

**CONFIGURAÇÕES DO GROTESCO NO UNIVERSO RURAL  
EM CONTOS DE JOÃO GUIMARÃES ROSA  
E DE MIGUEL TORGA**

*Floriano Esteves da Silva Neto* (UEFS)  
[florianoesteves@yahoo.com.br](mailto:florianoesteves@yahoo.com.br)  
*Francisco Ferreira de Lima* (USP/UEFS)

**A gente vive sem querer entender o viver?  
A gente vive em viagem.**

(*João Guimarães Rosa, Estas estórias*)

**Livre não sou, mas quero a liberdade.  
Trago-a dentro de mim com um destino.**

(*Miguel Torga, Cântico do homem*)

***1. Considerações preliminares***

João Guimarães Rosa, mineiro de Cordisburgo, escritor modernista e Miguel Torga, natural de São Martinho de Anta, região transmontana de Portugal, escritor oriundo do movimento presença, figuram entre os mais notáveis escritores de língua portuguesa do século XX. Em comum não tinham somente a profissão de médico, a ligação ao húmus natal também os aproxima, ambos são escritores telúricos, demonstram através de suas obras uma ligação vigorosa com o universo rural de que fizeram parte. Ao adentrarmos as veredas do sertão pela narrativa de Guimarães Rosa ou ao escalarmos as montanhas pela contística de Miguel Torga, é possível perceber a maestria com que esses premiados autores representam a paisagem em suas narrativas. Tanto em Guimarães quanto em Torga, o espaço geográfico exerce influência, não só na construção do cenário, mas, sobretudo, na escultura do enredo e das personagens, exercendo uma função decisiva no sentido profundo das narrativas.

É nesse cenário rural, sertanejo aqui e transmontano lá, que se desvela um universo cultural de homens e mulheres, esquecidos à própria sorte, lutando por sobrevivência, flagrados em seus dramas existenciais. Assim, o literato mineiro e o escritor lusitano, ao captarem com proficuidade retratos densos e psicologicamente bem focados de homens e mulheres no mundo rural, conseguem atingir simultaneamente o regional e o universal.

Na expressão do narrador-personagem de Guimarães Rosa, “o sertão está em toda parte” (ROSA, 1978, p. 9), e na declaração de Miguel Torga que “o universal é o local sem paredes” (TORGA, 1990, p. 11), evidencia-se a vocação universalista desses escritores, que por meio da competência literária, conseguiram em suas narrativas ficcionais, extrapolar seus respectivos espaços locais.

Sobre o caráter universal da ficção torguiana David Mourão Ferreira expressa que:

Miguel Torga foi o primeiro grande narrador português a claramente demonstrar, através da própria obra, que certo localismo pode ser universal e que não existe, por outro lado, autêntico universalismo sem o selo constante de uma experiência particular (FERREIRA, 1987, p. 12).

Já sobre Guimarães Rosa, Antônio Candido indica que há na literatura roseana uma superação do regional, que é expresso: “[...] pelo refinamento técnico, graças ao qual as regiões se transfiguram e os seus contornos humanos se subvertem, levando os traços antes pitorescos a se descarnarem e adquirirem universalidade” (CANDIDO, 1987, p. 161).

Apesar de traçado inicialmente um paralelo entre Guimarães Rosa e Miguel Torga, não é nossa pretensão neste trabalho, estabelecer similaridades e diferenças sobre a literatura dos dois autores. Apenas pretendemos mostrar como esses dois consagrados autores multímodos, cada um a sua maneira, tecem histórias ficcionais comprometidas em dissecar o viver humano, captando o grotesco na complexidade das relações sociais. Portanto, é nosso intuito mostrar como se configura o grotesco, sobretudo na contística desses autores que trabalham com proficuidade tensões e conflitos do viver humano que ultrapassam as barreiras do lugar e do tempo.

Dos contos de Guimarães Rosa escolhemos “Zingaresca” presente na obra *Tutameia*, nele será percebido o grotesco tal como apresentado por Mikhail Bakhtin (1996), como uma visão carnavalesca de mundo, fenômeno essencialmente ligado à cultura popular da Idade Média e do Renascimento. Da contística de Miguel Torga, optamos pelo conto “Resurreição” presente em *Contos da Montanha*, nele o grotesco será analisado conforme orientação teórica proposta por Wolfgang Kayser (1986), enquanto desorientação em face de uma realidade tornada estranha, possibilitando em contraposição ao sublime, à visão daquilo que é obscuro e terrível.

Antes de penetrarmos nas veredas carnavalescas da festa “zingara”, representada no conto de Guimarães, e no estranhamento de mundo percebido no conto de Torga, é necessário situar teoricamente o grotesco conforme as propostas dos teóricos acima referidos.

## 2. *Nas sendas do grotesco*

O termo grotesco foi cunhado a partir de um achado arquitetônico do século XV, precisamente nos subterrâneos das Termas de Tito em Roma, em que foram encontradas imagens ornamentais pintadas no interior de grutas, desconhecidas e sem denominação que as caracterizassem. Tais imagens representavam o rompimento das fronteiras entre forma e imobilidade, tão comuns na denominada pintura da realidade. Essas imagens foram adjetivadas de “grotescas”, numa derivação do substrato italiano “grotta” (gruta).

Conforme Bakhtin (1996, p. 29), em vista dos padrões estéticos da época, essa pintura ornamental que promovia a mistura entre reino vegetal, animal e humano, causou “estranhamento” ao ponto de ser denominada de “bárbara” por “borrar as paredes com monstros em vez de pintar imagens claras do mundo dos objetos”. Assim, em contraposição a uma concepção de equilíbrio e harmonia expressos na obra de arte clássica, o grotesco surge desconhecendo divisas, promovendo segundo (BAKHTIN, 1996, p. 29): “liberdade e uma leveza excepcional na fantasia artística, essa liberdade, aliás, é concebida como uma alegre ousadia, quase risonha”.

O teórico russo analisa o grotesco tendo como referência o contexto de François Rabelais, revelando a percepção do grotesco como uma ruptura com a tradição, com a cultura oficial, sendo o carnaval medieval seu grande expoente. Para o referido teórico, o grotesco está associado essencialmente à cultura popular da Idade Média, ao cômico, ao carnavalesco, ao riso que se opunha à cultura oficial:

O mundo infinito das formas e manifestações do riso opunha-se à cultura oficial, ao tom sério, religioso e feudal da época. Dentro da sua diversidade, essas formas e manifestações – as festas públicas carnavalescas, os ritos e cultos cômicos especiais, os bufões e tolos, gigantes, anões e monstros, palhaços de diversos estilos e categorias, a literatura paródica, vasta e multiforme, etc. – possuem uma unidade de estilo e constituem partes e parcelas da cultura cômica popular, principalmente da cultura carnavalesca, una e indivisível (BAKHTIN, 1996, p. 4).

Portanto, a acepção bakhtiniana de realismo grotesco é percebida na vida cotidiana da Idade Média e é indissociável da cultura cômica popular e da visão carnavalesca do mundo. Para o filósofo da linguagem, o carnaval é a própria vida baseada no riso, pois viola os padrões lógicos, contrasta com a excepcional hierarquização do regime feudal, traz à ideia de libertação do convencional. Durante os festejos carnavalescos, vivia-se sobre a lei da liberdade, havendo uma fuga provisória do ordinário e um destronamento das esferas de poder, oferecendo uma visão do mundo, do homem e das relações humanas, totalmente diferente. Para Bakhtin (1996), essa visão diferenciada cria uma percepção de “mundo às avessas”, no qual as pessoas vivem sem levar em conta quaisquer imposições sociais e culturais.

Já Kayser (1986), na obra “O Grotesco: configuração na pintura e na literatura” faz uma análise da trajetória do vocábulo, traçando seu percurso histórico. O crítico alemão analisa o grotesco desde o século XV, passando por diversas estéticas, percorrendo da antiguidade clássica ao modernismo do século XX, tomando como fonte de exemplo principalmente a literatura, as artes plásticas e arquitetura. O pesquisador alemão percebe o grotesco como algo que excede o mundo jovial e inofensivo, caracterizado pelo estranhamento daquilo que é familiar, ordenado:

Nós porém, verificamos que, no tocante à essência do grotesco, não se trata de um domínio próprio, sem outros compromissos, e de um fantasiar totalmente livre (que não existe). O mundo do grotesco é o nosso mundo – e não o é. O horror, mesclado ao sorriso, tem seu fundamento justamente na experiência de que nosso mundo confiável e aparentemente arrimado numa ordem bem firme se alheia sob a irrupção de poderes abismais, se desarticula nas juntas e nas formas e se dissolve em suas ordenações (KAYSER, 1986, p. 40).

A partir da acepção dada por Kayser (1986), vista sob a luz de “mundo alheado”, é possível entender o grotesco como uma quebra da segurança que o familiar nos sugere, pois além de romper com uma inata tendência de ordenação, o grotesco põe o ser humano frente a frente com o que este julga ser inabitual e extraordinário.

Em seu estudo sobre o grotesco, Kayser (1986) faz menção a colocações feitas por Victor Hugo, outro estudioso desse fenômeno, asseverando que o melhor aspecto levantado pelo crítico francês no “Prefácio a Cromwell” (HUGO, 2002) é o estabelecimento de um ponto de tensão entre o grotesco e o sublime<sup>35</sup>. Para Wolfgang Kayser (1986), o grotesco

---

<sup>35</sup> Victor Hugo (2002) define o sublime como a representação da alma humana purificada pela moral cristã.

expõe sua profundidade apenas como referencial que se contrapõe ao sublime. Pelo sublime nosso olhar é conduzido na direção de um mundo mais elevado, enquanto o grotesco nos possibilita a visão daquilo que é obscuro, deformado ou monstruoso em nossa realidade:

É somente na qualidade de polo oposto do sublime que o grotesco desvela toda sua profundidade. Pois, assim como o sublime – à diferença do belo – dirige o nosso olhar para um mundo mais elevado, sobre-humano, do mesmo modo abre-se no ridículo-disforme e no monstruoso-horrível do grotesco um mundo desumano do noturno e abissal (KAYSER, 1986, p. 60).

Ainda de acordo com Kayser, assim como toda obra de arte, o grotesco, enquanto categoria estética compreende os três domínios que o constituem: o processo criador, a obra e a percepção/recepção desta. Sendo assim, é possível perceber o grotesco tanto pelos elementos utilizados em sua configuração, quanto na reação que ele provoca.

Rosenfeld (1996), na estreira de Kayser, destaca que a arte grotesca se caracteriza pela desorientação em face de uma realidade tornada estranha. Assim, pela inserção do grotesco, o monstruoso, macabro, excêntrico, invade nossa realidade cotidiana. Para esse crítico, não é preciso fugir do mundo imediato e real dos homens com a presença do onírico ou do fantástico para que se delinieie o grotesco, e isso, é que o torna poderoso. Rosenfeld (1996) considera que a recepção é também decisiva para apreender as informações grotescas presentes nas obras literárias, pois, ante o estranhamento é que decorre a reação de horror, espanto ou nojo.

Portanto, apresentando-se, ainda que sem aprofundamento, os traços essenciais do grotesco, que na visão de Bakhtin (1996), aparece associado ao “carnavalesco”, ao “cômico”, causando uma percepção de “mundo às avessas”. Enquanto para Kayser (1986), o grotesco estaria ligado ao “estranhamento de mundo”, expondo sua profundidade como referencial que se contrapõe ao sublime. Passemos então a análise de como é configurado o grotesco em contos de Guimarães Rosa e Miguel Torga.

### **3. O grotesco no universo rural em “Zingaresca” de Guimarães Rosa**

O narrador inicia o conto descrevendo a paisagem rural que ambienta a narrativa, traçando um perfil do cenário sertanejo, palco das ações doravante: “Sobrando por enquanto sossego no sítio do dono novo Zepaz, rumo a rumo com o Re-curral e a Água-boia, semelhantes diversas sortes de pessoas, de contrários lados, iam acurdir àquela parte” (ROSA, 2009, p. 261).

Através da locução conjuntiva “por enquanto”, o narrador estabelece uma expectativa de quebra da tranquilidade que pairava no sítio adquirido por Zepaz. A posição geográfica informada exerce um papel fundamental na narrativa, pois é nesse local de bom pasto e água boa, que muitos viajantes, tocadores de boiada, gente de diversas sortes ali pernoitava. Vale lembrar que o autor explicita, desde o início, a heterogeneidade que caracteriza a presença humana naquelas paragens.

O sossego do local é abalado com a chegada de um grupo de ciganos liderados por Zé Voivoda, cuja pretensão era permanecer por três dias a fim de realizarem um ritual em homenagem a um deles, que ali foi enterrado debaixo de um oiti. Zepaz vocifera, mas nada pode fazer, pois os ciganos alegaram ter alugado a árvore ao dono anterior, fato endossado pelo testemunho de um antigo funcionário do sítio, o preto Mozart.

Vale asseverar que Zepaz é caracterizado no conto como um administrador, aquele que além do desejo de fazer moeda, tenta imprimir uma organização administrativa e moral naquele território, o que significa impor regras e limites. Assim que adquire o sítio muda o nome do lugar de Te-Quentes para Rancho-Novo, de princípio reage à chegada dos ciganos, personagens tipicamente caracterizados como desordeiros e festivos, como não consegue impedi-los, “então, pagassem, justo uso, o capim para os animais e o desar e desordens” (ROSA, 2009, p. 262). Devido à presença dos ciganos, Zepaz ordena que sua mulher se recate.

Logo chega uma boiada vinda do norte, conduzida pelo capataz So-Lau, em seguida um cego carregando uma cruz, acompanhado de seu guia, o anão Dinhinhão “rebuço de menino corcunda, feio como o caju e sua castanha” (ROSA, 2009, p. 262). A esses se junta ainda, um peão amansador de animais, mudo e surdo, o padre contratado para benzer a árvore, e o preto Mozart, pago para verter goles de vinho na cova cigana, num confluir de tipos humanos heterogêneos já prenunciados desde o início do conto pelo narrador.

Novis (1989) caracteriza *Tutameia* como um conjunto de contos, pois, dentre outros aspectos, há uma forte inter-relação entre as estórias, sendo “Zingaresca”, último conto dessa obra, o *gran finale*. Para essa estudiosa da obra de Guimarães Rosa, o amplo painel humano que se forma em “Zingaresca” se estabelece pela reunião de personagens de outras histórias da mesma obra. Assim, o conto em análise seria espaço final de encontros de elementos dispersos em todo o livro de *Tutameia*. É válido destacar que os ciganos, elementos detonadores do grotesco na narrativa,

já aparecem em outros contos de *Tutameia*, a exemplo de “Faraó e a água do rio”, como expressão de movimento e vida livre.

A festa produzida pelos ciganos no Rancho-Novo é um ritual pagão, tal festa-ritual tanto quebra o sossego do local, como as ordenações convencionais, percebida pela recusa dos sertanejos que não participam dos desarranjos e rechaçam qualquer aproximação: “Até o cozinheiro-boiadeiro, que acendia fogo, além, cerca do riacho, apontou neles garrucha” (ROSA, 2009, p. 262).

A festa “zíngara” desnuda tamanha liberdade que os personagens sentem-se liberados das normas correntes de etiqueta e da decência, produzindo a liberação do comportamento. Com a chegada da noite evidencia-se o clima de humor, erotismo e liberações: as ciganas banham-se nuas diante do cego, o padre toma cachaça e participa do ritual pagão benzendo o oiti, o anão Didinhão “vigia o que não há e imoralmente aprende” (ROSA, 2009, p. 264). Entretanto, o “mundo prateado” da algazarra cigana não é aceito pelas ordenações sertanejas, eles se recusam a tomar parte da festa, Zepaz chega a esconder sua esposa em casa e esta passa a espiar por uma fresta a algazarra. Deste modo, evidencia-se o estranhamento, o choque com aquele “mundo às avessas” assim descrito pelo narrador:

A lua subida sobresselente. Vozeiam os ciganos, os sapos percebem para si a noite toda. Dão festa. Aí o peão surdo-mudo: guinchos entre rincho e rerincho – de trastalastrás! Fazem isto sem horas, doma de cavalos e burros, entanto dançam, furupa, tocam instrumentos; mesmo alegres já tristes, logo de tristes mais alegres. Tudo vêm ver, às mascaras pacíficas, caminhando muito sutilmente, um solta grito de gralha; senão o razoar, sócô, coruja, entes do brejo, deocos, o ror do orvalho da aurora (ROSA, 2009, p. 263).

O humor da narrativa se apresenta em profusão no texto, demonstrando assim o universo cômico popular, a desordem e o inusitado em paralelo ao sério e ao convencional. Assim que amanhece se confirma o quadro de desordem, os ciganos se retiraram sem pagar os prejuízos, o padre foi embora levando consigo a cruz do cego, pois descobrira que nela continha o dinheiro das esmolos. Zepaz chega e quer cortar com um machado o oiti, símbolo da festa cigana, os vaqueiros riem enquanto preparam-se para continuar viagem. Já o anão Dininhão intensifica a desordem ao revelar que a mulher de Zepaz tinha ficado com o cigano Vaise-Volta debaixo de um “mantão”. Zepaz reage e resolve agir: [...] “Zepaz, sim? ouviu, de vermelho preteou, emboca em casa, surrando já a mulher, no pé da afronta, até o diabo levantar o braço” (ROSA, 2009, p. 265). Entretanto, num indicativo de “destronamento” de Zepaz, tem-se

uma reviravolta. So-Lau pede a presença de Zepaz para pagar-lhe o uso do pasto, este interrompendo a sova vem receber o dinheiro: “[...] deixou trancada a mulher, pelo dinheiro vem, depois vai terminar de bater” (ROSA, 2009, p. 265). Mas o inusitado é logo apresentado pelo narrador: “Zepaz torna a entrar, e gritos, mas, então: sovava-o agora a cacete era a mulher, fiel por sua para invés” (ROSA, 2009, p. 265). De tão inusitado foi o acontecimento que o Preto Mozart assevera: “sem beber, o Padre aguentasse remir mundo tão em desordenância?” (ROSA, 2009, p. 265).

Zepaz, que na narrativa representa a ordenação, o convencional, pois demarca o seu território, organiza e renomeia o espaço, delimita regras, frustra-se por completo na sua ânsia de administrar política e moralmente o território daquele sítio. Os personagens em travessia, sugestivamente nomeados, promovem pela vivência do diferente, do humor festivo, da festa “zingaresca”, o cômico ao lado do estranho que põe o mundo das ordenações sertanejas “às avessas”. Tal premissa é corroborada pelo pensamento de Santos:

*Tutaméia* fecha seu elenco de contos com uma extraordinária peça de “literatura carnavalesca”, “Zingaresca”, em que o “mundo às avessas” já não é mais focalizado somente num guia bêbado e seu círculo de cúmplices, mas num conjunto heterogêneo de grupos discordes. [...] As imagens desse universo carnavalesco [...] constituem figurações da desordem e da desconstrução do convencional (1983, p. 545).

De acordo com Novis (1989), em “Zingaresca”, Guimarães Rosa parece brincar com o leitor, ao mesmo tempo escondendo-lhe e revelando-lhe sentidos através dos misteriosos caminhos da linguagem. A confrontação entre o mundo de Zepaz e os ciganos é tecida na narrativa desde a nomeação que recebem. Zepaz, nome formado pela abreviação de José (Zé) e paz, sugere o sossego, a paz e tranquilidade que caracteriza a paisagem do sítio no início da narrativa. Já os ciganos, Vai-e-Volta, Zé Voivoda, Cheirôlo, Manjerição, Gustuxo e Florflor, são nomeados com a sugestiva ideia de mobilidade, gostos e cheiros, num indicativo da liberdade, do colorido mundo festivo que eles incorporam. O título do conto também é expressivo, “zingaresca” conforme Ferreira (1999), é uma derivação de zíngaro, cujo significado é cigano músico, alusivo a festa cigana que permeia o conto.

Assim, o final do conto é marcado pelo retorno à paz que só acontece com a retirada daqueles visitantes que promoveram a festa “zingara”, cujo cômico popular, o estranho e o carnavalesco caracterizam o grotesco na narrativa conforme aquiesce Novis:

O cômico está pois intimamente associado ao grotesco em “Zingaresca”, as personagens carentes, física e/ou psicologicamente são mais engraçadas e ridículas que maldosos ou perversos, tanto que o que resta depois de sua passagem é “outra espécie de alegria dos destrambelhos do Rancho-Novo (NOVIS, 1989, p. 57).

#### **4. O grotesco no universo rural em “Ressureição” de Miguel Torga**

No conto em análise a história se passa na vila de Saudel, personificada enquanto personagem coletivo. Ali vai se desenrolar a encenação da paixão de cristo, proposta pelo pároco local como uma forma de expiação coletiva daquela comunidade que ele julgava indigna de salvação.

De forma objetiva e lacônica, pela economia de meios linguísticos, o narrador, ao iniciar o conto, apresenta ao leitor a paisagem que vai se constituir como elemento fundamental no entendimento da narrativa: “Não há em toda a montanha terra tão desgraçada e tão negra como Saudel. Aquilo nem são casas, nem lá mora gente. São tocas com bichos dentro” (TORGA, 1996 p. 67). Trata-se da configuração de um “locus horrendo” e todo conflito vai se desenvolver a partir desse início. A montanha que em outros contos de Torga é manancial de riqueza, espaço aberto e acolhedor, converte-se num lugar hostil, ameaçador.

Após a caracterização de Saudel, o narrador refere-se ao padre Unhão, que condena as pessoas da aldeia, ameaçando-as com o fogo do inferno e censurando o modo como vivem:

Que ninguém presta, que os pais são assim, [...] as filhas são porcas, [...] os filhos são brutos, que é tudo uma miséria. [...] Que o fim do mundo está perto e que não haja ilusões. Todos para as profundas dos infernos (TORGA, 1996, p. 67-68).

É importante asseverar que perpassa pela narrativa uma ironia às ações do clero representado pelo padre Unhão. O narrador, através de um campo semântico meticulosamente escolhido, vai mostrando a automatização da ação do padre e como este encarna a condenação, transformando-se numa figura sinistra tanto por sua fisionomia, quanto pela perspectiva que assume:

O padre apeia-se da égua, assoa-se a um lenço tabaqueiro encardido, tosse, dá duas badaladas no sino, e entra numa igreja tão escura e tão gelada que se lembra sempre duma pneumonia dupla. Diz o introito com muita solenidade, sobe as escadas de granito, lê, treslê, vira-se, volta-se, benze-se e, por fim prega. É sempre uma descompostura de cima a baixo. [...] O certo é que no domingo seguinte, Nosso Senhor, sempre pela boca sem dentes do abade re-

começa a ralar. Que o fim do mundo está perto e que não haja ilusões. (TORGA, 1996, p. 67-68).

A figura do padre é expressiva para a percepção do grotesco na narrativa, pois além de sua forma exterior disforme e do nome ridículo, sua conexão de personagem com todo do conto, é portadora de um conteúdo que adquire valor expressivo. É o discurso do padre Unhão, sua ideia fixa de salvação, de purificação da alma do povo de Saudel, que vai fazer com que o grotesco e o sublime se cruzem na narrativa.

Apesar da censura empreendida em nome de Deus pelo padre Unhão, a comunidade transmontana não via nada de errado na maneira como viviam: “os homens cavam de manhã à noite, as mulheres parem quantas vezes a Virgem Maria quer, os rapazes e as raparigas vão com o gado [...]” (TORGA, 1996, p. 67). A vida prosseguia sem alterações, até que o pároco, numa última tentativa de salvar das profundas do inferno aquela “endemoniada” gente, resolve que a comunidade, como ato de expiação, deveria encenar a paixão de cristo: “Estava a Semana Santa à porta. Realizasse o povo endoenças, e remisse os pecados na dor e na oração” (TORGA, 1996, p. 68).

Saudel não entende, é preciso que o padre explique o que são endoenças, e assim vem à explicação: “Eram a paixão e a Morte do Nosso Senhor Jesus Cristo, representadas ao natural” (TORGA, 1996, p. 68). Vejamos que o problema em Saudel é também de ordem retórica e linguística, o povo não entende o que o padre diz.

Assim, distribuem-se os papéis para a encenação, logo os transmontanos entronizam-se em personagens bíblicos, sem perceber a dimensão do ficcional, as pessoas transfiguram-se: “Repentinamente, viam-se todos transfigurados, já nenhum seguro de sua própria realidade” (TORGA, 1996, p. 69). De acordo com Santana (2009), a encenação no conto “Ressureição” cria nos atores o sentimento de estranhamento com realidade, todos se sentiam verdadeiramente “outros”. Pelas palavras do narrador é possível perceber que o limite de realidade e ficção estava comprometido, todo o lugar incorpora o papel de forma realística, Saudel transforma-se em Jerusalém: [...] Sentia-se realmente outro, por fora e por dentro [...]. [...] A povoação mudara inteiramente de fisionomia. O seu nome, agora, era Jerusalém (TORGA, 1996, p. 69). Da população envolvida, só Joana Perra, esposa do Coelho, aquele a quem coubera o papel de Cristo, percebeu o jogo perigoso da ficção. Mas apesar dos seus apelos por não aguentar ver o marido desfalecer de fome durante horas, a

resposta que ouviu do prior foi: “o que começou tem que terminar” (TORGA, 1996, p. 71).

Desde a caracterização da paisagem, reduzida ao essencial no início do conto, que a intriga avança numa tensão crescente. A capacidade de condensação é uma das características marcantes da contística torguiana, através de uma tessitura narrativa incisiva, envolvente, enxuta e eficaz, Torga consegue envolver o leitor suscitando-lhe uma adesão emocional. De acordo com Carreira (2009), que analisa a emoção e despojamento na ficção de Miguel Torga, é pela escolha das designações que Torga recria um mundo referencial despojado, reduzido aos traços que sua visão de artista reteve para suscitar no leitor uma representação vivificada por uma adesão afetiva emocional.

Deste modo, no encaminhamento para o desenlace do conto, acentuando a adesão emocional do leitor, o narrador aproxima-se dos personagens, deixando que insurja ancorado em seus ombros o que Wayne Booth (1980) chama de “autor implícito”. Apesar de não fazer pregação humanitária em seus contos, sabemos da ligação de Miguel Torga com seus personagens, definidos por ele em “A criação do mundo” como “uma galeria de heróis montanheses revoltadamente livres e trágicos [...] demasiadamente humanos, instintivos, inteiriços, irredutíveis, capazes de todos os absolutos” (TORGA, 1996, p. 619-620). Cid Seixas comenta que a ficção de Torga “[...] é construída a partir de pedaços vivos da realidade agreste da sua região natal” (SEIXAS, 1996, p. 7). Além do mais, Torga defende em toda sua criação literária o imperativo da liberdade.

De tal modo, conferindo as rédeas do destino ao povo de Saudel, temos o desfecho: a ressurreição conforme celebra as escrituras tinha que acontecer no dia seguinte, entretanto não acontece, no momento em que se abriu o túmulo, o Coelho não estava lá. A aldeia que fora caracterizada como um monte de bichos agora responde na mesma linguagem, revolta-se contra a injustiça cometida, transformando o lugar num campo de guerra:

Transformada num campo de guerra, a igreja era um lago de sangue. Surdos às razões do abade, só atentos à voz íntima da indignação, todos vingavam como podiam a injustiça cometida, numa viril ressurreição do sagrado humano, que apenas o sino, a repicar lá fora, parecia compreender e festejar (TORGA, 1996, p. 65).

Assim, o povo de Saudel se arvora em Juiz do seu próprio destino, não se curvando a qualquer poder normativo, assume a posição de continuar sendo livre, promovendo pelo imperativo da liberdade a humaniza-

ção do sagrado. Esse é o ápice do grotesco na narrativa, pois, ainda que imersos na traição ficcional, mergulhados no estranhamento de viver outra identidade, pela eclosão da violência assinalada no epílogo, percebe-se a afirmação do humano em detrimento do divino. Vejamos que o sublime na narrativa está presentificado na esfera do sagrado, identificado com a ideia de aproximação do divino pretendida pela encenação de um ato religioso. Para o padre Unhão, representante da igreja naquele lugarejo, a encenação da paixão de cristo aproximaria de Deus os transmuntanos de Saudel, afastados da sublimidade do plano celeste pelo modo que viviam. Mas, se a perspectiva do sublime é mostrar o ser humano em sua face elevada, cabe ao grotesco expor o oposto, e nessa relação dialética do grotesco com o sublime depreende-se a verdade, o homem em sua verdade humana. No desenlace do conto, o grotesco deixa de lado o sublime e caminha em direção contrária, passando a expressar a condição humana tal como ela é, sobretudo em seres gregários, regidos por leis e tradições ancestrais, obstinados em seus propósitos de viverem livres.

De acordo com Neviani (2011), os heróis de narrativas cuja tessitura ficcional revela elementos da estética do grotesco, são diferentes daqueles que fazem grandes feitos ou que, em virtude de suas aventuras e consequente experiência adquirida, tornam-se virtuosos e dignos de admiração. Tal diferença é assim assinalada:

Os heróis de narrativas cunhadas pelo artifício da estética do grotesco são personagens sem *dignitas* possível, visto que estas narrativas são histórias de pessoas que não interessam à História e que são deliberadamente rejeitadas na sombra da nulidade e da insignificância (NEVIANI, 2011, p. 278).

Portanto, são esses seres rústicos, humildes, ignorantes e sem *dignitas*, que protagonizam uma narrativa tensa e chocante, conduzida por mãos de um narrador habilidoso, que envolve o leitor em uma situação de sobressalto frente à irrupção do grotesco nas relações humanas.

## 5. Considerações finais

Reiteramos que o grotesco analisado nas narrativas de Guimarães e Torga é percebido através de concepções teóricas diferentes, uma vez que, para Bakhtin (1996), o grotesco não se contrapõe ao sublime, tem a sua essência na cultura popular da Idade Média e do Renascimento, fato que o faz tecer forte crítica à concepção de Kayser:

Kayser propôs-se a escrever uma teoria geral do grotesco, a revelar a própria essência do fenômeno. Na realidade, [...] baseia suas conclusões e genera-

lizações na análise do grotesco romântico e modernista, mas é a concepção modernista que determina sua interpretação. Tampouco compreende a verdadeira natureza do grotesco, inseparável do mundo da cultura cômica popular e da visão carnavalesca do mundo. (BAKHTIN, 1996, p. 41)

Para Fonseca (2010), Bakhtin equivoca-se ao fazer uma suposta restrição desse fenômeno na história, pois as manifestações grotescas não se limitam ao contexto da cultura popular da Idade Média e do Renascimento, elas podem ter tido sua pujança lá, mas não foram enclaustradas ou soterradas nesse período:

Assim como o grotesco revelou ter origens muito distantes no tempo, pois é detectável já nas culturas arcaicas, e assim como resistiu às mais conformativas e padronizadoras formas de cultura ao longo dos séculos para chegar aos tempos medievais e viver seu auge, é possível crer que ele continuou, desde então persistindo ora num inacreditável estado de latência, ora saltando da terra com toda sua envergadura (FONSECA, 2010, p. 51).

O fato é que, tanto o conto de Guimarães Rosa aqui analisado, quanto o de Miguel Torga, é permeado pelo grotesco, ambos mostram faces diferentes do mesmo fenômeno. Evidência que nos leva a perceber o potencial que esse fenômeno encerra, sobretudo em autores representativos do universo rural como João Guimarães Rosa e Miguel Torga. Ambos demarcam o espaço geográfico em suas narrativas, demonstrando uma extraordinária capacidade de sublinhar o humano na paisagem. Se comparados aos contistas fotógrafos como assevera Cortázar (1974), tanto o escritor sertanejo quanto o transmontano, conseguem capturar com proficuidade, detalhes, quadros e imagens, recortados com precisão cirúrgica, nos apresentando através da representação artística, o complexo das relações sociais, os dramas humanos e o universo grotesco que deles emerge.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad.: Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1996.

BOOTH, Wayne. *A retórica da ficção*. Trad.: Maria Tereza H. Guerreiro. Lisboa: Arcádia, 1980.

CANDIDO, Antônio. Literatura e subdesenvolvimento. In: \_\_\_\_\_. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987, p. 140-162.

CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. Trad.: Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1974.

CARREIRA, Maria Helena Araújo. Emoção e despojamento na ficção de Miguel Torga. In: SOUZA, Carlos Mendes de. (Org.). *Dar mundo ao coração*: Estudos sobre Miguel Torga. Lisboa: Texto, 2009.

HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime*. Prefácio de Cromwell. Trad. Célia Berrettini. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

FERREIRA, David Mourão. Saudação a Miguel Torga. *Revista colóquio/Letras*, Lisboa, n. 98, p. 9-24, jul.-ago. 1987.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Dicionário Aurélio eletrônico*: século XXI. Rio de Janeiro: Nova Fronteira/Lexicon Informática, 1999.

FONSECA, Suziane Carla. *Nas entrelinhas do espaço*: o grotesco e o sagrado em Terra sonâmbula, de Mia Couto. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

GALVÃO, Walnice Nogueira. *Guimarães Rosa*. São Paulo: Publifolha, 2000.

HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime*. 2. ed. Prefácio de Cromwell. Trad. Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 2002.

KAYSER, Wolfgang. *O grotesco*: configuração na pintura e na literatura. Trad.: J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1986.

NOVIS, Vera. *Tumatéia*: engenho e arte. São Paulo: Perspectiva; Edusp, 1989.

NEVIANE, Marcos Rafael da Silva. Manifestações do grotesco em “Alguns coisa de urgente” de João Gilberto Noll. *Revista Virtual de Letras*, nº 02, ago/dez, 2011, p. 271-291.

ROSA, João Guimarães. *Tutameia (Terceiras Estórias)*. 9. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2009.

\_\_\_\_\_, João Guimarães. *Grande sertão*: veredas. 12. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1978.

\_\_\_\_\_, João Guimarães. *Estas histórias*. 6. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2009.

ROSENFELD, Anatol. A visão grotesca. In: \_\_\_\_\_. *Texto/contexto* (reunião de ensaios). São Paulo: Perspectiva, 1996.

SANTOS, Livia Ferreira. A desconstrução em Tutameia. In: COUTINHO, Eduardo F. (Org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro/Brasília: Civilização Brasileira/INL, 1983.

SEIXAS, Cid. Os sonhos do sujeito e sua construção social. In: TORGA, Miguel. *Novos contos da montanha*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996, p. 1-8.

TORGA, Miguel. *Contos da montanha*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

\_\_\_\_\_, Miguel. *Diário XV*. Coimbra: Ed. do autor, 1990.

\_\_\_\_\_, Miguel. *Fogo preso*. Coimbra: Editora Coimbra Ltda, 1989.