

PLASMAÇÕES DO GROTESCO EM MACHADO DE ASSIS E MIGUEL TORGA¹⁰⁸

Floriano Esteves da Silva Neto (UEFS)
florianoesteves@yahoo.com.br

1. *Considerações preliminares*

Machado de Assis figura dentre os mais estudados e admirados escritores da literatura brasileira, para muitos críticos, sua obra datada do século XIX parece ficar mais atual à medida que o tempo passa, pois os textos machadianos abordam com uma visão aguda vários aspectos da vida humana, dando-lhe uma dimensão universal. Na segunda fase de sua obra, Machado de Assis mantém um grau de independência artística em relação ao seu tempo e a escrita dos seus contemporâneos, a percepção do grotesco em sua escrita ficcional acentua tal autonomia.

Ao evidenciar em sua obra, a desarmonia, o demoníaco, o terrificante, o grotesco, Machado imprime uma marca distintiva em seu estilo literário, sobretudo, em relação ao realismo-naturalismo. Tal corrente literária se delineou pela aproximação da obra a realidade externa, numa perspectiva de transformar o texto literário em documento. De acordo com Freitas (1981), que analisa o grotesco na narrativa de “Quincas Borba”, o escritor fluminense ao manifestar a desarmonia e a deformação das coisas, distancia-se dos procedimentos literários de seu tempo:

Esta estranha tendência na obra de Machado de Assis na deformação das coisas, em uma época literária de ideias de harmonia, de ordem e de intimidade com a realidade, tem um sentido de apontar o demonismo, a desarmonia e a incerteza face ao fechamento do cientificismo do seu tempo (FREITAS, 1981, p. 24).

É válido lembrar que o próprio Machado de Assis manifesta resistência aos padrões estéticos predominantes na época, ao criticar a obra de Eça de Queiroz em *O Primo Basílio*, artigo originalmente publicado em *O Cruzeiro* do Rio de Janeiro, em 30 de abril de 1878. Ainda que defendesse a base que a arte deve ter na realidade, Machado critica especialmente os exageros do real excedente que compromete esteticamente a obra de arte:

¹⁰⁸ Uma versão deste trabalho foi apresentada ao Prof. Dr. Jorge de Souza Araujo como instrumento avaliativo da disciplina Cânones e Contextos da Literatura Brasileira no 2º semestre de 2012 no Mes-trado em Literatura e Diversidade Cultural na UEFS.

Este messianismo literário não tem a força da universalidade nem da vitalidade; traz consigo a decrepitude. Influi, decerto, em bom sentido e ate certo ponto, não para substituir as doutrinas aceitas, mas corrigir o excesso de sua aplicação. Nada mais. Voltemos os olhos para a realidade, mas excluamos o realismo, assim não sacrificaremos a verdade estética (ASSIS, 1938, p. 200).

Jorge Araujo (2009), ao analisar a crítica machadiana, faz referência ao famoso artigo, mostrando como Machado em nome de princípios estritamente literários e estéticos, denuncia os acúmulos de chavões naturalistas e o artificialismo sob a hipótese realista da predominância suprema de uma visão do exterior, presentes na obra de Eça de Queiroz.

Araujo (2009, p. 133) ainda faz menção a um segundo artigo, escrito quinze dias depois do primeiro, em que Machado produz por perceber que teriam desagradado suas impressões, tanto sobre o romance, quanto sobre o autor, e a severidade com que tratou da escola realista. Nele, o crítico Machado, reafirma sua posição contrária aos excessos do realismo e volta a apontar “as falhas de concepção e os exageros da escola em que Eça é discípulo e mestre”. Assim, é evidente a posição de liberdade que o escritor de *Dom Casmurro* assume dentro do contexto histórico-literário do século XIX, as suas críticas é a de um escritor livre, sem as amarras das construções teóricas de seu tempo.

Saindo do século dezenove e atravessando o Atlântico, encontramos Miguel Torga, autor português do século XX, sua vasta gama de obras se reparte pelos diversos gêneros literários. Ensaios e discursos, teatro, contos, romances e poesia constituem sua vertente de escritor multimodado. Sua obra foi traduzida em várias línguas, inclusive no oriente onde há traduções chinesas e japonesas.

Ainda que nosso intuito não seja traçar paralelo entre os autores, é importante assinalar que Miguel Torga, a exemplo de Machado de Assis, assume uma posição de autonomia dentro do contexto histórico-literário em que se situa. O escritor lusitano inicia seu percurso literário com adesão ao movimento presencista que se caracterizava por um esteticismo individualista. Percebendo que o individualismo de presença alienava o artista da realidade social, Torga logo se afasta por entender que a realidade e a humanidade não podiam ser qualquer coisa que o artista pudesse dispensar.

Para Lousada (2004), ao negar o presencismo, Miguel Torga marca o advento da corrente literária denominada de neorealismo com a publicação de textos reconhecidamente intervencionista na vida política e social, a exemplo de seus primeiros livros de contos: *Bichos* (1940), *Con-*

tos da Montanha (1941), *Novos Contos da Montanha* (1944). Mesmo inaugurando a corrente neorrealista, Torga nunca a professou literalmente, sua obsessão por liberdade e independência o faz afastar-se de presença e aproximar-se apenas parcialmente do neorrealismo, delineando assim, um trajeto exoticamente genuíno como afirma Gonçalves:

[...] continuando um trajeto literário que diríamos exoticamente genuíno e criativo para o seu tempo, verdadeiramente inconfundível, caracterizado por um realismo de sentido individualizante, de feição violenta e vitalista, socialmente responsabilizado e responsabilizador (GONÇALVES, 1995, p. 12).

Sensível aos destinos do seu povo e da sua pátria, Miguel Torga, ao produzir retratos densos e psicologicamente bem focados de homens e mulheres transmontanos, consegue atingir simultaneamente o regional e o universal. Assim também entende David Mourão Ferreira ao expressar 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).

Assim, ao registrar a aventura cósmica de suas criaturas, Miguel Torga, revisita o povo rural de sua terra natal, comunidades perdidas no tempo, com suas vilas e aldeias, que constituem um verdadeiro microcosmo onde todos os dramas humanos podem ser encenados. Em sua contística ambientada nesse universo rural, é possível perceber certas noções relativas à desarmonia, ao estranhamento, a presença do terrificante, do grotesco, vistos não apenas na obra de arte como tal, mas na reação que produz.

Convém enfatizar, que não temos a intenção neste trabalho, de estabelecer comparações entre a literatura produzida por Machado de Assis e Miguel Torga. Apenas pretendemos mostrar como esses dois grandes autores, cada um a sua maneira, tecem histórias ficcionais comprometidas em dissecar o viver humano, captando a complexidade das relações sociais, revelando o universo grotesco que delas emerge. Assim, traços do grotesco serão evidenciados na tessitura ficcional desses autores, que em seus contos, conseguem com maestria, conduzir seus leitores a bordo de uma viagem imagística, de intensa atividade, sobretudo, humana. Entretanto, é salutar que antes da análise dos contos, situemos teoricamente o grotesco enquanto categoria estética.

2. Nas trilhas do grotesco

O termo grotesco foi cunhado a partir de um achado arquitetônico, 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 apresentavam o rompimento das fronteiras entre forma e imobilidade, tão comuns na denominada pintura da realidade, daí emerge o termo “grotesco” do substrato italiano “grotta” (gruta). Apesar de sua origem estar ligada à arte pictórica, o termo não fica a ela encarcerado, se amplia muito lentamente, como assevera Bakhtin (1996), e sem uma consciência teórica clara acerca da originalidade e da unidade do mundo grotesco. Segundo os estudos de Kayser (1986), Montaigne é o primeiro a transportar o conceito da pintura para as letras:

A aplicação que Montaigne faz do vocábulo surpreende porque começa a trasladar a palavra, ou seja, a passá-la do domínio das artes plásticas ao da literatura. Para tanto, o pressuposto é que ele dê um caráter abstrato ao vocábulo, convertendo em conceito estilístico (KAYSER, 1986, p. 24).

Ainda de acordo com o Kayser (1896), será no romantismo que o conceito de grotesco ganhará feitiço mais elaborado, principalmente aquele teorizado por Victor Hugo e que se tornará referência para os estudos do vocábulo.

Não é nossa pretensão, discorrer exaustivamente sobre o percurso histórico, conceituações diversas e o todo emaranhado de discussões em torno do grotesco. O que pretendemos é tomar, a título de base teórica, as acepções de alguns estudiosos do tema.

Victor Hugo (2007), em seu prefácio a Cromwell, expõe sua concepção sobre o grotesco, evidenciando-o enquanto representação estética do sinistro, do obscuro. Para o crítico francês, o grotesco enquanto fonte de arte tem um papel imenso, está por toda a parte, criando o disforme e o horrível. É ao grotesco que cabe evidenciar as paixões, os vícios, os crimes, as enfermidades e todas as feiuras, sendo o belo apenas uma visão limitada e restrita.

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 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. Contrapondo nosso olhar que tende a buscar o sublime, aquilo que é mais elevado, o grotesco nos possibilita a visão daquilo que é obscuro, deformado ou monstruoso, um mundo desumano:

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).

De acordo com Kaiser, 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) 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, invadem nossa realidade cotidiana. Para este crítico, não é preciso fugir do mundo imediato e real dos homens com a presença do onírico ou do fantástico para que se delinee o grotesco, e isso, é que o torna poderoso. Rosenfeld 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, nojo e, por vezes, de riso arrepiado.

Na esteira dos demais autores, Philip Thomson (1972), percebe traços recorrentes no grotesco, tais como, associação do grotesco com o terrificante, a anormalidade, a deformidade, o antinatural. Em seus estudos, destaca que uma das marcas distintivas do grotesco é conflito não resolvido de incompatíveis, tal conflito pode advir da mistura de elementos heterogêneos ou disparates capazes de produzir a desarmonia.

Uma vez posto os traços essenciais do grotesco, sobretudo, o distanciamento de mundo, o estranhamento, sua associação com o terrificante e a reação que provoca no leitor, passemos a perceber como são plasmados em contos de Machado de Assis e Miguel Torga.

3. O grotesco em “A Causa Secreta” de Machado de Assis

No início do conto o leitor se depara uma cena muda: “Garcia, em pé, mirava e estalava as unhas; Fortunato, na cadeira de balanço, olhava para o teto; Maria Luísa, perto da janela, concluía um trabalho de agulha” (ASSIS, 2008, p. 169). Logo o silêncio é interrompido pelo narrador para informar que os três personagens ali presentes, estavam mortos e enterrados, e que passaria a contar a história sem “rebuço”.

Tal postura narrativa começa a perspectivar o grotesco, tanto pela construção narrativa, quanto pelo envolvimento do leitor a quem o narrador procura fisgar pela curiosidade. Abre-se a história em uma perspectiva de mistério e suspense, onde o leitor vai passar a envolver-se com personagens que são chamados do túmulo para novamente viverem. É importante asseverar tratar-se de um narrador onisciente, que em toda narrativa procura envolver emocionalmente o leitor, além de estabelecer uma relação ambígua com os personagens.

Se a primeira impressão é de um triângulo amoroso, bem ao gosto machadiano, o narrador nada faz para confirmá-la ou desmentí-la. Antes mesmo de iniciar a história como prometido, num jogo enunciativo, referindo-se a cena inicial, o narrador informa que tinham falado anteriormente de uma coisa grave e feia, portanto, “o que se passou foi de tal natureza, que para fazê-lo entender, é preciso remontar à origem da situação” (ASSIS, 2008, p. 169). Assim, aguça a tensão e instaura um clima macabro.

Em seguida tem início o remontar da história, ficamos sabendo que Garcia é estudante de medicina e Fortunato um capitalista, homem possuidor de bens. Os dois acabam de se encontrar em uma peça de teatro. O narrador passa então, sob o olhar de Garcia, assinalar traços do comportamento de Fortunato, num indicativo de ir descortinando a personagem como criação de uma situação grotesca. No teatro, Fortunato redobrava sua atenção nos lances dolorosos, ao sair, passa a dar bengaladas em cães que dormiam, entretanto, o estranhamento vem a seguir. Fortunato socorre generosamente um desconhecido que levava navalhas, Garcia é chamado a ajudar, durante o curativo “Fortunato serviu de criado, segurando a bacia, a vela, os panos, sem perturbar nada, olhando friamente para o ferido, que gemia muito” (ASSIS, 2008, p. 169).

Garcia se mostrava atônito com a frieza imperturbável de Fortunato: “a sensação que o estudante recebia era de repulsa e ao mesmo tempo de curiosidade” (*Idem, ibidem*). O narrador, por sua vez, descreve traços

físicos que corroboram a impassibilidade: “Os olhos eram claros, cor de chumbo, moviam-se devagar, e tinham a expressão dura, seca e fria”. (*Idem, ibidem*, p. 171). A percepção grotesca que Garcia vai tendo de Fortunato vai se acentuando com o passar dos acontecimentos. Quatro meses se passam após o episódio do curativo, Fortunato agora casado se torna sócio de Garcia em uma casa de saúde. Novamente o desvelo de Fortunato chama atenção de Garcia: “[...] Via-o servir como nenhum dos fâmulos. Não recuava diante de nada, não conhecia moléstia aflitiva ou repelente, [...] toda gente pasmava e aplaudia” (*Idem, ibidem*).

Como a sociedade entre ambos apertou os laços de intimidade, Garcia tornou-se familiar na casa de Fortunato, o contato com a esposa do capitalista o fez perceber que havia dissonância entre o casal. Sob a visão de Garcia, Maria Luísa, esposa de Fortunato, tinha pouca ou nenhuma afinidade moral com o marido, seus modos revelavam apenas, respeito, resignação e temor.

Vejamos que o narrador centraliza em Garcia a percepção que o leitor vai tendo a respeito de Fortunato, tal imparcialidade revela a estratégia de causar insegurança no leitor. Garcia no início da história é mostrado em posição suspeita em relação à Luísa, entretanto, cabe a ele o descerramento da “causa secreta”, daquela coisa “grave e feia” colocada em tom de suspense no começo da narrativa. Assim, pesa sobre o leitor a dúvida e a desconfiança se o narrador também compartilha do estranhamento que Fortunato desperta. O fato é que, agilmente o narrador dirige o olhar de Garcia para o acirramento da tensão narrativa, para um compartilhar de medo e estranhamento por parte do leitor, a “causa secreta” vai se revestindo de um tom sinistro.

Fortunato resolve estudar anatomia e fisiologia, cria em casa um laboratório para realizar experiências com animais, a cena ápice do grotesco na narrativa vem a seguir. Garcia encontra Maria Luísa saindo aflita do gabinete de Fortunato a gritar: “O rato! O rato!” (ASSIS, 2008, p. 171). Ao entrar sem ser percebido, o médico se depara com Fortunato torturando, com requinte de crueldade, um rato que lhe levava um papel importante. A cena é descrita vagorosamente pelo narrador:

No momento em que o Garcia entrou, Fortunato cortava ao rato uma das patas; em seguida desceu o infeliz até a chama, rápido, para não mata-lo, e dispôs-se a fazer o mesmo à terceira, pois já lhe havia cortado a primeira. [...] E com um sorriso único, reflexo de alma satisfeita, alguma coisa que traduzia a delícia íntima das sensações supremas, Fortunato cortou a terceira pata ao rato, e fez pela terceira vez o mesmo movimento até a chama. (ASSIS, 2008, p. 171).

Estava ali o conflito não resolvido de incompatíveis, a generosidade, desvelo e dedicação aos doentes, aliado ao sadismo, a maldade, a crueldade. Fortunato sente tamanho prazer na dor do outro, que o narrador busca uma contemplação sublime para exemplificar a crueldade enquanto experiência estética: “tão somente um vasto prazer, quieto e profundo, como daria a outro a audição de uma bela sonata ou a vista de uma estátua divina, alguma coisa parecida com a pura sensação estética” (ASSIS, 2008, p. 176). A toda cena digna de repugnância, asco e terror, acompanha o leitor, agora com um duplo estranhamento, pois o narrador parece compartilhar da crueldade de Fortunato, premissa que vai ser corroborada pela mudança de foco narrativo no desfecho do conto.

Revelado o segredo, o narrador retoma o clímax da cena inicial e encaminha o conto para o desfecho. Garcia nada faz, Maria Luísa com dedos ainda trêmulos, tomada por uma fraqueza, adoece, e, logo a doença grave é revelada, trata-se de tísica. Apesar dos esforços de Fortunato ao dedicar-lhe cuidados, é o prazer mórbido pela dor que impera. Assim, por meio da focalização onisciente do narrador, a percepção grotesca de Fortunato é novamente assinalada:

Não a deixou mais, fitou o olho baço e frio naquela decomposição lenta e dolorosa, bebeu uma a uma as aflições da bela criatura, agora magra e transparente, devorada de febre e minada de morte. Egoísmo aspérrimo, faminto de sensações, não lhe perdoou um só minuto de agonia, nem lhos pagou uma só lágrima, pública íntima. (ASSIS, 2008, p. 177).

É válido asseverar que com um toque discreto de crueldade, numa postura associativa com Fortunato, o narrador chega a afirmar que o capitalista “amava deveras a mulher, a seu modo [...]” (*Idem, ibidem*). Por fim, no velório de Maria Luísa, Garcia ao inclinar-se para beijar o cadáver, acaba chorando copiosamente, revelando a Fortunato que assistia sem ser percebido, o amor calado que sentia por Luíza. Mudando de foco narrativo, pois até então contava os detalhes pelo olhar de Garcia, o narrador vai terminar a narrativa ao lado de Fortunato que sente prazer em ver a dor de Garcia, chorando em borbotões, irremediavelmente desesperado: “Fortunato, à porta, onde ficara, saboreou tranquilo essa explosão de dor moral que foi longa, muito longa, deliciosamente longa” (ASSIS, 2008, p. 177).

Portanto, o desfecho exacerba a desorientação do leitor que agora se vê aturdido, Fortunato é cruelmente sádico, a postura de passividade curiosa de Garcia parece revelar um comportamento masoquista, e o leitor, levado a identificar-se com Garcia, visto que observa pelo seu

olhar, vê-se desorientado acerca da sua própria alteridade. Ou seja, é pego na armadilha de uma tessitura ficcional, cujo grotesco é percebido tanto quanto procedimento que participa do processo de estruturação do texto, como a reação que ele causa.

4. O grotesco em “O Alma Grande” de Miguel Torga

O narrador inicia o conto apresentando de forma lacônica, o lugar, palco das ações doravante: “Ribal é terra de judeus” (TORGA, 1996, p. 17). Tal informação ganha relevância à medida que outras informações se agregaram para dar sentido à presença do personagem-título. Trata-se de uma comunidade judaica que exercia o judaísmo sobre o disfarce do catolicismo, entretanto, na hora da morte, pela confissão ao padre, o segredo poderia ser revelado. A fim de evitar a desdita era chamado o Alma-grande para exercer a função de “abafador”, ou seja, matar os agonizantes da aldeia antes deles delatarem:

E à hora da morte, quando a um homem tanto lhe importa a Thora como os Evangelhos, antes que o abade venha dar os últimos retoques à pureza da ovelha, e receba da língua moribunda e cobarde a confissão daquele segredo – abafador (*Idem, ibidem*).

Logo a percepção grotesca do Alma-grande é assinalada pelo narrador, a começar pelos seus traços físicos: “Alto, mal encarado, de nariz adunco” (*Idem, ibidem*). Através de um campo semântico meticulosamente escolhido, o “abafador” vai ganhando contornos sinistros e aterrozantes, sendo identificado como personificação da morte. Sua presença paradoxalmente causava terror e esperança: “Entrava, atravessava impávido e silencioso [...] os de fora olhavam-no ao mesmo tempo com terror e gratidão” (*Idem, ibidem*, p. 18).

Por meios de recursos estilísticos, a exemplo da metáfora, da personificação e etc., o narrador vai simbolicamente utilizando a paisagem para criar um efeito de suspense e terror na mente do leitor, em torno daquele “pai da morte”. De acordo com Lousada (2004), nos contos de Miguel Torga o espaço geográfico serve tanto de cenário para os acontecimentos, como se reveste de uma significação profundamente simbólica. A cada momento a paisagem muda de feições e exerce função de sentido da narrativa:

Aqui parece sombria, além edénica, agora repousante e ritmada, a seguir agressiva, ora animada. Noutras situações [...] converte-se num lugar hostil,

misterioso, inquietante, ameaçador, conforme a disposição dos personagens (LOUSADA, 2004, p. 294-295).

Vejam os a descrição física do lugar onde mora o Alma-grande: “[...] vivia no destelhado, uma rua onde mora ainda o vento galego, a assobiar sem descanso o ano inteiro (TORGA, 1996, p. 17). Assim, é sugestivo a personificação do vento que associa-se ao tempo para dimensionar a ação da morte, ou seja, a morte não descansa, assim com seu agente direto. Além do mais, quem aventurar-se a chamar o “abafador”, tinha que subir a encosta e lutar “como um barco num mar encapelado” (*Idem, ibidem*). Portanto, a tensão, o conflito, o medo de chamar a morte é evidenciado pelo simbolismo da paisagem.

E quem teve essa tarefa foi o Abel, filho do Isaac que agonizava tomado por uma febre que perdurava a mais de quinze dias. Na sua inocência de criança, sem entender a função do “Alma-Grande”, explica-lhe a situação do pai e os dois descem a montanha. Novamente, o narrador de forma onisciente, devassando a própria intimidade das personagens, acentua a tensão, o suspense, através da sugestividade da linguagem e do simbolismo da paisagem:

Pela rua abaixo só o vento falava. [...] o pequeno, nervoso, inquieto, a braços com pressentimentos confusos, que se recusavam a sair-lhe do pensamento; o outro, o velho, aceitar aquele destino de abreviar a morte como um rio aceita o seu movimento (TORGA, 1996, p.19).

Ironicamente o vento novamente acompanha o “abafador”, aquele que iria obstruir no outro a capacidade de respirar, de sorver o ar, função que o Alma-Grande desempenha como força cega da natureza ao não questionar o seu papel.

A aparição do Alma-Grande na casa do Isaac estabelece um clima sombrio e macabro ressaltando sua percepção de personagem grotesco:

Em casa havia lágrima desde a soleira da porta. Mas a entrada do Alma-Grande secou tudo. Atrás dos seus passos lentos e pesados pelo corredor ficava uma angústia calada, com a respiração suspensa. [...] A casa dir-se-ia um sepulcro habitado por vivos petrificados e mudos (TORGA, 1996, p. 19-21).

Além do mais, o “abafador” movia-se apenas pela ideia fixa de cumprir seu papel, para ele matar era “sua missão sagrada”, portanto um traço definidor da essência da personagem grotesca conforme O’CONNOR (1962, p. 7): “[...] no momento em que uma pessoa escolheu uma das verdades para si, chamou-a de sua verdade e tentou viver por ela, tornou-se um grotesco”.

Entretanto, o momento ápice do grotesco e delineador do desfecho na narrativa vem a seguir. Apesar da economia linguística e concisão que caracteriza o conto, a cena que se desenrola é narrada com maestria. O Alma-Grande entra no quarto de Isaac, este travava um combate tão árduo contra morte, que é assim descrito:

Só quem olhasse com limpos olhos humanos, para sentir a grandeza e a solenidade de tal hora. Por desgraça, o Alma-Grande não podia ver aquilo. Insensível a profundidade dos mistérios da vida [...] o seu papel não era olhar. (TORGA, 1996, p. 20).

O olhar é significativo, pois através dele o humano podia manifestar-se no “abafador”, por isso, metaforicamente, ele não devia olhar, “matar era razão do seu destino” “[...] a vida não lhe dava grandeza” (TORGA, 1996, p. 22).

O conflito de incompatíveis estava ali delineado, o Isaac representava a vida e por ela lutava, o Alma-Grande, personificação da morte, combatia a nega de humanidade que ainda existia em si, num embate entre o inumano que lhe dominava e humano que queria vir à tona:

Um pano escuro que até ali vendara os olhos do Alma-Grande queria rasgar-se de cima a baixo. E o abafador, paralisado entre as trevas do hábito e a luz que rompia, lembrava uma torrente subitamente sem destino (TORGA, 1996, p. 21).

O “abafador” por um momento hesita, e então se estabelece o duelo ocular, “estiveram assim algum tempo, de olhos cravados um no outro, a medir-se” (*Idem, ibidem*). A força cega não podia olhar, mas olhou. O Alma-Grande tenta continuar a tarefa, porém, desestruturado pelo olhar, já não era mais o “abafador”, agia agora por um impulso assassino. A entrada de Abel no quarto freia o Alma-Grande, diante do garoto ele não pode continuar, “O puro instinto não tinha coragem para empurrar aquelas mãos e aquele joelho diante de uma testemunha” (*Idem, ibidem*).

Com o passar dos dias, Isaac se reestabelece, mas, se por um momento o leitor sente-se aliviado, logo o habilidoso narrador, retoma a senda de tensão e suspense. Cortázar (2006) afirma que um bom conto é incisivo e mordente, não dá trégua ao leitor desde as primeiras frases, é assim que se estabelece a narrativa neste conto. Para toda a gente que participara do drama de Isaac, o trauma tinha passado e a vida voltava ao normal, mas não para os três:

Só os três sabiam, de maneiras diversas, que o drama fora mais negro e profundo. O Isaac vira as garras da morte ao natural; O Alma-Grande olhara

pela primeira vez a escuridão do seu poço; o garoto, esse pressentira coisas que não podia clarificar ainda no pensamento. (TORGA, 1996, p. 23).

Assim, as três personagens-nucleares do conto passam a viver os sentimentos geradores do desfecho trágico da narrativa:

O Isaac cada vez mais dorido, olhava, e via a vingança; o Alma-Grande cada vez mais culpado, olhava, olhava, e via o medo; o pequeno, inocente, via apenas a angústia de não entender. E os três formavam como que uma ilha de desespero no mar calmo da povoação (*Idem, ibidem*).

O narrador ressalta ainda o mutismo que tomou conta de Issac e a nuvem pesada que toldava seus pensamentos, encaminhando-o para a terrível vingança que vai realizar. Issac segue e intercepta o Alma-Grande numa estrada, não havia testemunhas, “só Deus e o Abel, que, sem o pai suspeitar, o acompanhava, [...] e olhava a cena escondido atrás de um fragão” (TORGA, 1996, p. 24). Apesar do apelo do Alma-Grande que recorre a máxima evangélica “Não matarás”, o Isaac não hesita, novamente se estabelece o duelo ocular, “O Isaac, [...] olhava o Alma-Grande com os mesmos olhos implacáveis” (*Idem, ibidem*). A despeito de reclamar a lei do evangelho, naquelas fragas imperava um outro código, a moral tinha outros caminhos, logo a cena do quarto é invertida, agora é o Alma-Grande que tinha seu pescoço sendo apertado pelo Issac. A morte do Alma-Grande na cena final é descrita pelo narrador como se este estivesse a manejar uma câmera, focalizando com maestria a paisagem psicológica dos personagens: “Possantes, inexoráveis, as tenazes iam apertando sempre. E, com mais estertor apenas, estavam em paz os três. O Isaac tinha a sua vingança, o Alma-Grande já não sentia medo, e a criança compreendera afinal” (*Idem, ibidem*).

O desenlace da trama evidencia que o garoto, antes dominado pelo estranhamento daquilo que viu se desenrolar no quarto, agora abruptamente perde sua inocência, entende o código de honra que impera na aldeia, a justiça imanente daquele lugar. Quanto ao leitor, conduzido por mãos habilidosas a envolver-se numa narrativa tensa e chocante, talvez esteja tentando sair do estado de torpor e estranhamento frente à irrupção do grotesco na vida humana.

Portanto, nos contos analisados é possível perceber elementos do grotesco, em narrativas que se diferenciam em contexto e estilo, mas se aproximam pela vocação universalizante de seus autores. Ambos conseguem capturar a profundidade dos dramas humanos, trabalhando com maestria, tensões e conflitos do viver humano que ultrapassam as barreiras do lugar, do tempo e da história.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ASSIS, Machado. A causa secreta. In: FERNANDES, Rinaldo de. *Capitu mandou flores: contos para Machado de Assis nos cem anos de sua morte*. São Paulo: Geração, 2008.

ARAÚJO, Jorge de Souza. *Machado crítico: A ossatura dialética em análise e síntese*. Itabuna: Via Litterarum, 2009.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad.: Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Edunb, 1996.

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

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

FREITAS, Eurides Pitombeira de. *O grotesco na criação de Machado de Assis e Gregório de Matos*. Rio de Janeiro: Presença, 1981.

GONÇALVES, Fernão de Magalhães. *Ser e ler Miguel Torga*. 2. ed. Lisboa: Vega, 1995.

GOTLIB, Nádya Battella. *Teoria do conto*. São Paulo: Ática, 1985.

HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

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

LOUSADA, Vítor José Gomes. *Miguel Torga: o simbolismo do espaço telúrico e humanista nos contos*. Guimarães: Cidade Berço, 2004.

O'CONNOR, William-van. *The grotesque: an American genre and other essays*. Illinois: Southern Illinois University Press, 1962.

ROSENFELD, Anatol. *Texto/contexto* (reunião de ensaios). São Paulo: Perspectiva, 1996.

THOMSON, P. *The Grotesque*. London: Methuen, 1972. (The Critical Idiom, nº 24).

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