

## A MANIFESTA FICCIONALIDADE E A ESTRUTURA TRIÁDICA EM “A HORA E VEZ DE AUGUSTO MATRAGA”

---

DÉBORA FERRI\*

---

### RESUMO

Este estudo demonstra os efeitos estéticos produzidos na estrutura da narrativa a partir da escolha da temática da conversão do pecador em santo no conto “A hora e vez de Augusto Matraga”, parte do livro *Sagarana* de Guimarães Rosa. Além disso, também analisa os efeitos de sentido advindos do fato de o narrador declarar, em seu início, que o conto se trata de uma “estória inventada” e embasar sua construção na ideia da tríade. O referencial teórico é composto de estudos estruturalistas, em especial, de Genette, e artigos críticos sobre a obra de Guimarães Rosa.

**PALAVRAS-CHAVE:** Guimarães Rosa, Sagarana, categorias narrativas, ficcionalidade.

---

### 1. INTRODUÇÃO

O conto “A hora e vez de Augusto Matraga”, de Guimarães Rosa, considerado por muitos estudiosos o mais bem realizado de *Sagarana* (1976), trata-se de uma clara narrativa da conversão do pecador em santo. Sua temática marcadamente religiosa, fundamentada na filosofia cristã, é insistentemente reforçada ao longo da narrativa por meio da alusão constante à tríade (Pai, Filho e Espírito Santo), já pronunciada por seu símbolo (um triângulo inscrito numa circunferência), como há muito observou a estudiosa Walnice Nogueira Galvão (1978). Considera-se, no entanto, que este estudo pode trazer contribuições, promovendo um aprofundamento de tal linha de análise.

---

\* Pós-doutora pela Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), São Carlos, São Paulo, Brasil. E-mail: [dferr@terra.com.br](mailto:dferr@terra.com.br)

Outro elemento de interesse a este estudo relaciona-se à declaração inicial do narrador de que se trata de “uma estória inventada”. É evidente, dessa forma, que reafirma o caráter fictício da narrativa e, de imediato, instaura um distanciamento entre o universo narrativo e o leitor, o qual, em nenhum momento, deixa-se envolver pelos acontecimentos devido a tal observação, que é feita nas linhas iniciais do conto.

O objetivo deste estudo é, portanto, observar os efeitos de sentido que são fabricados na narrativa a partir destes dois elementos: a estruturação triádica e a manifesta ficcionalidade do texto. Para isso, considerou-se necessária uma análise mais cuidadosa da voz e focalização (seguindo a terminologia de Genette) e do espaço narrativo (tomando por base o estudo de Osman Lins), embora as demais categorias também sejam mencionadas, conforme se faz necessário.

## 2. A DECLARADA FICCIONALIDADE DO TEXTO

Considera-se apropriado iniciar este estudo pela apresentação da asserção do narrador que remete ao caráter fictício da obra:

E assim se passaram pelo menos seis anos ou seis anos e meio, direitinho deste jeito, sem tirar e nem pôr, sem mentira nenhuma, porque *esta aqui é uma estória inventada, e não é um caso acontecido*, não senhor. (ROSA, 1976, p. 343, grifo nosso).

A opção por começar o estudo colocando em evidência tal trecho é algo totalmente inesperado – afinal, enquanto grande parte das obras pretende apresentar uma aparência de realidade, ou, pelo menos, de verossimilhança, esta, ao contrário, proclama abertamente seu caráter fictício.

O autor tencionou ressaltar exatamente o traço mais marcante da obra literária, aquele que a caracteriza enquanto tal e que vem a ser precisamente esse afastamento do que é “verdadeiro”, essa dissimilitude entre a maneira como as coisas ocorrem no mundo real e como são apresentadas no mundo fictício. De maneira mais simplificada, o escritor obriga o leitor a estar consciente do fato de que está diante de uma obra artística e, como perfeitamente descreve Proust (1988, p. 172) em *O tempo redescoberto*:

[...] a grandeza da verdadeira arte [...] consiste em captar, fixar, revelar-nos a realidade longe da qual vivemos, da qual nos afastamos mais à medida que aumentam a espessura e a impermeabilidade das noções convencionais que se lhe substituem [...]. Captar a nossa vida; e também a dos outros; pois o estilo para o escritor é um problema não de técnica, mas de visão.

Essa constatação – a de que o autor valoriza a ficção quando afirma ser o texto inventado – fica mais clara ao se observar que esse trecho não foi concebido dessa forma, inicialmente. Na primeira versão do conto, como se pode ler em *Guimarães Rosa alquimista*: processos de criação do Mito, de Maria Célia Leonel (1985, p. 193, grifo nosso), diz-se, exatamente, o oposto: “E assim passaram pelo menos seis anos e meio, direitinho desse jeito, sem tirar e nem pôr, sem mentira nenhuma, *porque esta não é uma história, mas sim um caso-acontecido, sim senhor*”.

Portanto, há uma evidente mudança de ponto de vista do escritor, que passa de uma visão ingênua da obra literária a uma visão mais madura. Ele deixa de pretender que a história seja real para ressaltar a verdadeira grandeza da arte, que é, exatamente, a de não ter compromisso algum com a realidade, existindo e tendo valor por si só.

Já Suzy Frankl Sperber, em *A hora e vez de Augusto Matraga*, ensaio presente no livro *Guimarães Rosa: signo e sentimento* (1982, p. 39), afirma algo parecido sobre o motivo pelo qual o autor teria deixado claro esse caráter fictício do conto, considerando que ele haveria tomado a questão da verossimilhança como um empecilho:

O esforço em apresentá-lo [o conto] exemplar (portanto acontecido), reduz as possibilidades de livre manejo dos elementos de fatura. [...]. A narrativa, porém, enquanto ficção – e obra de arte – tem leis próprias, que independem das leis naturais, morais, éticas, filosóficas, religiosas ou sócio-políticas que regem nossas vidas ou nossos mundos. Por isso, a narrativa deve ser reconhecida como diferente da vida.

Com a consideração de que o autor assume e destaca a importância do universo fictício no texto, estudam-se as características estruturais decorrentes da adoção de tal princípio. A consequência mais evidente é relacionada à focalização, como não poderia deixar de ser, já que, se a

história é inventada, ela é conhecida em todos os seus pormenores pelo narrador-focalizador, é sua criação e ele pode manipulá-la da maneira que lhe aprouver – o que equivale a dizer que a focalização é concebida como onisciente.

Mas a adoção desse código focal continuaria sendo a mais adequada mesmo se o conto não fosse proclamado uma invenção. Afinal, ele tem por tema a conversão – Matraga é pecador convertido e a matéria principal da narrativa é a passagem da situação de pecado, para a fase de penitência, culminando na redenção da alma – e as histórias de conversão de santos, como Suzy Frankl Sperber explica no artigo *Amor, medo e salvação: aproximações entre Valdomiro Silveira e Guimarães Rosa* (1996, p. 113), só são contadas depois de o santo estar morto. Quer isso dizer que a história da vida de Matraga já estava concluída quando foi narrada, como o próprio título indica com a referência à “hora e vez” da personagem. De qualquer forma, estando a história concluída e o “santo” morto, o narrador tem conhecimento total do que se passou e, portanto, a focalização deve ser onisciente.

Porém, apesar de a onisciência focal permitir uma grande liberdade na manipulação dos acontecimentos, isso não ocorre nesse conto, o que também se verifica quanto à ordenação temporal, pois existem adiantamentos de informação ou retrospectões consideráveis. Apesar da focalização onisciente, não há grandes incursões na consciência das personagens, embora elas existam. Além disso, o conhecimento do destino reservado às personagens que se afastam da matéria principal da narrativa, por se afastarem de Matraga, só é facultado ao leitor quando também o é ao próprio Matraga. É o caso de uma personagem que eventualmente cruza seu caminho – Tião da Teresa, que deixa Nhô Augusto saber que dona Dionóra e seu Ovídio estavam muito bem, até pensando em casamento, mas que sua filha havia caído na vida, entre outras notícias arrasadoras para Matraga:

O Major Consilva prosseguia mandando no Murici, e arrematara as duas fazendas de Nhô Augusto .... Mas o mais mal-arrumado tinha sido com o Quim Recadeiro – “Se alembra?” – Pois o Quim tinha morrido de morte-matada, com mais de vinte balas no corpo, por causa dele, Nhô Augusto: quando soube que seu patrão tinha sido assassinado, de mando do Major, não tivera dúvida: ...juro desfor-

ra, beijando a garrucha, e não esperou café coado! Foi cuspir no canguçu detrás da moita, e ficou morto, mas já dentro da sala-de-jantar do Major, e depois de matar dois capangas e ferir mais um... (ROSA, 1976, p. 343-344)

Sendo a focalização onisciente, informações do teor dessa, ou seja, desconhecidas de Matraga por estarem alheias a seu mundo e vida presente, poderiam ser facultadas ao leitor diretamente pelo focalizador-narrador. Porém, elas não o são, e isso suscita uma questão: afinal, como é possível classificar a focalização do conto como onisciente se não se tem conhecimento de fatos da história, de modo geral a não ser quando o protagonista está neles envolvido? Isso poderia fazer com que se pensasse que a focalização é, de fato, interna. Além disso, não seria ainda um total absurdo pensar-se que ela é externa pelo fato de a maioria dos acontecimentos relatados realmente serem apenas aqueles que a qualquer espectador comum seria possível estar de posse do conhecimento.

A resposta para isso, em parte, está na natureza mesma da narrativa com focalização onisciente – a história é conhecida em sua totalidade e pode-se selecionar o que deve ou não ser contado e qual é o momento mais adequado para se facultar uma ou outra informação. No texto, opta-se por narrar simplesmente a trajetória de Augusto Matraga, portanto, é só o que acontece a ele que importa. No caso das informações a respeito da filha, da esposa e de Quim Recadeiro, elas só fazem diferença na medida em que acrescentam novos sofrimentos ao protagonista, são parte de sua penitência. Assim, elas só são conhecidas por Matraga e pelo leitor através de Tião da Teresa, não por ser esse um recurso utilizado para não se “escapar” de uma possível focalização externa, mas para intensificar a humilhação sofrida pela personagem e, por conseguinte, conservar o caráter de prova, de tentação. Isso é reforçado quando Nhô Augusto pede a Tião que não lhe conte mais nada a respeito de sua vida pregressa, porque não havia “mais nenhum Nhô Augusto esteves, das Pindaibas” (ROSA, 1976, p. 344), ao que este responde:

- Estou vendo, mesmo. Estou vendo...

E Tião da Teresa pôs, nos olhos, na voz e no meio-aberto da boca, tanto nojo e desprezo, que Nhô Augusto abaixou o queixo; e nem

adiantou repetir para si mesmo a jaculatória do coração manso e humilde: teve foi de sair, para trás das bananeiras, onde se ajoelhou e rejurou: - P'ra o céu eu vou, nem que seja a porrete!...

Esse acontecimento é o que fere mais fundo a personagem, por ser o definitivo golpe em seu orgulho de ex-coronelzão, respeitado e temido, tanto que este chega a duvidar de que poderia merecer o céu:

-Desonrado, desmerecido, marcado a ferro feito rês, mãe Quitéria, e assim tão mole, tão sem homênia, será que eu posso mesmo entrar no Céu?!... (ROSA, 1976, p. 345)

O interessante desse momento é o fato de demonstrar que Nhô Augusto, apesar de os recusar, ainda está preso à ideia de que a valentia e a violência são atributos louváveis. E é pensando assim que acaba alcançando a redenção, fazendo boa utilização desses seus atributos, com a única diferença de que não se está mais em presença de um homem cruel e prepotente; pelo contrário, nessa passagem, sua conduta é um exemplo de perfeito de humildade e resignação. A descrição da expressão do Tião que “pôs, nos olhos, na voz e no meio-aberto da boca, tanto nojo e desprezo, que Nhô Augusto abaixou o queixo”, e o fato de Matraga não ter podido sentir-se melhor nem mesmo com a jaculatória, faz com que o leitor se compadeça de sua situação. É esse tipo de passagem que vai, aos poucos, regenerando a imagem do anterior anti-herói, impressão amplificada pela seguinte passagem, de um delicado lirismo ao expor a tristeza e solidão da personagem em sua peregrinação:

E, enquanto isso tudo, Nhô Augusto estava no escuro e sozinho cercado de capiaus descalços, vestidos de riscado e seriguilha tinta, sem padre nenhum com quem falar. 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 marruaz bravo, combinada com a existência, neste mundo, do Tião da Tereza. E tudo foi bem assim, porque tinha de ser, já que assim foi. (ROSA, 1976, p. 345)

Já na seguinte passagem, encontrada na fase intermediária, em que Matraga está penitenciando-se de seus pecados, o que se quer é

atrair a simpatia do leitor em relação ao antigo coronelzão, daí a intromissão em sua consciência:

Nunca mais seria gente! O corpo estava estragado, por dentro, e mais ainda a idéia. E tomara um tão grande horror às suas maldades e aos seus malfeitos passados, que nem podia se lembrar; e só mesmo rezando. (ROSA, 1976, p. 340)

É interessante, ainda, observar que, na primeira parte da narrativa – assumindo-se a divisão de Walnice Nogueira Galvão (1978, p. 63), na qual Matraga passa pelas fases de inferno, purgatório e céu, são apresentados os pensamentos de várias personagens, tais como Quim Recadeiro, Dona Dionóra e Nhô Augusto, enquanto nas demais só se tem acesso à consciência de Augusto Matraga. Talvez isso tenha relação com o que Suzy Frankl Sperber define, no texto *A bíblia e os evangelhos* (1976, p. 48) como criatural em oposição a figural. Segundo sua concepção, em *A hora e vez de Augusto Matraga*, o gosto pelas personagens de figural cristão dá lugar às personagens do criatural cristão, os humildes, no caso, capiaus. Na primeira parte do texto, existem várias personagens que não representam apenas um tipo, como é o caso de Dionóra e de Quim Recadeiro – são assemelhados a seres humanos reais, com pontos fortes e fracos, qualidades e defeitos, sendo, desse modo, viável, e até mesmo necessária, sua representação interior. Já nas demais partes, as personagens de relevância que acompanham Matraga se aproximam mais do figural: o casal de pretos, conforme observa Maria Sylvia de Carvalho Franco em seu artigo *A vontade santa* (1975, p. 98), é uma representação figurativa dos bons samaritanos, enquanto Joãozinho Bem-Bem é a encarnação de tudo quanto Matraga tenta se afastar, portanto, ele só existe no conto na medida em que serve como teste para a fé de Matraga e possibilita sua redenção, mas não é uma personagem ativa.

Ainda com relação ao modo narrativo, vale lembrar a afirmação feita no início deste estudo, de que, no conto, há uma distância grande entre a história e o leitor, iniciada pela afirmação de que esta é uma história de ficção e reforçada pela presença do narrador, que se faz sentir ao longo de todo o texto. Assim, apesar de existirem muitas cenas – ações pormenorizadas e muito diálogo, em que o focalizador

está afastado, não é frequente que se tenha aquilo que, na teoria de Genette (s.d., p. 164), denomina-se transparência pseudo-flaubertiana do narrador, que é o contar-se de forma a dizer o mais possível sobre a história, mas de dizê-lo o menos possível e assim fazer com que se esqueça que é o narrador quem conta. Não se quer com isso dizer que não existam passagens em que se tenha a impressão de se estar diante do acontecido e não ser perceptível a presença do narrador. De fato, elas ocorrem, como no exemplo abaixo:

- Vira o demônio de costas, meu filho...Faz o que seu padre mandou!

- E é o diabo mesmo, mãe Quitéria...Eu sei...Ou então é castigo, porque eu vou me lembrar dessas coisas logo agora, que o meu corpo não está valendo, nem que eu queira, nem p'ra brigar com homem e nem p'ra gostar de mulher...

- Reze o credo! (ROSA, 1976, p. 346)

Porém, em diversos outros momentos, a presença do narrador-focalizador, o qual frequentemente relembra ser o relato sua criação, é tão perceptível que se cria um abismo entre o leitor e a história, como neste exemplo, anteriormente mencionado no estudo – “E tudo foi bem assim, porque tinha de ser, já que assim foi.” (ROSA, 1976, p. 345)–e no seguinte: “E, páginas adiante, o padre se portou ainda mais excelentemente, porque era mesmo uma brava criatura” (ROSA, 1976, p. 339).

Esses trechos, além de ressaltarem a ficcionalidade do texto e, portanto, a existência de um narrador, conferem humor, em um procedimento notadamente machadiano. A consequência desse caráter misto do relato é que, em alguns momentos, tem-se a impressão de que a informação não procede de nenhum informador, enquanto, em outros, a presença do narrador é constantemente lembrada. Pode-se enquadrar o texto de Rosa na mesma categoria em que Genette (s.d., p. 166) observa acontecer no romance de Proust (1988): narrativa no extremo do *showing* e no extremo do *telling*.

### 3. O NARRADOR: ORALIDADE E CONFIGURAÇÃO TRIÁDICA DO CONTO

Voltando à citação que inaugura este capítulo, retoma-se a mesma ideia no caso do narrador: essa instância narrativa criou a história de



uma personagem – Augusto Matraga. Pela terminologia de Genette (s.d., p. 227), não sendo personagem da história que conta e apenas narrando uma história, é, portanto, um narrador heterodiegético, o que traz algumas consequências.

Na conclusão do artigo *Matraga*: sua marca, Walnice Nogueira Galvão (1978, p. 72) se pergunta: “Indago se será só por coincidência que Guimarães Rosa melhor acerte a mão, invariavelmente, nas histórias ‘faladas’”.

Pressupondo-se que ela esteja se referindo à aproximação que se pode fazer entre o conto e os “causos” sertanejos, à oralidade que lhes é própria, deve-se dizer que se concorda plenamente com a ensaísta. Até mesmo o modo de afirmar de que é uma “estória inventada, e não é um caso acontecido, não senhor” pode ser considerada uma desconstrução da fala do sertanejo, que, ao contar histórias, costuma garantir ser ela um “causo acontecido, sim senhor”, por mais absurdo que determinado causo pareça.

Também Suzy Frankl Sperber, em seu artigo *Amor, medo e salvação*: aproximações entre Valdomiro Silveira e Guimarães Rosa (1996, p. 110) observa que o conto se assemelha às sagas do cordel brasileiro, em que “o conhecimento só é possível a partir de acontecimento vivenciado pelo narrador e registrado pela visão, memória e palavra”, mesmo porque o título da obra – *Sagarana* – significa “à maneira de saga”, permitindo que se pense que o conto realmente é feito à maneira das narrativas orais, como são as sagas. No mesmo artigo, ela ressalta que a oralidade é importante nesse conto, tanto na caracterização das personagens quanto nos efeitos poéticos (SPERBER, 1996, p. 107).

Essa condição de a composição ter relação de proximidade com os causos, com as sagas e com o cordel, harmoniza-se perfeitamente com a voz e o modo narrativo instaurados no conto, em que a narração e a focalização são assumidas pela mesma instância. É como se um contador de causos estivesse narrando uma história a partir de seu próprio ponto de vista – sendo o causo acontecido ou não.

Por outro lado, o tipo de narrador e de focalização instaurados também se adéquam ao tema da história narrada. Partindo-se da estruturação dessas duas categorias, explicita-se essa possibilidade de leitura.

Tem-se, no conto, um narrador heterodiegético de nível extradiegético. É o tipo de narrador das narrativas clássicas e talvez o de mais simples compreensão e identificação, já que narra fatos alheios a si próprio e se utiliza, geralmente, do verbo na terceira pessoa e no tempo passado, demonstrando estar a história concluída no momento em que narra. É um focalizador-narrador que por vezes deixa escapar a admiração que sente pelo procedimento da personagem que inventou – claro, pois é o deus de sua criatura:

Quem quisesse, porém, durante esse tempo, ter dó de Nhô Augusto, faria grossa bobagem, porquanto ele não tinha tentações. Nada desejava, cansava o corpo no pesado e dava rezas para a sua alma, tudo isso sem esforço nenhum, como os cupins que levantam no pasto murundus vermelhos, ou como os tico-ticos, que penam sem cessar para levar comida ao filhote de pássaro-preto - bico aberto, no alto do mamoeiro, a pedir mais. (ROSA, 1976, p. 343)

Não se pode deixar de notar, a adequação das comparações para se dizer que o destino de *Matraga* não deve ser lamentado, por ser simples, comum.

Fica claro, assim, que esse focalizador-narrador se encontra em posição demiúrgica: ele sabe de tudo o que ocorre com sua criação e a sua volta; pode manipular suas ações, seus pensamentos e o tempo e o espaço em que ela se desenvolve da maneira que lhe aprouver. É, desse modo, um narrador mais do que adequado ao tema cristão no conto – a conversão do pecador em santo. Também para isso contribui a afirmação do caráter fictício do conto: o narrador inventou, criou sua obra, assim como Deus criou o universo, também sua obra – duas grandes obras-primas.

Seguindo por esse curso da temática cristã, é interessante lembrar que o próprio Jesus Cristo era um contador de histórias, mais especificamente, de parábolas. Mais interessante ainda é se pensar que ele é uma das três pessoas que compõem a essência de Deus – aliás, aqui vale lembrar que a ideia da trindade é recorrente ao longo de todo o texto.

Em seu artigo *Matraga*: sua marca, Walnice Nogueira Galvão (1978), como vimos, faz uma relação de várias passagens da narrativa em que surge a ideia de trindade. Começa pelo fato de que a própria vida

de Matraga é composta em trios (GALVÃO, 1978, p. 63): no início, vive com a esposa e a filha; na fase de penitência, quem acompanha seu percurso é o casal de pretos e, finalmente, forma outro trio, na conclusão de sua jornada, com o velho e Joãozinho Bem-Bem.

A ensaísta (GALVÃO, 1978, p. 63) ainda nota que a personagem é nomeada de três diferentes maneiras: há o nome Matraga, mítico, nome de santo; Augusto Esteves é o nome social, de coronelão fazendeiro, rico e prepotente; já Nhô Augusto é o nome do indivíduo em sua demanda – seu nome individual.

No mesmo texto, a autora (GALVÃO, 1978, p. 64) faz com que se atente ao fato de que a metáfora da cobra – que diz estar associada à ideia do mal, na conotação cristã – aparece também três vezes no conto. A primeira ocorre no momento em que Quim Recadeiro informa Nhô Augusto da situação em que seu patrão se encontrava:

Estão espalhando...- o senhor dê o perdão p'ra minha boca que eu só falo o que é preciso (sic) – estão dizendo que o senhor nunca respeitou filha dos outros nem mulher casada, e mais que é que nem cobra má, que quem vê tem de matar por obrigação...(ROSA, 1976, p. 333)

Na segunda vez em que essa metáfora aparece, é também de modo a comparar Matraga à cobra:

–Deus que me perdoe,– resmungou a preta,– mas este homem deve de ser ruim feito cascavel barreada em buraco, porque está variando que faz e acontece, e é só braveza de matar e sangrar...E ele chama por Deus, na hora da dor forte, e Deus não atende, nem para um fôlego, assim num desamparo como nunca vi! (ROSA, 1976, p. 337)

Já na última ocorrência, Walnice Nogueira Galvão (1978, p. 65-6) observa que as cobras são comparadas aos intestinos de Joãozinho Bem-Bem, metáfora essa, segunda ela, de um tipo querido a Guimarães Rosa, e que significa a coisa-dentro-da-outra que, ao sair, provoca a mudança e elimina o mal:

A lâmina de Nhô Augusto talhara de baixo para cima, do púbis à boca-do-estômago, e um mundo de cobras sangrentas saltou para o ar livre, enquanto seu Joãozinho Bem-Bem caía ajoelhado, recolhendo os seus recheios nas mãos. (ROSA, 1976, p. 368)

É interessante, ainda, atentar ao fato de que essas ocorrências se dão, cada uma, em uma das partes da história, segundo a divisão pecado, penitência e redenção (GALVÃO, 1978, p. 63). Essa ideia de trilogia é observada após haver sido assinalada a questão do emblema de Matraga, que também se relaciona com a ideia triádica, visto ser um triângulo inscrito em uma circunferência.

O significado mais óbvio do triângulo, segundo Walnice Nogueira Galvão (1978, p. 43) é religioso, visto ser o sinal clássico da santíssima trindade desde os primeiros séculos do cristianismo. É preciso atentar-se ao fato de que o dogma da trindade, na doutrina cristã, significa que “todo dom provém do Pai (a Patre) –por mediação do Cristo, seu filho encarnado (per Christum) – pela ação do Espírito Santo (in Spiritu) – e volta finalmente ao Pai (ad Patrem)”, sendo esse o motivo pelo qual em toda história de salvação se exprime a ação pessoal das três pessoas. Além disso, a autora (Galvão, 1978, p. 46) propõe como hipótese a ser considerada a de que Deus, dentro de cada ser humano, tenha colocado uma percepção de sua natureza tríplice e gravado esse número em toda a criação.

Já a circunferência (GALVÃO, 1978, p. 47), representa o grafismo humano mais primitivo, além de ser, ao mesmo tempo, o polígono mais simples e mais complexo –mais simples por ser a única figura, em geometria plana, constituída por uma única linha, curva e mais complexo por apresentar o maior número de lados (no caso, simples pontos) possíveis.

Além de ambas as figuras serem sinais de transcendência, Walnice (1978, p. 62) observa que elas trazem a expectativa de que o percurso de Matraga seja ternário e circular – como, de fato, acontece.

#### 4. OS ESPAÇOS DA TRAJETÓRIA DE MATRAGA

Do mesmo modo que a trindade está refletida no conto, Augusto Matraga, em sua peregrinação, percorre três lugares: principia no Murici, dirige-se ao povoado do Tombador e termina o percurso em um povoado próximo ao Murici, no Rala-Coco. Cada uma das três localidades corresponde a um momento específico de sua trajetória (pecado, penitência e salvação), conforme se mencionou.

A história de Matraga, por recuperar o tema da conversão de pecador em santo, exige a existência de uma situação infernal, visto que não existe santo que não tenha pecado – os seres que nunca pecaram são os, assim chamados, anjos. Partindo-se dessa ideia, o primeiro momento, que se passa especificamente no arraial da Virgem Nossa Senhora das Dores do Córrego do Murici, corresponde à fase de pecado de Nhô Augusto, ou, como se julga mais adequado dizer, é o espaço de sua situação infernal.

O espaço da condição infernal de Matraga não é amplamente descrito, no entanto, é suficiente para que se crie uma atmosfera (LINS, 1976, p. 76) de libertinagem, já que o conto se inicia com Nhô Augusto em “um leilão de atrás de igreja”, espaço propício ao mal e ao pecado. O espaço, aqui, portanto, desempenha uma função caracterizadora (LINS, 1976, p. 97), pois é um lugar que Nhô Augusto frequenta e, desse modo, diz muito de sua personalidade. Vale, ainda, fazer nota de que, em matéria de estrutura, trata-se de uma ambientação franca (LINS, 1976, p. 79), pois, como deixa claro o trecho a seguir, o que se tem é um narrador exterior à história, que observa e verbaliza o espaço. Pode-se considerar sua descrição bastante objetiva, o que condiz com o caráter desse tipo de ambientação, quando em terceira pessoa:

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 ficou na barraca, comendo amêndoas de cartucho e pigarreando de 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 só duas e pois muito disputadas, todo-o-mundo com elas querendo ficar. (ROSA, 1976, p. 324).

A passagem acima deixa claro que o espaço que Nhô Augusto ocupa está de acordo com sua situação infernal, tanto que “a gente direita foi saindo embora”, pois é um espaço em que há uma “multidão encachaçada” e, ainda, onde se fazem leilões de “mulheres-à-toa”.

É, portanto, uma localização espacial condizente com a conduta da personagem.

O inferno é entendido como o deter-se na negatividade, naquilo que deve ser superado, é a impossibilidade de transcendência, o ser-se sempre a mesma coisa. E, de fato, Nhô Augusto, nesse primeiro momento, encontra-se nessa posição, atolado no mal: é um homem cruel, prepotente, sem valores morais ou familiares e que pouca atenção dá ao que os outros sentem pelo fato de acreditar que suas poses e sua posição lhe permitem que assim proceda. Isso fica claro na seguinte consideração feita pelo narrador, em que se percebem expressões que seriam usadas por Dionóra, não pelo narrador, e a partir de sua focalização:

E ela conhecia e temia os repentinos de Nhô Augusto. Duro, doido e sem detença, 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. No mais, sempre com os capangas, com mulheres perdidas, com o que houvesse de pior. Na fazenda - no Saco-do-Embira, nas Pindaíbas, ou no retiro do Morro Azul - ele tinha outros prazeres, outras mulheres, o jogo do truque e as caçadas. E sem efeito eram sempre as orações e promessas, com que ela o pretendia trazer, pelo menos, até o meio caminho direito. (ROSA, 1976, p. 329)

O trecho demonstra que a conduta Nhô Augusto está de acordo com as visões de inferno: a detença na negatividade, já que está sempre à volta com prostitutas, jogo, violência e adultério e a impossibilidade de transcendência, que é representada pela ineficácia das promessas e orações da esposa.

Mais do que apresentar uma má índole, ele ainda se comprazia no mal. O episódio em que arremata Sariema no leilão, apenas porque havia um capiau enamorado dela, caracteriza bem isso. Especialmente, pelo modo como o humilha, quando ele tenta fugir com a namorada:

Mas Nhô Augusto separou-os, com uma pranchada de mão:

- Não vai, não!...

O capiauzinho ficou mais amarelo. A Sariema começou a querer chorar. Mas Nhô Augusto, rompente, alargou no tal três pescções:

- Toma! Toma! E Toma!... Está querendo?... (ROSA, 1976, p. 326)

Enquanto esteve nessa situação infernal, Nhô Augusto logrou conquistar muitos ódios e desavenças e todos os inimigos dispostos a se vingar aproveitam-se quando o Major Consilva e seus capangas se insurgem contra ele. Assim, ao chegar à fazenda do Major, é logo recebido a porretadas pelos capangas, que não hesitam um segundo em espancar o homem que sempre fora cruel e desrespeitoso com todos. A descrição da queda de Nhô Augusto chega a ser teatral, retratando cada movimento – “desdeu o corpo”, “caiu”, “ainda se ajoelhou em terra, querendo firmar-se nas mãos” -, mas também chama bastante a atenção, no trecho, a espécie de sabedoria de valentão da personagem, no que se refere à aparência do capiau – “ele sabia que capiau de testa peluda com o cabelo quase nos olhos, é uma raça capaz de guardar o passado em casa”. Surge dotado, ainda, de maior interesse, o modo como ele coloca as coisas, num linguajar popular, mais uma vez repleto de poesia – “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 da vingança”.

Depois, arrastam-no, inconsciente, até o Rancho do Barranco e ferram-no com a insígnia do Major. Nhô Augusto, como que ressuscitando diante de tamanha dor, dá um grito fortíssimo e salta ao precipício. Os capangas, acreditando-o morto, erguem uma cruz ali mesmo e partem.

A queda no precipício do Barranco é uma alegoria da ida ao inferno. Isso porque a única maneira de Matraga vencer o inferno agora seria enfrentando a morte – como ele, de fato, faz e vence-o, pois não só sobrevive, como renasce para outra vida.

A partir daí, é iniciada a fase em que Matraga se encontra no purgatório. Nessa ocasião, a personagem, como deve ser, abstém-se de todos os prazeres, apenas reza, trabalha e ajuda as pessoas.

O espaço em que se move a personagem nessa fase de sua vida – o povoado do Tombador – é uma confirmação desse estado de coisas, é um lugarejo afastado, perdido no meio do nada, uma localização espacial propícia à reflexão, à purgação de seus pecados. A passagem que narra a longa viagem até o povoado reforça a ideia de solidão, principalmente através da enumeração dos lugares que foram sendo deixados para trás. Portanto, nesse caso, tem-se uma ambientação reflexa (LINS, 1976, p.

82), na medida em que o espaço, de fato, incide sobre o protagonista, ampliando o isolamento a que ele se condena e confirma um estado de coisas. Um lugar de penitência deve, obrigatoriamente, ser acanhado, isolado, e é exatamente essa ideia que passa a descrição do caminho que percorrem até chegar lá, como deixam claro as informações de que iam deixando para trás “primeiro os arraiais”, depois “moendas e fazendas”, depois “as estradas com cancelas” e “roçarias e sítios”, depois até mesmo as “grandes casas velhas” em que ninguém morava. A menção aos lugares em que dormiam no caminho também reforça a ideia de desolação: “nas brenhas”, “à beira de lagoas cobertas de mato” “ou em ranchos de que todos são donos”, chegando, através de um caminho de “picadas penhascosas e sendas de pedregulho” (ROSA, 1976, p. 340-1), a um povoado em que raramente aparecia alguém. O momento da vida de Nhô Augusto é de desolação e, portanto, de maneira desolada é representado o lugar.

Essa fase da purgação é também aquela em que Matraga sofre tentações. A primeira dá-se na passagem mencionada, em que Tião da Teresa revela a triste sorte das personagens mais ligadas a Nhô Augusto, causando-lhe graves sofrimentos, golpeando-lhe o orgulho e tentando-o à vingança. A segunda grande tentação sofrida pela personagem é causada pela passagem do bando de Joãozinho Bem-Bem, a quem Matraga dedica afeição e por quem tem admiração sincera, vendo nele tudo o que havia sido e já não podia ser – afeição e admiração plenamente correspondidas pelo chefe dos jagunços, tanto que o convida a juntar-se ao bando:

–Mano velho, o senhor gosta de brigar, e entende, está-se vendo que não viveu sempre aqui nessa grota, capinando roça e cortando lenha...Não quero especular coisa de sua vida p'ra trás, nem se está se escondendo de algum crime. Mas, comigo é que o senhor havia de dar sorte! Quer se amadrinhar com meu povo? Quer vir junto? (ROSA, 1976, p. 354)

Matraga, como não podia deixar de ser, recusa o convite do bando, sempre à espera da chegada de sua hora e sua vez: “Agora que eu principiei e já andei um caminho tão grande, ninguém não me faz virar e nem andar de-fasto!” (ROSA, 1976, p. 356).



No entanto, é interessante notar como as duas personagens se reconhecem uma na outra. Isso porque ambos são produtos do mesmo meio social, em que a violência é sancionada como forma de vida e de sobrevivência. Maria Sylvia de Carvalho Franco (1975, p. 101) explica que a violência existe estruturalmente na sociedade brasileira, especialmente no sertão, região em que o conto se passa. A autora, brilhantemente, lembra que não se trata de uma violência proveniente apenas da injusta relação latifundiário-escravo, mas também existe naqueles que não foram nem senhores, nem escravos, dispersos pelo sertão, indo para onde a pobreza das roças os conduz; indivíduos marcados para sempre pela vida de restrições que levam, conservando um “sentimento perene de carência”.

É nesse meio social que surgem figuras como Matraga e Joãozinho Bem-Bem. Um meio social, conforme diz Maria Sylvia de Carvalho Franco (1975, p. 101), em que a moralidade sanciona a honra, a coragem e a violência. Mesmo tendo sua origem em meios tão diferentes – um é o grande latifundiário poderoso e prepotente, enquanto o outro pode ser incluído entre aqueles que vagam pelo sertão guiados pela necessidade – Matraga acaba por se tornar tão marginal quanto Joãozinho Bem-Bem. E mais: mesmo que não se tornasse, eram feitos da mesma fibra e tinham os mesmos valores morais. É por isso que ambos se reconhecem como homens em que a honra está acima de tudo e deve ser lavada com sangue. Como nota a ensaísta (Franco, 1975, p. 103): “A opressão é vigorosamente denunciada nessa obra, mas o é de maneira muito geral, como infortúnio que a todos – do mais miserável ao mais poderoso – igualmente pode atingir”.

Essa irmandade, no que concerne aos valores morais, é claramente explicitada no sonho de Matraga

E, à noite, tomou um trago sem ser por regra, o que foi bem bom, porque ele já viajou, do acordado para o sono, montado num sonho bonito, no qual havia um Deus valentão, o mais valentão de todos os valentões, assim parecido com seu Joãozinho Bem-Bem, e que o mandava ir brigar, só para lhe experimentar a força, pois que ficava lá em cima, sem descuido, garantindo tudo. (ROSA, 1976, p. 356)

O trecho, além de demonstrar esse ponto, ainda é o que melhor caracteriza o tom de humor presente no conto, proveniente,

principalmente, da índole violenta de Nhô Augusto, que antagoniza com seu desejo de salvação, como ressalta Walnice Nogueira Galvão (1978, p. 71-2). A autora pergunta-se se essa mescla de sublimitas e humilitas não teria uma razão de ser:

Não ocorreria nesses textos [nos escritos de e sobre São Francisco, no teatro dos mistérios cristãos medievais, na vida lendária de santos populares, na literatura de colportage de matéria cristã, no romance de cordel tipo “vida de santo”], tal como no Matraga, o fluir de uma corrente de cristianismo popular, em que a divindade, longe de ser o Deus otiosus de que fala Mircea Eliade, seja ao contrário presente e atuante, e o sagrado não tem limites demarcados com relação à vida cotidiana? (GALVÃO, 1978, p. 72)

De fato, a personagem, em sua ânsia de alcançar o bem, em retratar-se de seus pecados, vincula-se ao cristianismo popular. O único caminho que traz paz a Nhô Augusto é o da santidade, o que denuncia a intenção em se louvar tal conduta cristã.

Finalmente, a última etapa do percurso de Matraga é aquela que o leva a alcançar a redenção dos pecados, ou aquela que o leva ao céu. Dá-se quando Nhô Augusto abandona o povoado para ir em busca de sua hora e vez. Nesse momento, ele faz o caminho inverso, em sinal de retorno ao que lhe pertencia. Já não é preciso mais que pague pelos pecados, a fase de purgação acabou e ele caminha em direção à redenção – por isso, se antes veio na direção norte, agora viaja para o sul:

Mas, somadas as léguas e deduzidos os desvios, vinham eles sempre para o sul, na direção das maitacas viajoras. Agora, amiudava-se o aparecimento de pessoas - mais ranchos, mais casas, mais povoados, fazendas; depois arraiais, brotando do chão. E, então, de repente, estiveram a muito pouca distância do arraial do Murici. (ROSA, 1976, p. 362)

Esta passagem demonstra que, de fato, a trajetória de Matraga é triádica e circular, como pareceu significar seu emblema (triângulo inscrito na circunferência). Afinal, além de todos os elementos, presentes no conto e aqui explicitados, que evocam a ideia de trindade, sua trajetória é a maior prova disso. Ele a inicia em um ponto – o Murici, em

que vive em pecado – passa por outro ponto intermediário – o povoado do Tombador, onde purga seus pecados – e termina a trajetória em um uma localidade próxima à que iniciou, alcançando a redenção. No entanto, não poderia ser feita de melhor forma a observação de Walnice Nogueira Galvão (1978, p. 63):

Não se deve, todavia, insistir, numa circularidade enganosa; ela é antes simbólica, no sentido de que Matraga é predestinado e vai cumprir aquilo que já estava previsto em sua marca, vai acabar chegando ao ponto de partida. Dentro dessa circularidade, o relato da vida de Matraga é uma progressão, implica fases de vida que são vencidas, superadas, deixadas para trás, para que um novo homem surja de cada uma delas.

Além disso, enquanto caminha em direção à purgação dos pecados, Matraga afasta-se das pessoas e do mundo; já quando a trajetória é em direção à conquista da redenção da alma, surgem pessoas e lugares, como prova o trecho transcrito. Matraga, nesse momento, não precisa mais estar isolado do contato com outros seres, regressa ao lugar de onde veio, sem correr risco de queda.

O próprio caminho percorrido por Nhô Augusto, quando está perto de alcançar a tão almejada redenção, é descrito com grande beleza. Nessa fase, o narrador opta por adotar a ambientação dissimulada (LINS, 1976, p. 84), pois o espaço realmente se apresenta através dos atos de Matraga: ele vai “espionar um buraco de tatu, escavado no barranco”, descasca “um ananás selvagem”, tira “mel da caixa comprida da abelha borá”, reza “perto de um pau-d’arco florido e de um solene pau-d’óleo” etc.

Parou, para espionar um buraco de tatu, escavado no barranco; para descascar um ananás selvagem, de ouro mouro, com cheiro de presépio; para tirar mel da caixa comprida da abelha borá; para 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. E, uma vez, teve de se escapar, depressa, para o meio da encosta, e ficou a contemplar, do alto, o caminho, belo como um rio, reboante ao tropel de uma boiada de duas mil cabeças, que rolava para o Itacambira, com a vaqueirama encourada - piquete de cinco na testa, em cada talão sete ou oito, e, atrás, todo um esquadrão de ulanos morenos, cantando cantigas do alto sertão. (ROSA, 1976, p. 360)

O caminho, nessa oportunidade, evidentemente, é caracterizado como belo e alegre. Afinal, é o espaço da peregrinação de Nhô Augusto em direção à salvação. Ele já não olha mais lá de baixo, do fundo do precipício para o alto, pode “contemplar, do alto, o caminho, belo como um rio”. Tudo agora exala conforto: as estradas cantam, o ananás tem cheiro de presépio, o caminho é belo, com mel de abelha borá para ele comer e flores. Isso demonstra que o caminho da santidade, apesar de tortuoso, é também bonito e gratificante.

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

As discussões aqui estabelecidas pretenderam demonstrar o requinte da obra de Guimarães Rosa, que, em uma obra que pode ser intitulada “imatura”, por ser seu primeiro livro publicado, agregou de maneira harmoniosa gêneros textuais diferentes: é uma narrativa de conversão de santo (legenda), com elementos da cultura oral (os causos e as sagas do cordel), mas é, acima de tudo, uma obra de profunda erudição. Isso pode ser constatado por meio da atualíssima reflexão que o autor faz sobre a questão da ficcionalidade, um procedimento metalinguístico muito caro aos escritores contemporâneos.

Além disso, é imperativo que se atente à minúcia de sua construção: a partir de uma ideia central (a Santíssima Trindade), o autor compõe toda uma rede de referências, que vai desde a estrutura da narrativa até elementos semânticos, como foi aqui demonstrado através da menção ao símbolo da personagem (triângulo inscrito em uma circunferência), seus três nomes, os três espaços em que a narrativa se movimenta, os três momentos de sua peregrinação e assim por diante.

Considera-se, dessa forma, apropriado encerrar este estudo com a conhecida declaração do autor, publicada na *Correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clayson* (ROSA, 2003, p. 238-9):

Em geral, quase toda frase minha tem de ser meditada. Quase todas, mesmo as aparentemente curtas, simplórias, comezinhas, trazem em si algo de meditação ou de aventura. Às vezes, juntas, as duas coisas: aventura e meditação. Uma pequena dialética religiosa, uma utilização, às vezes, do paradoxo; mas sempre na mesma linha cons-

tante, que, felizmente, o Amigo já conhece, pois; mais felizmente ainda, somos um pouco parentes, nos planos, que sempre se interseccionam, da poesia e da metafísica.

#### THE STATED FICTIONALITY AND THE TRIADIC STRUCTURE IN “A HORA E VEZ DE AUGUSTO MATRAGA”

##### ABSTRACT

This paper proposes an analysis of the aesthetical effects that can be perceived in the narrative structure of the short story “A hora e vez de Augusto Matraga”, part of the book *Sagarana* written by Guimarães Rosa, concerning the theme of conversion from sinner to saint. It also focuses on the effects of meaning that arrives from the fact that the narrator declares that it is a “made up story”, and from the fact that its structure is elaborated in triads. The theoretical background is based on structuralism, particularly on the work of Genette, and critical articles about the work of Guimarães Rosa.

**KEYWORDS:** Guimarães Rosa, *Sagarana*, narrative categories, fictionality.

---

#### LA FICCIONALIDAD DECLARADA Y LA ESTRUCTURA TRIÁDICA EN “A HORA E VEZ DE AUGUSTO MATRAGA”

##### RESUMEN

Este estudio demuestra los efectos estéticos producidos en la estructura narrativa, eso se debe a la opción por el tema de la conversación del pecador en santo, en el cuento “A hora e vez de Augusto Matraga”, parte del libro *Sagarana* de Guimarães Rosa. Además de eso, se analizan los efectos de sentido que surgen de la declaración del autor, quien confiesa al inicio que el cuento es una “historia inventada” y apoya su construcción en la idea de la tríade. El marco teórico consiste en estudios estructuralistas, en particular, de Genette, y artículos críticos sobre la obra de Guimarães Rosa.

**PALABRAS-CLAVE:** Guimarães Rosa, *Sagarana*, categorías narrativas, ficcionalidad.

---

## 6. REFERÊNCIAS

- FRANCO, M. S. de C. A vontade santa. *Revista Transformação*, Assis, n. 2, p. 95-113, 1975.
- GALVÃO, W. N. Matraga: sua marca. In: \_\_\_\_\_. *Mitológica rosiana*. São Paulo: Ática, 1978. p. 41-74.
- GARBUGLIO, J. C. Sangue, suor e céu. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. São Paulo, n. 41, p. 69-75, 1996.
- GENETTE, G. *Discurso da narrativa*. Lisboa: Vega Universidade, s.d.
- JOLLES, A. *Formas simples*. São Paulo: Cultrix, 1976.
- LEONEL, M. C. *Guimarães Rosa alquimista: processos de criação do mito*. 1985. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1985.
- LINS, O. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.
- PROUST, M. O tempo redescoberto. In: \_\_\_\_\_. *Em busca do tempo perdido*. Rio de Janeiro: Globo, 1988, v.7.
- ROSA, J. G. *Sagarana*. Rio de Janeiro: Olympio, 1976.
- ROSA, J. G. *Correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clayson (1958-1967)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.
- SPERBER, S. F. A bíblia e os evangelhos. In: \_\_\_\_\_. *Caos e cosmos*. São Paulo: Duas Cidades/Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1976, p. 39-45.
- SPERBER, S. F. A hora e vez de Augusto Matraga. In: \_\_\_\_\_. *Guimarães Rosa: signo e sentimento*, São Paulo: Ática, 1982. p. 35-45.
- SPERBER, S. F. *Amor medo e salvação: aproximações entre Valdomiro Silveira e Guimarães Rosa*. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 41, p. 97-120, 1996.

---

Submetido em 20 de fevereiro de 2015.

Aceito em 1 de junho de 2016.

Publicado em 29 de setembro de 2016

---