

## “A hora e a vez de Augusto Matraga”: narrador e herói entre dois mundos<sup>1</sup>

*A narrativa, que durante tanto tempo floresceu num meio de arteção - no campo, no mar e na cidade -, é ela própria, num certo sentido, uma forma artesanal de comunicação. Ela não está interessada em transmitir o "puro em si" da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso.*

**Walter Benjamin**

O conto “A hora e a vez de Augusto Matraga”, de *Sagarana*, é uma narrativa de superação, transformação e redenção. O protagonista, Nhô Augusto Estêves das Pindaíbas e do Saco-da-Embira, precisará redimir, por meio da superação física da dor, o mal dos seus pecados iniciais para se transformar em Augusto Matraga. Matraga – o homem que existe plenamente – poderá, então, livrar-se das suas culpas ao libertar da força do homem do norte, Seu Joãozinho Bem-Bem, o velho e seus filhos inocentes.

A superação apresentada no enredo parece também se repetir na estrutura do conto. A recriação de linguagem proposta por Rosa e a construção da narrativa é, da mesma maneira, uma transformação/superação estrutural no modo de se contarem histórias de cunho regional. João Adolfo Hansen, no artigo “Forma Literária e crítica da lógica racionalista em Guimarães Rosa”, vai propor que a literatura do autor estabelece um tipo de relação crítica com aquela tradição realista e regionalista brasileira

semelhante à que Machado de Assis estabelece com o romantismo, quero dizer, é uma relação crítica de integração, dissolução e superação. Assim, uma questão crítica que me parece pertinente hoje, depois de muita interpretação de conteúdos é a do sentido estético e político da intervenção da forma literária de Rosa no cânone. (HANSEN, 2012, p.121)

É possível afirmar, desta forma, que a construção política se estabelece nessa releitura das representações literárias de um período, principalmente levando-se em conta que *Sagarana* foi publicado num tempo imediatamente posterior ao de uma literatura regional marcadamente política, a do chamado Romance de 1930, que, de um modo geral, escolheu tratar das culturas rurais brasileiras por meio de histórias

---

<sup>1</sup> THAIS TRAVASSOS. Texto apresentado como parte da Dissertação de Mestrado apresentada para o Programa de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa em Janeiro de 2015.

estruturalmente construídas a partir de uma estética que costumamos nomear como (neor)realista.

A leitura proposta aqui, a de que Guimarães Rosa estabelece uma nova “partilha do sensível” (RANCIÈRE, 2005) nas “letras mudas” do Brasil, passa, portanto, por uma leitura dessa estrutura. Como propôs Candido (2006) em *Literatura e sociedade*, para se tratar da temática – ou da mescla das vozes sociais no corpo narrativo –, é necessário passar pela estrutura do texto, uma vez que é por meio dela que a linguagem ganha mais ou menos força de representação.

Em “A hora e a vez de Augusto Matraga”, essa estrutura vai estabelecer um diálogo as opções estéticas do neorealismo regional que antecedeu Sagarana por meio de dois aspectos principais: o narrador e a construção da personagem. A leitura que se fará aqui tentará compreender de que modo esses dados estruturais apontam, assim como o enredo, para uma duplicidade que se completa para a necessária transformação.

## **2.1. O narrador de duas cabeças: a onisciência tradicional dos textos realistas e a narrativa da tradição oral**

*O grande narrador tem sempre suas raízes no povo, principalmente nas camadas artesanais.*

**Walter Benjamin**

Um primeiro dado de duplicidade narrativa aparece já nas epígrafes do conto “A hora e a vez de Augusto Matraga”. A primeira, uma “Cantiga Antiga” composta por dois dísticos em redondilhas maiores, são uma tradução de uma canção popular francesa das moças pobres e ricas que cantam juntas “Je suis pauvre, pauvre, pauvre, je m'arrête ici”, para as primeiras, e “Je suis riche, riche, riche, jê m'arrête ici”. Embora essa cantiga, na sua versão brasileira, seja popularmente cantada “Eu sou pobre, pobre, pobre, de marré deci”, como uma tentativa de imitar o som do francês, Rosa escolhe traduzi-las literalmente, transformando-a em:

*“Eu sou pobre, pobre, pobre*

*vou-me embora, vou-me embora*

.....

*Eu sou rica, rica, rica*

*vou-me embora daqui”*. (ROSA, 2001, p.363)

Na cantiga, as aparentes oposições servem para compor um mesmo destino. Tanto a menina pobre quanto a menina rica vão-se embora. Além disso, a epígrafe parece sugerir que essa história vai utilizar de representações do popular, não por meio de uma apropriação direta, mas como um estudo de suas origens e estruturas, para uma recriação inovadora, já que irá transformar as referências tradicionais de mescla de vozes – como o discurso indireto livre – e a representação do homem rural brasileiro por meio dessas referências culturais. O mesmo se dará com a estrutura da narrativa: ao mesmo tempo em que duas tradições se encontram – a realista, por meio de um narrador onisciente, ora neutro, ora seletivo; e a popular, por meio de uma voz semelhante àquela dos “contadores de história”, elas vão se completar para a composição final do enredo e de seu sentido.

Essa duplicidade é marcada no conto e na pele de Augusto Matraga. Quando espancado pelos capangas de Major Consilva (capangas que estavam ao seu lado páginas antes), Matraga recebe a marca “que soia ser um triângulo inscrito numa circunferência” (GALVÃO, 1978, p.60) de um destino duplo. Galvão (1978), em seu conhecido estudo do conto, aponta que

(a)s duas figuras geométricas, circunferência e triângulo, têm ao mesmo tempo um estatuto igual e oposto. Igual, porque ambas são, a mesmo título, figuras primárias da Geometria Plana. Oposto porque a circunferência, constituída por um número infinito de pontos, enquanto círculo tem tendencialmente um número infinito de lados, e o triângulo o número mínimo possível de lados para constituir uma figura geométrica. (GALVÃO, 1978, p.60)

Assim como as figuras geométricas marcadas no corpo do protagonista têm “estatuto igual e oposto”, a voz narrativa tem duas lógicas distintas<sup>2</sup>: uma da narração onisciente, comum às narrativas realistas regionalistas brasileiras; e outra, de um narrador mais próximo do contador de histórias da tradição oral. Essa duplicidade, entretanto, como as formas, não são tratadas por Rosa somente como oposições, mas

---

<sup>2</sup> A ideia de um narrador bipartido é original do artigo “Hydra de duas cabeças: reconfiguração ricoueriana e narrador impuro no diálogo médico-paciente” (CARELLI *et al*, 2014). Nele, as autoras propõem que, nos diálogos médicos, a narração seja *clivada* entre duas culturas: a científica, do médico; e a da experiência, do paciente. Esse conceito, embora aplicado aqui a um tipo de narração distinta, serve para pensarmos sobre a relação que se estabelece entre os referenciais culturais utilizados aqui. De um lado, há a experiência das culturas populares dos contadores de história, e de outro, a sistematização teórica de um narrador da tradição literária ocidental.

como elementos complementares necessários ao todo do enredo e à completude do protagonista ao encontrar o seu destino final.

Para a compreensão de como esse processo se dá, parece importante definir um método de observação da estrutura narrativa. A partir do estudo da teoria de Norman Friedman, Chiappini (2007) propõe que quatro questões sejam feitas quando da leitura e estudo do narrador:

1) quem conta a HISTÓRIA?(...); 2) de que POSIÇÃO ou ÂNGULO em relação à HISTÓRIA o NARRADOR conta? (...); 3) que canais de informação o NARRADOR usa para comunicar a HISTÓRIA ao leitor (...); 4) a que DISTÂNCIA ele coloca o leitor da história? (CHIAPPINI, 2007, p.26)

As possíveis respostas a essas questões na análise de “A hora e a vez de Augusto Matraga” demonstram a hipótese de duplicidade narrativa. Quem narra é uma voz externa aos acontecimentos, portanto, um narrador em terceira pessoa que não participa ativamente da história. Esse narrador se utiliza de um discurso indireto entrecortado por diálogos diretos e momentos de mescla, em que se observa o uso do discurso indireto livre. A primeira ocorrência desse discurso se dá a partir da perspectiva de Dionóra, observa-se a transcrição do pensamento da personagem, a omissão do sujeito e o uso do verbo sentir no pretérito imperfeito:

Dionóra amara-o três anos, dois anos dera-os às dúvidas, e o suportara os demais. Agora, porém, tinha aparecido outro. *Não, só de por aquilo na ideia, já sentia medo...* Por si e pela filha... Um medo imenso. (ROSA, 2001, p.369)

Depois, da de Matraga, o mesmo processo:

Sim, era melhor rezar mais, trabalhar mais e escorar firme, para poder alcançar o reino-do-céu. Mas o mais terrível era que o desmazelo de alma em que se achava não lhe deixava esperança nenhuma do jeito que o céu podia ser. (ROSA, 2001, p.385)

Essa primeira observação permite que se classifique o narrador do conto como sendo uma mescla de onisciente neutro e onisciente seletivo. Tal possibilidade, entretanto, traz desafios para uma análise da sua estrutura, uma vez que os canais de informação por meio dos quais se conta a história são muito mais variados do que os que normalmente se observam nessas narrativas. Chiappini afirma que, em uma narração de onisciência neutra, predominam as “palavras, pensamentos e percepções”

(CHIAPPINI, 2007, p. 27) do próprio narrador, que pode aparecer menos ou mais ao longo da narrativa. A onisciência seletiva, por sua vez, seria a mescla dessa perspectiva com a das personagens, por meio do discurso indireto livre.

Em “A hora e a vez de Augusto Matraga” não é isso que se observa, ou melhor, é *também* isso que se observa. Entretanto, percebe-se claramente que o narrador da história partilha de certos dados culturais com suas personagens, não apenas nos momentos em que sua voz se mescla à delas, mas sempre, como se houvesse a criação de um mundo em que opiniões sobre a história e as personagens fossem comuns a todos, inclusive aos leitores. O narrador é onisciente, mas sua perspectiva superior, de quase “divindade”, é quebrada, uma vez que sua voz é compartilhada por personagens – por meio de um discurso indireto livre tradicional e por uma reconstrução da linguagem – e, em última instância, com o leitor, que passa a ser também uma entidade desse espaço cultural e linguístico constituído pela narrativa.

Além de tal quebra dos canais narrativos tradicionais da onisciência, há também sempre muito claramente, no conto, o uso de duas técnicas que parecem estar relacionadas mais a uma tradição de contos populares orais do que às tradições realistas da literatura ocidental. A primeira é a mescla de referências do real e do irreal, da verdade e da mentira, do acaso e do destino. Durante vários momentos, o narrador escolhe deixar claro como aquela história é ficção, embora a enriqueça de detalhes que parecem querer nos convencer da sua verdade, detalhes esses que são também comuns a muitos textos realistas. Em nenhum momento da narrativa se perde a noção de que, embora verossímil a uma cultura, tudo que se conta nela é invenção, é “estória inventada”:

Porque assim se passaram pelo menos seis ou seis anos e meio, direitinho deste jeito, sem tirar nem pôr, sem mentira nenhuma porque esta aqui é uma estória inventada e não é um caso acontecido, não senhor. (ROSA, 2001, p.383)

Tal brincadeira de paradoxo entre o real e a invenção, ao contar uma história que se passa assim, “direitinho, deste jeito” por ser inventada, é repetida mais a frente no trecho “E tudo foi bem assim, porque tinha de ser, já que assim foi” (ROSA, 2001, p.386). A ideia é também reforçada pela construção de continuidade dos acontecimentos da trama - todos, em parte, mágicas da natureza (como a maleita e a bexiga, que forçam o bando de Joãozinho Bem-Bem para a estrada da casa de Augusto, ou a caminhada do

burrinho, que o leva ao reencontro do bando); em parte, mero acaso. Esses elementos estão relacionados muito mais a um narrador que não está preocupado com a exatidão realista dos textos, assim como os contadores de histórias das culturas orais brasileiras, do que ao tradicional narrador do romance de 30, principal referência do tratamento regional do período.

O segundo dado, que não faz parte da tradição da literatura regionalista, apresenta-se de forma oposta às previsões feitas por Benjamin (1987) em seu ensaio sobre a obra de Leskov, na qual o filósofo afirma que a arte narrativa do século XX tinha perdido a sua capacidade de compartilhar experiências exemplares e significativas para a existência do indivíduo. O conto de Rosa aqui analisado atua também como uma forma de ensinamento, às vezes lido a partir da sua perspectiva místico-religiosa e cultural (DAMATTA, 1997; GALVÃO, 1978), outras a partir da sua representação na história brasileira (BENEDETTI, 2010). A narrativa parece também não se opor à tradição oral de que fala Benjamin (1987), mas mesclar-se a ela, mesmo que, sendo literatura, dependa diretamente da palavra escrita.

A mescla desses dados pode ser notada ao longo de todo o texto. Logo no começo da narrativa podem-se reconhecer exemplos dessa hipótese. Transcrevo aqui os primeiros parágrafos, para facilitar a observação dos dados:

Matraga não é Matraga, não é nada. Matraga é Esteves. Augusto Estêves, filho do Coronel Afonso Estêves, das Pindaibas e do Saco-da-Embira. Ou Nhô Augusto – o homem – nessa noitinha de novena num leilão de atrás da igreja, no arraial da Virgem Nossa Senhora das Dores do Córrego do Murici.

Procissão entrou, reza acabou. E o leilão andou depressa e se extinguiu, sem graça, porque a gente direita foi saindo embora, quase toda de uma vez.

Mas o leiloeiro ficara na barraca, comendo amêndoas de cartucho e pigarreando rouco, bloqueado por uma multidão encachaçada de fim de festa.

E, na primeira fila, apertadas contra o balcãozinho, bem iluminadas pelas candeias de meia-laranja, as duas mulheres-à-toa estavam achando em tudo um espírito enorme, porque eram sóduas e pois muito disputadas, todo-o-mundo com elas querendo ficar. (ROSA, 2006, p.363-364)

A primeira descrição do protagonista já é uma amostra daquela mescla de certeza e de incerteza, real e irreal. Matraga não é ainda Matraga. Ele não é nada, mas tem nome e sobrenome – “Augusto Estêves” –, família – filho do Coronel Afonso

Estêves – e local de pertencimento – das Pindaibas e do Saco-da-Embira. Embora ele não seja, por conta das suas faltas, ainda um ser de espírito e corpo, ele também é, como indivíduo – o homem – inserido em um espaço com um nome e um passado. Esse dado também é, ao mesmo tempo, uma marca da onisciência neutra do narrador, uma vez que mostra que Matraga não é, mas deixa latente uma pergunta para o leitor: ele não é ainda? Ele será? Cria-se a expectativa de que a voz narrativa irá, em algum momento do conto, explicar ou mostrar o momento em que Nhô Augusto será Matraga. Isso se confirma ao longo do texto pelo título e pela sempre presente afirmação, inicialmente enunciada pelo padre que o aconselhara à ascese, à dedicação aos valores espirituais, a esperar porque que Augusto teria a sua “hora e sua vez” (ROSA, 2001, p.380, p.383, p. 387). Essa fala-premonição, embora apareça na voz do padre, aparece inicialmente logo antes de o protagonista ser espancado pelos capangas de Major Consilva, quando ele, no afã de vingar a deslealdade do major e de seus ex-empregados, não espera o “cumprimento do ditado: ‘Cada um tem seus seis meses...’” (ROSA, 2001, p. 373).

Esse início da narração, a cena do leilão da Sariema, a “mulher-à-toa” que, junto com Angélica, é cobiçada por vários homens do fim da festa, traz também exemplos de um outro tipo de mescla de técnicas narrativas. Aqui, pode-se reconhecer o narrador onisciente neutro, que apresenta uma situação da qual ele não participa, e que ele parece conhecer por completo. Entretanto, também é notável aquela apropriação cultural, feita pelo narrador, da linguagem das personagens, o que não acontece, nesse momento da narrativa, por meio do discurso indireto livre, mas por uma técnica muito diversa. O uso de expressões populares para adjetivar as diversas pessoas que se encontravam ali naquele fim de festa e o referencial pessoal que o narrador enuncia para os espaços são dados que não parecem pertencer nem somente ao ponto de vista de um narrador onisciente – que tem voz marcadamente diferente daquela das personagens –, nem é diretamente um pensamento ou uma fala das personagens – como é comum acontecer nos processos de discurso indireto livre observados nos textos realistas.

Nesses parágrafos iniciais, pode-se ler: “num leilão atrás da igreja”: a igreja, o espaço da ação das personagens, é aqui um pressuposto conhecido pelo narrador, que não sente necessidade – como é comum acontecer em outros processos de narração onisciente – de explicar os lugares. É como se narrador e leitor já soubessem qual é a igreja de que se fala. O narrador parece ter a expectativa de que o leitor partilhe de uma imagem do “arraial da Virgem Nossa Senhora das Dores do Córrego do Murici” (ROSA, 2001, p. 363). É como um narrador de histórias da tradição oral, em que há

certos códigos culturais de julgamento das atitudes das personagens já pressupostos, que não precisam necessariamente ser explicados, para que o interlocutor os compreenda<sup>3</sup>. Processo parecido se dá com os adjetivos “gente direita”, “mulher-à-toa”: as expressões não são explicadas, atuando como pressupostos culturais partilhados entre narrador, leitor e personagens. Além desses dados, pode-se também perceber, nesse início de narrativa, os trejeitos e atitudes comuns ao povo do lugar, como se pode observar em dados como o benzer-se em frente à igreja e o espaço com as lanterninhas de azeite. Mais adiante na narrativa, esse processo se repete. Quando Nhô Augusto é espancado, o “capiiau amoroso” que havia apanhado no “leilão da Sariema” assiste à sua tortura, com gostos de vingança. A descrição que se faz do rapaz pressupõe um ouvinte que conheça e partilhe uma cultura:

capiiau de testa peluda com o cabelo quase nos olhos, é uma raça de homem capaz de guardar o passado em casa, em lugar fresco perto do pote, e ir buscar da rua outras raivas pequenas, tudo para ajuntar à massa-mãe do ódio grande, até chegar o dia de tirar vingança. (ROSA, 2001, P.374)

A mesma coisa acontece quando sabemos da decisão de Augusto de ir pedir contas dos seus empregados ao Major Consilva:

---

<sup>3</sup> Há poucos estudos sobre a estrutura da narrativa oral brasileira, uma vez que ela pode ser muito variada, dependendo da região do país em que se encontra, e que somente recentemente passou-se a considerar tais narrativas como objeto de estudo como outro objeto cultural, não como literatura. Estabelece-se, portanto, uma dificuldade teórica que fica evidente neste trabalho: como considerar a estrutura da narrativa oral? Essa dificuldade é apontada em estudos sobre a oralidade. Fernandes (2013) afirma que a literatura oral:

figura como uma espécie de arte do cotidiano, isto é, requisitada para diferentes manifestações e ocorrências no dia-a-dia, o que varia das contações de causos, das cantigas entoadas, despretensiosamente, durante as lidas domésticas ou nas mais variadas profissões.

Daí, o trabalho com a oralidade rompe com o conceito clássico de literatura, o qual a circunscreve à produção escrita. (FERNANDES, 2013, p. xiii)

Este trabalho adotou certa liberdade teórica ao tratar do assunto, utilizando principalmente os trabalhos teóricos de Benjamin (1987) sobre o narrador e o de André Jolles sobre as formas simples. Além disso, a leitura feita por Borges (2014) desses autores quando analisou narrativas orais de contadores de história de Caçapava-SP e de Carelli (2003) quando analisou comparativamente Rosa e Luandino Vieira, foi essencial para se estabelecer a influência desse tipo de narrativa nos contos aqui estudados.



Assim, quase qualquer um capiau outro, sem ser Augusto Esteves, naqueles dois contratempos teria percebido a chegada do azar, da unhaca, e passaria umas rodadas sem jogar, fazendo umas férias na vida: viagem, mudança ou qualquer coisa ensossa, para esperar o cumprimento do ditado: ‘cada um tem seus seis meses’” (ROSA, 2001, p. 373)

Sabe-se que o ideal para Augusto, na situação em que se encontrava, seria esperar até que as coisas se acalmassem. Para isso, ele usa expressões como “a chegada do azar, da unhaca”, e o ditado popular “cada um tem seus seis meses”. Esses dados culturais na linguagem fazem com que o narrador pareça se dirigir a um público com o qual se identifica culturalmente. Esse narrador parece estar, portanto, integrado a uma comunidade, assim como um contador da tradição oral.

O processo de mescla de vozes das personagens na narrativa sempre esteve muito presente nos contos e romances regionalistas brasileiros. Na maioria deles, entretanto, ele se dá por uma partição entre narrador (que tem uma linguagem mais próxima da língua considerada “padrão”, na escolha de palavras e formações sintáticas) e personagem (cuja fala ou pensamento traz dados da linguagem regional). Talvez o melhor exemplo desse processo mais tradicional – porque mais próximo daqueles feitos pelos realistas do século XIX – seja o romance *Vidas secas*, de Graciliano Ramos. Lá, o narrador utiliza uma linguagem que, capítulo a capítulo, se mescla com a voz das personagens, mas não se observa esse pressuposto cultural que deve ser dividido entre as três entidades do discurso narrativo: narrador, personagem e leitor.

O processo de onisciência seletiva por meio de um discurso indireto livre, comum à tradição da narrativa realista (CHIAPPINI, 2007), também aparece no conto. Há diversos momentos em que o narrador mescla os pensamentos das personagens à sua voz, ao longo da história. Já no início, há o trecho em que conhecemos Dionóra, seu desgosto pelo casamento com Augusto e a vontade de fugir com aquele que “gostava dela, muito... *Mais do que ele mesmo dizia, mais do que ele mesmo sabia, da maneira de que a gente deve gostar*” (ROSA, 2001, p.369 – itálicos nossos). Já neste último trecho percebemos o pensamento de Ovídio e seus sentimentos pela mulher. Antes, temos diversos trechos em que a voz narrativa é entrecortada pela perspectiva de Dionóra, como nos destacados abaixo:

E ela conhecia e temia os repentes de Nhô Augusto. *Duro, doido e sem sentença, como um bicho grande do mato. E, em casa, sempre fechado*

*em si. Nem com a menina se importava.* Dela, Dionóra, gostava, às vezes; da sua boca, das suas carnes. Só. (ROSA, 2001, p.368) (itálicos nossos)

Dionóra amara-o três anos, dois anos dera-os às dúvidas, e o suportara os demais. Agora, porém, tinha aparecido outro. *Não, só de pôr aquilo na ideia, já sentia medo... Por si e pela filha... Um medo imenso.* (ROSA, 2001, p.369) (itálicos nossos)

Narra-se, aqui, o pensamento de Dionóra. Os adjetivos “duro, doido e sem sentença”, a comparação “como um bicho grande do mato”, a afirmação de “nem com a menina se importava”, ou a de que sentia medo só de pensar na ideia de fugir com Ovídio são claramente distintos de uma perspectiva onisciente neutra, ou mesmo intrusa, já que as palavras não são comuns à linguagem daquela usada predominantemente pela voz narrativa.

Essa mesma técnica narrativa é utilizada para aproximar o leitor de Augusto Matraga ao longo da história. Durante sua recuperação, cuidado pelo casal de pretos que o acolhe, e durante sua redenção religiosa e redescoberta da vida:

Mesmo assim, com isso tudo, ele disse a si que era melhor viver. Bebeu mingau ralo de fubá, e a preta enrolou para ele um cigarro de palha. Em sua procura não aparecera ninguém. *Podia sarar. Podia pensar.* Agora, parado o pranto, a tristeza tomou conta de Nhô Augusto. Uma tristeza mansa, com muita saudade da mulher e da filha, e com um dó imenso de si mesmo. *Tudo perdido! O resto ainda podia... Mas, ter a sua família, direito, outra vez, nunca. Nem a filha... Para sempre...* E era como se tivesse caído num fundo abismo. (ROSA, 2001, p.377)

Ou, quando vivendo com os pretos, longe, no vilarejo do Tombador, recebe a visita inusitada do Tião da Thereza, que lhe diz notícias do que havia acontecido com a sua gente, que ficara pra trás depois da sua acreditada morte: a mulher, vivendo bem com Ovídio; a filha, fugida com um rapaz para lugar que não sabiam onde; e o Quim, seu recadeiro fiel, morto pelos capangas de Major Consilva, ao tentar vingar a morte do patrão. Ele sofre, e conhecemos de perto esse sofrimento por meio do discurso indireto livre:

Nosso Senhor se tinha esquecido dele! *A mulher feliz, morando com outro... A filha, tão nova, e já na mão de todos, rolando por este mundo, ao deus-dará... E o Quim, o Quim Recadeiro – um rapazinho miúdo, tão no desamparo – e morrendo como homem, por causa do patrão... um*

*patrão de borra, que estava p'r'ali no escondido, encostado, que nem como se tivesse virado mulher!...* (ROSA, 2001, p.386, itálicos nossos)

O trecho da narrativa em que Tião da Thereza faz a sua visita inusitada é mais uma demonstração da mescla de dados de ficção e verdade, de acaso e destino presentes no conto, como apontados anteriormente. Da mesma forma que no trecho em que o narrador afirma ser essa uma história inventada, mas dá ao leitor um tempo exato para os acontecimentos, o Tião da Thereza aparece porque “tudo é mesmo muito pequeno, e o sertão ainda é menor”, mas também por um capricho da natureza, como explicado no trecho abaixo:

*E essa era a consequência de um estouro de boiada na vastidão do planalto, por motivo de uma picada de vespa na orelha de um marruás bravo, combinada com a existência, nesse mundo, do Tião da Thereza. E tudo foi bem assim, porque tinha de ser, já que assim foi.* (ROSA, 2001, p.386, itálicos nossos)

Os trechos em itálico parecem demonstrar essa mescla de destino e acaso, verdade e ficção. Mais adiante na narrativa, o mesmo acontece quando Joãozinho Bem-Bem e seu bando passam pelo vilarejo, em parte forçados tanto pelo acaso da maleita, da bexiga e dos soldados que estavam pelos seus caminhos comuns, como pelo destino ficcional, que os obrigava a estarem ali para contribuírem para o desfecho do protagonista: a sua redenção. A mesma mescla se dá quando Augusto aceita o jumento para levá-lo à sua destinação final: o jumento, “um animalzinho assim meio sagrado, muito misturado às passagens da vida de Jesus” (ROSA, 2001, p. 401), segue a sua natureza divina, levando, por acaso e por destino, o protagonista à sua redenção.

Outro dado que vem corroborar essa leitura da duplicidade narrativa é aquele apontado por Galvão (1978) sobre a mescla das categorias de *sublimitas* e *humilitas* no conto. Ela aponta como a narrativa é bem humorada e faz rir, mas também como possui um tom sublime em mescla com o riso.

*Se Matraga é sério e grave, se a narrativa é feita com respeito, se o tom é tal que permite à personagem “rezar perto de um pau-d’arco florido e de um solene pau-d’óleo, que ambos conservavam, muito de-fresco, os sinais da mão de Deus”, nem por isso o texto deixa de fazer rir frequentemente. O lema pessoal de Matraga, além de expressar com clareza os antagonismos que o dilaceram, entre a índole violenta e o*

desejo de salvação – “P’ra o céu eu vou, nem que seja a porrete!...” – não podia ser mais engraçado. (GALVÃO, 1978, p.71)

A segunda epígrafe do conto também pode ser lida como uma afirmação sobre o narrar:

*“Sapo não pula por boniteza,  
Mas porém por percisão”  
(Provérbio capiau).*

O provérbio, assim como os dados analisados, traz em si uma aparente contradição: a necessidade e a beleza<sup>4</sup>. Segundo a afirmação, o sapo não pula pela beleza do ato, mas pela “percisão”, provavelmente uma tentativa de reproduzir a fala caipira para a palavra “precisão”. É interessante notar como essa oposição também pode ser anulada se considerarmos outra acepção do vocábulo, uma vez que precisão, além de “necessidade”, também pode significar “exatidão, rigor, maestria no ato”. O sapo, além de pular porque precisa, pula porque sabe. Nesse momento em que Rosa escrevia *Sagarana*, parecia preciso, necessário, que alguém que soubesse, tivesse a precisão devida, em sendo sapo, pulasse outras alturas. É isso que parece acontecer em “A hora e a vez de Augusto Matraga”: a narração, baseada em pontos tão distintos como a representação realista – a partir de um narrador onisciente que mescla neutralidade e seletividade – e a contação de histórias orais – percebida pela mescla entre os dados de verdade e mentira, e a criação de bases referenciais culturais específicas para a comunidade construída na história, tal como faz um contador oral – constrói-se como um ponto necessário no diálogo estético da década de 1940.

---

<sup>4</sup> A leitura que faço aqui da epígrafe do conto, devo-a ao Seu André Emboava, contador de histórias da cidade de Caçapava-SP, cujas narrativas foram estudadas por Daniel Borges (2014). Tive a oportunidade única de dividir histórias com o Seu André, ele me contando as suas narrativas, e eu lendo para ele as histórias rosianas. A pedido de Daniel, como parte da sua pesquisa de mestrado, fiz a ele a leitura de vários trechos de histórias diversas e de uma narrativa completa, o conto “A menina de lá”. Nesse mesmo dia, a temática do sapo se repetiu em várias narrativas contadas, e, ao relembrar o animalzinho que aparece nos pedidos de Nhinhinha, eu mencionei a epígrafe “Sapo não pula por boniteza, mas porém por percisão”, ao que ele prontamente respondeu: “E pula alto, conforme precisa ele pula. Conforme ele precisa ele pula. Mas o sapo tem muitos sentidos, muita história de sapo, não?” (BORGES, 2014, p.130). Seu André, experiente narrador, notou as diferentes representações do sapo nas histórias que ouvia e contava, e me entregou muito generosamente uma chave de leitura para a epígrafe. Ela também diz respeito ao narrador: narra-se por necessidade, por habilidade. E se pula – ou narra – “conforme (se) precisa”.

## 2.2. A dupla natureza

A primeira epígrafe do conto, a cantiga das moças pobres e ricas, assim como parece apontar para uma bipolaridade que se une na narração, foi escolhida para “A hora e a vez de Augusto Matraga”, segundo explicação de Guimarães Rosa para sua tradutora Harriet de Onís, por conta de seu simbolismo:

Note: nos primeiros dois versos temos sua partida, escondido com o casal de pretos, fugindo do arraial do Muricy, indo para o norte: Porque tinha caído na mais baixa e terrível situação possível. [...] Depois, nos dois outros versos: a “riqueza” é da alma, de superação, de realização transfiguradora e adequada: ‘I am rich, rich, rich’ – e por isso mesmo, ele (sua alma / his soul) vai embora daqui (deste mundo); morre, muda-se para o plano mais alto. (ROSA *apud* BENEDETTI, 2010)

O percurso de Matraga é duplo: a pobreza espiritual dos seus dias de Augusto Esteves, e a riqueza, adquirida por meio de sua penitência, nos “seus seis anos, ou seis anos e meio” (ROSA, 2001, p. 383). Também é duplo o seu destino: a penitência espiritual, o amor a Deus, a reza, a bondade são exercidos por meio de um ato de violência, narrado nos mínimos detalhes de sangue e vísceras ao final do conto. O herói aparece igualmente cindido entre o seu percurso individual de salvação e o seu percurso como o herói coletivo, que redimirá também um povo. O mesmo caminho que a personagem principal irá trilhar ao encontro de sua hora e sua vez é também bipartido: o norte – para onde seguem o velho e Joãozinho Bem-Bem com seu bando de jagunços – e o sul, para onde Matraga é levado pelas maitacas e pelo jerico teimoso. Novamente aqui, na construção da personagem, assim como nos dados narrativos, aparece uma duplicidade que se une, ao final, para uma superação estética.

A divisão dos opostos nos aspectos temáticos e de construção de personagens é, entretanto, pouco marcada por um binarismo maniqueísta. O bem e o mal não estão de lados distintos. Esses aspectos de construção da narrativa parecem permitir uma leitura a partir daquela perspectiva de Rancière sobre a “partilha do sensível” e sobre a “letra muda”. A história é democrática na medida em que nela os opostos, embora marcados pela busca de salvação da personagem, são muito misturados, permitindo uma reflexão sobre os lugares de fala e de representação. Além disso, o jogo narrativo se transforma em uma tessitura muito mais complexa, que constrói um discurso de salvação por meio do porrete.

### 2.3. Augusto Matraga: o herói de duas faces.

Em sua leitura sobre os símbolos que conferem significado a “A hora e a vez de Augusto Matraga”, Walnice Nogueira Galvão (1978) relaciona a metáfora platônica da alma à necessidade de Augusto Matraga de domar o seu espírito. No diálogo entre Sócrates e Fedro, o filósofo ensina ao jovem:

Os cavalos das aurigas dos deuses são todos bons e de boa ascendência, ao passo que todos os demais não são de raça pura, mas miscigenada. Para começar, nosso (dos homens) auriga tem sob sua responsabilidade um par de cavalos; em segundo lugar, um de seus cavalos é nobre, e de nobre raça, enquanto o outro corresponde a absolutamente o contrário quanto à raça e ao caráter. O resultado, nesse caso, é a condução da biga revelar-se necessariamente difícil e problemática. (PLATÃO, 2010, p.82)

A figura metafórica do auriga que tenta dominar os dois cavalos de naturezas distintas que puxam para rumos opostos parece ideal para o que observamos na vida do protagonista do conto, marcada pela busca da salvação da própria alma por meio da duplicidade da santidade e da guerra<sup>5</sup>. Assim como o destino do protagonista é partido entre a violência e a religião, o herói também é cindido entre a tradição do romance ocidental e as culturas populares da criação do mito e de um herói representativo de um grupo social.

Lukács (1971, p. 61-66), em seu conhecido ensaio *A teoria do romance*, dedica-se a explicitar as características do herói épico em contraposição ao do romance. Para o autor, o primeiro nunca pode ser um indivíduo, já que o destino de sua comunidade está cristalizado no seu. Desse modo, a dissolução do vínculo significaria a dissolução do próprio herói. Já o herói do romance é o indivíduo que busca o seu destino, alienando-se daquele dos seus pares sociais. Como herói, Augusto Matraga não é nem completamente um herói romanesco, já que é obrigado a conter os seus impulsos individuais em nome da sua redenção, que acaba por ser coletiva – ele vence o bando de jagunços que, pela lei da força, dominava a região. Ao mesmo tempo, ele também não se constitui enquanto um herói puramente mítico, já que toda a narrativa gira e em torno de seus conflitos pessoais e do seu percurso individual de descoberta da própria alma.

---

<sup>5</sup> Galvão (1978) classifica Matraga de Santo guerreiro, em oposição ao santo asceta, que nega os impulsos da carne para se tornar santo. O santo guerreiro alcança sua santidade pela força, assim como Matraga a alcança “pelo porrete”.

Assim, o conto se aproxima, de forma bastante diversa, de histórias que podem ser definidas como híbridas do mito. O mito, para André Jolles (1976, p.105-107), define-se como aquela história que nasce da necessidade e da vida de um povo e que possui a capacidade de ser recontada, aprendida e adaptada por este mesmo povo, ao longo de sua história. Contraditoriamente, a literatura como experiência narrativa parece advir de uma tradição que não se prende a essa descrição do mito, já que normalmente narra o percurso de um indivíduo em busca de uma resolução do conflito criado. Nela,

(...) 2. O personagem (...) não deve ser “heroico”, nem no sentido épico, nem no sentido “trágico” da palavra (...); 3. O personagem deve ser apresentado não como algo acabado e imutável, mas como alguém que evolui, que se transforma (...) (BAKHTIN, 1998, p.402)<sup>6</sup>

Toda a trajetória de Matraga é marcada por uma “evolução”, a de um homem sem escrúpulos que, depois de passar por uma morte simbólica, pode se reconstruir a partir de dados novos de vida, mas não sem antes redimir seus pecados. Essa nova vida, contudo, não o levará a uma fruição individual das suas conquistas, mas a uma redenção final, necessária, agora não para salvar-se, mas para salvar o outro.

Já na descrição inicial do protagonista podemos perceber essa característica *sui generis* do herói:

Matraga não é Matraga, não é nada. Matraga é Esteves. Augusto Estêves, filho do Coronel Afonso Estêves, das Pindaibas e do saco-da-Embira. Ou Nhô Augusto – o homem – nessa noitinha de novena, num leilão atrás da igreja, no arraial da Virgem Nossa Senhora das Dores do Córrego do Murici. (ROSA, 2001, p.363)

Matraga é e não é. Ele é duplo. Como bem nos aponta Benedetti (2010), Matraga “(e)m poucas horas torna-se chefe de família sem família, proprietário sem propriedades, comandante sem comandados, macho traído pela mulher, caçador caçado, valentão espancado” (BENEDETTI, 2010, p.296).

Uma explicação possível para essa negação da existência do protagonista é a de ele não existir como pessoa que se reconhece no seu grupo social, mas somente como “o homem”. A redenção individual dos seus pecados, alcançada ao libertar da família de um velho da violência do bando de jagunços, pode ser lida também como um encontro

---

<sup>6</sup> As considerações de Bakhtin sobre o romance são muito mais complexas do que esta lista inicial de características que, em seu texto, referem-se às primeiras caracterizações do gênero. Por uma opção crítica, nos absteremos de comentá-las aqui.

do homem e do mito (do santo guerreiro, como lido por Galvão (1978)). Entretanto, ele precisará passar por um percurso que inclui sua morte simbólica e renascimento para que seu auriga alcance pleno domínio dos cavalos da sua alma e para que ele encontre seu verdadeiro destino.

A construção da personagem dá-se de maneira que, inicialmente, conhecemos Nhô Augusto – o homem – como o descreve Quim recadeiro: era “que nem cobra má, que quem vendo tem de matar por obrigação” (ROSA, 2001, p.373). Isso fica evidente pela sua atitude com a moça Tomásia – a Sariema do leilão – e nos pensamentos de Dionóra, sua mulher, para quem ele estava “cada vez mais estúrdio, estorvado e sem regra” (ROSA, 2001, p.369), como “um bicho grande do mato” (ROSA, 2001, p. 368). Entretanto, é também nos pensamentos de Dionóra e na voz de um parente do protagonista que fica evidente a negação do maniqueísmo, uma vez que compreendemos o porquê de Nhô Augusto ter-se transformado no homem sem rédeas que vemos nas páginas iniciais: crescera sem mãe, filho de pai violento e avó rezadeira, que lhe ensinara todo tipo “santimônia e ladainha”.

O início da queda do homem Nhô Augusto se dá quando a mulher decide, finalmente, render-se aos pedidos de Ovídio, com quem vai morar, mesmo diante da possibilidade de ser morta pelo marido. Ele é abandonado também pelos seus capangas, que decidem trabalhar para Major Consilva, inimigo de sua família. Seguindo um caminho equivocado, Augusto escolhe tirar a limpo a vingança dos homens, e, sem saber, inicia o seu percurso de redenção: é espancado até quase a morte e cai no abismo de grandes alturas. Felizmente passava ali naquela hora exata Serapião, que o leva para Quitéria, sua esposa, a qual já estava pronta para encomendar a sua morte, quando “deu-se que Nhô Augusto pôs pessoa nos olhos” (ROSA, 2001, p.376). Embora Augusto não tenha morrido da queda no abismo, o episódio marca uma morte simbólica do personagem: o homem sem rédeas, limitado pelas feridas, já não existia mais. Para Augusto, “era como se seu corpo não fosse mais seu”.

A limitação causada pelos ferimentos é o primeiro obstáculo a ser ultrapassado para a redenção individual de Matraga. O segundo é a tristeza pela qual é tomado, ao sentir a sua impotência diante da limitação da dor física – pelos ferimentos – e espiritual – seu encontro com o passado. Tal redenção individual, entretanto, não é conseguida sem ajuda. O casal de pretos é ponto importante de apoio e resistência durante o caminho que o protagonista precisará seguir para alcançar o seu objetivo final: ir para o céu. Mãe Quitéria, principalmente, ajudará Matraga a encontrar um dos elementos que



concorrem para o encontro do protagonista com seu destino: a natureza. Matraga era alheio aos ciclos naturais do frio, das chuvas, dos animais, mas é por meio desses elementos, personificados na cantiga de Quitéria, que o homem se encontra com o vazio de não ter mais a família, por conta de seu egoísmo e violência. São os elementos ouvidos de dentro da choupana pelo moribundo, e o frio trazido pelo entardecer, que acalmam as dores físicas, mas que trazem para ele, pela primeira vez na narrativa, uma reflexão sobre seus atos:

(...)Podia pensar.

Mas, de tardinha, chegou a hora da tristeza; com grunhidos de porcos, ouvidos através das fendas da parede, e os rufos das galinhas, procurando poleiros nos galhos, e a negra, lá fora, lavando as panelas e a cantar:

*As árvores do Mato Bento*

*deitam no chão p'ra dormir...*

E havia também, quando a preta parava, as cantigas miúdas dos bichinhos mateiros e dos sons dos primeiros sapos.

Esfriou o tempo, antes do anoitecer. As dores melhoraram. (ROSA, 2001 p. 377-378)

É o casal, também, que trará para a casinha o padre, que ensina a máxima do coração contrito ao homem, o que lhe permitirá, mais tarde na narrativa, encontrar a sua hora e sua vez. O reconhecimento dos ciclos da natureza e a capacidade de encontrar a própria alma permitirão que Nhô Augusto se transforme em Matraga, o herói duplo, que, além de ser um exemplo do herói individual do romance, preso ao seu percurso de salvação, também é um herói mítico, uma vez que será a possibilidade de redenção da família inocente de João Lomba, libertando-a da força de violência de Joãozinho Bem-Bem e seu bando.

E é a natureza quem o guia para se tornar o “santo guerreiro” (GALVÃO, 1978). Como já citado na discussão sobre a narração, são acasos naturais que desenham o destino de Matraga. A picada de vespa na orelha do boi faz o desmanche da manada, a busca pelo gado traz até Augusto o Tião da Thereza. O velho conhecido conta as “notícias que ninguém não tinha pedido” e faz reflorescer no homem asceta, que vivia para o trabalho e para a abnegação pessoal, os sentimentos que havia deixado na grota onde renascera. Matraga, depois de acostumar-se à tristeza, entra em novo período de abnegação, mas a chegada do tempo das chuvas vem trazer para o protagonista a possibilidade do encontro de seu destino real, que envolveria a sua natureza guerreira e

a sua redescoberta da alma. As primeiras chuvas fazem brotar a semente dessa redescoberta e retirar a necessidade de penitência asceta do protagonista:

Até que, pouco a pouco, devagarinho, imperceptível, alguma coisa pegou a querer voltar para ele. A crescer-lhe do fundo para fora, sorradeira como a chegada do tempo das águas, que vinha vindo paralela: com o calor dos dias aumentando, e os dias cada vez maiores, e o João-de-barro construindo casa nova, e as sementinhas, que hibernavam na poeira, esperando na poeira, em misteriosas incubações. Nhô Augusto agora tinha muita fome e muito sono. O trabalho entusiasmava e era leve. Não tinha precisão de enxotar as tristezas. Não pensava em nada... E as mariposas e os cupins-de-asas vinham voar ao redor da lamparina... Círculo rodeando a lua cheia, sem se encostar... E começaram os cantos. Primeiro, os sapos: – “Sapo na seca coaxando, chuva beirando”, mãe Quitéria!... Apareceu uma jia na horta, e pererecas dentro de casa, pelas paredes... E os escorpiões e as minhocas pulavam no terreiro, perseguidos pela correição das lava-pés, em préstios atarefados e compridos... No céu sul, houve nuvens maiores, mais escuras. Aí o peixe-frito pegou a cantar de noite. A casca de lua, de bico para baixo, “despejando”... Um vento frio, no fim do calor do dia... Na orilha do atoleiro, a saracura fêmea gritou pedindo três potes, três potes, três potes para apanhar água. Choveu. (ROSA, 2001, p.387-388)

Por misteriosos caminhos, a natureza desenhava o destino de Matraga: a bexiga e a maleita atacaram as veredas normalmente usadas pelo bando de Joãozinho Bem-Bem, e eles acabam por passar pelo vilarejinho em que vivia o protagonista. O encontro com o chefe dos cangaceiros oferecerá a Matraga sua terceira e mais forte tentação: unir-se ao bando e abraçar a sua índole de violência e hedonismo. Esse encontro é, também, nova demonstração de como o bem e o mal são relativizados na narrativa.

Joãozinho Bem-Bem, como Matraga, é duplo: é vilão e amigo, homem forte com sorriso de moça, que veio do norte, mas segue para o sul. Bem-Bem é o chefe dos jagunços, que fazia as regras com as quais vivia, que aplicava a sua natureza violenta em prol daquilo que acreditava – era tudo aquilo que Matraga gostaria de poder ser. A única diferença das duas personagens é que um tinha encontrado o inferno pessoal – e sabia o que o esperava se não conseguisse redimir sua alma; o outro, não. Tanto Matraga quanto Bem-Bem reconhecem essa semelhança e se tratam, desde o primeiro momento, como amigos, e, ao final, parentes.

A maior tentação de Matraga – “cachaça em copo grande” – só será superada depois do tempo das invernadas, chuvaréus longos em que o homem passará exercitando a sua força de homem completo, dominador de seus cavalos, preparando-se

para “a sua hora e sua vez”. Depois, Matraga novamente tem um encontro com a natureza, que dessa vez o libertará completamente de sua culpa e lhe mostrará o caminho a seguir. Os mensageiros desse destino são os pássaros em voo para o sul:

De repente, na altura, a manhã gargalhou: um bando de maitacas passava, tinindo guizos, partindo vidros, estralejando de rir. E outro. E mais outro. E ainda outro, mais baixo, com as maitacas verdinhas, grulhantes, gralhantes, incapazes de acertarem as vozes na disciplina de um coro.

(...)

E não se acabavam mais. Quase sem folga: era uma revoada estrilando bem por cima da gente, e outra brotando ao norte, como pontozinho preto, e outra – grão de verdura – se sumindo no sul.

E agora os periquitos (...). E mesmo, de vez em quando, um casal de papagaios ciumentos. (...) os alegres tuins. (ROSA, 2001, p.399)

A cantiga “do capiau exilado”, entoada por Matraga enquanto observa os pássaros, fará diálogo com os chamados das aves e permitirá ao protagonista descobrir seu destino: seguir viagem. A partir desse momento, ele é guiado ao seu destino final por outro elemento central: o jumento que escolhe teimosamente os caminhos, ajudando o protagonista a se transformar no herói coletivo que ele será ao final da narrativa.

A mescla dessas duas características do herói é análoga a que percebemos na construção narrativa. Os dados estruturais do conto estão sempre divididos entre duas tradições: uma da literatura ocidental, como o narrador onisciente e o discurso indireto livre, ou o herói individual em busca da sua própria redenção; outra da arte literária das culturas populares do Brasil, a do contador de histórias, como a mescla de precisão e imprecisão, a apropriação, por parte do narrador, da linguagem de suas personagens, o herói coletivo do mito. É como se o narrador propositalmente construísse um texto com duas cabeças, de maneira a igualar as referências de construção narrativa.

Essa técnica permite que se observe no conto um processo interessante de “partilha do sensível” (RANCIÈRE, 2004). As referências mescladas do discurso estabelecem um diálogo, dentro do texto, mas também fora dele, com os leitores habituais da década de 1940 no Brasil, acostumados com o texto de representação regional, mas a partir de um olhar de fora, à distância. Nesse conto, o leitor é obrigado a bipartir também o seu olhar e ser levado a compartilhar de referências culturais muito distantes do mundo urbano, obrigando-o a compartilhar perspectivas sobre os destinos da história. Esse olhar, entretanto, ainda se prendia a uma partição das perspectivas, o que, em “Buriti” não mais ocorre. Lá, como irá se observar, as referências se mesclam

por completo, exigindo do leitor um processo ainda maior de identificação e apropriação dos elementos culturais dos outros do sertão.