluz, versando sobre a origem dos mitos e a forma com que se concretizam na narrativa de *Quatro Soldados*, pincelando as referências externas e os intertextos que suas manifestações permitem representar.

3.2 *Isso depende de quem é a mente em que vossa mercê vive*

Folclore, mitologia e imaginários

Acima dos fenômenos físicos ou das superstições, há cousas muito, muito mais antigas neste mundo, tão admiravelmente incompreensíveis que mesmo os autores dos bestiários mais fantasiosos duvidariam dos próprios olhos.

Como pudemos observar na seção anterior, os animais que constituem o bestiário de *Quatro Soldados*, representam o que há de maravilhoso na narrativa, assim como aqueles seres que surgiram através do olhar estrangeiro e que hoje ainda formam parte do folclore disseminado pelo mundo. Assim, mesmo que o narrador admita que as histórias por ele criadas são uma farsa, e que as quimeras são um adorno à sua narrativa, os elementos incorporados em suas histórias partem de um imaginário real, que se constitui através do hibridismo entre a cultura nativa e o repertório dos viajantes.

Como apontado pelo próprio autor, "o primeiro modo que dispomos de narrativa é a própria memória, moldada à nossa conveniência, para dar sentido ao que somos" (MACHADO, 2017, p. 151). Essa premissa nos é fundamental para pensarmos sobre qual memória se assentam as histórias que o narrador cria em suas narrativas, que são amplas e permeadas de outros sentidos, pois relacionam-se com sua trajetória de vida e seu repertório cultural. Exploraremos essas questões a seguir, no descortinamento do bestiário criado por Andaluz, que reflete o caráter fantástico de suas histórias e do romance no qual estão inseridas.

Quatro Soldados (2017) apresenta um recorte do imaginário oriundo das culturas nativas dos povos habitantes do Brasil que, através do olhar estrangeiro, adquiriu novas interpretações. Esse aspecto, relativo às criaturas mitológicas na obra, será abordado neste estudo e, para tanto, nos valemos fundamentalmente da obra *Monstruário* (2002), de Mário Corso, fonte mencionada pelo próprio autor de *Quatro Soldados* em uma sessão de agradecimentos ao final do livro. Mas também utilizaremos outros importantes folcloristas para analisar os mitos e a maneira que chegam à obra de Machado. De antemão, já podemos observar que a maioria dos

seres descritos na narrativa tem origem na mitologia ou pelo menos na linguagem Tupi, ainda que alguns deles tenham se modificado pela interpretação europeia da lenda, algo que fica aparente na narrativa.

Assim como os quatro personagens principais da trama, identificamos quatro seres imaginários que se destacam em cada um dos livros que formam o universo de *Quatro Soldados* — falaremos deles e sobre aqueles apenas mencionados, mas que não protagonizam nenhum episódio com os personagens. A ausência de um enredo para criaturas que são *apenas* mencionadas diz tanto quanto a aparição daqueles que protagonizam alguns momentos da narrativa, é como uma repetição da apresentação do narrador: apresenta-se sem se revelar.

O primeiro encontro se dá entre três personagens do Livro I e o Jaguarão. A missão, designada a Pedro, Henrique e Licurgo, tinha como motivação justamente investigar algumas mortes estranhas que aconteciam em *Calavera Gris*, mesmo que o posto parecesse abandonado, os homens que entravam lá eram encontrados na manhã seguinte na beira do rio sem os pulmões. Ao longo da narrativa descobrimos que, na verdade, o lugar era ocupado por Astérion.

O padrão nas mortes que estão sendo investigadas condiz com o que caracteriza o Jaguarão, que leva suas vítimas ao fundo do rio e se alimenta de seus pulmões (CORSO, 2002). Assim que um dos personagens consegue visualizar o animal, já existe na narrativa uma hesitação, que transmite para o leitor a identificação de algo que esse pensava só existir em lendas e histórias orais. É um animal descrito como um “grande felino” com “membranas anfíbias entre os dedos das patas” (p. 44) e identificado pelos próprios personagens como Jaguarão, o que não deixa margem para dúvidas sobre a suspeita inicial do leitor. O Jaguarão de *Quatro Soldados* é domesticado e esse fato demonstra que a narrativa tem o intuito de “comprovar” a existência da criatura, mostrando até mesmo para os personagens que essa mitologia é viva.

Até determinado ponto do trajeto, os três homens foram guiados por um indígena chamado Miguel, que conhecia a região e o destino para onde iam. Durante a viagem, quando lhe perguntaram sobre o que esperar do entreposto, “Miguel os olhava de modo desconfiado, como se a pergunta em si fosse absurda. Respondeu: o demônio, é claro.” (MACHADO, 2017, p. 28). Percebe-se que o fato de um indígena falar em demônio já representa que o mesmo conhece os ensinamentos religiosos, o que não é surpresa nenhuma, pois o mesmo habitava uma redução missioneira, e ao

relatar como era seu dia a dia, afirma acordar com o sino, rezar, acordar os filhos, exceto no domingo, “pois domingo é dia de missa.” (MACHADO, 2017, p. 27).

Depois de deixarem seus cavalos com Miguel, os três homens seguem seu rumo à Calavera Gris. Ao chegarem pela estrada de pedras quebradas e cobertas de raízes, gramas e musgos que nasciam entre as rachaduras, encontraram um muro “da altura de dous homens, coberto de hera e musgos” (MACHADO, 2017, p. 29). Segundo os jesuítas, os homens deveriam seguir o muro até encontrar a única abertura, quando a encontram se deparam com

[...] um pórtico aberto na pedra, sustentado por duas colunas e tendo no topo esculpido o que lhes pareceu ser uma versão desgastada das armas de Espanha, à qual se sobrepunha um símbolo curioso que a eles se parecia com uma letra “A” tombada à esquerda.” (MACHADO, 2017, p. 29)

Ao passarem pelo pórtico, os homens se encontram em um jardim circular com um canteiro também circular e uma fonte, que de onde possivelmente saía água antes, agora vertem flores. Entre as plantas crescidas, Licurgo vê uma frase na cerâmica e consegue ler a sentença na borda da fonte “No hay Destino” (p. 29). “O pátio era rodeado por uma sebe densa e alta, na qual se abriam apenas dous caminhos gramados.” (MACHADO, 2017, p. 29). Licurgo que estava à frente dos outros dois homens, sem perceber diferença entre esses dois caminhos, escolheu um que os levou através de um corredor e um outro corredor à esquerda, e prosseguiram. Ao final dessa segunda passagem, os soldados “encontraram uma placa de pedra no chão gramado e, nela, havia o desenho esculpido de um olho”. (MACHADO, 2017, p. 30). Depois de mais uma passagem, encontram-se em um beco sem saída e “uma pilastra com um buraco na forma do mesmo desenho de olho que viram antes.” (MACHADO, 2017, p. 30). Ao encostar o rosto ali, Henrique enxergou o outro lado e os três decidiram que tinham de voltar. Foram caminhando e encontrando paredes, aberturas paralelas e mais becos sem saída, até que Licurgo percebe o óbvio:

[...] que o jardim era um labirinto. Mas mesmo ele, o mais ilustrado dos três, não estava lá muito acostumado à ideia de um labirinto, e quando o soldado Pedro sugeriu que talvez o jardim fosse enfeitado e era a sebe que mudava de posição e não eles, chegou mesmo a cogitar essa possibilidade antes de sacudir a cabeça em negativa, rejeitando qualquer superstição. (MACHADO, 2017, p. 30)

Perdidos no labirinto, Licurgo, Henrique e Pedro começam a ficar impacientes. Henrique tenta escalar uma das paredes, e machuca a mão em algo que Licurgo já havia identificado como um tramado metálico. Ouvem um som pesado e um certo tremor e ao virarem-se, Pedro e Licurgo não encontram mais Henrique, que ao ser chamado, responde do outro lado de uma das paredes. “Porém, veio de muito perto um rosnado [...] logo ouviram patadas contra a terra, o golpear de um galope furioso. [...] Outro rosnado e um grunhido gutural como o de um cão rouco;” (MACHADO, 2017, p. 31). O encontro com o animal estava próximo, e contando apenas com a audição, Pedro e Licurgo presenciam a terrível morte de Henrique, que ouvem ser derrubado, devorado e arrastado pela sebe. Sabem que algo terrível aconteceu com seu companheiro, então, os dois correm em direção oposta aos sons, chegando ao que parece ser o centro do labirinto.

A apresentação desse jardim e de seu respectivo labirinto, que separam o forte de Astérion do resto do mundo, se assemelha às que encontramos em duas outras obras: *o jardim das veredas que se bifurcam* de Jorge Luis Borges (2007) e *O Labirinto do Fauno*¹⁶ (2006), de Guillermo del Toro. *Quatro Soldados* se constitui a partir do diálogo entre uma variedade de autores e obras, como vimos até aqui. O rol de referências é extenso e, por essa razão, não podemos deixar de lado esse importante aspecto, considerando que tais referências possivelmente foram utilizadas, por exemplo, na representação do jardim de Calavera Gris, sobre o qual nos referimos aqui.

O forte ainda é morada de um único habitante que tem o mesmo nome do Minotauro que vive só, no conto *A Casa de Astérion* (1999), de Jorge Luis Borges, e não parece ser coincidência que personagem tão semelhante tenha sido criado aleatoriamente para *Quatro Soldados*. Há um Borges por trás do Livro I. Há também uma similaridade com a representação do jardim circular de uma obra que virou um ícone da fantasia. Quanto à obra de del Toro, tanto em sua versão fílmica, quanto no livro ilustrado por Allen Williams, há um labirinto encantado, que para a visão infantil de Ofélia, apresenta-se de maneira circular, um pouco diferente das representações tradicionais, com corredores retos: o labirinto do fauno é circular, assim como o jardim de Astérion. Mas a pedra com o olho e a abertura em que aquele olho se encaixa, é

¹⁶ O filme foi lançado em 2006 e o livro foi publicado em 2019.

um elemento que aparece em uma das primeiras cenas da obra de Del Toro. Nesta, ao encaixar o olho em seu lugar, Ofélia parece despertar o fauno e todo o mundo de fantasia no qual embarca em meio à guerra espanhola.

Não podemos esquecer também da mitologia grega e da história de Teseu, que enfrentou o Minotauro e livrou o povo de Creta do monstro com corpo de homem e cabeça de touro que vivia em um labirinto. Na obra de Machado, a referência ao Minotauro se faz presente quando Licurgo e Pedro chegam ao pátio, onde viam sete aberturas que convergiam para o pátio circular, onde, “[n]o centro, ao chão, havia aquele mesmo símbolo da entrada, contudo de onde Licurgo estava aquele ‘A’ invertido assemelhava-se a uma cabeça triangular com um par de chifres”. Ao vê-lo, o personagem compreende do que se trata e exclama: “Não..., disse para si mesmo [...]” (MACHADO, 2017, p. 33).

Apesar das referências à fantasia, Licurgo é cético: mesmo cogitando tais possibilidades, prende-se ao lado racional de sua percepção. Entretanto, sua percepção parece alterada quando compreende a forma do triângulo com chifres e sua exclamação negativa pode significar que ache impossível estar em um labirinto com um minotauro, mas, por via das dúvidas, resolve sair dali. Ao longo da narrativa, não apenas do Livro I, o leitor se depara com essas contradições por parte dos personagens, o que assemelha-se ao recurso usado justamente por Guillermo del Toro (entre outros autores), de entrelaçar realidade e ficção, gerando a dúvida ao espectador se os acontecimentos são invenção ou se são a realidade dos personagens.

Depois de encontrar o símbolo, Licurgo diz a Pedro para saírem dali, mas, antes que o outro pudesse responder, foi atingido por um raio que o carbonizou quase instantaneamente. Atônito, Licurgo foge pelo labirinto ouvindo novamente o rugido do animal e, em sua corrida desabalada, só pára ao se deparar o corpo de Henrique: “as roupas rasgadas à altura do peito e o osso esterno quebrado, uma cavidade oca onde antes deveriam ficar-lhe os pulmões.” (MACHADO, 2017, p. 34). Essa informação confirma que o animal, que até então apenas ouviram, era um jaguarão. Apesar de sua identidade só ser revelada posteriormente, para o leitor que conhece o mito essa informação é suficiente, é a prova de que o que se ouvia falar dos homens que apareciam mortos era verdadeiro.

De acordo com Corso (2002), a lenda do Jaguarão é conhecida no Brasil, no Uruguai e na Argentina. Jaguarão dá nome ao rio que hoje delimita parte da fronteira

entre Brasil e Uruguai na região e desemboca na Lagoa Mirim. Nomeia ainda uma cidade fronteira banhada por esse rio, separando as cidades de Jaguarão, no Brasil, e Rio Branco, no Uruguai. A palavra tem origem tupi, provém de “jaguar” que serve para designar não apenas a criatura em questão, mas qualquer predador. A palavra, adaptada ao português, possui o sufixo “ão”, que geralmente é um parâmetro de tamanho. Contudo, em tupi esse sufixo seria “uçü”, Jaguaruçü, mas não se tem registro de que originalmente o Jaguarão era referenciado no aumentativo. Ainda de acordo com o autor, o animal é descrito como

[...] um anfíbio, com aparência de um lobo marinho, com patas e garras mais desenvolvidas. Seu porte também suscita dúvidas, conquanto tudo indique ser forte o suficiente para poder arrastar suas presas para o fundo das águas, devendo ter o tamanho de uma onça. (CORSO, 2002, pg. 107)

O Jaguarão, em *Quatro Soldados* é confrontado em seu habitat, visto que com a falta de resposta sobre a missão, o capitão Antônio Coluna decide partir em busca dos dois soldados sumidos, já que um deles havia sido encontrado às margens do rio, sem os pulmões. Ao chegar em Calavera Gris, Coluna refaz os passos dos três homens, encontra as pedras com olhos, e uma entrada semelhante a uma toca e dela ouviu um forte som de patas batendo na água e, afastando-se, com espada em punho, esperou pelo animal que vinha de dentro do túnel. De acordo com a narrativa, Coluna só teve tempo para perceber o brilho dos olhos, garras e dentes que já lhe vinham por cima e, em um esquivo, consegue destripar o animal e executá-lo, com uma punhalada na nuca. Com o animal morto, consegue analisar melhor o cadáver:

Ao corpo maciço e compacto e aos membros musculosos de um grande felino, somavam-se particularidades curiosas, como membranas anfíbias entre os dedos das patas. Com o sabre, ele abriu-lhe a boca para ver-lhe as presas afiadas. A pele cor de chumbo tinha manchas negras que, num primeiro olhar, pareceram-lhe específicas e geométricas. Logo as percebeu aleatórias, como a pelagem de qualquer animal. A ponta do focinho possuía uma calosidade dura que, somada à força que o animal provavelmente possuía, era bem capaz de quebrar ossos. (MACHADO, 2017, p. 44)

Além de fazer uma descrição da aparência do animal, Coluna afirma que já havia visto uma criatura assim, desenhada em uma tapeçaria em Lisboa, sendo esta uma cópia de uma que existia em Paris, salientando que “os artistas se baseiam em

relatos exagerados, por vezes fantasiosos” (MACHADO, 2017, pg. 44) e que um índio já lhe falara que aquela fera era um *jagua-ru*. Apesar de a lenda do Jaguarão dizer que ele habita o rio que hoje conhecemos como Rio Jaguarão, geograficamente, Calavera Gris (onde o Jaguarão foi encontrado) está ao lado do Rio Negro, no Uruguai, local que pode ser identificado no mapa (fig 1, pg 31); o que salvaguarda tanto a lenda quanto a narrativa é justamente o fato de que esse animal especificamente foi domesticado por Astérion.

Quatro Soldados demonstra seu caráter de ficção científica na medida em que a criação de um universo fantástico é concomitante a pensamentos lógicos, racionais, ou explicados pela ciência, como veremos com maior aprofundamento na apresentação da última criatura. Assim, a ciência aparece de forma ousada em sua aplicação pelos personagens. Isso pode ser visto, ao retomarmos à morte de Pedro, o qual, ao invés de fugir, como propôs Licurgo, viu que no topo da torre algo se mexia “como uma janela que fora aberta”, viu também um reflexo que em breve se duplicou, “quando então o brilho do sol multiplicou-se por três” (MACHADO, 2017, p. 33).

Pedro teve tempo apenas para exclamar “Mui lindo” e “tão rápido quanto um pássaro vira o pescoço, aqueles três sóis convergiram num único e brilhante fecho de luz direto para o centro do pátio, para Pedro” (MACHADO, 2017, p. 33), o raio, então, consumiu o corpo de Pedro em instantes. A partir daí, Licurgo encontra-se sozinho. Salvo por Astérion, sobrevive para compreender que o artefato que matou Pedro era uma reprodução dos Espelhos de Arquimedes. Assim, se reproduz o funcionamento de um dispositivo de segurança, que demonstra os recursos e o conhecimento de Astérion, que não deixa claro se foi ele quem montou o sistema de espelhos.

Esse primeiro encontro com uma criatura mitológica chama a atenção do leitor para que este perceba como serão as coisas dali em diante, pois existe, nesse encontro, um conflito entre o fictício e o real, em que os próprios personagens duvidam das aparições, buscam respostas, mas acabam vendo por seus próprios olhos e transmitindo ao leitor essa *comprovação*. Esse padrão se repete nos Livros seguintes, uma circularidade que, de certa forma, remonta ao próprio labirinto, repetindo, por três vezes, o choque entre dois universos do imaginário: o fantástico e a realidade da narrativa.

Esse choque pode ser observado em outras ocasiões no decorrer da narrativa, como é o caso do encontro com o Boitatá, que aparece no segundo livro e é derrotado em seu próprio habitat: uma antiga mina que está sendo investigada devido ao sumiço

de escravos que trabalhavam para o Coronel Elizário. Andaluz e Licurgo são os personagens que encontram o animal que, após algumas suposições de Licurgo, se descortina e aparece perto dos dois, confirmando as suspeitas de Andaluz e causando espanto ao impressionável Licurgo.

“Creio que veremos em breve o que poucos viram e sobreviveram para descrever, mas confia em mim, faz o que eu digo e podemos sair vivos daqui” (MACHADO, 2017, p. 131) profere Andaluz. Em seguida manda que Licurgo feche os olhos e este questiona, mas Andaluz responde com uma citação: “A luz dos olhos, ao buscar a luz, engana com luz a luz verdadeira” (MACHADO, 2017, p. 131). Toma, então, a frente da batalha contra o animal que assombra a mina. A venda em seus olhos é uma vantagem que impede que o animal veja o brilho dos olhos de seu oponente. Uma vez que o Boitatá tem os olhos brilhantes, os papéis se invertem, pois Andaluz se apropria da estratégia do animal.

Em *Quatro Soldados*, o que se descreve do animal é sua “língua fina e bifurcada” e “olhos de riscos verticais” (MACHADO, 2017, pp. 131, 132) e, na falta de um retrato físico e preciso do animal, temos uma apresentação que parte justamente da impossibilidade expositiva:

Como descrever o horror e o maravilhamento inspirados por seu imenso corpo colubreado e luminoso? Pode-se dizer que aquela formidável criatura antecrônica estava para a terra o que o leviatã está para o mar, sendo fácil de imaginar que um boi caberia inteiro em suas compridas entranhas e ainda sobraria espaço para, que dirá um homem, ou dous ou dez. (MACHADO, 2017, p. 132)

A palavra “antecrônica” não existe, ou melhor, não está presente em dicionários e a sugestão para substituí-la é “anacrônica¹⁷”. Mas, como sabemos, em *Quatro Soldados* tudo existe. Tudo que habita o universo que circunda aquele narrador existe. O *ante* vem do latim, é o que vem antes, o que está a frente; *crônica* é derivada da palavra *khrónos*, que é relativo ao tempo. Assim sendo, o Boitatá é descrito como uma criatura “antes do tempo”, que já estava lá antes, pelo menos, da concepção do tempo. Em um livro que pensa tão constantemente na questão colonial, assumimos que esse tempo pode ser aquele em que o Brasil ainda não havia sido colonizado e que ali, na

¹⁷ A palavra anacrônica significa um erro no tempo. O jogo de palavras demonstra a preocupação no detalhe que não deixa que a criatura seja uma falha histórica, mas sim, algo que estava consolidado antes de qualquer marco cronológico que seja a referência, que no caso, assumimos que seja a colonização.

mina em que Licurgo e Andaluz investigavam, se havia preservado uma parte da terra em sua forma crua.

O mito, ou nesse caso, o animal, fazia guardar para si aquele pedaço de solo do fim do mundo, impedindo que suas riquezas fossem extraídas. A isso se atrela o fato de, ao final da luta contra a criatura, Andaluz induz o Boitatá a realizar um movimento circular e acabar com a cabeça devorando a própria cauda e, “na confusão criada pela dor em sua mente primitiva, começar a devorar a si mesma.” (MACHADO, 2017, p. 134).

Ainda que a ação tenha sido interrompida pela tentativa de Licurgo de dar um tiro final, e o animal ter sido morto com um tiro na boca, a forma que a serpente assume devorando a si mesma pode ser lida como uma alusão a ouroboros, um símbolo que aparece em manuscritos gregos antes de Cristo e que em versão simplificada representa o eterno retorno. Segundo Gustav Jung, a serpente por si só é um animal “comumente ligado à transcendência”, porque é “tradicionalmente uma criatura do mundo subterrâneo - portanto um “mediador” entre os dois modos de vida.” (JUNG, 2016, p. 199). Além do simbolismo que o Boitatá encena nesta parte da história, Andaluz, ao olhar a quantidade de entradas na caverna, assume que a mina em que se encontram é um ninho, e poderiam existir outros iguais ao que derrotaram, assumindo que o mito não está, de fato, morto.

O boitatá é uma criatura mítica cuja origem primordial se desconhece, mas cuja figura se espalha por diversos lugares. Sua relação com o fogo e sua forma de serpente é um fator em comum com todas elas, sendo sua aparição atrelada à justiça pelo fogo aos que incendeiam as matas ou a uma punição, um castigo que deve ser purificado com o fogo. Câmara Cascudo (2005) aponta que o boitatá foi um dos primeiros mitos registrados no Brasil, através do Padre José de Anchieta, em 31 de maio de 1560 (p. 171), o qual relatava a aparição do animal como um fantasma que ficava perto dos rios e do mar e que eram chamados de *baetatá*, que significava “coisa de fogo” ou “o que é todo fogo” (CASCUDO, 2005, p. 171). Ainda segundo o folclorista, a palavra tem origem das palavras *mboi*, que significa *cobra*, *agente* ou *coisa* e *tatá*, que significa fogo. Baseado na mesma etimologia, Corso (2002) acrescenta que esses termos, originários da língua tupi, criaram uma confusão na concepção da palavra que pode ser originalmente *mba'e*, que significa *coisa*, por essa razão, sua imagem pode ser atrelada à figura bovina (CORSO, 2002, p. 41).

Cascudo faz um apanhado de manifestações e equivalências do boitatá em outros países e relata que certamente perdeu-se o sentido original da palavra do Brasil pré-colonial, e ao mito incorporou-se o fogo fátuo europeu e sua bagagem de superstições, mas que os elementos do Boitatá brasileiro aparecem, inclusive, em um conto francês, que segundo Cascudo diz que

O deus Nzamé casou com Mboia, uma moça muito bontia e nasceu Bingo, o herói. Tempos depois, Bingo tirou uns peixes de Nzamé e este atirou-o num abismo. Mboia precipitou-se atrás do filho. Nunca mais o encontrou, mas continua procurando-o, sob forma luminosa e sonora através da floresta. (CENDRARS, 1927 apud CASCUDO, 2005, p. 171).

Uma versão também bastante poética é apresentada por Corso:

Houve uma grande enchente e muitos animais morreram. Uma cobra, a boi-guassu (cobra grande ou jibóia) só comia, desses animais mortos, os olhos. Assim foi se empanturrando de olhos e, pela multidão de pupilas que incorporou, ficou um ser luminoso, e seus olhos, além de enxergarem, são fonte de luz e fogo. (CORSO, 2002, p. 41)

Essas diferentes interpretações e concepções do mito não apenas justificam a presença do animal em *Quatro Soldados*, mas acendem uma memória desconhecida, uma memória que perpassa o tempo, atravessa o período colonial e cumpre a função de uma lenda que vai se transformando e se perpetuando através da literatura. Uma das razões que demonstram o quanto a presença do animal é pontual e simbólica na obra de Machado é justamente o questionamento de Licurgo, que pergunta se não estariam avistando um fogo de santelmo, ao que Andaluz nega, afirmando que também não era “a mãe do ouro” (MACHADO, 2017, p. 131). Hoje sabe-se que o fogo de santelmo é uma descarga eletroluminescente que forma uma chama azul nos mastros de navios, mas foi concebido inicialmente como uma manifestação do Corpo Santo ou de Santo Telmo, e que era um prenúncio de tempos fortuitos ou de consolação, segundo a tradição de navegantes portugueses (CASCUDO, 2005, p. 313).

A Mãe-do-Ouro é um outro mito que também está relacionado ao que Cascudo chama de “protomito ígneo” que foi relacionado ao ciclo do ouro (p. 534) e era concebida comumente como uma entidade que guardava as minas de ouro, avistada

como uma bola de fogo de ouro ou uma criatura sem forma que seduzia os homens como uma sereia. No Rio Grande do Sul age através de “trovões, fogo, vento, dando o rumo da mudança” (CASCUDO, 2005, p. 534). A menção a esses dois fenômenos que não se desenrolam na história, mas que se somam às conjecturas dos personagens, tecem, uma vez mais, a trama referencial sobre a qual se fundamenta *Quatro Soldados*.

Além disso, nesse mesmo episódio temos dois importantes momentos. Primeiro, uma passagem em que o autor recria com Andaluz uma cena de Jurassic Park (1993), em que o personagem ergue uma tocha para chamar a atenção do animal predador. No filme, o icônico Sam Neill, interpretando Alan Grant, procura distrair um dinossauro e, em *Quatro Soldados*, Andaluz faz o mesmo movimento para atrair o Boitatá. Novamente, vemos a forma que coloca o mito com algo corpóreo, como se, assim como os dinossauros, tivesse sido extinto e houvesse a possibilidade de reavivar, de despertar o mito, o que de certa forma acontece através da escrita.

E, segundo, é o momento em que antes de entrar na mina, Andaluz afirma não saber o que esperar por estar tão longe da África ou da Europa “quem pode saber o que há aqui embaixo no Novo Mundo?” (MACHADO, 2017, p. 125). Ao iniciarem a jornada, já dentro fumaça, o protagonista percebe que exatamente no ponto em que estavam, o Tratado de Tordesilhas estabelecia “o fim do mundo conhecido” e que “tudo o mais que houvesse além era uma incógnita” (MACHADO, 2017, p. 126). E à beira do abismo e no fim do mundo, encontram-se nossos personagens prestes a enfrentar o desconhecido e o inexistente.

A aparição do Boitatá em *Quatro Soldados* é relatada de forma magistral, pois além do enfrentamento da criatura por si só, a expedição que leva a seu encontro trata também de assuntos que estão atrelados às questões de descobrimento, da “fronteira” do fim do mundo e da escravidão, além da menção de outros fenômenos sobrenaturais e suposições dos próprios personagens que acontecem de forma natural em seus diálogos.

No Livro III, a entidade que coadjuva a história é Anhangá¹⁸, fazendo aparições para o capitão Antônio Coluna, o protagonista da história. Contratado para escoltar a viagem compartilhada com a esposa, a filha, o cunhado (e sócio) e alguns escravos

¹⁸ Há controvérsias sobre a forma escrita (e conseqüentemente falada) sobre a palavra. Câmara Cascudo (2005) afirma que não é Anhangá, mas sim, Anhangá, bem como Mário Corso (2002), que aponta Anhangá em destaque, mas mantém Anhangá entre parênteses.

de José Pinheiro Soares do Lago, Coluna divide o serviço com quatro homens cedidos do regimento de dragões do Rio Pardo.

Na primeira noite de viagem, o comboio parou para o pernoite. Um dos homens do regimento sumiu e, quando Antônio Coluna o encontra morto, vê uma flecha atravessada em seu pescoço. Logo após o sobressalto de alarde, avista “um cervo, um macho adulto com um par de chifres de três pontas - a maior voltada para frente, as outras duas, para trás.” (MACHADO, 2017, p. 156) e à descrição acrescenta que o animal era “branco como leite” e que

[...] instantes antes do bicho assustar-se e sair correndo, ocorreu a Coluna que era tão raro encontrar um animal albino que cogitou se aquilo poderia ser um sinal de sorte ou de mau agouro. (MACHADO, 2017, p. 157).

O primeiro encontro de Antônio Coluna com o animal, causa um certo estranhamento, o personagem inquieta-se com a sensação de que algo está sendo dito e pode ser interpretado como uma mensagem da floresta, seja ela boa ou ruim. A dúvida entre os sinais que um animal albino pode passar é um indício de que o personagem associa o cervo como um possível presságio ou algum acontecimento fora do normal.

O Anhangá é um ser incorpóreo, que está definido como um “espectro, fantasma, duende, visagem.” (CASCUDO, 2005, p. 79) e que sua aparição pode ser de diversas formas, já que anhangá seria o espírito da manifestação que requer um prefixo que indique sua forma, como “Mira-anhangá, Tatu-anhangá, Suaçu-anhangá, Tapira-anhangá” ou seja “visagem de gente, de tatu, de veado e de boi” (CASCUDO, 2005, p. 79).

Há consenso sobre a palavra derivar de *anhã* ou *anga*, palavras tupis para “fantasma, alma, errante, espectro” (CORSO, 2002, p. 23). Para Cascudo, o *ur-mythus*, a origem do mito, seria Anga, “a alma sem corpo, espalhando medo” (CASCUDO, 2005, p. 82). Corso afirma que, por definição, pode-se entender como “mau espírito, espírito maligno” (p.23) e que, sob uma influência de leitura cristã, muitos traduzem ainda como “diabo”, o que não condiz com a noção dos indígenas pré-coloniais. Corso conclui que “a noção básica é indígena, porém a materialização do anhangá em veado faz eco em mitos europeus semelhantes, o que pode ser coincidência ou importação” (p. 23).

Uma das grandes influências que identificamos no Livro III, é a história de *Bambi* (1923) de Felix Salten. Em *Quatro Soldados*, temos o tenente Menezes Gobo, o furriel Afonso Ronno e Phillip Karus, um austríaco membro do exército português, os três nomes são claramente emprestados dos cervos personagens da história de *Bambi*: Gobo, Ronno e Karus. Marena também é um nome que se repete em ambas as obras: Marena é a égua de Coluna e uma jovem cerva da história de Salten. Duas cenas são reproduzidas de forma semelhante em *Quatro Soldados*. A primeira é a cena em que Tia Ena, personagem que cuidava de Cecília, pede ajuda após ter sido atingida pelo homem que estava provocando a morte de seus companheiros de viagem:

Tia Ena estava sentada no chão.

- Poderia me ajudar um pouco? - disse a velha ama.

Coluna viu-lhe a perna rubra de sangue. Ela falava como se estivesse bem, como se houvesse tropeçado no chão simplesmente, e seu tom era leve, quase feliz.

- Não sei o que me aconteceu - disse ela. - Mas não consigo me levantar...

No meio da frase, rolou de lado e morreu. (MACHADO, 2017, p. 177)

E a cena de *Bambi* acontece quando um caçador entra na floresta, atingindo diversos animais. O cervo que fugia, passou por uma coelha, cujas “patas traseiras se arrastavam sem vida na neve”:

Você poderia me ajudar? - falava com calma, como se estivesse bem.

- Eu não sei o que aconteceu comigo - continuou -, não deve ser nada grave... só que agora... agora não consigo andar... - No meio da frase, caiu para o lado desfalecida. (SALTEN, 2015, p. 54)

O trecho dramático da obra de Salten, e replicado em *Quatro Soldados*, é um dos exemplos do diálogo entre as obras mencionadas. Há uma segunda ocasião em que Coluna inventa uma história para fazer Cecília dormir, que fala sobre o diálogo de duas folhas que questionam sobre a vida depois que caírem no galho com a chegada no inverno, semelhante a um capítulo de *Bambi* que tem um diálogo com questionamentos muito próximos a esse e, ainda que o fim seja diferente nas obras, a situação é muito parecida.

E, por fim, apresentamos como semelhança entre as obras o foco nos cervos, animal em evidência no Livro III de *Quatro Soldados*, mesmos animais que

protagonizam *Bambi*. O empréstimo desta obra, ressalta uma mistura elaborada que se faz entre ficção e mitologia. Sabendo como o narrador é letrado, não é uma surpresa que tenha acesso à mais ampla literatura, exceto pela cronologia, uma vez que nosso narrador descreve a cena em período anterior à publicação de *Bambi*, novamente deslocando a ficção e fazendo um jogo intertextual, como se talvez, ele mesmo pudesse ser uma influência para Salten escrever sua novela.

Sabemos que as histórias sobre a aparição de seres mitológicos se modificam dependendo da região em que as ouvimos, mas não entraremos em suas diversas manifestações, justamente por serem muitas e ainda confundidas com outras lendas, por isso nos ateremos à versão do cervo albino que condiz com a criatura que encontra Antônio Coluna, a qual é uma variação do cervo que comumente aparece com pelagem vermelha. Aqui, essa diferença em sua aparência é importante por ter sido justamente a raridade de um animal albino que chamou a atenção de Coluna, coisa que um cervo comum não faria. Além disso, esta versão de *Quatro Soldados* não faz menção à cruz da testa ou olhos vermelhos que são mencionados em algumas versões de sua aparição.

A lenda diz que Anhangá é o protetor dos animais, que os protege dos caçadores que matam em excesso, que caçam fêmeas prenhas ou que estão amamentando filhotes. Para Corso (2002), algumas culturas indígenas consideram a mera aparição de um veado comum como um mau presságio, pelo motivo de que esse encontro é um prenúncio de má sorte. Confirmando essa concepção, Cascudo também aponta que

Em qualquer caso e qualquer que seja, visto, ouvido ou pressentido, o Anhangá traz para aquele que o vê, ouve ou pressente certo prenúncio de desgraça, e os lugares que se conhecem como frequentados por ele são mal-assombrados. (CASCUDO, 2005, p. 79)

Outros encontros acontecem entre Coluna e Anhangá, que parece vir ao seu auxílio. De forma resumida, durante a viagem, um homem, a quem chamavam “Índio Branco¹⁹” (também conhecido como Polaco), mata todos os integrantes da comitiva,

¹⁹ Durante a luta dos dois, Coluna questiona seus motivos e o homem afirma que sua intenção é fazer com que todos acreditem que as pessoas que matou, foram mortas por indígenas. Coluna conjectura sobre um soldado a quem chamavam Polaco e o acusa de traição. O Índio Branco defende-se e menciona que servem ao mesmo rei, deixando em evidência que fez o que fez, pela sesmaria, e que “ao contrário do que nos disse aquele alferes dos bugres, esta terra não tem dono” (MACHADO, 2017, p. 192)

um a um, até restar apenas Antônio Coluna e a menina Cecília. Quando a última mulher adulta é morta, Coluna dispara, sobre a égua Marena, com a menina entre os braços, cavalcando para tentar salvá-la. Ao anoitecer, os dois param, mas ante a inquietude de sua égua, Coluna percebe que o homem se aproxima, e sabe que será obrigado a lutar com ele.

Ao ouvir o silvo de uma flecha, vê o animal tombar com o ferimento no pescoço. Afasta-se da criança para protegê-la e, neste confronto final, o anhangá aparece mais uma vez, sendo também alvo das flechas do Índio Branco, mas distraíndo-o do conflito e dando uma chance a Coluna. Os dois homens saem feridos do cenário nevado descrito por Coluna, mas Cecília não resiste ao frio. Sem ser ouvido, o cervo albino se aproxima e Coluna percebe de quem se trata. “Só agora lhe ocorria que animal magnífico era aquele, cujos galhos de três pontas pareciam-lhe um par de mãos abertas como se a dar ou receber uma graça divina” (MACHADO, 2017, p. 196), e vemos novamente a dúvida sobre o significado dessa presença.

Coluna, irritado ao ver novamente o cervo albino, lança-lhe questionamentos:

Por duas vezes vossa mercê me salvou, mas por que não salvou a menina? [...] Os índios dizem que vosmecê protege a caça, e os padres dizem aos índios que é o demônio, mas, se fosse o demônio, teria vindo atrás de mim, e não dela. Qualquer que seja o motivo, não faz diferença, não é mesmo? Não há lógica nem razão nem argumento que justifique por que estamos aqui, vossa mercê e eu, exceto talvez, a incoerência de um devaneio. (MACHADO, 2017, p. 196)

A partir dessa citação, podemos retomar as considerações de Cascudo acerca da relação entre o que os nativos concebiam como um espírito da floresta e a concepção de demônio, evidenciada pela menção aos padres que “falavam para os índios”, e percebemos a transformação da ideia da criatura quando perpassada pelo cristianismo, que apesar de representar infortúnio, não era antagônico de Nhamandú²⁰ e tinha seu papel de protetor, mesmo que implicasse em ser ruim para os homens, era bondoso com os animais.

Devemos considerar também a ideia proposta pelo personagem de estar vivendo um devaneio, algo mencionado no momento em que descreve o cenário da neve em que se encontram, dizendo que a lembrança confundia-se na memória como um sonho (p. 185). O sonho tem um papel importante na fuga da realidade, mas

²⁰ Deus supremo da mitologia Tupi.

interessante o termo “sonho” ser usado e não “pesadelo”, perante a morte de todos que lhe rodearam nos últimos dias, do confronto e da perda da égua que lhe acompanhava há alguns anos.

Acho que vivemos dentro de um sonho - continua Coluna. - Mas que responsabilidade tem aquele que nos sonha? Para onde vamos quando ele desperta? O mundo que nos rodeia, com pedras e plantas e animais em uma sucessão desordenada de acontecimentos sem significado, é apenas o sinal dessa indiferença cruel da natureza. (MACHADO, 2017, pp. 196, 197)

Assim seguem as indagações de Antônio Coluna direcionadas ao cervo, seu único ouvinte. Compreende-se a tentativa de uma explicação sobrenatural para os acontecimentos recentes na trajetória de Coluna. O inesperado acontece quando o cervo, sonoramente, responde: “Isso depende de quem é a mente em que vossa mercê vive.” (MACHADO, 2017, p. 197) e vai embora. Embora não pareça ser coincidência, as divagações de Coluna nos remetem ao conto *as ruínas circulares*, de Jorge Luis Borges (2007), que narra a história de um homem que decidiu sonhar outro, e empenha-se por dois anos a cultivar a criatura até sua completude, um sonho em forma de homem que sabe habitar esse espaço. “No sonho do homem que sonhava, o sonhado despertou” (BORGES, 2007, p. 50).

Depois da resposta do cervo, o terceiro Livro termina, deixando o leitor em suspense sobre o que pensa Coluna a respeito dessa resposta e espantado com o fato de a criatura falar. Sobretudo, inquieta o soldado o fato de o cervo responder apenas aos questionamentos relativos ao sonho e não aos motivos de ter ajudado Coluna e não ter salvado a menina. A narrativa deixa em aberto se a intenção da criatura mítica era ajudar Antônio Coluna ou castigá-lo com as perdas à sua volta.

Retomando a definição da lenda de Anhangá, Corso (2002) afirma que é um ser bastante vingativo e que age de forma perversa. Por vezes, age personificando-se em um animal que não se deixa acertar e que conduz o caçador para o meio da floresta, fazendo com que fique perdido (p. 24). Mas a pior vingança é quando ele “faz com que um amigo ou familiar tome a forma da caça perseguida. Só depois de desferido o tiro certo, o corpo encantado volta à forma humana original” (CORSO, 2002, p. 24).

Pensando nessa forma de vingança e nos propósitos da aparição de Anhangá, é questionável o porquê de sua aparição para Coluna (já que ele não era um caçador); poderia ser um aviso de mau presságio, mas que estivesse, na verdade, aparecendo para o Índio Branco, que naquele momento estava caçando pessoas, o que talvez não justificasse uma interferência de um padroeiro da natureza. Não sabemos o que o Índio Branco viu, pois a narrativa está pela perspectiva de Coluna, então é uma possibilidade que fica apenas em uma suposição.

Assim como o Boitatá, o Anhangá é “um dos mitos mais antigos do Brasil colonial, registrado pelos cronistas da época.” (CASCUDO, 2005, p. 80), portanto, um mito que é popular em todo o território nacional, tendo cada região sua interpretação ou forma de manifestação próprias, que se moldam aos costumes locais. Sua presença em uma obra do século XXI é mais do que evidência de que a mitologia brasileira está consolidada e se faz presente não apenas na literatura, mas segue cumprindo seu papel social e cultural de uma narrativa oral.

No último Livro, a criatura que aparece é a mula-sem-cabeça. Diferente dos outros seres apresentados até aqui, a mula-sem-cabeça não remonta a uma lenda nativa do Brasil, nem em seu nome, e nem em sua forma, pois é uma criação da igreja, que fundamenta o mito sobre um castigo imposto a uma mulher que teve relações íntimas com um Padre, que segundo Corso (2002) é proveniente da Península Ibérica, portanto de origem católica. Apesar de sua origem estrangeira, é uma criatura conhecida e temida em todo o território brasileiro. Mas antes da exposição sobre a lenda e as suas manifestações, por se tratar de um caso um pouco mais complexo do que os dos outros três Livros já mencionados, precisamos contextualizar alguns pontos da narrativa, que são acontecimentos que culminam na aparição da criatura.

Enquanto os dois primeiros Livros foram lugares desconhecidos para os personagens e o terceiro foi durante um percurso de viagem, o Livro IV, que como veremos difere dos demais em praticamente tudo, ambienta-se na Vila de Laguna, povoado caracterizado essencialmente por uma igreja, um bordel e um acontecimento que tira todo o marasmo do lugar, incorporados em uma forma de piada no início do Livro: “Não é de meu feitio fazer rimas. Contudo, se buscas agora um divertimento leve, posso começar a última destas narrativas em tom de anedota, pois, de fato, é assim que ela começa. Entra um padre no bordel.” (MACHADO, 2017, p. 203). O padre em questão é o Frei Caetano, que em breve tem a surpresa de uma visita

inesperada. É com a chegada de Padre Domingos em sua mula, que, como dito pelo narrador, esta última história se inicia.

O narrador afirma que o clérigo recém chegado desempenha o papel de Inquisidor, é enviado pelo bispo a cada três anos para “se certificar do bom andamento da fé, oficializar casamentos, realizar batizados e outros quetais próprios aos carolas, como denunciar vizinhos e fazer acusações desprovidas de provas” (MACHADO, 2017, p. 204). Um pouco depois, quem chega à vila é o soldado Silvério²¹, já causando alvoroço no bordel de Joana Holandesa onde Andaluz, Frei Caetano, o capitão-mor João Rodrigues Prates e outros homens jogavam truco. Chega acusando e sentenciando quem quer que fosse o responsável pelo sumiço de sua égua, que havia desaparecido em questão de minutos desde sua chegada. Silvério a havia deixado no mesmo lugar onde estava a mula do padre, na baía de Chico Dias.

As queixas de Silvério prosseguem. Enquanto isso, Sabiá, o menino recém alforriado por Andaluz após o encontro com o Boitatá, chega comunicando um outro acontecimento. Quando todos se encaminham para a rua, ouve-se o informe de que aconteceu um crime, e que ocorreu dentro da igreja. Andaluz, acompanhado de Silvério, do Frei Caetano, do capitão e outros curiosos vão até a cena do crime e presenciam o que muitos ali entenderam como “coisa do diabo”, mas que Andaluz, guiado pela lógica, acredita ser apenas um homicídio criminoso e teatral, pensado justamente para impressionar.

Sentado sobre a cama, as costas apoiadas contra a parede, nu e morto, pernas estendidas sobre o colchão e os braços caídos ao longo do tórax com as palmas das mãos viradas para cima, está o corpo de um homem com a cabeça de um cavalo. (MACHADO, 2017, p. 219)

Ao observar o corpo mais de perto, Andaluz ainda repara que a junção da cabeça com o tronco havia sido costurada e que sobre a barriga do homem está uma bíblia aberta virada e reparou que as unhas do homem haviam sido todas arrancadas. Voltaremos à questão da montagem dessa cena mais adiante, mas devemos observar o detalhe das unhas, que nos ditos populares, são alvo da mula-sem-cabeça, assim como os olhos. Quando há desconfiança de sua aparição, a orientação é deitar no chão, fechar os olhos e esconder as unhas e os dedos para evitar seu ataque.

²¹ Que neste livro descobrimos ser o Índio Branco, também conhecido como Polaco.

Sob conjecturas do significado daquilo, Andaluz (que supostamente já enfrentou o Boitatá) afirma “acreditem, eu já vi muita coisa no mundo, mas nada que não pudesse ser explicado pelas leis da ciência.” (MACHADO, 2017, p. 223). Essa linha de pensamento segue ao longo do Livro IV para explicar que o acontecimento não é obra do sobrenatural, nem do diabo e nada tem a ver com qualquer tipo de superstição. Com o aparecimento de uma cabeça de égua e o corpo do padre, cria-se um suspense sobre a justificativa de tal crime. O elemento fantástico ainda não se manifesta, mas dá indícios a partir de um certo avesso do mito que nada teme ao expor as entranhas da lenda antes mesmo de sua aparição.

É justamente esse avesso que incita a curiosidade para que se faça uma investigação, pois ao se deparar com a cena, Silvério identifica que a cabeça que está costurada ao corpo do sujeito (que se supõe ser o padre Domingos) é a cabeça de sua égua, momento único em que o soldado demonstra qualquer tipo de emoção ou fragilidade. Mais do que nunca, Silvério quer encontrar o responsável por aquele crime, motivado apenas pela perda do animal, sem importar-se com o homem que ali jaz. Somado aos eventos extraordinários que estão ocorrendo no povoado desde a chegada do Padre, sua morte, assim como a da égua, está o fato de que tudo aconteceu em uma quinta-feira, considerando-se que, de acordo com a lenda, é na noite de quinta para sexta-feira que uma mulher transforma-se em mula-sem-cabeça, e que o animal sai a galope para assombrar aqueles que encontra em seu caminho.

Com a cabeça do homem e o corpo da égua desaparecidos, os personagens que se envolveram na situação agem em busca das perguntas para a resposta colocada na igreja. Andaluz, sempre guiado pela razão neste ponto da história, é levado até o local onde o corpo da égua de Silvério jazia, junto a dois baldes cobertos e de conteúdo desconhecido. Sabiá, o menino que os havia encontrado, assumiu não ter tido coragem para espiar dentro deles.

Andaluz investiga e em um deles encontra uma pasta escura, com aroma peculiar e familiar e no outro, a cabeça que se atesta definitivamente, ser a do padre Domingos. É nesse momento que nosso animal fantástico surge. Ao ouvir relinchos, que de longe reconhecem ser da mula, Silvério vai ao encontro do animal, que de longe, à vista de Andaluz, parece apenas um vulto escuro e agitado a amarrado a um tronco. Somente quando Silvério já havia soltado o animal e segurava-lhe pela rédea, Andaluz associa à serventia o cheiro de azeite e enxofre e, ao ver Sabiá com um

archote tão perto do animal, grita-lhes que saiam de perto. Bruscamente Silvério se vira ao ouvir o grito de Andaluz, derrubando o menino e o archote.

Poucas imagens seriam mais dignas de ilustrar um catálogo de horrores do que aquela: com o susto, o animal empina o corpo, erguendo as patas dianteiras no mesmo instante em que é envolto por uma bola de chamas, e então sai em disparada correndo e zurrando. (MACHADO, 2017, p. 241)

Atordoados pela cena, Silvério e Sabiá vão até onde estava Andaluz, perguntando-lhe o que havia acontecido pois não haviam compreendido, e este mostra o balde com a mistura, que na realidade era uma pasta de pólvora. Os três veem o animal em disparada, que “conforme corre, deixa atrás de si um rastro de fogo que segue em direção à vila.” (MACHADO, 2017, p. 241). O início do capítulo seguinte do Livro IV é dedicado à descrição de uma obra que o narrador havia encomendado para representar tal acontecimento. Com o prenúncio que diz: “[o] barroco é a estética para se ilustrar o caos.” (MACHADO, 2017, p. 242), há uma descrição minuciosa de tal obra, tendo a criatura em chamas como figura central e as pessoas da vila colocadas ao seu redor, algumas mais impressionadas que outras, com direito a um balão de diálogo em forma de pergaminho contendo o dizer de uma senhora afirmando “é a cumacanga!”, dois anjinhos segurando uma faixa na parte superior da imagem dizendo “Vila de Santo Antônio dos Anjos da Laguna, sexta-feira, treze de agosto de mil setecentos e cinquenta e seis.” (MACHADO, 2017, p. 243).

A mula-sem-cabeça é popularmente caracterizada como uma aparição em forma eqüina sem cabeça, de seu pescoço saem labaredas de fogo, em outras versões, possui a cabeça e lança labaredas de fogo pelo nariz e pela boca. Independente de ter ou não cabeça, ela sempre relincha e tem cascos afiados e destrutivos. Também é de conhecimento popular que a quebra do encantamento acontece quando alguém retira os freios da mula, que voltará à sua forma de mulher. Segundo Cascudo (2005), a maldição da mula-sem-cabeça recai sobre a mulher que tiver relações íntimas com um padre, o castigo pode acontecer durante o tempo de relação entre eles ou depois de sua morte (p. 596). Em algumas versões, o castigo pode ser quebrado tirando-lhe sangue, uma gota que seja, basta; para evitá-lo, “deverá o amásio amaldiçoar a companheira sete vezes antes de celebrar a missa.” (CASCUDO, 2005, p. 597).

Uma observação que merece menção é a referência a esta outra criatura que apenas se faz presente através de um breve registro. No caso, a cumacanga, é referenciada através da inscrição de seu nome em um quadro que não existe, pois o narrador encomendou a obra, pagou pelo serviço mas jamais recebeu a peça. A lenda diz que a cumacanga é uma cabeça incandescente que vaga nas noites de sexta-feira, assombrando os que cruzam seu caminho.

Assim como a própria mula-sem-cabeça, o mito de cumacanga tem elementos do catolicismo, pois ambos implicam um castigo sobre uma mulher que tem relações com um padre, pecado apenas possível no Brasil após a vinda dos europeus. Entretanto, Corso afirma que apesar de não sabermos a origem do mito, a cumacanga pode ser o resultado de uma mistura das culturas, “pois nos mitos indígenas não são incomuns cabeças voadoras ou soltas do corpo com a capacidade de falar e de se locomover.” (CORSO, 2002, p. 80).

Não apenas instigante enquanto curiosidade dos mitos citados em *Quatro Soldados*, a cumacanga relaciona-se com as ações seguintes de Andaluz, que propõe, como solução lógica (e até mesmo óbvia) desenvolver um dispositivo que lhes possibilite perguntar à cabeça do padre quem o matou. A ideia do dispositivo surge a partir das leituras de Andaluz, seu interesse pela ciência e pelos estudos de “Franklin”, mencionado assim, por apenas um nome, representando uma certa familiaridade do narrador com o estudioso que, devido à relação com a eletricidade, concluímos que seja Benjamin Franklin. Andaluz solicita ao capitão-mor os materiais para o desenvolvimento do aparelho, apenas um jarro de vidro folheado a prata e um copo de vidro (p. 244).

Após uma breve explicação sobre os tipos de eletricidade, Andaluz explica que basicamente irá ressuscitar a cabeça através da energia elétrica produzida pela estática e indução através da prata, que conectada à cabeça, cederia energia o suficiente para a cabeça responder a algumas perguntas. Para o espanto de todos os presentes na reanimação, a invenção funciona, os olhos do morto reagem e sua boca se mexe, mas sem emitir qualquer som. “Como esperam que ele fale, se não tem pulmões?” (MACHADO, 2017, p. 252), pondera Silvério, que propõe à cabeça que pisque uma vez para sim e duas vezes para não.

O experimento bem-sucedido de Andaluz chama a atenção pela similaridade com uma das histórias mais populares envolvendo uma ressuscitação através de energia, estamos falando, é claro, de Frankenstein. O livro publicado por Mary Shelley

em 1818 se popularizou pela ideia inovadora sobre criador e criatura, e o questionamento que até hoje reverbera quando citamos o romance é sobre quem é o verdadeiro monstro da história. Como vimos até aqui, a recriação de uma cena de referência na obra de Machado não é uma novidade. Descortinar um mito através da ciência é uma escolha precisa para o caso da mula-sem-cabeça, que alerta que de monstruoso ou sobrenatural, nada tem.

Motivada pelo ódio ao padre e a necessidade de vingança, dona Rita, perante as perguntas, admite ser a autora do crime. Mais uma das ironias de *Quatro Soldados* é que a mulher era uma religiosa fervorosa, que se mostrou consternada com o assassinato ocorrido na igreja: “É cousa do diabo, murmura a devota senhora com voz rouca de choro, horrível-horrível-horrível.” (MACHADO, 2017, p. 218).

Depois do uso do mecanismo de Andaluz, o resultado das perguntas feitas à cabeça do Padre Domingos, é que ele foi morto por uma mulher velha e que o próprio cometeu mesmo o pecado da carne, admitindo através de uma última piscadela antes de seus olhos se fecharem em definitivo. Tendo o frei acesso à lista dos pecados anotados na visita anterior do Padre à vila, os homens decidem por questionar os pecadores, para a partir daí, tentar extrair os motivos que o levaram a tais atos. Dentre os entrevistados, quando dona Rita chega ao local, seu cheiro de cebolas imediatamente remete a memória de Silvério ao prato de sopa que estava na cena do crime e ao ser apontada como culpada, a mulher acaba admitindo que foi a autora daquele teatro, sem, contudo, admitir qualquer culpa, pois justifica seus atos como vontade divina. A mulher explica que assassinar o padre foi uma escolha de Deus, pois ela ofereceu a ele dois copos de vinho, um envenenado e outro não. O padre escolheu o envenenado, logo, foi um ato divino, segundo dona Rita. Quanto à morte dos animais, a mulher justifica que estes não têm alma, portanto, matá-los não foi um pecado.

Segundo ela, a presença da égua no estábulo veio a calhar. A ideia inicial era usar a mula do padre, mas ao encontrar a égua, achou que seria uma montagem justa utilizar a cabeça do equino para reproduzir o mito em sua versão masculina, o cavalo-sem-cabeça, fazendo com que todos soubessem que o padre havia mantido relações com sua filha. O outro lado da história, que foi o animal em fuga, não passou de uma consequência das ações de dona Rita. O que acaba não sendo explicado é o motivo de a mula do padre estar besuntada na pasta inflamável, mas as entrelinhas indicam

que a mulher já havia “preparado” o animal quando teve a ideia de utilizar a égua para a encenação.

Sabendo que este é um mito que envolve elementos católicos, não surpreende que a história que o envolve conte com elementos tão recorrentes na igreja: um padre conservador e hipócrita que comete o pecado da carne e uma mulher muito religiosa que isenta sua culpa entregando a Deus a responsabilidade pelas próprias ações. O sincretismo religioso atravessa a história do Brasil. Dentre as lendas que mencionamos, a mula-sem-cabeça é sem dúvidas, o mito no qual a religião mais se destaca, e destacamos dois fatores a partir do contexto da obra.

O primeiro é que, das lendas mencionadas, esse é o único que possui uma explicação para cada acontecimento, desde a razão da vinda do Padre Domingos até as motivações da autora do crime, são acontecimentos explicados e organizados em uma linha lógica de raciocínio, como mencionado anteriormente. Ainda que outras derivações fantásticas aconteçam, como o episódio *Frankensteiniano*, elas servem de apoio para consolidar uma comprovação científica, assim, cria-se um universo imaginário para descortinar um episódio fantástico da esfera do narrador.

O segundo fator é que, no “Livro IV”, como mencionado no capítulo anterior, o narrador assume sua identidade ao leitor, se diz Andaluz na carta que escreve endereçada a Licurgo. A carta está incorporada no corpo do texto, destacada em itálico e com a tipografia Isidora e as características do século XVIII. Ao retomar a história, o narrador enuncia:

Ora, assim sinto-me nu, não me leias dessa forma ou enrubesço. Havia prometido não me revelar. Menti. A certo momento, torna-se não apenas inevitável, mas necessário, que se tome certa distância dos fatos para melhor colocá-los em perspectiva à hora de narrá-los e, no mais, referir-se a si próprio na terceira pessoa vira um hábito. Mas por favor, esquece-me, leitor. Ignora-me, eu te peço, e continuemos nosso passatempo, que já agora se aproxima do fim. Pois ali estou eu, ou ali está o Andaluz, a escrever sua carta [...] (MACHADO, 2017, p. 239)

Na carta, Andaluz também admite as “quimeras” que introduz nas histórias. O leitor entende que o narrador está assumindo suas ficções, incorporando a mentira ou a invenção em seus relatos, concretizando a questão final do caminho percorrido por entre o mito da mula-sem-cabeça, pois esta é uma narrativa da qual o narrador participa no presente em que escreve a carta, e nela, conta ao amigo que talvez tenha uma nova história para contar, pois vê uma nova história nascendo.

No universo de Andaluz, a mula-sem-cabeça é um mito descortinado. Em relação aos outros três, é como se esse fosse apenas uma invenção fantasiosa da igreja católica, um teatro montado com finalidade de uma vingança irônica a um Padre Inquisidor, o pecado pelo pecado, enquanto os outros são fenômenos *verídicos* e cuja existência é comprovada pelos encontros, sem uma necessidade de explicação, apenas a compreensão de sua veracidade.

O final do livro descortina toda a farsa do narrador, pois depois que ele se identifica, é como se ele parasse de fingir muitas coisas que vinha fingindo até então e aí mostra os “bastidores” ou a maneira como as coisas acontecem “de verdade”, pois utiliza a ciência como comprovação, revive uma cabeça, o que ao mesmo tempo também cria outro lado desse imaginário, cria uma ficção ainda mais elaborada do que antes. Embora também tenhamos uma carta que admita todas as suas invenções, afirmando que a presença desses elementos fantasiosos, “[...] não só diverte e entretém os sentidos, mas também captiva a atenção do leitor que deseja imaginar cousas inclassificáveis e impossíveis [...]” (MACHADO, 2017, p. 237).

O Livro IV de *Quatro Soldados* é uma comprovação de que o elemento fantástico está disseminado tanto para os leitores de Machado, quanto para os leitores de Andaluz, e, como diz o narrador, esse fantástico entretém, mas também convence de que a verdade narrativa é exatamente o que o narrador nos diz, confiamos nele justamente pelo fato de ele, mesmo em suas contradições, admitir que também inventa, pois essa é também uma característica historiográfica e humana, em que as histórias contadas sempre possuem um narrador, mas diversas versões e interpretações.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Eis o fim da história, mas não é tudo. Há o livro a fechar, a ser largado na relva enquanto ele se estica sob um sol morno de fim de inverno...

Após a longa caminhada que realizamos junto de Andaluz, esta pesquisa encontra seu fim. Fim temporário, por certo, pois não arriscamos dizer que uma leitura ou uma análise como esta, resolvam todas as questões que *Quatro Soldados* nos oferece. Apesar desse adendo que se apresenta devido à necessidade da conclusão de um trabalho, consideramos um até breve aos personagens que embalaram o sonho deste momento: terminar um livro. Assim como concluir uma leitura pode ser uma tarefa pesada, também o é considerar o trabalho pronto e, apesar da sensação de missão cumprida, deixamos essas páginas com o sentimento de que poderíamos ter traçado outros objetivos, apropriado outras mentes ou seguido outros caminhos.

Fechem-se as capas deste gasto exemplar de *Quatro Soldados*, todo grifado, manuseado, manchado com suas marcas de guerra, parecendo que ele próprio presenciou algumas das batalhas de que fala ou que caminhou comigo sobre os prados missionários. Mas é apenas uma sensação, pois neste trajeto de pesquisa pouco saímos fisicamente, mas nossos espíritos se transportaram a outros tempos e a outros lugares, indo ao encontro das marcas da história que perpassam a literatura gaúcha, contemporânea, regionalista, fantástica e única de Samir Machado de Machado.

Ter como objetivo destrinchar o mundo construído por Andaluz foi o que deu norte a esta pesquisa e o que possibilitou pincelarmos outros tantos temas que nos atraíram na narrativa em questão. Percorrendo o trajeto inverso da pesquisa e partindo do bestiário de Andaluz, pudemos observar que a inserção de tais quimeras (como ele mesmo chama) foi realmente um detalhe que atiçou a curiosidade do leitor que não se conteve em apreciar, precisou estudá-los e conhecer seus mitos parentes através de dicionários folclóricos, bestiários e intertextos. Deste capítulo terceiro, observamos como essas mesmas criaturas tiveram, em sua concepção, transformações ocasionadas por um confronto cultural, que fora sua imaginativa contribuição a nosso universo insólito, não deixamos esquecer as circunstâncias de

dominação que a colonização europeia protagonizou, assim como o massacre aos povos nativos e o legado do qual fomos privados. Assim como Machado, fazemos o possível para não esquecer dos mortos de Caiboaté, de Sepé Tiaraju e fundamentalmente do que significa a memória de um povo, “ser livre, onde todos têm dono”, como diria Andaluz.

O segundo capítulo desta pesquisa deu foco para o narrador, para a farsa que ele cria em seus primeiros Livros e a forma como os acontecimentos se descortinam e se revelam para o leitor. O narrador em *Quatro Soldados* empresta da farsa diversos recursos e utiliza algumas artimanhas para trapacear na narrativa, mas mantém uma hesitação que alerta e previne o leitor sobre isso, colocando sua própria confiabilidade em dúvida. Contudo, seus procedimentos são eficazes para o que se propõe, pois a farsa só se realiza quando o leitor descobre quem é o narrador, fato que marca o Livro IV com a carta escrita pelo próprio Andaluz e anexada a partir da página 237. Da carta em diante, toda a realidade se altera e alcançamos o presente da narrativa, com o narrador carregando o leitor consigo nos novos acontecimentos. O Livro IV difere dos outros principalmente por esse fator, mas também por apresentar o único animal fantástico cujo mito é construído pelo imaginário católico e não oriundo do folclore brasileiro. A mula-sem-cabeça é uma lenda totalmente construída a partir de um crime com o intuito de vingança a um padre, momento em que diversas crenças são questionadas pelos personagens, mas principalmente pelo narrador.

Além do narrador, os personagens principais que protagonizam cada uma das histórias são apresentados no primeiro capítulo desta pesquisa, que demonstra como Licurgo, Antônio Coluna, Silvério e Andaluz (também como personagem) se delineiam ao longo das histórias, cruzando as fronteiras impostas pelas divisões entre os livros, mas garantindo seu próprio protagonismo e suas identidades desenvolvidas no romance. No primeiro capítulo buscamos dar ênfase à preservação da memória dos povos originários do Brasil, questão que atravessa esta pesquisa e que serve de solo para o desenvolvimento da narrativa de *Quatro Soldados*, lembrada nos prelúdios, nas menções e nas referências ao longo da obra. A narrativa contempla essa faceta do regionalismo utilizando o território gaúcho e ainda sem fronteiras como cenário historiográfico, fazendo do berço gaúcho o palco para sua farsa.

Esta pesquisa teve como objetivo principal compreender como o olhar estrangeiro modificou o imaginário que se manifesta através do narrador em um romance que ficcionaliza o final do século XVIII, e percebemos que essa visão auxiliou

a construir um imaginário repleto de sentidos alheios, mas que com o passar do tempo, acabam por fazer parte de uma cultura nacional, que, hoje, podemos considerar como nossa identidade. Essas noções que emergiram com o surgimento da América para os europeus sobrevivem e se repercutem através da história e renascendo pela literatura. Dentre alguns dos objetivos específicos, buscamos dar ênfase a este tipo de produção no campo das análises literárias, valorizando escritores contemporâneos e a literatura brasileira que dialoga com uma parte esquecida da história.

BIBLIOGRAFIA

- ARAÚJO, Antônio. Schmitt & Shakespeare: a irrupção do jogo no drama do tempo. *Direito E Justiça*, v. 1, n. Especial, pp. 203-273, 2015.
- BACCEGA, M. América das Mirabilia: Uma Idade Média re-significada. *Outros Tempos*, Dossiê História da América. Maranhão, v. 5, n. 5. 126 - 147, 2008.
- BELLUZZO, Ana Maria. A propósito d' *O Brasil dos Viajantes*. *Revista USP*, São Paulo (30): 8-19, junho/agosto, 1996.
- BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas. Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaio sobre literatura e história da cultura*. Vol 1. 3ª Edição. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.
- BORGES, Jorge Luis. *Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé Editores. 1974.
- BOSI, Alfredo. O Barroco no Brasil. In: *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Editora Cultrix, 1994.
- CANDIDO, Antônio. A personagem do romance. In: *A personagem de Ficção*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000.
- CARPENTIER, Alejo. *El reino de este mundo*. Madrid: Alianza Editorial, 1949.
- _____. "Lo barroco y lo real maravilloso." *Ensayos*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1984.
- CARVALHAL, Tânia Franco. Literatura Comparada: a estratégia interdisciplinar. *Revista Brasileira de Literatura Comparada* nº1 - 03/91. Rio de Janeiro: ABRALIC, 1991.
- CARVALHAL, Tânia Franco. Intertextualidade: a migração de um conceito. *Via Atlântica* Nº 9 JUN/2006.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. 10ª Edição. São Paulo: Ediouro Publicações S. A. 2005.
- _____. *Geografia dos Mitos Brasileiros*. 1ª Edição Digital. São Paulo: Global Editora. 2012.
- CORSO, Mário. *Monstruário: inventário de entidades imaginárias e de mitos brasileiros*. Porto Alegre: Tomo Editorial. 2002.
- COUTINHO, Afrânio. *O processo de descolonização literária*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. A literatura das Américas na época colonial.

DALCASTAGNÈ, Regina. *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. São Paulo: Editora Horizonte, 2012.

DEVAL NETO, Antônio. Os Justos de André Schwarz-Bart, amálgama de tradições e mito particular. In: *XVII SETA - Seminário de Teses em Andamento*, 2012, Campinas. Anais do SETA, 2011

ECO, Umberto. *Confissões de um jovem romancista*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

FONSECA, Cláudia Lorena Vouto da. La ocurrencia de las formas de la novela histórica en la literatura brasileña: una trayectoria a contrapelo. Material didáctico del curso de posgrado *Tiempo, personaje y experiencia. Los usos políticos de la memoria: (des)encuentros entre literatura e história*. Mendoza: Ediunc, 2018.

FONSECA, L. A. O imaginário dos navegantes portugueses dos séculos 15 e 16. *Estudos Avançados*, n. 6. 1992.

FORSTER, Edward Morgan. *Aspectos do romance*. São Paulo: Globo, 2005.

FRANCA, V. G. O Imaginário medieval bestiario em Viagem à terra do Brasil de Jean de Léry. Espéculo, *Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid. N. 42. 1-12, 2009.

FRIEDMAN, Norman. Point of View in Fiction, the development of a critical concept. In: STEVICK, Philip, ed. *The Theory of the Novel*. New York, The Free Press, 1967.

GAGNEBIN, J. M. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.

GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Tradução de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, s/d.

_____. *Figuras III*. Editorial Lumen. Espanha: 1989.

GOLIN, Tau. *A Guerra Guaranítica: O levante indígena que desafiou Portugal e Espanha*. São Paulo: Terceiro Nome, 2014.

JUNG, Carl Gustav. *O Homem e seus Símbolos*. Rio de Janeiro: Harper Collins Brasil, 2016.

KAYSER, Wolfgang. *Análise e interpretação da obra literária*. 2. ed. Coimbra, Armênio Amado Editor, 1958. v. II.

LEITE, Ligia Moraes Chiappini. *O Foco Narrativo (ou A polêmica em torno da ilusão)*. 4ª Edição. São Paulo: Editora Ática, 2001.

LÉRY, Jean de. *Viagem à terra do Brasil*. Tradução e notas de Sérgio Millet. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1980.

MACHADO, Samir Machado de. *Quatro Soldados*. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.

MELIÀ, Bartolomeu. O Guarani Reduzido. In: *Das Reduções Latino-Americanas às Lutas Indígenas Atuais*. (Org. de Eduardo Hoornaert). São Paulo: Edições Paulinas, 1982.

MOISÉS, Massaud. *A Análise Literária*. São Paulo: Editora Cultrix, 2007.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Alegres Trópicos: Gonneville, Thevet e Léry. Revista USP, São Paulo (30): 84-93, junho/agosto, 1996.

REIS, Carlos. *O conhecimento da literatura: introdução aos estudos literários*. Porto Alegre: Edipucrs, 2003.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de Teoria da Narrativa*. São Paulo: Editora Ática S. A., 1988.

ROSA, FGMG. Os primórdios da inserção do livro no Brasil. In PORTO, CM., org. *Difusão e cultura científica: alguns recortes*. Salvador: EDUFBA, 2009.

SALTEN, Felix. *Bambi - Uma história de vida na floresta*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

SAMOYAUULT, Tiphaine. *A intertextualidade*. Tradução: Sandra Nitri. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SOARES, Alice Beatriz Leão. *A figura da freira nos entremezes dos séculos XVII e XVIII em Portugal*. Dissertação (Mestrado em Estudos do Teatro). Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras. Portugal, p. 100, 2022.

TACCA, Oscar. *Las voces de la novela*. Madrid, Editorial Gredos, 1973.

TODOROV, T. *As estruturas narrativas*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2003.

_____. *Introdução à Literatura Fantástica*. 4ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2010.

TREVISAN, Armindo. O Rosto Indígena da Arte das Missões. In: *Artes Plásticas no Rio Grande do Sul: uma panorâmica*. (Org. de Paulo Gomes). Porto Alegre: Editado por Lahtu Sensus, 2007.

VALLES, José R.; FELICES, Francisco Álamo. *Diccionario de teoría de la Narrativa*. España: Editorial Alhulia, 2002.