

# Matraga revisitado: itinerário, destino, destinerrâncias

*Matraga revisited: itinerary, destiny, destinerrances*

Sérgio Luiz Prado Bellei

Universidade Federal de Minas Gerais – Belo Horizonte – Minas Gerais – Brasil



**Resumo:** Lido sob a ótica do narrador de focalização zero, “A hora e a vez de Augusto Matraga” apresenta ao leitor o itinerário do protagonista: uma jornada linear de sofrimentos, provações, transformações que conduzem a um destino final que pretende conciliar em harmonia os caminhos e descaminhos do percurso. Atenta a essa perspectiva oferecida pelo narrador, a crítica maior de Guimarães Rosa entende a estória de Nhô Augusto como uma narrativa cristã de ascese em três etapas que, embora definidas de formas diversas, poderia ser pensada em termos de pecado, penitência e redenção. O presente trabalho pretende explorar a dimensão de desvios e rupturas que perturbam esse trajeto linear e nele deixam marcas de ambiguidades e incertezas profundas. Lido dessa forma, o texto apresenta ao leitor, para além de um destino bem definido, o que Jacques Derrida chama de “destinerrâncias”: um destino que tenta, sem sucesso, negar veredas alternativas capazes, no limite, de comprometer o final feliz da narrativa de ascese.

**Palavras-chave:** Guimarães Rosa; Teoria da narrativa; Pós-estruturalismo

**Abstract:** Read according to the perception of the narrative voice of zero focalization, “A hora e a vez de Augusto Matraga” presents to the reader the itinerary of the protagonist: a linear journey of suffering, temptations and transformations leading to a final destiny that presumably gathers in harmony the ups and downs of the journey. Aware of this perspective proposed by the narrator, major critics of Guimarães Rosa have perceived the story of Nhô Augusto as a Christian narrative of asceticism in three stages that, although defined in different ways, could be understood in terms of sin, penitence and redemption. This essay intends to explore the dimension of detours and disruptions that disturbs this linear trajectory, compromising it with profound marks of ambiguities and uncertainties. Read in this way, the text presents the reader not only with a destiny, but with what Jacques Derrida calls “destinerrances”: a “destiny” that tries, unsuccessfully, to deny the possibility of those alternative side routes which ultimately challenge the significance of the happy ending of the narrative of asceticism.

**Keywords:** Guimarães Rosa; Narrative theory; Post-structuralism

## O narrador telepático

*No narrative can show either  
its beginning or its end.*

J. HILLIS MILLER

Seria possível marcar o momento exato em que a voz narrativa de “A hora e a vez de Augusto Matraga” começa a narrar? O título do conto faz parte da voz narrativa ou, ao contrário, está fora dela, anunciando o narrar por vir? O que significa o título de um texto literário? Mais especificamente, o que significa o título que inaugura e anuncia o relato da vida de Matraga, no conto de Guimarães Rosa, e que, portanto, está aparentemente fora

dele, mas que reaparece em seu interior, no início e no final? As citações da cantiga antiga e do provérbio capiau que antecedem o primeiro parágrafo fazem parte do título? Do corpo do conto?<sup>1</sup> Algo intermediário entre ambos? São estas perguntas relevantes no contexto dos protocolos de leitura normalmente aceitos como válidos?

Lembrando na década de setenta que “a função do título não foi bem estudada, pelo menos do ponto de vista estrutural”, Roland Barthes apontava, contudo, para o duplo sentido dessa “marca” que, “por motivos comerciais”, assimila “o texto a um produto, a uma

<sup>1</sup> A edição que utilizo, da Nova Fronteira, insere a cantiga e o provérbio do lado direito do título. Outras edições, como a da Nova Aguilar, colocam ambos logo abaixo do título.

mercadoria” (p. 310). De um lado, o título é uma enunciação ligada “à contingência daquilo que o segue”; de outro, é um “anúncio de que vai seguir-se um trecho de literatura (isto é, de fato, uma mercadoria)”. A essas duas funções narrativas, Barthes chama de “enunciadora” e “dêitica”: em um discurso literário, uma voz vai começar a narrar, possivelmente explicitando, ampliando, talvez complicando o anúncio do título, com o objetivo de ser consumida por um leitor. Seriam compatíveis estas duas funções? Qualquer resposta dependeria de uma definição mais precisa de “texto” e de “mercadoria”. Se o texto é pensado como um todo orgânico em que cada parte se relaciona com todas as outras e com a totalidade, o conjunto representando o que Cleanth Brooks, na década de 40 do século passado, chamou de “a urna bem trabalhada” (*thewellwroughturn*), então esse “todo orgânico” não pode se apresentar como radicalmente diverso desse tipo de mercadoria que conhecemos como “obra de arte”.<sup>2</sup> Não custa lembrar que a “urna grega”, mencionada no título da ode de Keats, pode bem ter sido vista pelo poeta no Museu Britânico, esta vasta coleção de objetos de arte recolhidos de várias partes do globo, principalmente durante o período imperial inglês. Por outro lado, se a “urna bem trabalhada” não é entendida em termos de uma obra orgânica e fechada, mas antes como um “texto” na forma como o conceito foi definido também pelo Barthes da fase semiológica – ou seja, “como um *tecido* (este é, aliás, o sentido etimológico), um trançado de vozes diferentes, de códigos múltiplos, ao mesmo tempo entrelaçados e inacabados” (p. 338) –, então será impossível não apontar para uma diferença fundamental entre, de um lado, “um trançado de vozes diferentes” que permanece inacabado e não pode ser unificado, e, de outro, uma mercadoria.<sup>3</sup> É que aquilo que se desagrega e não se unifica em um objeto é, precisamente, o que a ideologia do mercado, que depende da venda de produtos unificados e desprovidos de densidade histórica, não pode tolerar.

Se a mercadoria é um todo bem acabado, que não deixa pontas soltas, marcada por um começo, um meio

e um final, então a voz narrativa onisciente, que deve necessariamente fluir a partir de um eu unificado que doa a narrativa ao leitor, é o principal responsável pela entrega da mercadoria. Onisciente e todo poderoso, o narrador pontuará sua narrativa com marcas daquela autoridade e controle capazes de eliminar dúvidas, resolver contradições e chegar a sentidos finais e fechados, *a qualquer custo*. A origem e a força dessa autoridade, como o narrador do conto de Rosa avisa a certa altura, estão ligadas ao *fiat* que deve caracterizar o fazer ficcional. Trata-se do momento em que, ao anunciar o período de tempo em que Nhô Augusto esteve no Tombador e que parece ser arbitrário (“seis ou seis anos e meio”: por que não sete, ou três, o que seria mais adequado às leituras que aproximam o conto das narrativas cristãs de ascense?):

E assim se passaram pelo menos seis 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 (p. 383).

Afirmando a autoridade inquestionável de um sujeito criador –que nega a mimese porque não representa nenhuma realidade anterior, para, ao contrário, produzir o real em um ato de fala que faz acontecer o que enuncia – o texto define uma voz narrativa dotada de poderes ilimitados: o que eu digo é o que é, “sem tirar nem pôr”. Não existe, contudo, a possibilidade de separação radical entre *mimesis* e *poiesis*, ou entre representar e criar: a mimese exorcizada pela porta da frente insinua-se pela porta dos fundos, já que o narrador todo-poderoso revela-se logo como marcado por uma fragilidade de memória, ou por um caprichoso jogo de poder com o leitor, que deve contentar-se com a informação recebida, qualquer que seja. Referindo-se a um tempo narrativo anterior a ser lembrado e re-apresentado no presente, não sabe (ou finge não saber, revelando sua onipotência também pela decisão de revelar ao leitor apenas o que acha que deve ser revelado) se transcorreram seis anos ou seis anos e meio. Falta de memória ou jogo com o leitor, se de um lado confirmam convencionalmente o poder da voz narrativa, de outro, transmitem informação ambígua e incompleta, ficando a critério do leitor interpretar o sentido ambíguo: trata-se talvez de um capricho do narrador; ou então o rigor temporal não é importante, serve apenas para chamar a atenção para outros significados que são realmente relevantes no relato; ou, finalmente, o narrador não se lembra do tempo exato de origem do acontecimento. Neste último caso, contudo, questiona-se a *onisciência e a capacidade telepática sem limites* da voz narrativa e quebra-se o pacto feito entre narrador e leitor, que determina que este último aceite significados sem questionamentos.

<sup>2</sup> O poema é, para Brooks, “a working out of the various tensions – set up by whatever means – by propositions, metaphors, symbols.” (p. 207). Na totalidade final do poema produzida por vários níveis de significado (metáforas, proposições, símbolos) em tensão, o poeta afirma a sua composição enquanto uma realização linguística única, singular e supra-histórica. É esse, como se sabe, um dos princípios básicos do New Criticism.

<sup>3</sup> É importante notar que a problemática da obra e do texto não se restringe à semiologia. É melhor compreendida quando situada no contexto mais amplo das profundas mudanças históricas que ocorrem com a passagem da modernidade para o que se convencionou chamar de “pós-modernidade”. Fredric Jameson observou que o “texto” é uma “categoria e um fenômeno pós-modernos que substituiu a antiga categoria de ‘obra’”. E acrescenta que o “célebre ‘fim da arte’ hegeliano... – que marcou a suprema vocação trans ou antiestética da arte moderna que ambicionava ser mais do que arte (ou religião, ou mesmo ‘filosofia’ em um sentido mais restrito) – transforma-se agora, de forma mais modesta, no ‘fim da obra de arte’ e na chegada do texto” (p. xvii).

Seria legítimo questionar a convenção da onisciência narrativa (cada vez menos utilizada a partir do século XIX), particularmente após as discussões sobre a possibilidade da morte do autor, do surgimento do leitor e da contribuição teórica da crítica da resposta do leitor (*Reader-response criticism*; não confundir, por favor, com a estética da recepção)? Nicholas Royle, teórico contemporâneo profundamente influenciado pela obra de Derrida, acredita que sim. Em estudo sobre as relações entre romance e telepatia, Royle sugere que o narrador onisciente é a convenção discursiva que melhor clarifica tais relações. “Não existe realismo psicológico”, diz Royle, “sem telepatia” (p. 89). Dito isso, duas indagações tornam-se necessárias:

Por que aceitamos a própria instituição do narrador onisciente? E o que acontece, inconscientemente ou não, quando assim agimos? Estamos aceitando a transferência telepática... A resposta convencional consistiria em dizer que se trata da ‘magia’ da literatura, nada mais do que uma questão de identificação: nós nos identificamos com uma concepção particular do autor e com personagens específicos, nada poderia ser mais compreensível ou mais natural. A lógica desse processo é maciçamente facilitada pela aceitação subjacente do conceito de um eu unificado (p. 89).

A voz narrativa em *Matraga* pressupõe a sua origem nesse eu unificado e proprietário da verdade, sem tirar nem pôr. Ao contrário do que poderia ocorrer com um narrador de primeira pessoa, o conceito desse eu unificado do narrador telepático não admitiria, por exemplo, a possibilidade de um inconsciente que influenciasse ou modificasse o sentido de palavras e atos. Mas, se admitirmos a possibilidade de uma falha de memória de tal narrador e das possíveis causas que a teriam motivado, então não há como evitar a constatação de um conflito entre a mimese e a representação telepática marcada pela incerteza, de um lado, e o *fiat* criador, infalível e todo poderoso, de outro. Se a poética do *fiat* pode imaginar-se como potência divina que inaugura, a partir do nada, o início de uma temporalidade sem passado, a mimese apressa-se a mostrar que o passado existe e que todo *fiat* é, na realidade, uma recuperação (necessariamente problemática porque trabalhada pela memória) do que já aconteceu. Não existe criação a partir do nada, a não ser que se apele para fantasias de divindade. Pretendendo inaugurar um universo ficcional por meio de um *fiat*, o narrador logo vê a sua imagem criadora comprometida por uma memória insegura. Trata-se da insegurança presente na lembrança marcada por um “pelo menos” que é incoerente com a dupla temporalidade do “seis ou seis anos e meio”. Ou se passaram *pelo menos* seis anos, ou *pelo menos* seis e meio. O que era para ser um

ato de fala que inaugura uma realidade *exnihilo* torna-se contaminado por um ato descritivo impreciso e inseguro de uma voz narrativa ao mesmo tempo onipotente e de fraca memória. É preciso, portanto, corrigir a afirmação de “o que digo é o que é” substituindo-a por “o que digo é o que é, mas não estou muito certo do que digo”. Lido dessa forma(ou seja, praticando um ato de leitura que leva em conta, na figura do narrador onisciente, as incertezas do narrador telepático) é difícil não ver no texto um forte componente de comicidade, aquela que, proclamando força, revela fraqueza; e que, afirmando o poder criador, compromete-o imediatamente com indícios de indigência. Dizendo de outro modo, a voz narrativa assemelha-se aqui àquela do Humpty Dumpty que afirma, no livro clássico de Lewis Carrol, que a palavra “glória” significa “eis aí um argumento arrasador para você”. Quando Alice protesta diante de tal arbitrariedade, responde o homem-ovo, precariamente instalado no alto de um muro e prestes a cair a qualquer momento: “quando eu uso uma palavra, ... ela significa apenas o que determino que ela signifique, sem tirar nem pôr” (“when I use a word, ... it means just what I choose it to mean – neither more nor less”) (p. 4).

O problema de contaminação da força pela fraqueza é, portanto, inseparável da condição da voz narrativa conhecida como “onisciente” ou de “focalização zero”, que é o termo proposto por Genette (p. 73-74). Dotado de superpoderes, o narrador onisciente opera em uma modalidade que é também problematicamente telepática: inserido em uma imensa rede sem fio em que seus atos perceptivos estão ligados aos de todos os outros personagens, mas em via de mão única (na distância, ele sabe o que os outros sentem, mas a contrapartida não ocorre), conhece todos os pormenores do que cada personagem pensa, sente ou sonha, cada momento de sua história e, até mesmo, cada leitura telepática que um personagem faz de outro. Seu conhecimento não se limita, por exemplo, à totalidade de sentimentos e vivências de Joãozinho Bem-Bem, mas também à percepção telepática que o famigerado jagunço tem de Nhô Augusto quando com ele se encontra no Tombador e percebe, “desde a primeira hora”, e mesmo nada sabendo de sua vida passada, que está diante de um “brigador de ofício” (p. 406) que teria a sua verdadeira hora e vez se estivesse ligado ao bando, e não operando como franciscano no Tombador. Seu Joãozinho lê os sentimentos profundos de Nhô Augusto para além do que julga serem aparências, e parece entender a sua verdadeira natureza de “brigador”, oculta pela camuflagem do penitente: “Essa mania de rezar é que está lhe perdendo... O senhor não é padre nem frade, p’ra isso, é algum? ... Cantoria de igreja, dando em cabeça fraca, desgoverna qualquer valente... Bobajada! ...” (p. 406).

O narrador de focalização zero vê aqui um Joãozinho Bem-Bem que, mesmo desconhecendo que Nhô Augusto tenta ser aqui o seguidor fiel do padre que lhe ensinara a jaculatória (“Jesus, manso e humilde de coração, fazei meu coração semelhante ao vosso”, p. 380), vê o que considera ser a verdade sobre Augusto Esteves. Vendo o que Seu Joãozinho vê, o narrador onisciente, que narra “sem tirar nem pôr” e “sem mentira nenhuma”, esforça-se para apresentar-se ao leitor como aquele que tudo entende melhor do que todos, sem o que não seria onisciente. Tentará convencer o leitor de que a visão de Seu Joãozinho é apenas uma meia verdade, deficiente porque não entendeu ainda o que ele, narrador, já sabe desde sempre: que jagunço e beato podem viver em harmonia em Augusto Esteves, justamente aquela harmonia que será definida de uma vez por todas na encarniçada luta final em que Augusto e Matraga, tanto Augusto como Matraga, terão aquela hora e vez em que céu e inferno, santidade e violência parecem coexistir em perfeita harmonia.

Resta saber se essa visão superior e síntese perfeita produzida pelo narrador telepático, que tenta amarrar pontas soltas na urna bem trabalhada de uma “história inventada”, é realmente compatível com as idas e vindas do narrar em seus detalhes; ou se, ao contrário, trata-se de uma leitura imposta aos eventos, não sem certa dose daquela violência típica de quem diz que “o que eu digo é o que é”. Lembremos que a comunicação telepática é necessariamente indireta, à distância, e que instala um intervalo de incerteza entre o sentido e aquele que sente estando longe. Dizendo de outro modo, na telepatia a comunicação se faz com uma presença ausente que não pode, portanto, confirmar, negar ou corrigir o que quer que tenha sido comunicado. No caso do conto de Rosa, é por intermédio de tal telepatia que o narrador molda, em uma dimensão universalizante, cada uma das dimensões particulares dos personagens em suas narrativas biográficas, produzindo uma síntese final e coerente que o confirma e autentica como doador de sentido. Mas será que esse sistema de coerência, ao mesmo tempo constituído e constituinte, estruturado e estruturante, consegue realmente sintetizar, sem deixar restos ou pontas soltas, cada particular fragmentado? A reação de Nhô Augusto à crítica que faz Joãozinho Bem-Bem à influência religiosa sobre cabeças fracas, seguida do convite para que passe a fazer parte do bando, sugere que a síntese universalizante não se faz sem problemas. Nhô Augusto está aqui diante da “maior das suas tentações”, e a elaresiste com sucesso, pelo menos na percepção do narrador:

Fazer parte do bando de seu Joãozinho Bem-Bem! Mas os lábios se moviam – talvez ele estivesse proferindo entre dentes o creio-em-deus-padre – e, por fim, negou com a cabeça, muitas vezes:

– Não posso, meu amigo seu Joãozinho Bem-Bem!... Depois de tantos anos... Fico muito agradecido, mas não posso, não me fale nisso mais...

E ria para o chefe dos guerreiros, e também por dentro se ria, e era o riso do capiau ao passar a perna em alguém, no fazer qualquer negócio (p. 407).

À primeira vista, o trecho poderia ser reduzido a uma linearidade narrativa confirmadora da síntese universalizante, aquela resolvida em Augusto Matraga, Augusto e Matraga: submetido à tentação mais forte, Nhô Augusto a ela resiste e está agora pronto para prosseguir em seu itinerário de redenção. Lido com mais atenção, o texto acaba por revelar uma linha narrativa que já não pode mais ser definida como a menor distância entre dois pontos, já que é interrompida por hesitações, repetições, ambiguidades e silêncios; ou seja, por tudo aquilo que questiona e problematiza a linearidade da linha. Assim interrompida, já não pode a linearidade percorrer sem problemas o itinerário ininterrupto de começo, meio e final: entrelaça-se com outras linhas de força que reduzem o seu significado para transformá-la em parte de um tecido, ou um texto, que dispersa, complica e enfraquece o desejo de perfeição geométrica.

Nesse contexto de disseminação da forma linear que se torna alinhavada em uma textura, ou em um emaranhado que dispersa mais do que unifica, é importante notar, em primeiro lugar, a hesitação da voz narrativa que se atribui, em outros momentos, superpoderes e onisciência. Pretensamente dotada de poder de penetração, não apenas em mentes, mas em mentes que invadem outras mentes, vê-se aqui deixada do lado de fora do que acontece com Nhô Augusto: percebendo que seus lábios se movem, não consegue, contudo, saber o que dizem. Arrisca uma opinião, talvez se trate de um creio-em-deus-padre, mas não tranquiliza o leitor com nenhuma certeza, ficando este último encarregado de produzir sua própria interpretação, que pode ou não coincidir com a sugestão do narrador. Seja como for, o que quer que o personagem esteja “proferindo entre dentes” é um segredo que não será jamais revelado. É possível, é claro, aceitar a sugestão do narrador e acreditar que Nhô Augusto reza com o objetivo de resistir à tentação e prosseguir em seu itinerário de redenção. Aceita a hipótese, contudo, ela não deixa de ser questionada logo a seguir, pelo menos se entendermos como possível a leitura de “negou com a cabeça, muitas vezes” como uma espécie de ato falho revelador de uma insegurança mais profunda, aquela que está justamente tentando negar o que não pode ser negado e convencer-se de que a negação é possível.

Hesitações e ambivalências semelhantes parecem marcar o riso que ri, ao mesmo tempo, para dentro e para fora, metaforizado no “o riso do capiau ao passar a perna

em alguém” e que parece aludir ao provérbio popular: “ri melhor quem ri por último”. Mas o que significa a metáfora? Como toda figura de linguagem, pode ser pensada como nada mais do que um adorno acrescentado a um sentido básico e original com o objetivo de confirmá-lo. Se o capiau que “passa a perna em alguém” é apenas uma variação de um topos (*tóposkoinós*, “lugar-comum”) clássico, aquele que designa o combate em que o fraco vence o forte (Davi e Golias), então o sentido da metáfora é claro: enfraquecido pela tentação, Nhô Augusto “passa a perna” no mais forte que tenta de fora, ou seja, Joãozinho Bem-Bem, e no mais forte que tenta de dentro, ou seja, o próprio Demo. O problema é que toda figura de linguagem, quando olhada mais de perto, não opera apenas um acréscimo de um sentido confirmador. É sempre também uma transferência e um deslocamento de sentido que quebra continuidades e instala descontinuidades, ambivalências, ambiguidades: Nhô Augusto é e não é um capiau. Assim entendida, a figura de linguagem ao mesmo tempo clarifica e obscurece sentidos, ou melhor, opera a revelação de um sentido ao mesmo tempo em que oculta outros. Guarda sempre uma reserva de significados que se expandem e que escapam ao controle. Ou, para repetir conceitos trabalhados anteriormente, transforma a linha contínua em tecido ou texto de descontinuidades. Em que sentido, então, Nhô Augusto não é um capiau? É certo, por exemplo, que difere radicalmente do “capiau amoroso” (p. 365) e humilde que aparece no início do conto e que é brutalmente espancado e humilhado por Augusto Estêves. Note-se que esse capiau é claramente moldado pelo contexto do *tóposkoinós* clássico: é fraco e humilde. Como tal, só pode enfrentar o forte com a ajuda de artifícios ou artefatos (produtos da esperteza compensadora da fraqueza), mais dignos e legítimos em certos casos (o uso de um artefato bélico no caso de Davi), menos em outros. O capiau do conto, humilde e humilhado, mas também ressentido e vingativo, recorre a artifícios: alia-se aos jagunços do Major Consilva e participa, “diligente e contente”, da marcação a ferro de Nhô Augusto, ajuntando “lenha para fazer o fogo” (p. 375). Esse “capiauzinho sem testa”, possivelmente semelhante ao capiau do provérbio citado na abertura da estória (*Sapo não pula por boniteza, mas porém por percisão*) pouco ou nada tem a ver com o Augusto do início do conto. Mas difere radicalmente também do Augusto Matraga do final da estória, entestado em luta feroz contra Joãozinho Bem-Bem. Contaminado pela figura do capiauzinho amoroso, portanto, o riso de capiau de Nhô Augusto adquire conotações de comicidade e instala uma descontinuidade perturbadora na síntese supostamente perfeita operada em Augusto e Matraga. Instala também uma dúvida no meio da certeza. Não seria, no final de contas, a síntese final uma fabricação violenta de sentido *inventada* pelo narrador e,

portanto, de legitimidade duvidosa? Será que Augusto Matraga, que só consegue resistir a tentações quando transformado em capiau, finalmente encontrou sua hora e sua vez? Não seria essa hora e vez, na realidade, a hora e a vez da violência que tenta, sem sucesso, camuflar-se com o manto da santidade? Não haveria, portanto, a possibilidade de uma leitura irônica da hora e da vez de Matraga, uma leitura em que a síntese perfeita operada com violência pelo narrador não se separa de um outro sentido paralelo, em que essa síntese nada mais é do que uma ilusão fabricada?

A comparação de Nhô Augusto ao capiau não é a única digressão complicadora da linearidade narrativa que insiste na síntese redentora. O percurso de Matraga é perturbado também, por exemplo, pelas figuras do passado que assombram o processo redentor (o Tião da Tereza que inferniza Nhô Augusto com as notícias da mulher, da filha e do Quim Recadeiro; o João Lomba, que comparece nos momentos finais da narrativa para confirmar que o Matraga moribundo era o Augusto Estêves das Pindaibas) e pelo sonho de Nhô Augusto com “um Deus valentão, o mais solerte dos valentões, assim parecido com Seu Joãozinho Bem-Bem...” – p. 398). Note-se, neste último caso, que o que parece ser simplesmente um suplemento lúdico e menos significativo do que o real (o sonho), se olhado mais de perto, acaba por comprometer o sentido dos eventos reais que o motivaram enquanto desejo. O sonho acontece logo após mais uma das vitórias de Nhô Augusto sobre a tentação de juntar-se ao bando de Seu Joãozinho Bem-Bem, que assume aqui a figura do diabo tentador. Nhô Augusto resiste: “Agora que eu principiei e já andei um caminho tão grande, ninguém não me faz virar e nem andar de fasto” (p. 397). Os pastos parecem estar aqui bem demarcados, como queria, em outro contexto um certo Riobaldo: o diabo separado de Deus, o bem do mal, o tentador do tentado, o branco do preto. Mas é justamente aqui que uma área cinzenta se instala, não apenas no sonho, mas na figuração complexa sobre a entrega à redenção de cunho religioso. Ao mesmo tempo que Nhô Augusto entende que conseguiu resistir à tentação porque estava “pegado à sua penitência”, percebe também que a penitência é o resultado da sua decisão de seguir o caminho da religião, obedecendo aos conselhos do padre. Mas a imagem dessa submissão à fé religiosa é, no mínimo, estranhamente ambígua. Nhô Augusto entende que “essa história de se navegar com religião... era a mesma coisa que entrar num brejão, que, para a frente, para trás e para os lados, é sempre dificultoso e atola sempre mais” (p. 397). Difícil para o leitor atento evitar aqui a percepção de um deslizamento de sentido que apontaria, no final das contas, para as possíveis vantagens da não resistência à tentação, já que esta, representada pela figura demoníaca de Joãozinho Bem-Bem, representaria a possibilidade de

um regate da lama religiosa que aprisiona e imobiliza. O diabo começa aqui a mostrar uma outra face, o que compromete a trajetória da redenção pela fé. Nesse contexto, a metáfora do brejão, que aprisiona e imobiliza a força da vida, prepara o caminho para a transformação, no sonho, do demoníaco Joãozinho Bem-Bem em Deus valentão. Nesse deslizamento de sentido do demoníaco para o divino, do mal para o bem, ou até mesmo do Joãozinho para o Bem-Bem, insinua-se a possibilidade de que a hora e a vez de Matraga, no final do conto (que é justamente o momento em que o sonho se realiza e a violência é divinamente legitimada), sejam uma síntese e uma solução forçadas. Qual seria, no final das contas, a verdadeira hora e vez de Matraga? A hora da violência aliada à santidade e à salvação? A hora da violência que, de forma pouco convincente, tenta justificar-se na fé religiosa? E o que representa, para Matraga, Joãozinho Bem-Bem? O Demo tentador que o afasta de seu verdadeiro caminho? A divindade salvadora que lhe revela sua verdadeira vocação, distante do lamaçal religioso? A resposta do narrador de focalização zero é clara: não há contradição entre Augusto e Matraga. O texto e a textura que resultam da precária comunicação telepática, contudo, resistem constantemente a essa solução redutora.

### A disseminação de nomes

O desencontro entre linearidade narrativa e digressão problematizadora repete-se na proliferação de nomes que, a partir do título, percorre o conto. Como no caso do enredo, essa dispersão de nomes parece, à primeira vista, existir para ser controlada e unificada, no final do conto, pela voz narrativa que trabalha o texto como mercadoria bem acabada, marcada por início, meio e final. Sugeriu anteriormente a precariedade de tais categorias quando se considera a obra enquanto texto. Repete-se essa precariedade na continuidade sem conflito proposta pelo narrador para o entendimento da sequência de nomes. É preciso, portanto, repetir as perguntas feitas anteriormente sobre a coerência da linearidade narrativa. O nome Matraga do título inaugura o relato? O nome Matraga no final fecha e resolve a narrativa?

Se considerarmos, por um momento e por hipótese, que a voz narrativa de “A hora e a vez de Augusto Matraga” começa no primeiro parágrafo e não no título do conto, constatamos imediatamente que se trata de uma voz hesitante e aparentemente paradoxal: “Matraga não é Matraga, não é nada. Matraga é Estêves... ou Nhô Augusto – o homem – nessa noitinha de novena...” (p. 363). Matraqueando nomes, o narrador parece colocar em crise a possibilidade de uma identidade unificada e autônoma e de um eu indivisível e único: Matraga é e não é, ou então é ou este ou aquele, o que pode significar, dependendo

da forma como se lê o “ou”, tanto “este e aquele” como “este, mas não aquele”. Trata-se, contudo, de hesitação que dura pouco, quer o leitor olhe para trás (para o título, por exemplo), quer para a frente (para a narrativa por vir). Anúncio de um enigma (a hora e vez), ligado a um nome e a um sobrenome, o título neles deixa marcas de certeza e completude: vai acontecer uma “hora e vez”, associada a um ser singular, único, indivisível, que tem por nome (ou, mais precisamente, que será nomeado) Augusto Matraga. Por outro lado, olhando para a frente, o leitor não deixará de notar, no percurso narrativo, um esforço para deixar claro que as indecisões e hesitações do início serão exorcizadas e resolvidas em uma síntese perfeita.

Apesar do esforço feito pelo narrador para unificar os nomes, é preciso repetir a indagação a respeito da eficácia real de tal esforço de síntese. Olhado mais de perto, o Matraga apresentado no título dá nome a um personagem que é constantemente rebatizado de formas diversas, o que acaba por comprometer a sua identidade como todo unificado. O “Matraga” do título não é o mesmo daqueles que se seguem imediatamente, e não apenas porque o primeiro está, por assim dizer, mais fora do que dentro do conto e os outros mais dentro do que fora (seria possível, desejável, marcar com precisão o dentro e o fora?). Se o título pode, de início e hipoteticamente, ser lido como o anúncio de uma biografia e a promessa de um enigma a ser revelado (“a hora e a vez”), torna-se logo claro que se trata de uma biografia de alguém que não é, ou seja, de alguém que não pode ser biografado porque ainda não devidamente narrado pelo *fiat* criador: é como resultado do curso da narrativa que se constituirá, no final, um eu indivisível. E para que o leitor não fique em dúvida sobre a impossibilidade da biografia, pelo menos nesse momento inicial do conto, a voz narrativa confirma: “Matraga não é nada” (p. 163). Mas esse nada se transforma imediatamente em uma proliferação de seres que são e que podem, aparentemente, ser biografados com o objetivo de, pelo menos na perspectiva do narrador, ser futuramente unificados em um único nome:

Matraga é Estêves. 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 (p. 363).

Mas será que a unificação realmente ocorrerá? O problema é que, se Matraga pode ser biografado, a biografia será constituída como uma heterobiografia, ou seja, uma biografia contaminada pelos nomes de outros seres que são explicitamente identificados como não idênticos a si mesmos, em um matraquear de nomes: Estêves, Augusto Estêves, Coronel Afonso Estêves, das

Pindaíbas e do Saco-da-Embira, Nhô Augusto, o homem... Seriam, digamos, Esteves-Matraga, o Nhô Augusto da “noitinha da novena” e o filho do Coronel Afonso das Pindaíbas o mesmo ser singular e indivisível, ou seja, a mesma pessoa? Por outro lado, se os lugares associados aos nomes afetam as pessoas que carregam tais nomes, então o Nhô Augusto da “noitinha da novena” não é o mesmo homem que chega ao Tombador e muito menos o Matraga que se entrega com prazer e devoção à luta selvagem com Joãozinho Bem-Bem. Pela mesma lógica, o Coronel Afonso das Pindaíbas não é necessariamente idêntico ao do Saco-da-Embira. O que quer que tenha acontecido em cada um dos dois lugares, ou das duas propriedades (segredos que não serão revelados jamais, não necessariamente porque o autor do conto já não vive, mas porque qualquer revelação acrescentada teria como resultado a produção de um outro conto), deve ter deixado no Coronel uma marca diferencial, talvez não tão profunda como a marca a ferro e fogo deixada em Matraga, mas ainda assim uma marca diferencial. É, portanto, impossível deixar de notar entre esses nomes uma certa descontinuidade definida pelas diferenças de tempo e lugar. Dito isso, é preciso acrescentar logo que dificilmente um leitor qualquer deixaria de perceber, além ou aquém dessas fraturas entre os nomes, a insistência de uma continuidade que não permite a nenhuma identidade o isolamento: a hora e a vez, como afirma o título, é de Augusto Matraga, de Augusto e de Matraga. Acrescentemos, de passagem, já que a questão será retomada mais tarde, que a síntese “Augusto Matraga”, na realidade, é a escolha preferida de leitores e intérpretes, quem sabe até mesmo do autor. É que as sínteses bem amarradas propiciam sempre a coerência de um sentido que é reconfortante e tranquilizador. É sempre um alívio pensar que um “eu” é muito mais do que o que os linguistas chamam de um “*shifter*”: aponta para um ser individual singular e indivisível, apesar da proposta freudiana da existência do inconsciente.

Seja como for, a obsessão onomástica da voz narrativa não se limita ao primeiro parágrafo: retorna constantemente no conto, explícita ou implicitamente. A marca a ferro e fogo gravada no corpo de Nhô Augusto pelos capangas do Major Consilva pode ser entendida como emblemática dessa prática de nomear e renomear que percorre o conto. Se ignorarmos por um momento o título enquanto designação externa, as primeiras páginas do conto apresentam a primeira identidade temporária do personagem, o valentão perverso da “noitinha de novena, num leilão atrás da igreja, no arraial da Virgem Nossa Senhora das Dores do Córrego do Murici” (p. 363): mandão, arrogante e imprudente, arremata a prostituta Sariema e a separa brutalmente do capiau amoroso, para quem o nome verdadeiro de Sariema é Tomásia, apenas

para dela livrar-se logo depois, com igual brutalidade, tomado de caprichoso desagradado por uma mulher que agora vê como magra demais (“só osso”), “peixe cozido sem tempero” e “frango d’água” (p. 367); ignora o pedido da mulher, Dona Dionóra, para que retorne à casa da família para resolver questões pendentes sobre a viagem do dia seguinte, com a filha, para o retiro do Morro Azul; finalmente, vendo-se abandonado pelos capangas que se bandeiam para o lado do Major Consilva, e pela mulher que, a caminho do Morro Azul, resolve mudar de rumo e partir com a filha para junto de seu Ovídio Moura, que lhe professara amor verdadeiro, Nhô Augusto decide-se pela vingança imediata e impulsiva contra o Major e contra seu Ovídio. Observe-se, de passagem, que essa identidade arrogante e perversa não ocorre em estado de pureza, já que Nhô Augusto revela também, nesse momento inicial do conto, um curioso, talvez paradoxal, respeito pela religião. Quando Tião leiloeiro pede ao povo respeito pelo leilão, porque “leilão é de santo”, Nhô Augusto lhe dá apoio, abafando “a arrelia”: “Sino e santo não é pagode, povo! Vou no certo... Abre, abre, deixe o Tião Passar!” (p. 365). Logo depois, passando pelo adro, Nhô Augusto faz “o em nome-do-padre, para saudar a porta da igreja”. Religioso por um momento, retoma imediatamente a identidade de arrogância perversa. O narrador logo revela que o lugar “estava bem alumado, com lanterninhas e muita luz de azeite, pendentes de arcos de Bambu”, o que dá a Nhô Augusto a oportunidade de se transformar em Nhô Augusto malvadeza. Olhando para Sariema, agora mais visível porque exposta a iluminação do lugar religioso, resolve dela livrar-se com os insultos que citamos anteriormente (“osso”, “peixe cozido sem tempero” – p. 367). Já nesse primeiro momento, portanto, a identidade de Nhô Augusto, futuro Matraga, apresenta-se fraturada, anunciando já de saída a possibilidade de que o que aparenta ser uno é, na realidade, uma legião.<sup>4</sup>

<sup>4</sup> Essa descontinuidade pode, evidentemente, ser unificada por uma narrativa, digamos, de cunho sociológico que aponte para um *ethos* de mescla que tipifica grupos sociais no Brasil. Nesse contexto, o trabalho de Antonio Candido é pioneiro e fundamental. Candido entende que “em um mundo cheio de reversibilidade como o sertão”, as fronteiras são porosas, o que significa na prática que “o mesmo homem pode ser hoje soldado e amanhã jagunço, ou o contrário, assim como o versátil Zé Bebelo, que começa como saneador do Norte contra o jaguncismo, em nome da lei e do governo, vira jagunço e continua, não obstante, agindo como se estivesse na mesma tarefa patriótica” (p. 148). Para Candido, “a oportunidade, a ‘hora e vez’ de Nhô Augusto, consiste em fazer o bem, e com isso assegurar a salvação da alma, por meio da violência destruidora, do ato do jagunço matador, que ele reprimira duramente até então, com medo de perdê-la. O tiroteio e o duelo a faca, durante o qual mata Joãozinho Bem-Bem e é por ele morto (como, em *Grande sertão, Hermógenes e Diadorim*) surge ao modo de um prêmio de Deus” (p. 152). Nesse contexto, a proposta teórica de uma homologia entre a textura social e o texto ficcional permite a síntese, em Matraga, da violência de Nhô Augusto e da “santidade” (se é que pode assim ser caracterizada) do “homem do jumento”. Estabelecido tal fechamento da leitura, contudo, exclui-se a possibilidade de uma leitura irônica da estranha exclamação de Matraga no meio do tiroteio: “Ô gostosura de fim-de-mundo” (p. 410). A

Seja como for, a marcação a ferro e fogo será o ato inaugural de um novo batismo e de um novo nome, para além da identidade anterior, marcada por uma curiosa mistura do que a voz do povo chama de “cobra má, que quem vê tem de matar por obrigação” (p. 373), e de respeito à religião. Surrado e esfaqueado pelos capangas do Major Consilva, é arrastado para a beira de um barranco para receber a “marca de gado” do Major, impressa “com chiado, chamusco e fumaça, na polpa glútea direita” (p. 376). Aquele que anteriormente agia sobre outros com arrogância e perversidade torna-se aqui passivo e designado como propriedade de um patrão que tem subitamente sobre ele o direito de vida ou morte: “Arrastem p’ra longe, para fora das minhas terras... Marquem a ferro, depois matem” (p. 374). A narrativa deixa claro que a intenção do Major é substituir a identidade antiga pela nova, fazendo desaparecer o nome anterior para que o novo nome, marcado na carne, permaneça único e definitivo. Dizendo de outro modo, o desejo do Major é fechar a estória de vida de Nhô Augusto determinando com violência o que ele, Major, quer que ela signifique:

– Não tem mais nenhum Nhô Augusto Estêves, das Pindaíbas, minha gente?!

E os cacundeiros, em coro:

– Não tem não! Tem mais não!... (p. 375)

A tentativa feita pelo Major para inaugurar uma nova biografia de Nhô Augusto, por ele controlada de forma a deixar para trás a biografia antiga, torna-se frustrada, não apenas porque a violência da marca dá nova vida ao marcado (“Mas recuaram todos, num susto, porque Nhô Augusto viveu-se, com um berro e um salto, medonhos.” – p. 376), mas também porque o nome de origem teima em reaparecer e desaparecer na estória, em uma curiosa sequência de morte e ressurreição que resiste a qualquer lógica de continuidade que a ela possa ser imposta. Marcado com o sinal do Major, que se sobrepõe ao nome anterior e, como em um palimpsesto, oculta o nome de origem apenas em parte, o futuro Matraga anunciado no título é salvo por um casal de negros, que dele cuida até que sua saúde retorne, e recebe a visita de um padre que o absolve de seus crimes e lhe traça um novo caminho de arrependimento, trabalho, penitência e abstinência, culminando na redenção em que terá “sua hora e sua

vez” (p. 380). Dizendo de outro modo, o padre reconfigura a biografia de Nhô Augusto estabelecendo um novo itinerário que só aparentemente substitui o anterior, definido pelo Major Consilva, já que a marca de gado permanece. Nesse novo roteiro, o Matraga por vir anunciado no título é rebatizado e torna-se, por assim dizer, o homem da jaculatória ensinada pelo padre (“Jesus, manso e humilde de coração, fazei o meu coração semelhante ao vosso” – p. 380), sem deixar, contudo, de ser Nhô Augusto, que é como o narrador continua a chamá-lo. Remarcado pelo padre, Nhô Augusto inicia a peregrinação em direção ao povoado do Tombador, onde define sua nova missão em termos de serviços comunitários. É no exercício dessa nova missão de caridade e generosidade que, contudo, é reconhecido por um antigo conhecido seu, Tião da Thereza, que insiste em lembrá-lo da sua identidade passada e das consequências de suas ações: a mulher, Dona Dionóra, que estava agora amigada com Seu Ovídio; a filha, que “tinha caído na vida”; Quim recadeiro, que “tinha morrido de morte matada” após ter decidido vingar-se do Major pelas crueldades contra Nhô Augusto (p. 384). Tião da Thereza, em outras palavras, apresenta-se para Nhô Augusto como a presença do passado em um presente em que o homem do Tombador tentou, obviamente sem sucesso, reinventar-se e inaugurar uma nova identidade pura, um novo começo e uma nova narrativa, como se o passado pudesse deixar de existir. Profundamente perturbado, Nhô Augusto tenta desesperadamente negar a presença do passado no presente, mas de forma pouco convincente, até para ele próprio:

– Pára, chega, Tião!... Não quero saber de mais coisa nenhuma! Só te peço é para fazer de conta que não me viu, e não contar p’ra ninguém... Não é mentira muita, porque é a mesma coisa em como se eu tivesse morrido mesmo... Não tem mais nenhum Nhô Augusto Estêves, das Pindaíbas, Tião... (p. 384).

Negar a presença do passado no presente, em uma temporalidade de sequências narrativas a serem superadas por outras, o todo formando uma continuidade linear sem rupturas, eis o desejo de Nhô Augusto, que repete aqui a lógica narrativa do Major. O que varia nas duas lógicas é apenas o conteúdo, a primeira consistindo em uma narrativa de vida e morte, a segunda de ressurreição e vida nova. Vale para ambas a afirmação de Nhô Augusto sobre seu momento posterior à marca a ferro e fogo: dizer que “não tem mais nenhum Nhô Augusto”, se não é “mentira muita”, é certamente mentira pouca. Mentir é preciso para que se estabeleça a crença em uma continuidade linear capaz de exorcizar o desconforto da descontinuidade, da pluralidade paralela de vozes e da ambivalência perturbadora.

carga semântica lúdica e prazerosa, ou até mesmo erótica, de “gostosura” torna ambígua a atuação de Matraga. Seria a “gostosura” necessariamente dádiva divina ou, ao contrário, oportunizada e escolhida (consciente ou inconscientemente) pelo Nhô Augusto desejoso de gozo violento e sanguinário? Se a ironia é a figura de retórica que tende a manter dois sentidos suspensos, uma leitura irônica da ferocidade da luta tornaria difícil a opção por um sentido final de “gostosura”.



Descontinuidade análoga perturbará o final da narrativa, momento em que retorna o paralelismo entre os nomes de Matraga e Nhô Augusto. O segmento narrativo correspondente à penitência e aos trabalhos comunitários no Tombador (e que é também marcado por uma espécie de ressurreição da carne manifestada no retorno da fome e da necessidade do sono, do prazer de pitar, da alegria na percepção das forças naturais) é subitamente interrompido pela chegada de Joãozinho Bem-Bem. Homem de muitos nomes – que, aparentemente, pouco tem a ver com “Bem-Bem” (“o arranca-toco, o treme-terra, o come-brasa, o pega-à-unha, o fecha-treta...”, p. 389) –, seu Joãozinho sente, como dito anteriormente, imediata simpatia por Nhô Augusto e gradualmente confirma essa primeira intuição porque percebe, aos poucos, que por trás da identidade humilde do penitente do Tombador oculta-se uma outra, mal contida pelo comportamento que quer sempre, sem muito sucesso, apontar para a aversão à violência: “– Mano velho, o senhor gosta de brigar, e entende. Está-se vendo que não viveu sempre aqui nesta grotta, capinando roça e cortando lenha...” (p. 396). Tendo percebido em Nhô Augusto mais do que as aparências mostravam, propõe-lhe uma nova identidade a ser legitimada em uma narrativa alternativa: “Quer se amadrinhar com meu povo? Quer vir junto?” (p. 396). Como no episódio do encontro com o Tião da Thereza, Nhô Augusto, sob a influência da jaculatória e da trajetória supostamente verdadeira e certa que lhe ensinara o padre, rejeita a oferta de Joãozinho Bem-Bem como tentação, ou seja, como desvio de seu verdadeiro itinerário. Mas trata-se de tentação e desvio que resultam de apenas um dentre os vários nomes e roteiros com que é rotulado, cada um visto como verdadeiro, dependendo da perspectiva daquele que o estabelece: Major Consilva, o padre, Tião da Thereza, para não falar em outros que operam de acordo com a mesma lógica, como os moradores do Tombador que o nomeiam “homem do jumento” (p. 412), ou o Deus valentão de seu sonho, que “o mandava ir brigar, só para lhe experimentar a força, pois que ficava lá em-cima, sem descuido, garantindo tudo” (p. 398).

Resistindo a entregar-se à violência no primeiro encontro com Seu Joãozinho, Nhô Augusto a ela não resiste no segundo, supostamente por uma boa causa. O encontro ocorre no arraial do Rala-Coco, onde Joãozinho Bem-Bem está de passagem para “ajustar um devido” (p. 403): vingar o assassinato de um de seus capangas, Juruminho, punindo a família com a morte de um irmão do assassino e entregando as irmãs para o seu bando. Nhô Augusto testemunha, então, o pedido feito pelo velho pai em defesa de seus filhos, a negação firme de Seu Joãozinho em atendê-lo (porque a vingança deve obedecer à “regra do sertão”), e a consequente invocação feita pelo velho, chamando “a força de Deus” para

ajudá-lo “em sua fraqueza”. Nhô Augusto, agora nomeado pela voz narrativa também como “o Homem do jumento” (p. 410), vê no episódio a chegada, finalmente, de sua hora e de sua vez: com o objetivo de defender a família do velho em nome de Deus, resolve enfrentar Seu Joãozinho Bem-Bem no combate mortal em que ambos perecerão paradoxalmente afirmando laços mútuos de amizade, solidariedade e irmandade. Antes de morrer, contudo, o Homem do Jumento, com “o rosto radiante”, pergunta se alguém já teria ouvido falar “no nome de Nhô Augusto Estêves, das Pindaibas”. Comparece então, como em um passe de mágica, a figura de João Lomba, “conhecido velho e meio parente”, que o reconhece como o “primo Nhô Augusto” (p. 412). O passado retorna aqui mais uma vez, agora aparentemente para tornar-se parte de uma síntese harmonizadora: já não parece mais haver conflitos entre o Augusto do início do conto e o Matraga do final, entre o Homem do jumento e o Nhô Augusto do leilão, entre o penitente que repete a jaculatória e o que sonha com um Deus valentão. Augusto Matraga chega ao seu final expressando no rosto “um sério contentamento” e fazendo a João Lomba um último pedido: “– Põe a benção na minha filha... seja lá onde for que ela esteja... E, Dionóra... Fala com a Dionóra que está tudo em ordem!” (p. 412).

O leitor pode aceitar a benção paterna como um tipo de resolução que fecha a história de forma coerente e bem acabada: “está tudo em ordem!”. Mas pode também ler o final com certa ironia e levantar a suspeita de que nem tudo está em ordem: o infortúnio da filha que se prostituiu não é resgatado com a benção e a responsabilidade pelo sofrimento causado à mulher abandonada e injuriada não desaparece com um *fiat*. O leitor pode, em outras palavras, suspeitar que a ordem instituída no final pode bem ser um desejo (do narrador, de Augusto Matraga) não realizado, de uma ficção constituída por um *fiat* e pela exclusão ou esmaecimento de significados que oferecem resistência à forma perfeita da urna bem construída.

### **Itinerário, destino, destinerrâncias**

Lido de uma certa forma (aquela proposta pelo narrador onisciente/telepático), “A hora e a vez de Augusto Matraga” constitui um itinerário linear de começo, meio e fim: crime, punição, redenção. Nesse movimento, opera-se a fusão (mágica) de violência e santidade e Augusto Matraga encontra sua hora e vez em uma violência santificada. Essa lógica narrativa sequencial que se pretende fechada é, ao mesmo tempo, teológica e teleológica, já que é instituída e controlada por um centro todo-poderoso que está fora dela e que insiste em estabelecer para ela um final já previsto em seu começo. É também tranquilizadora para o leitor, que está

culturalmente programado para acreditar no sentido final e completo das coisas e nas explicações bem acabadas, o que significa que tende a se desestabilizar e tornar-se inseguro diante de possíveis dispersões de sentido. Para o leitor enredado na malha de tal lógica, qualquer dispersão de sentido deve ser policiada e contida por um enredo bem acabado. Essa lógica não pode ser evitada, e deve ser respeitada. De formas diversas, a crítica voltada para o conto apontou para ela deforma insistente.

Lido de forma alternativa, por outro lado, o conto tende a desrespeitar essa lógicana medida em que, tornando-se a sua força linear alinhavada por outras linhas, transforma-se em um tecido com vasta, talvez infinita, capacidade de expansão. Essa segunda lógica enxertada na primeira torna-se visível a partir da movimentação de um mecanismo que, olhando para o texto enquanto processo de expansão mais do que de contração de sentidos, nega-lhe a possibilidade de fechamento em um ou mais significados. Chamemos a esse procedimento produtor de sentidos de hermenêutica negativa, uma hermenêutica atenta às incertezas do sim, em contraste com a hermenêutica positiva tradicional, que tem por objetivo fechar o texto em um sentido teológico e teleológico. Lido na chave de uma hermenêutica negativa, o destino estabelecido para Augusto Matraga a partir do título (a hora e a vez) transforma-se no que Jacques Derrida chama de “destinerrância”, ou seja, um destino a tal ponto comprometido por errâncias que corre o risco de não atingir jamais seu ponto final.<sup>5</sup> A destinerrância embutida no itinerário e no destino, dizendo de outro modo, impede que o texto chegue ao seu final e que a síntese que amarra Augusto e Matraga ocorra sem problemas.

Jacques Derrida apontou, já no final da década de sessenta do século passado, para a recente visibilidade histórica de um “acontecimento de ruptura” em que o conceito dominante de “estrutura centrada” já não conseguia neutralizar, como tinha feito no passado, a força do “jogo da estrutura” (p. 230). A estrutura centrada tinha tornado possível à metafísica ocidental garantir, durante séculos, uma “imobilidade fundadora” e uma “certeza tranquilizadora”, ambas operando para dominar a “angústia” de um sujeito que, incapaz de dominar o jogo, vê-se por ele implicado e tem o seu próprio ser por ele constituído. No evento de que fala Derrida, torna-se possível pensar o centro não mais como “lugar fixo”, mas como uma função e um “não-lugar” no qual “se faziam indefinidamente substituições de signos” (p. 232). A “hora e a vez” de Augusto Matraga, como definida pela voz narrativa, tem sido entendida como o centro fixo organizador do conto. Como tentei mostrar, esse centro imóvel e transcendental não deixa de ser constantemente

contaminado por jogos de significados que operam no sentido de desestabilizá-lo. O centro é e não é o centro, estabelece a si mesmo como presença fundadora e, ao mesmo tempo, não pode deixar de ser afetado por um jogo de sentidos questionadores de sua centralidade.

Aceita tal possibilidade de leitura, então é preciso concluir que coexistem imbricadas no conto as duas possibilidades de interpretação de que também fala Derrida na conclusão de seu ensaio. A primeira “procura decifrar, sonha decifrar uma verdade ou uma origem que escapam ao jogo e à ordem do signo” (p. 249). Em um de seus momentos mais emblemáticos, é essa a voz do narrador que centraliza e controla ao concluir o conto: “Depois, morreu” (p. 413). Transformando-se em Matraga, Augusto cumpriu seu destino, pecou, sofreu, combateu o bom combate, perseverou na fé apesar das tentações e chegou ao seu destino, ou seja, à sua hora e vez. Tudo termina como deveria terminar, sem tirar nem pôr: a filha abençoada, a mulher perdoada.

Mas será realmente que a benção final dada à filha que se prostituiu após a separação do casal conclui a história com chave de ouro? O leitor nada fica sabendo sobre a reação que terá a filha ao receber (se é que vai receber) o recado de João Lomba. Em certo sentido, a morte estabelecida pelo narrador conclui o conto em fecho tranquilizador; em outro, remete a um porvir secreto, ao mesmo tempo dentro e fora do texto, que depende de João Lomba. Mas se está presente no conto, paradoxalmente, uma conclusão e um final inacabado e uma morte acompanhada de um *post-mortem*, então o conto abre-se também para a segunda forma de interpretação proposta por Derrida, aquela que “afirma o jogo” e, portanto, recusa-se a aceitar a “presença plena” e o “fundamento tranquilizador” (p. 249).

Embora essas duas interpretações da interpretação (uma voltada para o centro tranquilizador, outra para o jogo de sentidos comprometedor do centro transcendental) sejam irreconciliáveis, não se trata, de acordo com Derrida, de *escolher* entre elas. O esforço deve antes ser dirigido para a tentativa de conviver com ambas, aceitando a aporia e a tensão não resolvida entre significações. Se não é possível, na leitura de “A hora e a vez de Augusto Matraga”, não atentar para o narrador e sua história inventada, é igualmente impossível ignorar a possibilidade de uma leitura irônica do conto, aquela em que dois sentidos coexistem, cada um deles assombrando o outro. Nos momentos finais e inconclusivos de sua hora e vez, do rosto de Augusto Matraga “subia um sério contentamento” (p. 413). Matraga morre, sem dúvida, sério e contente. Por outro lado, morre também mais contente do que sério, até porque, se há algum Deus presente em seu feliz falecimento, não é impossível que se trate mais do “Deus valentão” de seu sonho do que do que do Deus cristão da jaculatória.

<sup>5</sup> O termo aparece em vários textos de Derrida: *The Post Card*, *Circumfession*, *The otherheading*, *Psyche*, entre outros.

## Referências

BARTHES, Roland. Análise estrutural de um conto de Edgar Poe. In: BARTHES, Roland. *A aventura semiológica*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BROOKS, Cleanth. *The Well Wrought Urn*. New York: Harcourt Brace, 1947.

CANDIDO, Antonio. Jagunços mineiros de Cláudio a Guimarães Rosa. In: *Vários escritos*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1977.

CARROL, Lewis. *Through the looking glass*. New York: M. F. Mansfield and AWessels, 1899.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 2005.

GENETTE, Gérard. *Narrative discourse revisited*. Ithaca: Cornell UP, 1983.

JAMESON, Fredric. *Postmodernism or, the cultural logic of late capitalism*. Durham: Duke University Press, 1991.

ROSA, João Guimarães. *Sagarana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

ROSA, João Guimarães. *Ficção completa*. Rio: Nova Aguilar, 1994.

ROYLE, Nicholas. *Telepathy and literature*. Oxford: Blackwell, 1990.

Recebido: 28 de novembro de 2011

Aprovado: 15 de janeiro de 2012

Contato: belleis@terra.com.br