



**UEPB**

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA  
CAMPUS III – OSMAR DE AQUINO  
CENTRO DE HUMANIDADES  
DEPARTAMENTO LETRAS  
CURSO DE LICENCIATURA EM LETRAS – HABILITAÇÃO EM LÍNGUA  
PORTUGUESA**

**ANTONIO MARQUES SIMÕES**

**A *HAMARTIA* EM “A HORA E VEZ DE AUGUSTO MATRAGA**

**GUARABIRA  
2021**

ANTONIO MARQUES SIMÕES

**A HAMARTIA EM “A HORA E VEZ DE AUGUSTO MATRAGA”**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à banca examinadora, no curso de Licenciatura Plena em Letras Português pela Universidade Estadual da Paraíba, como requisito à obtenção do título de graduado em Letras/Português.

**Área de concentração:** Literatura.

**Orientador:** Prof. Dr. Willian Sampaio Lima de Sousa.

**GUARABIRA  
2021**

É expressamente proibido a comercialização deste documento, tanto na forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que na reprodução figure a identificação do autor, título, instituição e ano do trabalho.

S593h Simões, Antonio Marques.  
A Hamartia em "A hora e vez de Augusto Matraga"  
[manuscrito] / Antonio Marques Simoes. - 2021.  
35 p.

Digitado.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras  
Português) - Universidade Estadual da Paraíba, Centro de  
Humanidades , 2021.

"Orientação : Prof. Dr. Willian Sampaio de Lima ,  
Departamento de Letras - CH."

1. Trágico. 2. Hamartia. 3. Literatura Brasileira. 4.  
Augusto Matraga. I. Título

21. ed. CDD 801.959

ANTONIO MARQUES SIMÕES

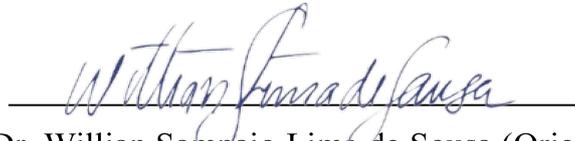
A HAMARTIA EM “A HORA E VEZ DE AUGUSTO MATRAGA”

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à banca examinadora, no curso de Licenciatura Plena em Letras Português pela Universidade Estadual da Paraíba, como requisito à obtenção do título de graduado em Letras/Português.

Área de concentração: Literatura.

Aprovada em: 01/ 10 / 2021.

BANCA EXAMINADORA



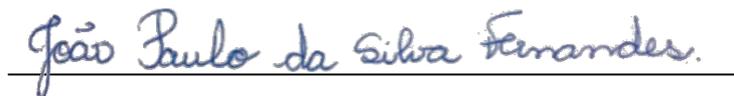
Prof. Dr. Willian Sampaio Lima de Sousa (Orientador)

Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)



Prof<sup>ª</sup>. Dra. Rosângela Neres Araújo da Silva (1<sup>a</sup> Examinadora)

Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)



Prof. Dr. João Paulo da Silva Fernandes (2<sup>o</sup> Examinador)

Instituto Federal da Paraíba (IFPB)

A todos que um dia se apaixonaram pela literatura e fizeram dela um instrumento de revolução, DEDICO.

## **AGRADECIMENTOS**

À Universidade Estadual da Paraíba, pela excelente formação e preparação para a vida docente.

Ao Professor Doutor William Sampaio Lima de Sousa, meu orientador, mestre, amigo, pela parceria e pela gama de conhecimentos compartilhados ao longo deste trabalho.

Aos professores doutores da banca, João Paulo e Rosângela Neres, por quem nutro profunda admiração, e que se dispuseram a estar comigo neste momento, avaliando e contribuindo para a minha formação.

À Professora Doutora Maria Neni de Freitas, que sempre me apoiou e incentivou enquanto aluno e futuro profissional.

A todos os professores do curso de Letras-Português, de maneira especial, a todos da área de literatura, que contribuíram para que minha percepção da palavra se ampliasse a partir de suas diversas manifestações e contextos.

À toda minha turma de Letras, correspondente a 2016.1, e àqueles que vieram depois, por me acompanharem neste percurso de minha vida.

Aos meus queridos pais, que sempre me apoiaram e estiveram ao meu lado durante todos os momentos de minha vida.

“As cigarras

são guitarras trágicas.  
plugam-se/se/se/se  
nas árvores  
em dó sustentidos.  
kipling recitam a plenos pulmões.  
Gargarejam  
vidros  
moídos.  
O cristal dos verões”.  
(Sergio de Castro Pinto)

## RESUMO

Embora haja muitos estudos sobre a narrativa ficcional “A hora e vez de Augusto Matraga”, de João Guimarães Rosa, até o momento, nenhum deles contempla os elementos trágicos gregos a partir da visão aristotélica. Portanto, nosso trabalho versa sobre A *hamartia* em “A hora e vez de Augusto Matraga”, em que objetivamos analisar o “erro trágico” neste texto. Para tanto, primeiro nos debruçaremos sobre a natureza estética de nosso *corpus*, em seguida, mapeamos os elementos trágicos estruturais (*peripeteia*, *anagnorisis*, *pathos*, o *nó* e o *desenlace*); por fim, destacamos a *hamartia* presente na trama, a partir de seus elementos composicionais (*hybris*, *katharsis*, *herói trágico* e o *coro trágico*). Nossa pesquisa é de cunho crítico bibliográfico, e tem como pressupostos teóricos: Aristóteles (2008), Sandra Luna (2002), Arturo Gouveia (2013; 2021), Alfredo Bosi (2003), Northrop Frye (1957/2014), Massaud Moisés (2007), Ariano Suassuna (2013), Peter Szondi (2001; 2004) entre outros. O texto rosiano, é uma prova cabal da presença dos elementos trágicos gregos em narrativas modernas, e o erro matraguiano tem uma função estrutural similar aos cometidos pelos heróis clássicos.

**Palavras-Chave:** Trágico. Hamartia. Literatura brasileira. Augusto Matraga.

## ABSTRACT

Although there are many studies on the fictional narrative "A hora e vez de Augusto Matraga", by João Guimarães Rosa, so far none of them includes the Greek tragic elements from the Aristotelian point of view. Therefore, our work is about the *hamartia* in "A hora e vez de Augusto Matraga", where we aim to analyze the "tragic error" in this text. To do so, we will first look at the aesthetic nature of our corpus, then map the tragic structural elements (peripeteia, anagnorisis, pathos, the goal and the outlance); finally, we highlight the hamartia present in the plot, from its compositional elements (hybris, katharsis, tragic hero and the tragic chorus). Our research has a bibliographical critical nature, and the following theoretical authors: Aristóteles (2008), Sandra Luna (2002), Arturo Gouveia (2013; 2021), Alfredo Bosi (2003), Northrop Frye (1957/2014), Massaud Moisés (2007), Ariano Suassuna (2013), Peter Szondi (2001; 2004) between others. The fictional text under analysis is ample proof of the presence of Greek tragic elements in modern narratives, and the and the matragian error has a structural function similar to those made by classical heroes.

**Keywords:** Tragic. Hamartia. Brazilian literature. Augusto Matraga.

## SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO .....	9
2 A NATUREZA ESTÉTICA DE UMA OBRA LITERÁRIA: “A HORA E VEZ DE AUGUSTO MATRAGA” E SEUS ESTUDOS CRÍTICOS .....	11
3 O TRÁGICO EM “A HORA E VEZ DE AUGUSTO MATRAGA” .....	15
4 A <i>HAMARTIA</i> EM “A HORA E VEZ DE AUGUSTO MATRAGA” .....	25
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	34
REFERÊNCIAS.....	35

## 1 INTRODUÇÃO

Esta pesquisa pretende analisar o *erro trágico*, enquanto categoria analítica, na narrativa ficcional “A hora e vez de Augusto Matraga”, de João Guimarães Rosa, que está presente na obra *Sagarana*, esta composta por uma coletânea de nove estórias que versam sobre o universo sertanejo. Nela, encontramos um traço significativo do regionalismo sob a perspectiva mítica do que o autor concebe deste *ethos*<sup>1</sup>. Esta obra nos proporciona uma experiência singular e fascinante do mundo dos jagunços a partir do *logos*<sup>2</sup> rosiano, forjado literariamente como escopo fenomênico em que as lendas aí presentes se eternizam, a exemplo de Augusto Matraga ou Nhô Augusto, o personagem central do texto em análise e que encerra a obra.

“A hora e vez de Augusto Matraga” narra o trajeto de Augusto Esteves, o filho valentão de um fazendeiro abastado, homem desregrado, casado e pai. Na primeira parte do relato ficcional, a vida de Matraga mudará vertiginosamente; o leitor presenciará uma reviravolta em seu comportamento. Da brutalidade e homênia do primeiro Matraga, após a surra perpetrada por seus antigos jagunços, e muito sofrimento físico e mental, Augusto decide corrigir seus erros pretéritos e buscar incessantemente ser admitido no céu. Sua trajetória é demarcada por excessos, sofrimentos, arrependimentos, sacrifícios e redenção. Como podemos perceber, mesmo sob uma visualização lacônica do enredo, vemos que este conto nos apresenta elementos típicos do trágico, a saber: *hamartia*, *peripeteia*, *anagnorisis* etc. Com base neste entendimento preliminar, esta pesquisa pretende demonstrar alguns aspectos do trágico e analisar a função estrutural da *hamartia* no desenvolvimento dos fatos.

Nosso estudo mostra-se relevante, pois até o momento ainda não existe tal leitura do trágico aristotélico nesta narrativa, menos ainda centrada na *hamartia*. Existe sim, um estudo moderno do trágico sob a perspectiva nietzchiana, que são apresentadas as forças apolínea e dioníaca na trama.

---

<sup>1</sup> *Ethos*: palavra de origem grega que corresponde a “caráter moral”, designa um conjunto de características ligado aos hábitos, crenças e costumes formando uma identidade. Para além dos âmbitos da sociologia e antropologia, esta palavra, no contexto da retórica, tomando por base Aristóteles, desempenha o conjunto de argumentos mediante o qual se atinge a persuasão. O *ethos* corresponde na argumentação à autoridade do orador, que junto à razão (*logos*) e à emoção (*pathos*) formam o discurso.

<sup>2</sup> *Logos*: do grego *logos*, que significa razão, inteligência, raciocínio, pensamento. Portanto, aqui, essa racionalização do trágico é pensada enquanto inerente à condição humana, para além da sua representação nas tragédias gregas.

Nossa base teórica é composta por: Arturo Gouveia (2003; 2021), que tanto apresenta a natureza da literatura, quanto nos oferece um obra de nove ensaios só sobre “A hora e vez de Augusto Matraga”; e os críticos: Ezra Pound (2003), Roland Barthes (2007), Alfredo Bosi (2003) e Massaud Moisés (2007) ampliarão nosso entendimento sobre a literatura e a sua estruturação estética, que ampliam o entendimento do nosso *corpus*. Em relação à análise, isto é, ao trágico e a *hamartia*, trazemos: Aristóteles (2008) e seu estudo sobre a tragédia, que teoriza sobre suas partes constitutivas, uma das fontes primárias para nosso estudo. Sandra Luna (2002), que em seus estudos reverbera o pensamento aristotélico, centrando no conceito do “trágico”, espalhando-o para outros gêneros ficcionais, precisamente os narrativos; Northrop Frye (1957), Ariano Suassuna (2013) e Peter Szondi (2001; 2004), que discutem a importância do trágico na literatura.

Nosso trabalho está dividido em três partes: no primeiro capítulo, buscamos um entendimento sobre a natureza estética de uma obra literária, usando por modelo “A hora e vez de Augusto Matraga” onde cotejamos alguns estudos críticos sobre o *corpus*; no segundo capítulo, nos debruçamos sobre o nosso *corpus* e apresentamos um mapeamento dos elementos trágicos presentes no conto rosiano; no último segmento, evidenciamos a presença da *hamartia* e a sua função estética presente no conto em questão.

Partamos agora para uma discussão contemplativa sobre a natureza estética da literatura e as múltiplas possibilidades analíticas de “A hora e vez de Augusto Matraga”.

## 2 A NATUREZA ESTÉTICA DE UMA OBRA LITERÁRIA: “A HORA E VEZ DE AUGUSTO MATRAGA” E SEUS ESTUDOS CRÍTICOS

O texto literário existe sob múltiplas camadas de significação, ele está sempre aberto, e transcende os significados que as palavras têm no cotidiano. Tal natureza é o que permite a Ezra Pound (2003, p. 32) afirmar que: “Literatura é novidade que permanece novidade”. Roland Barthes (2007), por sua vez, observa que o interesse da literatura está no desdobramento de significados do signo linguístico; Arturo Gouveia (2011, p. 15), condensando toda tentativa de conceituação do texto literário, vai afirmar que: “A literatura pode ser concebida como ‘arte das palavras’”.

Esta “arte das palavras” existe para fins estéticos, promovendo e garantindo a polissemia literária, tornando os textos inesgotáveis em suas interpretações. Por isso mesmo, Pound (2003, p. 32) destaca: “Literatura é linguagem carregada de significado [...] até o último grau possível”. Por essa mesma razão, os significados do texto literário são concebidos por Alfredo Bosi (2003, p. 462) como um labirinto, pois, além de sua superfície, existe um multiverso<sup>3</sup> de significações em cada palavra. Esta é a característica ontológica da palavra na literatura, é o que garante sua jovialidade eterna, mediante esta inesgotável e rica fonte de interpretação. Bosi elucida:

Se os sinais gráficos que desenham a superfície do texto literário fossem transparentes, se o olho que neles batesse visse de chofre o sentido ali presente, então não haveria forma simbólica, nem se faria necessário este trabalho tenaz que se chama *interpretação*. (BOSI, 2003, p. 461)

Como podemos observar acima, nenhum texto literário se reduz a sua aparente superficialidade, antes, este condensa as provocações por meio da palavra, exigindo interpretações, que surgem a partir dos diversos olhares. Assim, uma obra literária não sugere do nada, mas ela se configura a partir de processos e propósitos, que nos permitem desvendar seu multiverso de signos.

A palavra na literatura condensa inúmeros sentidos, suscitando múltiplas interpretações, a partir dos diversos olhares lançados sobre o texto. É isso que confere a uma só narrativa literária variadas chaves de interpretações, esta é a semântica literária. Eis a razão pela qual Ezra Pound (2003, p. 32) afirma: “A literatura é linguagem carregada de significado [...] até o último grau possível”. O entendimento

---

<sup>3</sup> Multiverso: palavra pertencente ao âmbito das Histórias em Quadrinhos, e correspondem às múltiplas realidades existentes. Aqui, usamos para figurar a transcendência da palavra na literatura, que sempre assume uma forma nova, a depender da interpretação que lhe é atribuída.

poundiano corrobora os múltiplos caminhos que devem guiar o leitor, conscientizando-o de que uma obra de arte nunca se esgota a um único olhar, mesmo o de um crítico perspicaz.

Alfredo Bosi sinaliza os traços ocultos existentes em uma obra literária.

Notemos:

Se os sinais gráficos que desenham a superfície do texto literário fossem transparentes, se o olho que neles batesse visse de chofre o sentido ali presente, então não haveria forma simbólica, nem se faria necessário esse trabalho tenaz que se chama *interpretação*. (BOSI, 2003, p. 461, destaque do autor)

Ao nos debruçarmos sobre um texto literário, corremos o risco de nos deter na superfície de suas palavras, pois seu âmago não é de fácil acesso, afinal, como mostrado acima, existe uma “forma simbólica” que exige interpretação. Por isso, Alfredo Bosi (2003, p. 466), afirma que a interpretação literária, se mantém aberta e inesgotável, justamente por causa dessa multiplicidade de camadas que o texto apresenta, sendo um grande erro atribuir-lhe um único sentido. Essa combinação própria das palavras, de modo a evocar delas novos sentidos, é o que constrói a natureza estética da literatura, cujo papel é representar, de forma artística, uma dada “fatia” da realidade.

A *mimesis* poética não pode ser reduzida a uma única interpretação, isso seria uma profanação da arte, sua densidade estética precisa ser respeitada. E para que isso ocorra, é necessário que o leitor, o pesquisador e o crítico, conheçam previamente o *modus operandi* da literária, como ela realiza suas representações.

A distorção ficcional que a literatura promove da realidade, corresponde ao seu modo de ser, o que Antonio Candido chamou de “processo criacional”, pois, a palavra no universo literário abandona o sentido real e assume os sentidos ficcionais, de modo que cada representação é uma recriação da própria palavra. Nes sentido, Arturo Gouveia (2011, p. 15) vai atribuir à palavra literária três características: simbólica, metafísica e conotativa. Observemos como ele elucida esse processo de ficcionalização da realidade mediante uma transformação:

[...] a literatura não é cópia da realidade, mas uma recriação que sempre faz recortes parciais do mundo externo. Entre o mundo externo e a literatura há um conjunto de mediações que transformam os conteúdos reais em conteúdos ficcionais, conferindo-lhe uma forma especial que não encontramos na vida prática. (GOUVEIA, 2011, p. 13)

A ficcionalização, como podemos ver acima, não é uma cópia da realidade,

antes, trata-se de uma nova realidade que surgiu a partir do mundo empírico, por isso, sempre utilizamos o termo “representação”, para demonstrar que o mundo fictício existe à parte do real.

Massaud Moisés (2007, p. 26), nos diz que a palavra no texto literário deve ser entendida como um ícone que expressa vários significados, que chama de múltiplos perfis. Ezra Pound (2003, p. 32) vai chamá-la de “novidade”, e dirá que: “Literatura é novidade que permanece novidade”. Essa densidade presente nas palavras literárias é o que chamamos de polissemia, pois possibilita novos olhares, a exemplo da narrativa sobre Augusto Matraga e sua saga.

Foi considerando esta polissemia no texto literário de João Guimarães Rosa, que escolhemos a narrativa ficcional “A hora e vez de Augusto Matraga”, embora muitos estudos já tenham sido realizados sobre a mesma, a exemplo da obra organizada por Arturo Gouveia: *Da ignomínia à pertença* (2021), cujo conteúdo observa uma série de possibilidades analíticas, tais como: a trajetória mítica do personagem, os seus epítetos, a sua marca, seu processo de conversão; além de elementos característicos de outros personagens, como a fraternidade não-burguesa; existem ainda muitos sentidos esperando para emergirem deste texto, como o nosso estudo, que observa nesta estrutura ficcional os elementos trágicos. Pois, este texto, como todo texto ficcional, permanece novidade.

Não é de estranhar que Antonio Candido, em *Notas de crítica literária* (1946), não somente afirme que esta narrativa figuraria entre os dez ou doze melhores contos da língua portuguesa, chegando mesmo a dizer: “Tenho pra mim que os anos não de passar e este conto há de permanecer. Relido, é ainda mais belo do que lido pela primeira vez, e na terceira leitura – que acabo de fazer – parece maior do que nas outras. Esta, a impressão pessoal que me ficou” (CANDIDO, 1946, p. 314). Este conto, ou novela, como muitos críticos também o classificam, detém uma qualidade estética profunda, exigindo olhares atentos ao exame crítico. Até mesmo o trágico já foi abordado nesta narrativa, sob a perspectiva nietzschiana, em seus aspectos apolíneo e dionisíaco.

Nosso estudo, portanto, debruça-se sobre esta narrativa ficcional roseana observando o enfoque do *erro trágico* matraguiano, enquanto uma engrenagem principal que organiza o enredo, as personagens e, principalmente, as suas ações, afinal, como bem colocou Aristóteles na *Poética* (2008):

A tragédia é a imitação de uma acção elevada e completa, dotada de extensão, numa linguagem embelezada por formas diferentes em cada uma das partes, que se serve da acção e não da narração e que, por meio da compaixão e o temor, provoca a purificação de tais paixões. (ARISTÓTELES, 2008, p. 47-48)

Para além das categorias ficcionais com as quais estamos acostumados a analisar as diversas narrativas (narrador, enredo, personagens, tempo e espaço), utilizamos as categorias trágicas para aprofundar as camadas de significações deste texto, enquanto um método analítico, uma vez que a tragédia grega nos legou um modo artístico de apreendermos a dimensão de nossas escolhas, emoldurando-a enquanto uma “acção elevada”, conforme o supracitado Aristóteles.

Neste *corpus*, podemos identificar uma pluralidade de elementos trágicos presentes na tragédia clássica, sejam os composicionais, como: a *hamartia* (o erro trágico) e a *katharsis* (purificação das paixões); ou os estruturais: a *peripeteia* (mudança de sorte), a *anagnorisis* (o reconhecimento) e o *pathos* (sofrimento); e ainda podemos observar textualmente a presença do *coro trágico*, sob a faceta de um “personagem coro” e sob a voz narrativa. Dito isto, inferimos aqui um novo estudo abordando tais especificidades neste *ethos* rosiano.

No próximo capítulo, faremos um apanhado ilustrativo dos diversos elementos do trágico presente no *corpus*, que chamamos de elementos estruturais; depois nos deteremos na *hamartia* matraguiana abrangendo todos os elementos composicionais que a este erro estão ligados.

### 3 O TRÁGICO EM “A HORA E VEZ DE AUGUSTO MATRAGA”

Comumente, associa-se o termo “tragédia” a um único evento: a morte, principalmente quando ocorrida de forma fatalista; mas, na estética poética, ela corresponde a um encadeamento de acontecimentos precisos, iniciados por um erro, podendo ou não terminar no aniquilamento total de um personagem, uma família, “uma casa”. Os componentes do trágico estão presentes em diversos gêneros literários moldando e compondo diferentes narrativas. Na narrativa ficcional “A hora e vez de Augusto Matraga”, de João Guimarães Rosa, podemos observar a presença do trágico por toda a trama.

Neste capítulo, iremos identificar e expor os elementos trágicos que compõem a “ação trágica” matraguiana, a saber: a *peripeteia*, o *pathos*, a *anagnorisis*, o *nó* e o *desenlace*; e, seguidamente, aprofundaremos nossa análise na *hamartia* cometida por Augusto Matraga, e outros elementos serão considerados no decorrer do processo analítico, sendo estes: o *herói trágico* e o *coro*, elementos presentes tanto na tragédia grega quanto na narrativa roseana.

De início, retomemos o significado de “tragédia”, e, a partir de sua definição, entendamos melhor sua natureza estrutural. Maria Helena da Rocha Pereira, já no prefácio da *Poética* (2008), nos antecipa como Aristóteles vai categorizar esse conjunto de eventos, ou “ação elevada”, observemos:

[...] A tragédia é a imitação de uma acção elevada e completa, dotada de extensão, numa linguagem embelezada por formas diferentes em cada uma das suas partes, que se serve da acção e não da narração e que, por meio da compaixão (*eleos*) e do temor (*phobos*), provoca a purificação (*katharsis*) de tais paixões. (ARISTÓTELES, 2008, p. 12, grifo nosso).

Peter Szondi (2001, p. 23), vai dizer que, para Aristóteles, a tragédia deve se servir da “ação” e não da “narração”, por considerar que na representação épica existe uma pluralidade de histórias, portanto, muitas ações, quando a tragédia deve apresentar uma única ação. Afinal, toda tragédia é a batalha de alguém contra o seu destino. Um conflito entre a liberdade de alguém e sua necessidade. Por isso mesmo, referindo-se à tragédia, Szondi afirma: “O conflito entre liberdade e necessidade só existe verdadeiramente onde a necessidade mina a própria vontade e a liberdade é combatida em seu próprio terreno” (SZONDI, 2004, p. 31).

Portanto, como visto acima, para a composição de uma tragédia, necessita-se de determinados acontecimentos. O próprio Aristóteles, prescreve as partes de uma

tragédia, como sendo: “*Mythos, anagnorisis, peripeteia, pathos*” (ARISTÓTELES, 2008, p. 21, destaque do autor). O enredo é entendido como *mythos*, e este deve apresentar estruturalmente os seguintes eventos: o reconhecimento, a reviravolta e o sofrimento; em uma extensão precisa. O próprio autor defende que o mais importante é a estruturação dos acontecimentos, já que eleva a ação, e a torna completa; afinal, “[...] a beleza reside na dimensão e na ordem [...]” (ARISTÓTELES, 2008, p. 51).

Com base nesta estruturação trágica aristotélica, podemos dividir o conto/novela “A hora e vez de Augusto Matraga” em três momentos: glória e queda, renascimento e propósito, e conversão e sacrifício. Tal composição trinitária deste *mythos* rosiano, apresenta os três aspectos do trágico: *peripeteia, pathos e anagnorisis*; sendo que os dois últimos ocorrem paralelos, mas imediatamente após o primeiro, como seu efeito. Pois, na narrativa, Nhô Augusto surge na trama envolto de poder e respeito, mas, no decorrer dos acontecimentos, comete um erro, promovendo uma reviravolta. Ele é caçado, torturado, marcado e quase morto por seus “inimigos”. Ao passar por tamanho sofrimento, ele reconhece os males praticados, estabelece um novo propósito para sua vida: ganhar o céu; entretanto, Nhô Augusto precisa viver uma nova vida, preenchida de penitência e renúncias até a chegada de sua hora e vez.

A reviravolta na trama é o elemento surpresa que poucos poetas sabem bem utilizar; por isso, quando Aristóteles (2008, p. 56-57) estabelece uma distinção entre o enredo simples e o complexo, ele atribui à *peripeteia* um valor significativo; já que ela instaura uma reviravolta na trama. Logo, a mesma será um dos principais componentes da ação complexa. Por isso que, em seus estudos, Sandra Luna (2002, p. 218) sinaliza que a: “‘Peripécia’ é a mutação dos sucessos, no contrário, efetuada do modo como dissemos; e esta inversão deve produzir-se, também o dissemos, verossímil e necessariamente”.

Na trama rosiana, a *peripeteia*, aparece no primeiro momento, identificado por nós como “glória e queda”, promovendo justamente uma inversão na condição da personagem principal, e ocorre imediatamente após o “erro trágico” de Nhô Augusto, quando ele, tomado de raiva pelas más notícias trazidas por Quim Recadeiro, decide ter com o Major Consilva e cai numa “emboscada”. E o homem, outrora valente, agora, neste ponto da trama, não é nada mais que um corpo quase sem vida, pois é surrado, ferido, marcado e quebrado. Vejamos, no conto, a partir de duas citações, a demarcação desta reviravolta que justifica os termos “glória” e “queda” usados por

nós:

E, aí, de repente, houve um deslocamento de gentes, e Nhô Augusto, alteado, peito largo, vestido de luto, pisando pé dos outros e com os braços em tenso, angulando os cotovelos, varou a frente da massa, se encarou com a Sariema, e pôs-lhe o dedo no queixo. (ROSA, 2001, p. 212).

Já os porretes caíam em cima do cavaleiro, que nem pinotes de matrinchãs na rede. Pauladas na cabeça, nos ombros, nas coxas. Nhô Augusto desdeu o corpo e caiu. Ainda se ajoelhou em terra, querendo firmar-se nas mãos, mas isso só lhe serviu para poder ver as caras horríveis dos seus próprios bate-paus, e, no meio deles, o capiauzinho mongó que amava a mulher-à toa Sariema. (ROSA, 2001, p. 218).

As duas citações acima nos dão uma ideia da dimensão da reviravolta na trama, pois contrapõem o homem respeitado e temido (momento de glória); ao ser caçado e quase exterminado (momento da queda). O antes Augusto Esteves das Pindaíbas, filho do coronel Afonso, que chegava a ser aclamado pelos outros, cheio de autoridade e de cabeça erguida, passa a uma condição decadente, e termina “estendido de bruços e de cara no chão”. (ROSA, 2001, p. 218), agora ele é Mtraga, Augusto Matraga.

Como observado, a *peripeteia* rosiana segue o modelo aristotélico quanto à estruturação do enredo, pois é ela quem promove a sequência de eventos posteriores na narrativa ficcional em análise; uma vez que é por causa dela que se justifica o sofrimento e o reconhecimento por parte do herói. As partes estão de tal forma ordenadas que o suprimir de uma delas alteraria o todo, ou seja, sem esta reviravolta, Nhô Augusto jamais se arrependeria dos pecados; pois, não teria conhecido a dor nem experimentado o sofrimento.

O *pathos*, ou sofrimento, ocupa uma extensão maior nesta narrativa; pois, temos uma reviravolta na trama que se estende até o momento em que Augusto Esteves, sentindo-se pronto, sai do povoado do Tombador em busca de seu destino. O *pathos* rosiano eleva-se sob o signo de um “caminho de pragas e judiação”, conforme mostra o texto. Vejamos: “E, quando chegaram ao rancho do Barranco, ao fim de légua, o Nhô Augusto já vinha quase que só carregado, meio nu, todo picado de faca, quebrado de pancadas e enlameado grosso, poeira com sangue. Empurraram-no para o chão, e ele nem se moveu” (ROSA, 2001, p. 218).

O martírio, associado à mudança de sorte do herói, é o promotor do reconhecimento neste conto, já que Augusto Estêves somente começa a refletir sobre seus “malfeitos passados” após passar pela reviravolta e experimentar o sofrimento.

O texto chega a mencionar que o mesmo tomou verdadeiro horror às suas maldades passadas. É importante destacar que os dois aspectos do sofrimento (físico e psicológico), são muito bem utilizados, embora inicialmente estejamos diante de um sofrimento físico, portanto externo, posteriormente, enquanto o corpo está sendo curado, ocorrem os sofrimentos de ordem interna, tão intensos que o levam a chorar desolado, chamando pela mãe, que nunca conheceu. Estas realidades do *pathos* são postas por Aristóteles (2008). Atentemos: “[...] o sofrimento é um acto destruidor ou doloroso, tal como as mortes em cena, grandes dores e ferimentos e coisas deste género” (p. 59). Portanto, o *pathos* corresponde a toda dor e sofrimento passados na trama.

Não existe tragédia sem sofrimento e, na narrativa de Matraga, Guimarães faz com que o *pathos* se inicie paralelamente à *peripeteia* e siga conjunto à *anagnorisis*, de modo que formem um todo. Ariano Suassuna (2013, p. 67), vai condensar o sofrimento nas seguintes palavras: “esmagamento”, “infortúnio”, “aniquilamento” e “má-fortuna”. Vejamos:

Todo esse encadeamento — ação elevada, caráter trágico, decisão e conflito — termina, na tragédia, conduzindo o personagem ao esmagamento, ao infortúnio, ao aniquilamento. Essa má-fortuna do personagem não se identifica necessariamente com a morte, se bem que a morte seja o remate mais normal dos fatos, escolhas e ações em que se envolve o personagem. Mas o desenlace trágico pode vir sob outras formas, como a da desonra, por exemplo. De qualquer maneira, o infortúnio do personagem é essencial ao Trágico. (SUASSUNA, 2013, p. 67, grifo nosso).

Embora Suassuna utilize diversos conceitos, podemos facilmente associá-los ao termo “desgraça”, já que reflete melhor a realidade do conto/novela em questão, pois condensa em si tanto a *peripeteia* quanto o *pathos*. E, nesse texto, a desgraça, é um termo que caracteriza bem a trajetória de Augusto Esteves.

Ao encontrar Matraga na residência dos pretos velhos, o padre recomenda-lhe trabalhar por três, já que nunca trabalhou, a ajudar os outros, e a domar o seu “mau gênio”; isso só é possível agora que ele reconheceu seus pecados. Notemos: “Mas, será que Deus vai ter pena de mim, com tanta ruindade que fiz, e tendo nas costas tanto pecado mortal?!” (ROSA, 2001, p. 221). Desse modo, nesta trama, a *peripeteia* é a responsável pelo encadeamento do *mythos*, originando tanto o sofrimento quanto o reconhecimento. Assim, ela está à frente das outras partes, pois as desencadeia e justifica, tornando-as mais trágicas.

Aristóteles (2008), assim define a *anagnorisis*:

Reconhecimento, como o nome indica, é a passagem da ignorância para o conhecimento, para a amizade ou para o ódio entre aqueles que estão destinados à felicidade ou à infelicidade. O reconhecimento mais belo é aquele que se opera juntamente com peripécia [...]. (ARISTÓTELES, 2008, p. 57).

Dito de outra forma, trata-se de tomar consciência de alguma verdade outrora ignorada ou não percebida.

Como já dissemos, na trama roseana, a *anagnorisis* tem seu início demarcado imediatamente à *peripeteia*, e concomitante ao *pathos*, com uma extensão igualmente abrangente, pois é ela a responsável pela mudança de vida do herói, uma vez que desvela a verdade de seus atos passados, corroborando, de forma direta, para a sua conversão e propósito. Vejamos, textualmente, um exemplo deste reconhecimento no conto:

Agora, parado o pranto, a tristeza tomou conta de Nhô Augusto. Uma tristeza mansa, com muita saudade da mulher e da filha, e com um dó imenso de si mesmo. Tudo perdido! O resto, ainda podia... Mas, ter a sua família, direito, outra vez, nunca. Nem a filha... Para sempre... E era como se tivesse caído num fundo de abismo, em outro mundo distante. (ROSA, 2001, p. 220, grifo nosso).

O reconhecimento pode ser percebido no seguimento acima, mediante à exposição do narrador. A tristeza advinda de uma saudade da mulher e da filha nunca fora sentida em seu momento de glória. Outro fator de destaque: a pena de si mesmo. Essas duas menções só configuram uma tomada de consciência de ações pretéritas. E, neste processo introspectivo, Nhô Augusto passa muitos meses desejando “repassar as misérias da sua vida”, até que num dado momento, finalmente, consegue expressar ao casal de pretos sua vontade de ter seus pecados absolvidos: “— Se eu pudesse ao menos ter absolvição dos meus pecados...” (ROSA, 2001, p. 220). O reconhecimento de Matraga vai ser tão relevante que ele enfrenta diversas tentações, mas a nenhuma cede; pois, seu maior desejo é compensar os “maus feitos” tentando entrar no céu.

Como pudemos perceber, o *mythos* deste conto apresenta as três partes trágicas, na seguinte sequência: *peripeteia*, *pathos* e *anagnorisis*, e, conforme prescreve Aristóteles, são complementares e indissociáveis. Mas, qual o motivo desse ordenamento? Qual propósito para que essas partes sejam interdependentes? O próprio Aristóteles responde a isso, por meio de uma característica da “ação trágica”, ou seja, o conceito de *unidade*.

No conto em questão, podemos observar que, para além das partes e do modo de estruturação, existe um elemento unificador que promove a concórdia aristotélica na trama, conciliando-as. Este elemento é o nome da personagem, mais precisamente: “Augusto Esteves”, este perpassa toda a narrativa, e promove uma unidade; surge nas primeiras palavras do texto e nos momentos mais dramáticos, como no momento da reviravolta, quando o Major Consilva e seus capangas estão surrando o filho do coronel Afonso, ambos os momentos no Córrego do Murici; como também podemos observar no povoado do Tombador, quando, por força do destino, surge naquele lugar um antigo conhecido e até meio parente de Nhô Augusto, o Tião de Thereza. Por fim, podemos averiguar no Arraial do Rala Coco, na cena final, quando o texto deixa a entender que o nome “Augusto Esteves”, outrora reconhecido, depois odiado, recupera sua glória sob uma nova perspectiva: a santidade, já que Nhô Augusto se sacrifica por todos do Rala Coco. Buscaremos justificar nossa tese por meio de duas citações:

Matraga não é Matraga, não é nada. Matraga é Estêves. Augusto Estêves, filho do Coronel Afonso Estêves, das Pindaíbas e do Saco-da-Embira. Ou Nhô Augusto — o homem [...] (ROSA, 2001, p. 211, grifo nosso).

Mas Nhô Augusto tinha o rosto radiante, e falou: — Perguntem quem é aí que algum dia já ouviu falar no nome de Nhô Augusto Estêves, das Pindaíbas! —Virgem Santa! Eu logo vi que sé podia ser você, meu primo Nhô Augusto... Era o João Lomba, conhecido velho e meio parente. (ROSA, 2001, p. 239, grifo nosso).

Como podemos observar, a partir das citações acima, o nome “Augusto Esteves” age enquanto elemento unificador da narrativa, conectando início e fim na narrativa, dando unidade à ação, prova disso é o modo como Guimarães Rosa constrói este último diálogo do personagem trágico com seu primo João Lomba, centrando neste nome, fato que corrobora para aferirmos esta leitura do ponto de vista trágico.

Portanto, esta unidade, não é somente uma característica fundamental no arranjo das partes de uma tragédia, como também nas narrativas onde esteja presente o trágico, conforme vimos nesse texto rosiano. Aristóteles (2008) assim coloca que o enredo deve se estruturar em torno de uma “acção una”, em volta da qual todos os acontecimentos se estruturam: “[...] também o enredo, como imitação que é de uma acção, deve ser uma acção una, que seja um todo [...]” (ARISTÓTELES, 2008, p. 53).

Aristóteles apresenta mais dois elementos estruturais pertencentes à uma

tragédia: o *nó* e o *desenlace*, que também podemos identificar no conto de Guimarães Rosa. Vejamos como é posto na *Poética* (2008):

Toda tragédia tem um nó e um desenlace: os factos exteriores à acção e alguns dos que constituem essa acção formam, muitas vezes, um nó, e o resto é o desenlace. Entendo por nó o que vai desde o princípio até o momento imediatamente antes da mudança para a felicidade ou para a infelicidade e por desenlace o que vai desde o início desta mudança até ao fim. (ARISTÓTELES, 2008, p. 74).

Como visto acima, o *nó* é algo que surge na trama e que exige para si um desvelamento, podendo ser compreendido como um problema que deve ser resolvido até o final, ou mesmo, como é o caso rosiano, um propósito a que se pretende alçar até o término da ação. No conto “A hora e vez de Augusto Matraga”, o *nó* emerge enquanto propósito que o personagem faz de ir para o céu, corroborando inclusive para o título da narrativa: “A hora e vez de Augusto Matraga”, além disso, demarca o momento de sua purificação final, já que “a hora e a vez” demarca o momento preciso de sua salvação.

Guimarães Rosa, ao utilizar esses elementos estruturais, parece obedecer à prescrição aristotélica, pois, como visto acima, o *nó* é formado durante a ação, ou seja, no desvelar dos acontecimentos, estando localizado imediatamente após a mudança. E vemos também que, no conto em questão, o propósito de Nhô Augusto somente surge após a reviravolta. Sob nossa perspectiva divisória do texto ficcional, o *nó* surgirá na segunda parte do conto, que chamamos de “renascimento e propósito”, no momento em que Nhô Augusto está dilacerado, envolto em dor e sofrimento (físico e mental), posto que é assombrado pelos seus erros do passado. E, tão atormentado estava, que de sua boca saíram estas palavras: “— Se eu pudesse ao menos ter absolvição dos meus pecados!...” (ROSA, 2001, p. 220), reconhecendo suas más ações.

O *nó*, ou propósito, vai se originar na trama mediante o reconhecimento de sua vida pregressa, o próprio Nhô Augusto duvidará até mesmo da bondade de Deus em perdoar “tanta ruindade”: “— Mas, será que Deus vai ter pena de mim, com tanta ruindade que fiz, e tendo nas costas tanto pecado mortal?!”. (ROSA, 2001, p. 221). Em contrapartida, o padre vai animá-lo quanto à bondade do Senhor, e orientá-lo a ganhar o Reino do Céu, que “é o que vale”. Constatemos, no texto, o momento do surgimento do *nó* e, conseqüentemente, o instante em que se justifica o título do próprio conto: “— Reze e trabalhe, fazendo de conta que esta vida é um dia de capina

com sol quente, que às vezes custa muito a passar, mas sempre passa. E você ainda pode ter muito pedaço bom de alegria... Cada um tem a sua hora e a sua vez: você há de ter a sua” (ROSA, 2001, p. 221).

O *nó*, posto nesta trama enquanto propósito, vai definir não só a trajetória de Nhô Augusto, como também o seu fim. Em diversos momentos, surgem oportunidades externas e internas para que o personagem venha a tomar um caminho diferente, mas, tendo passado pelo sofrimento, experimentado a dor e reconhecido os seus males, uma só era a direção daquele homem “meio doido e meio santo” que surgiu no Tombador e, posteriormente, no Rala Coco: ir para o céu.

Contudo, é importante entender que, assim como nem todo erro pode ser classificado como trágico (*hamartia*), assim também nem todo propósito pode ser entendido como *nó*, esta definição somente é válida quando se investigar o texto tomando como base o trágico e seus elementos, e o mesmo oferecer elementos para tal. Se assim não fosse, então toda narrativa derivaria da tragédia.

Vejamos a força desse *nó* rosiano no próprio texto, mediante três momentos: o primeiro, quando de mudança para o povoado do Tombador, Nhô Augusto, ainda na estrada, junto ao casal de pretos, agora seus pais adotivos, Quitéria e Serapião, ajoelha-se, abre os braços em forma de cruz e faz seu juramento: “— Eu vou p’ra o céu, e vou mesmo, por bem ou por mal!... E a minha vez há de chegar... P’ra o céu eu vou, nem que seja a porrete!...”. (ROSA, 2001, p. 222).

O segundo momento, em que evidenciamos a força deste *nó*, concerne ao encontro de Nhô Augusto com um velho conhecido, Tião de Thereza, que surge no Tombador, após este aí estar há quase sete anos. O visitante, que apareceu naquele lugar por causa de trezentas rezes de bois bravos, teve grande surpresa ao constatar que estava vivo o filho valente do coronel Afonso, e contou-lhe tudo, dando-lhe notícias sobre a esposa, a filha, o Quim recadeiro e até mesmo o Major Consilva. Entretanto, a surpresa maior foi ouvir da boca do próprio Nhô Augusto para parar, pois aquele homem que ele conhecia havia mudado, e era como que tivesse morrido mesmo. E, neste instante, Tião confirma com tanto desprezo que ele, escondido, ajoelhado atrás das bananeiras, rejeita: “— P’ra o céu eu vou, nem que seja a porrete...”. (ROSA, 2001, p. 224).

Por fim, o terceiro momento desponta quando, sentindo-se chamado pelo destino, um certo dia, acorda Nhô Augusto e “desconhecendo o mundo”, decide sair do Tombador, estas são as suas palavras: “—Adeus, minha gente, que aqui é que

mais não fico, porque a minha vez vai chegar, e eu tenho que estar por ela em outras partes!” (ROSA, 2001, p. 233). Existe, pois, dentro e fora do personagem, algo que o impelle, como um chamado, que ele sente. Esse elemento teleológico na narrativa se manifesta por meio da busca por sua “hora e vez”.

O propósito de ir para o céu é o que move Nhô Augusto para o seu destino, e o elemento que ajusta seus passos num único sentido: o sacrifício; de modo que o *desenlace* culmina na luta final entre ele e Joãozinho Bem Bem, seu “amigo e parente”; por isso mesmo, este objetivo atinge o *status* de *nó*, afinal, ele é o eixo condutor da trama, que além de direcionar o herói, também age como elemento resstabelecedor do equilíbrio que foi quebrado pela *hamartia*, ou erro trágico. Northrop Frye (1957, p. 206) chama-lo-á “destino”, considerando este um agente da *nemesis*.

A trama que envolve Nhô Augusto, constitui-se como uma ação completa, conforme as recomendações de Aristóteles (2008, p. 47), pois seu encadeamento apresenta: começo, meio e fim, e ocorre de forma necessária e verossímil, utilizando-se de uma linguagem poética, configurando o ambiente sertanejo. Este *ethos* é mitificado por meio do trágico que emerge emoldurando a relação “escolha e consequências”.

Como constatado em nossa análise, este texto de Guimarães Rosa, embora não sendo uma tragédia grega clássica (na forma), traz todos os elementos estruturais trágicos descritos, e prescritos por Aristóteles na *Poética*. Tais elementos (*peripeteia*: mudança de sorte do herói; *anagnorisis*: reconhecimento; e o *pathos*: sofrimento. Como também o *nó*: o propósito de Nhô Augusto em entrar no céu, e o *desenlace*: a trajetória rumo ao propósito) constroem o encadeamento dos eventos na narrativa, que na concepção trágica chama-se *mythos* (enredo). Dessa maneira, percebemos que as tragédias gregas nos legaram uma importante chave de interpretação literária, o que faz com que Northrop Frye (1957, p. 203) afirme: “Sem a tragédia, todas as ficções literárias podem ser plausivamente explicadas como expressões de afetos emotivos [...] através das tragédias da cultura grega que o sentido do autêntico fundamento natural do caráter humano ingressa na literatura”.

Peter Szondi (2001), em *Teoria do Drama Moderno*, vai expandir o trágico para além da tragédia na seguinte fala: “A consideração da forma dramática como não vinculada à história significa, ao mesmo tempo, que o drama é possível em qualquer tempo e pode ser invocado na poética de qualquer época” (SZONDI, 2001, p. 24). Szondi (2004, p. 23), em sua obra *Ensaio do Trágico*, refletindo a filosofia do trágico

a partir de Schelling, vai defender que a poética moderna ainda se baseia na obra de Aristóteles, essencialmente, pois a história do trágico moderno se limita à recepção desta. Isso acontece porque, segundo ele:

A tragédia grega honra a liberdade humana ao fazer seu herói *lutar* contra o poder superior do destino: para não ultrapassar os limites da arte, tinha de fazê-lo *sucunbir*, mas, para também reparar essa humilhação da liberdade humana imposta pela arte, tinha de fazê-lo *expiar* – mesmo que através do crime perpetrado pelo seu *destino*... (SZONDI, 2004, p. 29).

Szondi, vai, portanto, refletir sobre a fórmula conceitual do trágico, que se repete nos diversos contextos históricos. Ele postula que existe uma contradição na natureza trágica, já que o “mortal” acaba sendo punido apenas por ceder aos percalços do seu próprio destino. Afinal, no enquadramento trágico, não resta muita liberdade ao “mortal” destinado a se tornar o herói trágico; como ocorre a Nhô Augusto, que precisa cometer o “erro trágico” para configurar à narrativa o caráter trágico.

Após esta discussão preliminar sobre os conceitos do trágico presentes no nosso *corpus*, aprofundaremos nossa análise evidenciando o erro trágico matraguiano e sua função estrutural no enredo.

#### 4 A HAMARTIA EM “A HORA E VEZ DE AUGUSTO MATRAGA”

Tendo abordado no capítulo anterior os elementos estruturais do trágico, presentes na narrativa ficcional “A hora e vez de Augusto Matraga”, neste momento, iremos nos debruçar sobre o chamado “erro aristotélico” presente na trama. E, para isso, nos é necessário também discorrer sobre outros elementos que compõem a dimensão, e a extensão deste erro. Para melhor entender o funcionamento da *hamartia*, versaremos também sobre o *herói trágico* e o *coro*, componentes que agregam valor estético ao erro matraguiano.

No capítulo anterior, vimos que uma tragédia se constitui a partir de uma estrutura precisa, formada pelas seguintes partes: *mythos*, *peripeteia*, *anagnorisis* e *pathos*, e que apresenta também um *nó* e um *desenlace*. Por meio desta estruturação posta, podemos enxergar uma relação com a trajetória de Nhô Augusto. Mas, além da forma, a tragédia também apresenta em sua composição alguns elementos essenciais em seu conteúdo, e eles também aparecem na trama roseana, atualizando o trágico, trazendo-o para o contexto sertanejo, mitificando-o. Portanto, conduziremos a presente discussão a partir das seguintes questões: o que é a *hamartia*? Qual o papel desse conceito na narrativa? E quais outros conceitos interagem com o erro trágico?

Maria Helena da Rocha (2008, p. 23-26), já no prefácio da *Poética*, cuja tradução usamos, ao falar sobre as principais categorias da obra, assim assinala a *hamartia* enquanto palavra-chave, que se traduz como “erro”, já que indicaria o resultado de uma ação. Mesmo porque, a queda do herói deve ser causada por um erro, afinal, o infortúnio deve vir por causa de uma falha e não por causa dos defeitos ou qualidades de seu agente. Desse modo, a partir de seus estudiosos, Aristóteles considera enquanto “*hamartia* perfeita” aquele erro que ocorre em profunda ignorância, sem se relacionar com o caráter do herói.

Sanda Luna (2002), reverberando este pensamento, afirma que a *hamartia* se configura como um elemento dramático, pois é o ato responsável pela reviravolta numa narrativa, promotora da progressão na trama. A autora classifica o erro trágico como “elemento fulcral” de um *mythos*. Desse modo, sem este elemento não haveria tragédia, uma vez que o “erro” é o princípio de todo ordenamento trágico. Ela, assim descreve o conceito aristotélico referente à *hamartia* enquanto um “[...]erro involuntário [...]”. (LUNA, 2002, p. 235). Por isso, também denominamos este

elemento de “erro trágico”. A *hamartia*, portanto, designa um erro (involuntário) cometido por alguém, e que desencadeia uma série de acontecimentos dentro de uma trama.

O sentido do “erro aristotélico”, ao longo dos anos, foi apreendido sob duas perspectivas: moral e intelectual. Sandra Luna, em seus estudos, juntamente com outros pesquisadores e estudiosos, advogam em favor do erro intelectual; pois, segundo este grupo, a *hamartia* precisaria ser um erro de julgamento, já que na composição de seu agente, uma das primeiras recomendações de Aristóteles é que o *herói trágico* não se destaca por suas virtudes ou por sua justiça. Visualizemos textualmente:

Restam-nos então aqueles que se situam entre uns e outros. Essas pessoas são tais que não se distinguem nem pela sua virtude nem pela justiça; tão pouco caem no infortúnio devido à sua maldade ou perversidade, mas em consequência de um qualquer erro, integrando-se no número daqueles que gozam de grande fama e prosperidade, como Edipo e Tiestes, ou outros homens ilustres oriundos de famílias com esse mesmo estatuto. (ARISTÓTELES, 2008, p. 61)

Como podemos observar acima, o *herói trágico* deve descender de uma certa linhagem, além do que, deve gozar de fama e prosperidade, para que este, ao cometer o erro fulcral, se torne exemplo, mas não por suas virtudes ou vícios, e sim por sua ação.

Ora, o *corpus* desta pesquisa tem em seu início apontamentos sobre a linhagem de Augusto Matraga. Basta vermos como o herói é apresentado no texto. As primeiras palavras da narrativa são: “Matraga não é Matraga, não é nada. Matraga é Estêves. Augusto Estêves, filho do Coronel Afonso Estêves, das Pindaibas e do Saco-da-Embira” (ROSA, 2001, p. 211). A linhagem é apresentada antes mesmo que surja o personagem. Destaquemos que esta apresentação faz parte de uma tradição *greco-bíblica*. Os grandes heróis do mundo grego e bíblico são apresentados por meio de sua linhagem.

E mais, neste primeiro momento, o qual denominamos como “glória e queda”, o narrador desenha o típico herói trágico. A partir da cena do leilão ocorrida atrás da igreja do Córrego do Murici, Nhô Augusto vai surgir envolto a aclamações: “Ficou de mãos na cintura, sem dar rosto ao povo, mas pausando para os aplausos. Nhô Augusto! Nhô Augusto!”. (ROSA, 2001, p. 212). O personagem é distinto em comparação aos demais, é respeitado; contudo, pelo próprio modo de agir para com os seus capangas, o povo, a “sariema” e a própria família, vê-se que se trata de uma

pessoa um tanto sem virtudes, como o próprio Aristóteles (2008) destaca. Matraga é um homem negligente, com defeitos, mas, ao mesmo tempo, admirável. Observemos os vícios do filho do Coronel Afonso Estêves:

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 da Embira, nas Pindaibas, ou no retiro do Morro Azul — ele tinha outros prazeres, outras mulheres, o jogo do truque e as caçadas. (ROSA, 2001, p. 214).

Nhô Augusto não cai em desgraça por causa de sua virtude. Como observado textualmente, no primeiro momento, o infortúnio lhe sobrevém mediante um erro e, conforme a prescrição trágica mais perfeita, um erro cometido por ignorância, afinal, a *hamartia* ideal é aquela resultante da ignorância das circunstâncias. O texto em análise aponta isso, quando o personagem realiza a escolha mais equivocada sem pesar suas consequências, afinal, o mesmo tinha a opção de primeiro ir confrontar Ovídio, na tentativa de trazer de volta sua esposa e filha, mas ele escolhe exatamente o mais equivocado, pois sua ira cega-lhe a razão; e assim, Nhô Augusto, mesmo sendo avisado por Quim Recadeiro, decide sozinho ir ter com o Major Consilva, resultando na grande reviravolta da trama. Aristóteles (2008, p. 61) vai dizer que a mudança deve ocorrer da ventura para a infelicidade, e que o que deve provocá-la é um “erro grave”. Sobre isso, Sandra Luna (2002, p. 235), vai afirmar que a *peripeteia* deve resultar de um “erro de cálculo, intelectual, involuntário”. E, conforme analisamos, Nhô Augusto comete este erro, ou seja, a *hamartia*.

Questionemos: o que torna exatamente o erro de Nhô Augusto o modelo ideal de *hamartia*? Existem elementos no texto rosiano que nos garantam tal afirmação? A resposta é positiva. Existem detalhes no texto que nos permitem uma apropriação dessa definição de “erro”. Mas que, posivelmente, numa primeira leitura, não sejam percebidos, deixando passar esta dimensão essencial do trágico. Contudo, se todo encadeamento é originado por um erro que enseja a reviravolta, precisamos observar este momento no conto e sua estruturação.

O momento da *hamartia* em “A hora e vez de Augusto Matraga” situa-se logo após as novidades trazidas por Quim Recadeiro, elas são apresentadas no texto como “desolações”. Enumeremos todas elas:

- 1) Decadência financeira;
- 2) A esposa Dionóra foge com Ovídio e leva Mimita, sua filha;

3) Os seus “bate-paus” são contratados pelo Major Consilva, um arquirrival de Nhô Augusto.

Tracemos algumas considerações que antecedem a *hamartia*, enquanto gênese do trágico na narrativa em si. Augusto Matraga está repousando em sua casa, Quim Recadeiro é conhecedor da fuga de Dionóra e da debandada dos capangas de seu patrão. Quim não vinga seu patrão automaticamente no caso envolvendo Dionóra, ele entende que é algo de família, esta é uma tarefa para Augusto Matraga. Após anunciar a “queda da casa” de Nhô Augusto, o patrão decide agir. Matraga tem duas frentes: 1) buscar sua mulher e filha, e 2) dar uma lição em seus capangas e no Major Consilva. Augusto deve decidir, e sua decisão é errônea. Vejamos como se deu o exato momento do erro: “Nele, mal-e-mal, por debaixo da raiva, uma ideia resolveu por si: que antes de ir à Mombuca, para matar o Ovídio e a Dionóra, precisava de cair com o Major Consilva e os capangas. Se não, se deixasse rasto por acertar, perdia a força. E foi”. (ROSA, 2001, p. 217, grifo nosso).

O erro trágico de Nhô Augusto configura-se como um erro ideal, por ser um erro de cálculo, afinal, como ele sozinho iria enfrentar o Major e seus capangas (e os seus antigos “bate-paus”)? Mesmo sendo valente desde o princípio, esta é uma batalha perdida. Contudo, por que ele tomou tal decisão? O que o fez ignorar a real situação dos fatos postos? O excerto acima utiliza a expressão “por debaixo da raiva” (ROSA, 2001, p. 217) para justificar o surgimento de uma “ideia” que se tornou um erro. Essa raiva obscurece o entendimento de Matraga, conforme aponta Luna (2002).

Northrop Frye (1957, p. 207) define a *hybris* como um “ânimo soberbo”, uma obsessão, uma paixão que propicia a queda dos heróis trágicos. Esse excesso é um estado psíquico, uma “vertigem” que atordoa e impede que se veja quando as engrenagens da roda da fortuna principiam seu movimento para baixo. No conto, é exatamente o que ocorre; pois, Nhô Augusto é tomado por uma raiva incontrolável, a partir dela, toma sua decisão. Anteriormente à citação acima, encontramos esta confirmação da *hybris*: “Mas Nhô Augusto se mordida, já no meio da sua missa, vermelho e feroz. Montou e galopou, teso para trás, rei na sela, enquanto o Quim Recadeiro ia lá dentro, caçar um gole d’água para beber. Assim”. (ROSA, 2001, p. 217).

Na tragédia, a *hamartia*, para se configurar como ideal, precisa ocorrer por meio da *hybris*, ou seja, um excesso que turva a visão do herói e priva-o do real entendimento e complexidade da situação. Aristóteles (2008, p. 65) vai entendê-la

como um estado de ignorância, já Northrop Frye (1957, p. 210), por sua vez, acrescenta que a *hybris* é um estado atordoante, pois impede o *herói trágico* de ver claramente os caminhos a serem escolhidos, pois, estando situado, estrategicamente, num momento crucial da narrativa, corrobora para que o movimento da roda da fortuna faça sua inevitável descida, mudando a sorte de seu agente, da ventura para a infelicidade.

Sandra Luna (2002, p. 312), a partir de Aristóteles, vai elucidar a *hybris* como sendo o “dardo da desgraça humana”, pois aciona a desmedida no herói, ou o descomedimento, fazendo cair sobre ele o infortúnio, ocasionando assim a *hamartia* perfeita. Northrop Frye (1957, p. 207), define a *hybris* como um “ânimo soberbo”, uma obsessão, ou paixão que propicia a queda dos heróis trágicos. Esse excesso é um estado psíquico, uma “vertigem” que atordoia e impede a visão racional dos acontecimentos. A *hybris*, portanto, se caracteriza como a “desmedida”, o excesso, tão condenável para os gregos. Por isso mesmo, Northrop Frye (1957, p. 206), ao falar sobre o efeito da *hamartia*, afirma que se trata de uma perturbação da ordem natural, que deve ser reestabelecida até o final, com a *katharsis*, ou purificação dos excessos. Este movimento de volta à ordem será chamado de *nemesis*.

O herói trágico será categorizado por Northrop Frye (1957, p. 213) como pertencente a um grupo específico chamado por ele de *alazón*, por considerar que este se autoilude, considerando-se uma “personagem semidivina”, quando não o é, ou é tomado pela *hybris*. Na citação antes mencionada, percebemos que o narrador evidencia em Augusto Estêves, tanto a autoilusão quanto a própria *hybris*. Esta última já foi assaz discorrida, quanto à primeira, a vemos pela expressão: “rei na sela”. No decorrer das ações, ao chegar à chácara do Major, observamos um empoderamento na maneira como se comportou: “O cavalo de Nhô Augusto obedeceu para diante; as ferraduras tiniram e deram fogo no lajedo; e o cavaleiro, em pé nos estribos, trouxe a taca no ar, querendo a figura do velho”. (ROSA, 2001, p. 217).

Além da *hybris*, enquanto desmedida, que transforma uma escolha num erro trágico, causando a mudança da fortuna do herói, existem mais dois elementos que ampliam o efeito trágico numa tragédia, são eles: o *coro* e a *família*. E, neste conto, eles também estão presentes.

O coro, é evidenciado por Aristóteles como um dos personagens da tragédia. Sandra Luna nos dá um entendimento maior referente às funcionalidades do coro, portanto, mais adequado à nossa análise. Vejamos:

[...] o coro se metamorfoseia ao longo das peças, assumindo papéis que se situam ora ao lado da produção ora ao lado da recepção, ora agindo como indivíduos, ora representando coletividades, denunciando estratégias de manipulação artística que se projetam em direção a várias dimensões: estética, ética, social, política, histórica, mitológica. (LUNA, 2002, p. 107-108).

Como podemos inferir, o *coro* não pode ser cristalizado em uma única função ou cambiar no decorrer da trama. Como estamos abordando o trágico, e o nosso *corpus* pertence ao gênero narrativo, precisamos problematizar e observar simbolicamente a presença desse coro no texto ficcional em análise. A autora considera este elemento como preponderante na trama de uma tragédia, ela afirma que é necessário compreender de forma mais ampla seu papel no desenvolvimento da ação, isto é, da tragédia.

Nesta narrativa ficcional, a reverberação do *coro trágico* emerge sob dois prismas: o “personagem coro” e o próprio narrador, estes se encarregam de se afirmar enquanto “voz da razão”. Desse modo, neste *ethos* rosiano há tanto o correspondente ao *coro trágico*, quanto ao “personagem coro”. Assim, este elemento amplia o efeito de tragicidade no enredo. Observemos o instante em que Quim recadeiro traz a “má notícia”, quando o narrador insinua uma situação periclitante no futuro:

Quando chega o dia da casa cair — que, com ou sem terremotos, é um dia de chegada infalível, — o dono pode estar: de dentro, ou de fora. É melhor de fora. E é a só coisa que um qualquer-um está no poder de fazer. Mesmo estando de dentro, mais vale todo vestido e perto da porta da rua. Mas, Nhô Augusto, não: estava deitado na cama — o pior lugar que há para se receber uma surpresa má. (ROSA, 2001, p. 216).

A citação acima é uma prefiguração do que estar por vir e, de modo sutil, começa a preparar o leitor/audiência/recepção para algo ruim no futuro. Uma série de índices sinalizam a derrocada de Augusto Matraga. Destaquemos que esta preparação preliminar está no âmbito do leitor, ou seja, fora do texto. O narrador utiliza uma prolepse, bastante significativa, que nem todo leitor perceberá, que se trata de uma antecipação das situações futuras. Vejamos no texto:

Mas Nhô Augusto era couro ainda por curtir, e para quem não sai, em tempo, de cima da linha, até apito de trem é mau agouro. Demais, quando um tem que pagar o gasto, desembesta até ao fim. E, desse jeito, achou que não era hora para ponderados pensamentos. (ROSA, 2001, p. 217, grifo nosso).

Sobre a surra futura, o narrador expõe: “Nhô Augusto era couro ainda por curtir”. Lembremos que o couro é curtido por meio de pancadas. Neste caso, temos uma antecipação simbólica do infortúnio pelo qual Matraga passará em breve.

Corroborando a prolepse anteriormente citada, Sandra Luna (2002, p. 100) aponta outra função do *coro*: trazer à luz informações essenciais sobre acontecimentos importantes que aconteceram fora do que ela chama de “domínio espaço-temporal” ou tempo representado. No conto em questão, a voz narrativa, ao falar da situação financeira do herói, concretiza este papel. Notemos:

Agora, com a morte do Coronel Afonso, tudo piorara, ainda mais. Nem pensar. Mais estúrdio, estouvado e sem regra, es tava ficando Nhô Augusto. E com dividas enormes, política do lado que perde, falta de crédito, as terras no desmando, as fazendas escritas por paga, e tudo de fazer ânsia por diante, sem portas, como parede branca. (ROSA, 2001, p. 214).

Percebamos que, a partir dessas informações, o leitor fica ciente da situação na qual se encontra Nhô Augusto. Uma série de informações infaustas são apresentadas paulatinamente e indiciando uma “possível” queda do herói. Como pontuamos, Matraga está mal financeiramente, perdeu os capangas, sua mulher e filha. “A casa está caindo” (ROSA, 2001, p. 216), e o protagonista não percebe o sinal de sua queda. Todas essas informações irão amplificar o efeito da *hamartia* matraguiana.

Em sua forma direta, o *coro*, personificado em um personagem, se encarrega de uma outra função: evitar o desencadeamento do erro. Sandra Luna (2002, p. 107) nos informa que, embora exista uma aproximação do *coro* enquanto personagem com o agente trágico, há nesta relação uma certa desarmonia que faz com que sua voz não seja ouvida pelo herói, e venha a cair na desgraça por ignorá-la. Como é o caso de Nhô Augusto, que desobedece à voz da razão mediante a mensagem de Quim recadeiro, e comete seu “erro trágico” por meio desta transgressão. Constatemos textualmente:

— Mal em mim não veja, meu patrão Nhô Augusto, mas todos no lugar estão falando que o senhor não possui mais nada, que perdeu suas fazendas e riquezas, e que vai ficar pobre, no já-já... E estão conversando, o Major mais outros grandes, querendo pegar o senhor à traição. Estão espalhando... — o senhor dê o perdão p’r’a minha boca que eu só falo o que é perciso — 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... Estou lhe contando p’ra modo de o senhor não querer facilitar. Carece de achar outros companheiros bons, p’ra o senhor não ir sozinho... (ROSA, 2001, p. 217).

Percebamos como as palavras de Quim recadeiro assumem a dimensão do *coro trágico* ao tentar dissuadir Nhô Augusto de sua situação atual, recorrendo a acontecimentos passados, mas remetendo à gravidade do presente. Contudo, por se

tratar de uma ação trágica, é necessário que a sensatez seja ignorada, sacrificada, e assim possa majorar o efeito trágico. Como aponta Frye (2014), Quim recadeiro cumpre a função de um “personagem-coro”. Estabelecendo uma relação com a tragédia grega, o coro, em alguns momentos, aconselha o herói; o público, conhecedor das circunstâncias do futuro infausto, pensa: “ele deve ouvir o coro e não se arriscar neste momento”. Esta técnica artística aumenta consideravelmente os efeitos do “erro trágico”. Enquanto Matraga é surrado, a voz de Quim recadeiro ecoa na mente do leitor: “Estou lhe contando p’ra modo de o senhor não querer facilitar. Carece de achar outros companheiros bons, p’ra o senhor não ir sozinho...” (ROSA, 2001, p. 217)

Ao focar o erro trágico de Matraga, algumas considerações devem ser tecidas sobre este momento. Primeiramente, o erro matraguiano tem uma função importante para o desenvolver da trama. Se Matraga ouve Quim recadeiro e posterga sua ação vingativa, a narrativa, provavelmente, seguiria uma nova ordem de acontecimentos. Por se tratar de um “erro trágico”, e como este erro é entendido teoricamente, o herói deve comê-lo. Um outro fator que devemos destacar é a formulação textual que aproxima, guardadas as diferenças, os elementos da tragédia (o trágico) a esta narrativa do século XX. E, ao aprofundarmos na *hamartia* na ação matraguiana, observamos uma retomada relevante desse conceito, e textualmente vemos que o herói comete um duplo erro de julgamento. Primeiro, por não ouvir a voz do personagem-coro em seu alerta sobre retardar seu ato vingativo, e, depois, pela escolha nefasta de ir ao encontro do Major Consilva.

Como podemos observar neste estudo, existe uma gama de elementos trágicos presentes nesta narrativa rosiana, entretando, como pontuamos, a *hamartia* nesta perspectiva analítica é mais pontual. Por quê? Porque o erro trágico de Matraga é a chave para a compreensão mais completa deste texto, sob a perspectiva do trágico. É o erro que constrói a trajetória do personagem, a ponto de ser ele o responsável pelo surgimento das três partes trágicas do enredo, que identificamos como: glória e queda, renascimento e propósito, conversão e sacrifício, correspondentes às partes de uma tragédia (*peripeteia*, *anagnorisis* e *pathos*). O erro é o promotor do renascimento e propósito de Matraga (o segmento textual mais longo quantitativa e qualitativamente) e o desfecho (conversão e sacrifício). Afinal, se o herói ouve a voz da razão, posta em cena pelo personagem-coro (Quim recadeiro), tudo mudaria, e, possivelmente, este texto não teria atingido a glória diegética que conquistou, pois,

para além deste nosso estudo, todos os demais já realizados tomaram por consideração a estrutura que se organizou a partir deste evento que analisamos aqui por *hamartia*.

No entanto, mesmo tendo acrescentado uma nova perspectiva de leitura a esta narrativa ficcional, sabemos que “A hora e vez de Augusto Matraga” permanecerá um texto em aberto, e que novas incursões analíticas virão. Afinal, o texto literário é, em si mesmo, imperscrutável na sua totalidade, somente o tocamos parcialmente, o que faz Ezra Pound (2003, p. 32) categorizar o texto literário como sendo uma “novidade que permanece novidade”.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente texto rosiano, como bem pudemos constatar neste estudo, não é de fácil apreensão, pois ele reflete de forma concreta a densidade da palavra literária. Nele fulgura uma rica e profunda simbiose literária, que o distingue até mesmo entre os seus semelhantes na literatura. Cada leitura realizada desta narrativa ficcional somente a enobrece ainda mais, do ponto de vista de sua fortuna crítica. Vimos que este texto plasma em si elementos artísticos literários antigos, clássicos e modernos. Não é somente uma estória de jagunços, mas um verdadeiro arquétipo literário.

A verdade é que “A hora e vez de Augusto Matraga” é sempre novidade, pois constantemente oferece novos elementos a serem abordados em sua trama, onde em seu universo mítico fantástico, também estão presentes diversos níveis de realidade, seja do ponto de vista social, o universo sertanejo, seja do espiritual. Foi isso que nos possibilitou aferirmos-lhe mais esta leitura, de modo que evidenciamos nela todos os elementos estruturais e composicionais do trágico, enquanto fator estético, possibilitando-nos uma rica análise. E, nos concentramos na *hamartia*, por perceber que ela, na trama matraguiana, é o elemento chave que propicia o desenvolvimento do enredo e movimenta os alicerces do conto.

O erro trágico pressupõe a escolha do “caminho não seguido”, como disse Robert Lee Frost, em seu poema “The road not taken”, e é isso que faz toda a diferença para a construção de muitas narrativas. Por isso, esta forma de leitura, centrada na *hamartia*, pode também ser realizada em outras obras e textos ficcionais, afinal, quase sempre, é um erro que desencadeia a desgraça na trama, e pode ser que este desempenhe a mesma função trágica. Pensar este olhar, enquanto um método analítico de narrativas ficcionais, pode nos levar a uma apreensão mais concreta da presença do trágico, bem como sua importância na construção de uma poética para nossos dias.

Esta leitura da *hamartia* na trajetória de Nhô Augusto ainda não havia sido realizada, e, neste ponto, contibuímos para a lustricidade do texto, mas sabemos que muitos outros olhares lhe perpassarão, já que estamos falando de literatura, e, como tal, falamos de desdobramentos de sentidos, de abrangência de significação, de atualização da palavra literária. E, por isso, este universo sertanejo matraguiano continuará a inspirar leitores, estudiosos e críticos a novas interpretações.

## REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução e notas: Ana Maria Valente. 3. ed. Lisboa, 2008.
- AZEVEDO, Sandra Amélia Luna Cirne de. **Para uma arqueologia da ação trágica: a dramatização do trágico no teatro do tempo**. 2002. 649f. Tese (Doutorado) Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem. Campinas, SP, 2002.
- BOSI, Alfredo. A interpretação da obra literária in: **Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideologia**. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003. p. 461-479.
- CANDIDO, Antonio. “Conversa fiada”. Notas de crítica literária. **Diário de S. Paulo**. São Paulo, 22 ago. 1946. p. 313-317.
- FRYE, Northrop. **Anatomia da Crítica**. São Paulo: Cultrix, 1957/2014.
- GOUVEIA, Arturo. **Teoria da literatura: fundamentos sobre a natureza da literatura e das categorias narrativas**. João Pessoa: Editora da UEPB, 2011.
- \_\_\_\_\_. **Da ignomínia à pertença: nove ensaios sobre Augusto Matraga**. Cotia, São Paulo: Editora Cajuína, 2021.
- MOISÉS, Massaud. **A análise literária**. São Paulo: Cultrix, 2007.
- POUND, Ezra. **ABC da Literatura**. São Paulo: Cultrix, 2003.
- MOREIRA, Cid Knipel. **Robert Frost: a tradução poética do trabalho e o trabalho da tradução poética**. 1995. p. 148-149. [Artigo Científico - *online*]. Disponível em: <[http://www.repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/269343/1/Moreira\\_CidKnipel\\_M.pdf](http://www.repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/269343/1/Moreira_CidKnipel_M.pdf)>. Acesso em: 04 ago. 2021.
- PINTO, Sergio de Castro. **O Cristal dos Verões**. Poemas escolhidos. 40 anos de poesia: São Paulo: Escrituras Editora, 2007.
- ROSA, João Guimarães. A hora e vez de Augusto Matraga. In: \_\_\_\_\_. **Sagarana**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. p. 211-240.
- SUASSUNA, Ariano. Livro III: capítulo 12 - O trágico. **Iniciação à estética**. 1. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2013. p. 64-69. Recurso digital.
- SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno (1880-1950)**. Trad. Luiz Sergio Repa. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.
- \_\_\_\_\_. **Ensaio sobre o Trágico**. Trad. Pedro Sussekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.