

"O MISTÉRIO DE HIGHMORE HALL": A NARRATIVA GÓTICA DE JOÃO GUIMARÃES ROSA

ADILSON DOS SANTOS*

RITA DAS GRAÇAS FELIX FORTES**

RESUMO: Embora seja reconhecido junto à crítica literária como um dos grandes representantes da vertente regionalista da literatura brasileira, João Guimarães Rosa, em suas primeiras produções, não extraiu do regional a matéria prima para a produção de suas narrativas. Pelo contrário, influenciado pela literatura europeia e norte-americana, seu exercício criativo se enveredou por terras e personagens estrangeiros e deu à luz contos que flertam com as vertentes do insólito ficcional. O objetivo do presente estudo é apresentar uma leitura do conto de estreia de Rosa, “O mistério de Highmore Hall”, e evidenciar as marcas de uma destas vertentes: o Gótico.

PALAVRAS-CHAVE: João Guimarães Rosa; Conto; Gótico.

“O MISTÉRIO DE HIGHMORE HALL”: THE GOTHIC SHORT STORY BY JOÃO GUIMARÃES ROSA

ABSTRACT: Although recognized by literary criticism as one of the great representatives of the regionalist tendency of Brazilian literature, João Guimarães Rosa, in his early productions, did not extract from the regional the raw material to produce his narratives. On the contrary, influenced by European and North American literature, his creativity directed him to foreign lands and characters and gave birth to short stories that flirt with the strands of the literature of the unusual. The aim of this study is to present an analysis of “O mistério de Highmore Hall”, the first short story written by Guimarães Rosa, and to highlight the marks of one of these strands: the Gothic.

KEYWORDS: João Guimarães Rosa; Short story; Gothic.

* Professor efetivo de Teoria da Literatura/Literatura Brasileira na Universidade Estadual de Londrina. Doutor em Letras pela mesma instituição e docente permanente no Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários. E-mail: adilson.lettras@yahoo.com.br.

** Professora do Curso de Letras – Campus de Marechal Cândido Rondon (aposentada) e do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual do Oeste do Paraná. Atua nas áreas de Literatura Brasileira e Literatura Comparada, com publicações em ambas as áreas. E-mail: rffortes@brturbo.com.br.

ANTES DAS PRIMEIRAS ESTÓRIAS

João Guimarães Rosa (1908-1967) é amplamente conhecido como um dos grandes expoentes da vertente regionalista da literatura brasileira. Seu regionalismo, no entanto, não segue a linha tradicional em que o foco das atenções recaia, unicamente, sobre o espaço regional, com seus traços distintivos inclusive em relação aos personagens. Narrando em uma linguagem ao mesmo tempo regional e inovadora, na qual os aspectos semântico, sintático e fonológico são intensamente explorados, Guimarães Rosa deu curso a uma nova narrativa que funde regionalismo com introspecção. Assim dito, Rosa transcendeu os parâmetros do regionalismo tradicional, aprofundando-se, também, na sondagem dos problemas que inquietam o ser humano de qualquer lugar e tempo. O sertão rosiano não se limita, pois, a um espaço geográfico específico, mas simboliza o próprio universo.

É notório que o que acabamos de mencionar não constitui novidade para os estudiosos do cânone rosiano. Entretanto, houve um momento em que não foi do regional que Rosa extraiu a matéria prima para a criação de suas obras. Estamos falando dos primeiros voos do futuro afamado escritor, de um período que ainda solicita uma investigação nos estudos rosianos e que veio à tona, em 2011, com a publicação de *Antes das primeiras estórias*, coletânea que reúne, pela primeira vez em livro e com as ilustrações originais, quatro contos da juventude do autor, escritos nos anos de 1929 e 1930: “O mistério de Highmore Hall” (07.12.1929), “Makiné” (09.02.1930), “Chronos kai anagke” (21.06.1930) e “Caçadores de camurças” (12.07.1930). Os três primeiros foram ilustrados pelo pintor Carlos Chambelland e o último por Henrique Cavalleiro.

O conto “Makiné” foi originalmente publicado na primeira página do número de estreia do “Suplemento dos domingos: de tudo um pouco”, de *O Jornal* (Rio de Janeiro) – órgão líder dos Diários Associados –, e os demais contos na revista semanal *O Cruzeiro* (Rio de Janeiro) – também dos Associados. Ao que se sabe, um problema técnico teria impedido o encaixe de “Makiné” na edição correspondente da revista (ROSA, 2019, p. 517). A exemplo do que ocorreu com o volume de poemas *Antes das primeiras estórias*, com o qual Guimarães Rosa ganhou, em 1936, o prêmio do Concurso de Poesia da Academia Brasileira de Letras, e que só chegou ao alcance do grande público depois de seis décadas, mais precisamente em 1997, a edição de *Antes das primeiras estórias*, também pela Nova Fronteira, oferece aos leitores de Rosa, cerca de oito décadas depois, a oportunidade de ter em mãos quatro narrativas igualmente premiadas e publicadas por dois veículos de grande circulação na primeira metade do século XX.

Considerando-se o lugar ocupado pelo autor nas letras brasileiras, era de se esperar que a chegada de *Antes das primeiras estórias* despertasse o interesse da crítica acadêmica. Todavia, a ausência de um misto de regionalismo e de ousadias estilísticas – uma das marcas que o caracteriza e que o consagrou junto aos críticos – bem como a distância em relação à estética modernista das décadas de 1920 e 1930 talvez tenham sido os motivos pelos quais o volume de contos ainda não conquistou a devida atenção. Com a exceção de “Makiné”, que se passa num Brasil pré-cabralino, mais precisamente uma Minas Gerais ancestral, habitada por tupinambás, mas visitada pelo mercenário astrólogo fenício Kartpheq e uma série de representantes de outros povos antigos (egípcios, etíopes, cananeus, hebreus e filisteus, dentre outros), as demais histórias são ambientadas em território europeu e apresentam personagens estrangeiros: “O mistério

de Highmore Hall”, na Escócia; “Chronos kai anagke”, na Alemanha; e “Caçadores de camurças”, nos Alpes suíços. Tais narrativas não se inserem num projeto mimético de representação do Brasil e evidenciam o gosto do jovem escritor pelo terror/horror, mistério, suspense e pela literatura fantástica¹. Na opinião de Braulio Tavares (2008, p. 10), tais narrativas “dizem-nos coisas sobre as leituras e as curiosidades de Rosa, e teriam cabido numa obra como *Ave, palavra*, por exemplo, que tem um caráter de miscelânea e de memorial”.

Os primeiros passos de Rosa como contista se deram aos vinte e um anos de idade, época em que cursava o quinto ano da Faculdade de Medicina de Belo Horizonte. Naquele período, conciliar o modesto salário com as demandas do curso não era tarefa fácil. Com o incentivo de Lígia Cabral Penna (ROSA, 1999), com quem se casaria uma semana depois da publicação de “Chronos kai anagke”, Rosa decide participar de um concurso promovido pelo semanário *O Cruzeiro*. Conforme esclarece Ivan Teixeira (1995, p. 151),

em seu primeiro ano de existência (1928), *O Cruzeiro*, revista semanal ilustrada do Rio de Janeiro, instituiu um concurso permanente de contos e novelas, com repercussão em todo o país. Além de publicar os trabalhos selecionados, a revista concedia um prêmio de cem mil-réis ao autor, com direito a um dos originais das ilustrações que acompanhassem a publicação. Os ilustradores, apresentados com destaque no regulamento do concurso, eram todos premiados pela Escola Nacional de Belas-Artes ou pelas Exposições Gerais (Salon). Concebidas segundo um padrão espalhafatoso, as belas ilustrações pareciam empenhadas em dignificar os contos, conferindo-lhes um sensível realce sobre as outras matérias da revista, que envolviam reportagens sobre os astros de Hollywood, mundanismo social, esporte, turismo, moda, poesia etc. Nessa fase, quase todos os números da revista traziam dois contos, de autores diferentes. Parece ter sido grande o interesse dos escritores jovens, pois o periódico anunciou haver recebido mais de quatrocentos textos em menos de quatro meses de campanha.

Ao que parece, neste concurso, a oportunidade de ter um trabalho publicado com a interpretação artística de renomados pintores e de, eventualmente, tornar-se conhecido não era o objetivo central do jovem estudante. Diz Vicente Guimarães (1972, p. 90), tio do autor, que Rosa “mais visava os prêmios [...] que a veleidade literária”. Contudo, numa disputa em que talentos como os de Érico Veríssimo, Mário Sette, Jeronymo Monteiro, dentre outros, foram selecionados, sua habilidade de narrar venceu por quatro vezes.

Se, durante o processo de seleção, o jovem escritor e sua noiva “ficavam ansiosos à espera do resultado” (ROSA, 1999, p. 60), após ter conquistado o almejado prêmio, “mesmo aos companheiros de pensão, alguns até de quarto, não confidenciava Rosa [...] seus primeiros titubeios literários”, fato que surpreendeu a todos “quando, na muito circulada revista *O Cruzeiro*, precedido da declaração ‘selecionado em concurso’, com ilustrações em três inteiras páginas de texto, surge estampado *O Mistério de Highmore Hall*, conto de autoria de um João Guimarães Rosa” (PALMÉRIO, 1973, p. 145-146). Passados vários anos, já consagrado diante da crítica e do público, Rosa ainda manterá certo silêncio em relação aos primeiros escritos. Em

1 Dos quatro contos, o único que não se insere no universo do fantástico é “Caçadores de camurças”, cujo enredo gira em torno da disputa de dois amigos de infância, Ulrich e Rudolph, pelo amor de uma mulher, devendo, para conquistá-lo, caçar a camurça mais valente da região.

carta datada de 19 de outubro de 1966 e dirigida à prima Lenice (*apud* GUIMARÃES, 1972, p. 172), ele confessará:

Desde menino, muito pequeno, eu brincava de imaginar intermináveis histórias, verdadeiros romances; quando comecei a estudar Geografia – matéria de que sempre gostei – colocava as personagens e cenas nas mais variadas cidades e países: um faroleiro, na Grécia, que namorava uma moça no Japão, fugiam para a Noruega, depois iam passear no México... coisas desse jeito, quase surrealistas. Mas, escrever, mesmo, só comecei foi em 1929, com alguns contos, que, naturalmente, não valem nada.

Por que, “naturalmente, não valem nada”? Não foram tais contos capazes de vencer um disputado concurso literário? Segundo consta, no concurso empreendido pela revista *O Cruzeiro*, “o critério de seleção das obras não se restringia ao mérito literário”, mas igualmente considerava “o tema da narrativa” e sua relação com o “programa e a índole da revista” (FLORA, 2008, p. 65). A julgar pela natureza deste semanário – voltado para a publicação “de reportagens sobre os astros de Hollywood, mundanismo social, esporte, turismo, moda, poesia etc” (TEIXEIRA, 1995, p. 151) – e pelo teor dos contos premiados, depreende-se que tal seleção privilegiasse textos que agradassem o paladar de seus assíduos leitores, ou seja, “tramas com caráter folhetinesco, algo equivalente ao que chamamos hoje de literatura de massa” (FLORA, 2008, p. 95).

É sabido que, além de leitor dos grandes clássicos, Guimarães Rosa também apreciava certas modalidades da literatura de massa como, por exemplo, os “romances policiais”. Segundo Vicente Guimarães (1972, p. 92), na ocasião em que se preparava para o concurso do Itamaraty, depois de “vinte horas estudando seguidamente”, Rosa ainda teve fôlego para a leitura de um romance policial: “Explicou: ‘Só assim, consegui desviar meu pensamento. O romance policial me distraiu’”. Ainda a este respeito, Vilma Guimarães Rosa (1999, p. 280), filha do autor, diz que o pai era leitor de Agatha Christie² e confia que ele a aconselhava “a escrever livros policiais [...]”: - Você tem tendência para finais imprevistos e sabe criar enigmas. Explore isto” (1999, p. 134). Segundo Vilma (1999, p. 134), Rosa “dizia que era uma injustiça alguns críticos os considerarem subliteratura”. Em parceria com nove autores consagrados, ele chegou a contribuir com a escrita de um capítulo de *O mistério dos MMM*, romance policial de autoria coletiva coordenado por João Condé em 1962.

De acordo com Agnes (2002, p. 14-15), segunda filha do autor, além de “livros de mistério”, o pai também sugeria a leitura de “histórias de aventura”, como aquelas produzidas por dois autores que ele julgava fundamentais: Rudyard Kipling e Joseph Conrad. Apesar de seu apreço por estes gêneros literários, como revela o depoimento de Vilma, Rosa parece demonstrar ter consciência dos nichos desprestigiados dentro dos estudos literários. Residiria aí a explicação para a afirmação do autor de que os quatro contos premiados “naturalmente, não valem nada”? Residiria aí, portanto, a real explicação para o pouco interesse da crítica especializada pelo resgate da “pré-literatura” (ROSA, 1999, p. 60) rosiana?

Independentemente das respostas, nota-se, nos contos de *Antes das primeiras histórias*, que Guimarães Rosa lança mão de alguns expedientes que se fazem sentir na literatura

² Em carta datada de 21 de outubro de 1966 ao tradutor italiano Edoardo Bizzarri, Rosa (2003, p. 180) também revela ser leitor de uma conhecida revista mensal de contos policiais e de suspense, de capas bem chamativas, a *Mistério Magazine de Ellery Queen*.

de entretenimento, tais como: a exploração de cenários longínquos e exóticos (bem ao gosto do menino amante de Geografia, conforme depoimento à prima Lenice) e de uma temporalidade distante daquela do escritor; o aproveitamento de temas sensacionalistas amplamente explorados em revistas ilustradas da época e na literatura estrangeira; o apelo à imaginação; o emprego do insólito; o uso de esquemas convencionais de narrativas de suspense, mistério e horror; e a disposição de personagens em situações extremas, dentre outros recursos que estimulam o interesse do leitor. Na opinião de Renard Perez, tais textos revelariam um autor que ainda “escrevia friamente, sem paixão, preso a moldes alheios” (1983, p. 39). A nosso ver, tais apontamentos deixam entrever que as primeiras aventuras literárias de Rosa poderiam apresentar vínculos com a estética da *pulp fiction*, conforme já suspeitado e descrito por Braulio Tavares (2008, p. 7-8):

O termo Pulp Fiction indica um tipo de narrativa de ficção que teve seu auge nas décadas de 1930 e 1940, principalmente nos Estados Unidos. Eram contos publicados em revistas baratas, impressas num papel feito com a polpa (*pulp*) da madeira, um papel com alto teor de acidez e que com o tempo torna-se amarelado e quebradiço. Os chamados *pulp magazines* abordavam inúmeros tipos de histórias: guerra, amor, esportes, aviação, faroeste, aventuras marítimas, histórias reais etc, mas os gêneros que deixaram uma marca mais profunda (e passaram a ser mais comumente identificados com esse rótulo) foram o conto policial, a ficção científica, a fantasia e o terror.

Ainda segundo Tavares (2008, p. 8), a *pulp fiction* constitui um filão igualmente importante e, aos poucos, está sendo revisto pelos estudos literários “sob uma ótica que procura avaliar suas qualidades [...] inegáveis, como o impulso narrativo, a riqueza de imaginação, a dimensão épica que se projeta para além do mero naturalismo”. Assim dito, por que, então, não revisar os primeiros contos de Rosa? Ainda que, neste momento, sinalize maior familiaridade com o distante do que com o local, com o alheio do que com o próprio, haverá um momento em que o universal se fundirá ao particular. Daí que os primeiros voos de Rosa constituem uma fase significativa de sua vida. Além disso, é incontestável o fato de que a fruição e o passeio criativo por modalidades literárias ainda marginalizadas nos estudos literários deixaram suas marcas no conjunto da produção que o consagraria. Como diria o próprio autor, no prefácio “Sobre a escova e a dúvida”: “Tudo se finge, primeiro; germina autêntico é depois” (ROSA, 1985, p. 166).

Neste sentido, no presente estudo, propomo-nos analisar a narrativa que abre a coletânea *Antes das primeiras estórias* – “O mistério de Highmore Hall” – e evidenciar um João Guimarães Rosa não muito conhecido do grande público. Conforme dito, o exercício inaugural de Rosa se filia a uma tradição latente de literatura popular. Dessa tradição, vários gêneros, como a narrativa policial, a literatura fantástica e a ficção científica, são considerados herdeiros diretos do Gótico: uma modalidade literária surgida na segunda metade do século XVIII, na Inglaterra, e que encontrou terreno fértil em solo brasileiro, mas cuja produção nacional encontra-se ainda “à margem da crítica e da historiografia acadêmica, neutralizada pela ausência de uma recepção formal que houvesse se preocupado em torná-la observável” (FRANÇA, 2017a, p. 20). Cremos que a base de inspiração para a criação de “O mistério de Highmore Hall” seja justamente a estética gótica e, por ela, o autor dá mostras de transitar com notável habilidade.

UM BREVE PREÂMBULO PELO GÓTICO NA LITERATURA

Como vimos no início deste estudo, “O mistério de Highmore Hall” é o conto de estreia de João Guimarães Rosa. Conforme procuraremos demonstrar, trata-se de uma narrativa dotada de contornos góticos e que revela a influência exercida pela literatura europeia e norte-americana sobre o jovem Rosa, com destaque para os escritores Horace Walpole (1717-1797), cujo mérito reside na fundação da estética gótica, e, de modo muito particular, Edgar Allan Poe (1809-1849), cujos ecos se fazem ressoar no texto rosiano. Antes, porém, de adentrar o *corpus* deste trabalho, façamos um breve passeio pelo Gótico na literatura e pelos autores que acreditamos tê-lo influenciado.

No que tange ao primeiro, o inglês Horace Walpole é autor do romance *O castelo de Otranto* (1764), cuja segunda edição (1765) traz o subtítulo “uma história gótica”, assinalando, pela primeira vez, a utilização do termo “gótico” na literatura. Com esta obra, nascida em pleno Iluminismo, Walpole cria uma nova modalidade de ficção, que ultrapassaria as fronteiras de seu país e os limites temporais do século XVIII, influenciando decisivamente diversas gerações de autores, dentre os quais, Edgar Allan Poe: trata-se do “romance gótico”, também conhecido como “romance de terror” (na Inglaterra) e “romance negro” (na França).

Sem grandes pormenores, “o romance gótico é uma espécie de patriarca, forma inaugural do que hoje conhecemos genericamente como história sobrenatural ou de terror” (VIDAL, 1996, p. 7), ainda que a existência comprovada do elemento sobrenatural não seja condição *sine qua non* para a configuração do Gótico³. Segundo Daniel Serravalle de Sá (2010, p. 35), “pode-se dizer que o romance gótico é uma manifestação essencialmente híbrida, um elo entre o *romanesco* e o *romance* no qual uma atmosfera de mistério, aflição e terror prevalecem”. Na verdade, este era o objetivo almejado por Horace Walpole que, no “Prefácio para a Segunda Edição”, afirmou ter procurado, com *O castelo de Otranto*, mesclar “duas formas de romance, a antiga e a moderna”, de modo a compor um novo estilo literário: “Na primeira, tudo era imaginação e improbabilidades; na última, sempre se pretende, e muitas vezes se consegue, copiar a natureza com fidelidade” (WALPOLE, 1996, p. 19). Por meio desta mescla de tradições, seria possível “conduzir os mortais agentes de seu drama de acordo com as leis da probabilidade. Em suma, fazê-los pensar, falar e agir, tal como se suporia que meros homens e mulheres normais fariam em situações extraordinárias” (WALPOLE, 1996, p. 20).

A este respeito, Júlio França (2017a, p. 24) destaca que “muito da força da literatura gótica [...] está justamente em sua violação dos parâmetros do Realismo tradicional, ao apresentar eventos, enredos e personagens que estendem ou desafiam nosso conhecimento de mundo”, levantando, deste modo, questões que irão afrontar o então vigente projeto das Luzes:

No século XVIII, quando o pensamento iluminista começou a dar forma ao que hoje reconhecemos como o discurso científico hegemônico, a ficção gótica procurou ocupar o outro lado do espectro. Enquanto o racionalismo desalojava as crenças

3 Em sua criação ficcional, a escritora inglesa Ann Radcliffe, por exemplo, para suscitar o terror, não lança mão de elementos sobrenaturais. Ela o atinge “pela exploração do efeito das situações extraordinárias, desconhecidas ou incomuns sobre a imaginação dos personagens e também por meio de uma ilusória atmosfera sobrenatural explicada no final” (RIBEIRO, 1996, p. 58).

religiosas como modo preponderante de explicação do universo e a literatura se tornava cada vez mais realista e obcecada pelas minúcias da vida burguesa, a literatura gótica setecentista funcionou, com suas ambivalências, como uma tentativa de lidar com as incertezas dessa transformação, preenchendo com mistérios e elementos sobrenaturais as lacunas do Iluminismo. (FRANÇA, 2017a, p. 22-23)

A partir d’*O castelo de Otranto*, obra seminal, surgirá a tradição gótica inglesa, com Clara Reeve, Ann Radcliffe, Matthew Gregory Lewis, Charles Maturin, Bram Stoker, para citar alguns exemplos, e

todo o imaginário gótico anglo-americano do século XIX, assim como as histórias de suspense, de detetives, romances policiais, [ficção científica e] *thrillers* contemporâneos. A era digital prossegue atualizando o gótico ao incorporar seus temas e imaginário em mídias como o cinema, os desenhos animados, as histórias em quadrinhos, as *graphic novels* e os *videogames*. (SÁ, 2010, p. 48-49)

Como se pode verificar, nos últimos três séculos, o Gótico não saiu de cena. Evidentemente, suas realizações não estão necessariamente restritas aos moldes do século XVIII e início do século XIX. No entanto, conforme Júlio França (2017b, p. 117), no decorrer de sua história,

através de seus temas e figuras recorrentes, o Gótico tornou-se uma tradição artística que codificou, por meio de narrativas ficcionais, um modo de figurar os *medos* e expressar os interditos de uma sociedade. [...] O que se chama de literatura gótica é, pois, a convergência entre uma percepção de mundo desencantada [...] – com as cidades modernas, com o futuro que o progresso científico nos reserva, [com as tecnologias,] com o papel insignificante do homem no cosmos, com a própria natureza dessacralizada do homem – e uma forma artística altamente estetizada e convencionalista, exatamente por ser desprendida do desejo de representar, de maneira imediata, a realidade.

Horace Walpole e seus sucessores conferiram especial atenção aos efeitos de recepção e deram à luz obras produtoras de uma emoção particular e textualmente presente na citação acima: o “medo”, seja ele físico ou psicológico. Na reflexão sobre a literatura gótica, não se pode deixar de ponderar sobre este fator basilar. O Gótico consolidou-se, pois, como uma tradição artística que se serviu do medo como um recurso fundamental na narrativa, tanto no que se refere à construção dos enredos quanto no efeito de recepção a ser estimulado no leitor.

Dentro da esfera do medo, encontramos duas categorias que podem se fazer presentes em uma mesma obra literária, mas que, casual e equivocadamente, são empregadas como sinônimos: “terror” e “horror”. Maurício Cesar Menon (2007, p. 47-48, grifo nosso) assim apresenta a sua distinção:

O *sentimento de terror* despertado em uma personagem pode, por extensão, também ser despertado no leitor. Tome-se, por exemplo, a descrição de uma personagem sendo perseguida em meio a uma paisagem, cortada por serras escarpadas e nevadas, contendo abismos imensuráveis. A grandeza do lugar gera nessa personagem

um sentimento de incerteza, de terror, há *uma expansão dos sentidos* dela face ao ambiente, aliado ao nervosismo da perseguição.

[...] *O horror tende a retrair ou até aniquilar a faculdade humana diante do objeto do qual é emanado.* [...] As imagens ligadas ao horror estão sempre associadas ao monstruoso, ao grotesco, à putrefação, a cadáveres gélidos e outras mais que, *geralmente, causam repugnância.*

Um dos grandes expoentes do Gótico e que explorou ao máximo a produção de prazeres estéticos negativos foi Edgar Allan Poe. O autor norte-americano soube beber desta fonte e ir além do que já era lugar-comum, bem como superou certas convenções literárias, como, por exemplo, a do infalível final feliz e a da virtude sempre recompensada. Sobre as inspirações do autor norte-americano, Monique Rodrigues Balbuena (1994, p. 65-66) afirma que, “segundo a uma tradição, basicamente anglo-germânica, de longos romances góticos, Poe sorveu alguns de seus temas, cenários e atmosfera - atmosfera cuja perfeita construção tornou-se uma de suas marcas registradas”. Ainda segundo a estudiosa, “através da atmosfera criada, seu conto se torna mais vigoroso e aprisiona o leitor, num clima de progressivo nervosismo e desespero” (1994, p. 65-66).

No conto “Ligeia” (1838), por exemplo, dentre os elementos que concorrem para a instauração de uma atmosfera fúnebre e fantástica, o espaço ocupa um lugar de destaque. Depois da morte prematura de Ligeia, sua primeira esposa, o narrador-personagem, movido pela dor da perda, decide se mudar e, com este intuito, adquire e restaura uma abadia “de esplendor lúgubre e sombrio” (POE, 2017, p. 254)⁴, em uma área isolada da Inglaterra. Em conformidade com sua mente mórbida e obcecada pela figura singular da falecida esposa, ele decide decorar um dos leitos como se fosse uma verdadeira câmara mortuária. Segundo o relato, as paredes deste aposento foram revestidas com pesadas tapeçarias cujas estampas horripilantes tomavam aspectos variáveis conforme o ângulo de visão. Além disso, “em cada canto do cômodo havia um gigantesco sarcófago de granito negro, oriundo das tumbas dos reis nas imediações de Luxor” (p. 255) e o leito nupcial era “composto por um dossel que evocava uma mortalha” (p. 255). Neste quarto, o narrador passará a desfrutar da companhia de lady Rowena, sua odiada segunda esposa.

O que se percebe, no desenrolar dos fatos, é que a atmosfera que surge como emanção do espaço passará a envolver, impregnar e exercer forte influência sobre o casal e revelará índices de um desfecho macabro e fantástico. Já no segundo mês de matrimônio, lady Rowena misteriosamente adoece e, neste estado, ouve sons e vê vultos pelo quarto. Pouco antes de ela falecer, o marido, sob efeito de “uma dose imoderada de ópio” (p. 257), também tem a impressão de ouvir os passos de um fantasma e de ver gotas escarlates caírem dentro do último cálice de vinho que seria por ela consumido. Já em companhia única do cadáver da esposa, “no aposento grotesco” (p. 258), ele, que continuava obcecado pela lembrança de Ligeia e igualmente entregue ao ópio, depara-se com a insólita experiência de vê-la ressurgir no corpo amortalhado de lady Rowena. Eis o acontecimento que encerra o conto. Delírio ou realidade? Não o sabemos.

No ensaio “A filosofia da composição”, Edgar Allan Poe, ao apresentar os bastidores de

⁴ Todas as demais citações referentes à obra de Edgar Allan Poe serão retiradas desta edição. Assim dito, deste momento em diante, indicaremos apenas o número da página.

construção do poema “O corvo”, mostra-se como um autor consciente da obra literária enquanto produtora de efeitos sensoriais de recepção. Ao descrever os princípios de construção de uma história, Poe afirma que, antes de produzi-la, o escritor deve determinar qual será o efeito a ser causado sobre os leitores: “Dos inúmeros efeitos e impressões aos quais o coração, o intelecto ou (de modo mais geral) a alma é suscetível, qual devo selecionar para a presente ocasião?” (p. 342). Uma vez definido, competirá, então, ao autor, determinar calculadamente “as combinações de situações ou tom que possam [...] auxiliar na construção do efeito desejado” (p. 342).

Tendo realizado este breve preâmbulo sobre o Gótico na literatura, passemos a tratar do *corpus* deste estudo: o conto de estreia de João Guimarães Rosa. Alicerçando, pois, nesta longa tradição artística, pode-se suspeitar que elementos como mistério, enigma, suspense, traição, morbidez, loucura, crueldade, vingança, morte, terror e horror foram alguns dos ingredientes que o jovem escritor selecionou de suas variadas leituras para a confecção de “O mistério de Highmore Hall”. No entanto, dentre as fontes que o inspirou, o que parece sobressair é a atmosfera lúgubre de Edgar Allan Poe, bem como uma parte dos motivos por ele explorados, tais como: “a decadência, o emparedamento, o morto-vivo” (TAVARES, 2008, p. 13).

“O MISTÉRIO DE HIGHMORE HALL”

A trama de “O mistério de Highmore Hall” se desenvolve em terras estrangeiras, mais precisamente nas *highlands* da Escócia. Neste espaço, personagens e lugares apresentam nomes de estranhos sons, ocasionalmente grafados com consoantes duplicadas e, por vezes, impronunciáveis, verdadeiros trava-línguas, tais como: Lady Mabel, Sir Elphin Lawen, Sir Francis Lawen, Lady Anna, Sir John Highmore, Dr. Angus Dumbraid, Tragywyddol, Affael, Glasgow, Gwinfelly, Angarhir, Glenpwy, Lleoddag, Grampians, Duw-Rhoddoddag e Highmore Hall. Neste variado leque, não há como ignorar o emergente e engenhoso espírito de Guimarães Rosa na criação de nomes⁵.

No conto em questão, os vínculos com a tradição gótica já se fazem sentir desde o título. Vale mencionar que não são poucos os títulos de obras desta vertente que carregam o termo “mistério”. São exemplos: *Os mistérios de Udolpho* (1794), de Ann Radcliffe, *The mysterious warning* (1796), de Eliza Parsons, *O mistério de Edwin Drood* (1870), de Charles Dickens e *The Beetle: a mystery* (1897), de Richard Marsh. A utilização de tal expediente funciona como uma isca para atrair e capturar a atenção do leitor. De imediato, este é seduzido pela ideia de que o conto a ser lido oferecerá um enigma a ser decifrado, competindo-lhe, desta forma, redobrar a atenção já nas primeiras linhas, de modo a não perder nenhuma possível pista, nenhum detalhe importante.

Narrado em terceira pessoa, o conto está dividido em duas partes. A primeira inicia abruptamente com um travessão, sinalizando um longo diálogo entre Tragywyddol, guardião do castelo de Duw-Rhoddoddag, e seu ouvinte letrado, o forasteiro dr. Angus Dumbraid. Aqui, prontamente, o leitor reconhece duas artimanhas rosianas que serão aprimoradas em futuras narrativas, como em *Grande sertão: veredas* e “Meu tio o lauaretê”: a abertura do relato com o

⁵ Ao leitor interessado na análise de possíveis significados de alguns destes nomes, sugerimos a leitura do seguinte estudo: MADEIRA FILHO, Wilson. “Retorno a Highmore Hall” (o primeiro conto de Guimarães Rosa). In: DUARTE, Lélia Parreira (Org.). *Veredas de Rosa*. Belo Horizonte: PUC-MG, 2000, p. 709-713.

sinal do travessão e a presença de um interlocutor de erudição letrada. Curiosamente, como João Guimarães Rosa, o personagem-ouvinte é um jovem médico e a primeira fala em discurso direto constitui a continuidade de um diálogo já começado:

- Não. Highmore Hall fica mais para diante, à beira do lago, junto ao clã de Glenpwy. Este aqui é o castelo de Duw-Rhoddoddag, pertencente ao jovem sir Francis Lawen, que está agora em Londres. Se quiser aceitar nossa hospedagem, preparar-lhe-emos um quarto (ROSA, 2011, p. 15).⁶

Eis a resposta que Dumbruid recebe, já nas primeiras linhas do relato, de Tragywyddol. Vindo da cidade de Inverary para cuidar de um nobre solitário, sir John Highmore, o jovem médico está em busca de informações sobre o local exato de sua residência. Tragywyddol lhe informa que Highmore Hall não está muito distante, mas que seria prudente desistir de sua jornada: “- Não lhe invejo a sorte, [...] dr. Dumbruid, o velho casarão não é nada convidativo, e menos ainda o é sir John, que vive lá enfurnado como uma coruja! [...] No seu lugar, eu voltaria daqui mesmo para a cidade” (p. 16).

Além destas informações inquietantes, Dumbruid fica sabendo que os Lawen e os Highmore são inimigos há quinze anos. Assim que ficara viúvo de lady Mabel, sir Elphin Lawen, dono do castelo de Duw-Rhoddoddag, passou a visitar com frequência o castelo de sir John Highmore, que era casado com lady Anna: “sir Elphin, ainda na flor da idade, fazia ótima figura; lady Anna era uma das mais belas mulheres de toda a Escócia; e o demônio se encarregou do resto!” (p. 17). Os dois se apaixonaram e fugiram. Malgrado os esforços do marido traído, que “rogou pragas, expediu criados e mensageiros para todos os lados, prometeu muito dinheiro a quem descobrisse os fugitivos” (p. 17), os amantes desapareceram sem deixar rastros e sem dar notícias.

Para espanto geral, sir Elphin nunca procurou saber do pequeno filho, abandonou-o sem a menor recomendação. Como se isto não bastasse, estranhamente, “ele fugiu com pouquíssimo dinheiro, deixando intactos os cofres do castelo, bem como os depósitos de Glasgow” (p. 17). Apesar de todos acreditarem que o conde pudesse “ter morrido em algum acidente” ou atravessado “o oceano, indo procurar refúgio na América” (p. 18), a indagação de Tragywyddol ao jovem médico – “Não acha esquisito, dr. Dumbruid?” (p. 17) –, ainda sem uma resposta, aponta para a existência de um segredo a ser desvendado nesta narrativa. Aliás, pode-se pensar na possibilidade de mais de um segredo, pois a forma como Tragywyddol faz a descrição de sir John e do solar dos Highmore leva o leitor a pressentir que o principal enigma de “O mistério de Highmore Hall” reside em ambos e este enigma pode ser de cunho macabro.

Já nas primeiras trocas de palavras com Dumbruid, Tragywyddol perguntou se ele era “parente do velho para vir se meter nessa lura de raposa” (p. 16), evidenciando o olhar negativo dos moradores daquele lugarejo em relação ao velho casarão e ao seu dono. Na sequência, confessou ao jovem médico que não era por causa da inimizade entre os Lawen e os Highmore que ele detestava o velho, mas pela figura repulsiva em que se transformou: “só o seu aspecto carrancudo basta para amedrontar o mais corajoso!” (p. 16). Segundo consta, depois do sumiço dos amantes, sir John despediu os criados de Highmore Hall, ficando somente com dois homens

⁶ As demais citações referentes ao conto “O mistério de Highmore Hall” limitar-se-ão ao número de página desta edição.

de sua total confiança e enclausurou-se no castelo, cujo progressivo desmantelamento se deu paralelamente ao avanço de sua loucura:

- [...] Nunca mais sorriu. Parece uma alma do outro mundo! O castelo vai se desmoronando aos poucos. O vento oeste já derrubou o torreão grande; de muros nem sombra resta. Mas ao velho urso pouco se lhe dá que Highmore Hall se escombre num montão de pedras, cobertas de silvas e espinheiros. Não recebe visitas, não acolhe viajantes; tampouco viaja. Para mim o homem enlouqueceu. E é por isso, dr. Dumbruid, que nem por todo o ouro da Austrália eu entraria naquele antro de demônio.... (p. 18-19)

Até este ponto do relato, podemos vislumbrar, de antemão, dois elementos convencionais e recorrentes nas narrativas góticas que serão amplamente explorados no decorrer do conto: a composição da personagem enquanto figura monstruosa e a configuração do espaço como *locus horribilis*. No que tange ao primeiro, Júlio França (2017a, p. 25) afirma que,

na narrativa gótica, vilões e anti-heróis são costumeiramente caracterizados como monstruosidades. As causas atribuídas à existência do monstro são variáveis – psicopatologias, diferenças culturais, determinantes sociais, a *hybris* do homem de ciência, entre outras. Todo monstro é uma corporificação metafórica dos medos, dos desejos e das ansiedades de uma época e de um lugar [...] e uma das principais funções na narrativa gótica é encarnar ficcionalmente a alteridade, estabelecendo, para um determinado tempo e espaço históricos, os limites entre o humano e o inumano.

Antes mesmo de conhecer sir John Highmore, o jovem médico defronta-se, no relato de *Tragywyddol*, com as impressões mais negativas possíveis. As descrições físicas e psicológicas de John oscilam entre o humano e o animal. Além de ser retratado como um “velho urso” (p. 18), “estúpido e cabeçudo como um jumento” (p. 18), *Tragywyddol* o pinta de modo a formar com o espaço físico um único ser. Como vimos, Highmore Hall é descrito como “lura de raposa” (p. 16) e, quando visto como um lugar “nada convidativo”, apresenta-se como morada de uma “coruja” (p. 16). Ora, raposa e coruja são animais que comportam significados sinistros. De acordo com Manfred Lurker (1997, p. 589), “malícia e maldade determinam a imagem bíblica” da raposa e, no “Bestiário” ela personifica “o diabo”. Já a coruja está “ligada ao reino das trevas e da morte” e, “na língua alemã popular, [é] também denominada de ‘galinha dos cadáveres’” (1997, p. 158). Ainda conforme Lurker (1997, p. 158), “na Arábia e na Etiópia, surgem como corujas as almas dos mortos”. Seria por isso que, neste “antro de demônio” (p. 19), que é Highmore Hall, o velho habita como “alma do outro mundo” (p. 17)? Como se pode constatar, tais impressões, calcadas no imaginário coletivo, visam delinear uma suposta malignidade tanto do personagem quanto do lugar e desestimular a continuidade da viagem de Dumbruid.

Ainda a respeito do espaço, vale sublinhar que este elemento é de fundamental importância para a economia de uma obra gótica:

A literatura gótica caracteriza-se por se ambientada em espaços narrativos opressivos, que afetam, quando não determinam, o caráter e as ações das personagens

que lá vivem. Os ambientes podem variar conforme o contexto cultural de cada narração, mas tanto regiões selváticas quanto áreas rurais e os grandes centros urbanos são descritos, de modo objetivo ou subjetivo, como locais aterrorizantes. Os *loci horribiles* da narrativa gótica são um elemento essencial para a produção do medo como efeito estético, ao expressarem a sensação de desconforto e estranhamento que as personagens – e por extensão, o ser humano moderno – experimentam ante o espaço físico e social em que habitam (FRANÇA, 2017a, p. 24-25).

No conto em questão, o palco que servirá à ação é um castelo em ruínas, no qual a figura perturbadora de um aristocrata vive isolado da sociedade. Espaço gótico, por excelência, o antiquíssimo e arruinado castelo, além de frequentar boa parte das narrativas desta vertente, figura igualmente em diversos títulos. Além do mencionado *O castelo de Otranto*, de Horace Walpole, há também *The orphan of the castle* (1788), de Charlotte Smith, *The castles of Athlin and Dunbayne* (1789), de Ann Radcliffe, e *The castle of Wolfenbach* (1793), de Eliza Parsons: “Era de um tal cenário que os escritores [...] tiravam os efeitos de mistério, terror e sobrenatural que caracterizavam a escola” (SOUSA, 1978, p. 35). A utilização de aspectos da arquitetura gótica favorece a composição de um clima sombrio. A propósito, segundo Maria Leonor Machado de Sousa (1978, p. 67), “ainda que [em determinada obra] a acção não faça pressupor grandes desgraças, a visão de um castelo gótico cria, só por si, a tal atmosfera de expectativa, *suspense*, o objetivo dos romancistas de terror”. Por detrás de suas muralhas, o castelo engendra um espaço altamente opressivo e claustrofóbico: “O interior dos velhos edifícios fortificados é um verdadeiro labirinto de escadas em caracol, corredores infindáveis com recantos, passagens secretas, torres desabitadas, subterrâneos onde os tiranos senhores instalavam as suas horrorosas prisões” (SOUSA, 1978, p. 35).

Apesar dos avisos e da amistosa acolhida de Tragywyddol, Dumbruid não desistirá de sua jornada. Todavia, findado o trajeto, seu arrependimento não tardará e ele constatará que “Highmore Hall justificava plenamente tantas antipatias” (p. 19). Tanto externa quanto internamente, Highmore Hall se revela como um espaço abandonado, sombrio e adverso. Assim que se aproxima, nota-se que a visão externa é pouco acolhedora para o jovem viajante. Diz o narrador que “o casarão cinzento, denegrado, meio desmantelado, acocorava-se no alto da colina, rodeado de paisagem tristemente árida. Reinava em torno a desolação e o silêncio” (p. 19). Ainda de acordo com sua descrição, um “vapor opaco baixava continuamente, velando o horizonte com brumas espessas” (p. 20).

Adiante, o próprio médico poderá testificar, com maior proximidade, que a natureza ali se reveste de um tom fúnebre. Ao descer até o lago, ele verá que “as próprias águas estagnavam-se dormentes, faltas de vida” (p. 21). O que se percebe é que a natureza responde à alma humana e esta, por sua vez, mostra-se em plena sintonia com as sugestões recebidas do espaço como um todo. É o que constatamos com o personagem sir John. Confinado em Highmore Hall, ele revela decrepitude física, derrocada mental e um espírito perturbado:

A doença do velho Highmore consistia numa alarmante desorganização mental, com manias extravagantes, fobias de louco.

Passava quase todo o tempo encerrado num gabinete, onde ninguém penetrava, e ali

tomava as refeições. Às vezes passeava na longa varanda desabrigada, onde o vento sul, o vento este e o vento oeste se misturavam assoprando gemidos atordoantes. E encarquilhado, triste, revolta a cabeleira grisalha, repetia centenas de vezes o mesmo trajeto de vaivém, monologando com gesticulação desordenada (p. 20).

No espaço confinado do castelo, o dr. Angus Dumbraid, motivado unicamente pela elevada remuneração em dinheiro, levará a cabo a missão de cuidar do velho Highmore. Uma vez ao dia, pela manhã, ele fará as prescrições médicas e, no tempo restante, vegetará “na clausura monótona, úmida e bafienta daquelas ruínas” (p. 21). Como era de se esperar, internamente, Highmore Hall “não oferecia o conforto mais rudimentar. Os móveis [de seu quarto] eram antigos e em péssimo estado, e ratazanas enormes cruzavam-se de corrida, passando das fendas do soalho para os orifícios das paredes” (p. 21). Lê-se no conto que “a imaginação do médico foi logo influenciada pelo cenário” (p. 22). Para se distrair, primeiramente, investiu na leitura dos livros que trouxera, já que “nenhum interesse tinham para ele os carunchosos e carcomidos alfarrábios das velhas estantes” (p. 22). Com o esgotamento deste passatempo, o jovem médico começou a se divertir de maneira mórbida. Como o quarto estava entregue aos ratos, ele resolveu caçá-los a pauladas, atirando-os em seguida pela janela. Numa dessas matanças, ele descobre, amarrado ao dorso de um roedor, um pequeno pedaço de pano com os seguintes dizeres em letras vermelhas:

“... só Deus poderá
...de tão horrorosa, prisão! So
correi-me por tudo...” (p. 24)

Como o tecido estava bastante deteriorado e a tinta borrada, foi com dificuldade que Dumbraid conseguiu ler o pedido de socorro. Apesar de achar estranho tal bilhete, ele não dá a devida importância ao fato. Imagina ser mais uma das maluquices do velho Highmore. Além disso, à primeira vista, “naquele resto derrocado de castelo não existiam calabouços, e era incrível que houvesse algum prisioneiro” (p. 24). Receando agravar ainda mais a enfermidade do velho, ele opta por não comentar a inusitada descoberta e, após franca melhora do paciente, retorna a Inverary. Aqui, termina a primeira parte do conto.

Com base no que foi demonstrado até o presente momento, nota-se que uma atmosfera de suspense e terror prevalece ao longo de toda a primeira parte da narrativa. Rosa emprega a técnica de dispor as situações de modo a promover efeitos poderosos sobre a imaginação, tanto no que se refere ao plano diegético quanto no que diz respeito ao plano da recepção. Servindo-se do impacto que o cenário pode produzir e combinando tal aspecto à inquietante figura do velho Highmore, Guimarães Rosa investe em situações que fomentam o medo. Embora nenhum mal aconteça ao dr. Angus, a descrição nada amistosa de Tragywyddol acerca de Highmore Hall e do velho John é comprovada pelo jovem médico e sua experiência transmite ao receptor real do enunciado, o leitor, idêntica perplexidade. Tanto Dumbraid quanto, por extensão, o leitor são prevenidos das improbidades que podem advir deste personagem neste local. Ainda que o jovem saia ileso do castelo e não faça uma investigação acerca do pedido de socorro preso à ratazana, o leitor, contaminado pelo relato, fica com um ponto de interrogação em relação a

tão inusitado pedido (p. 24).

Nesta primeira parte, não há como deixar de vislumbrar uma possível intertextualidade com o conto “A queda da casa de Usher” (1839), de Edgar Allan Poe. Como o dr. Angus Dumbrail, o narrador-personagem, não nomeado, da narrativa poeana, está em viagem, porém rumo à residência de seu amigo de infância, Roderick Usher, um nobre recluso – que lembra bem sir John – corroído e sinistramente desfigurado por “uma enfermidade física aguda, um transtorno mental que o oprimia” (p. 54) e “uma intolerável perturbação de espírito” (p. 59). A chegada ao casarão decadente, igualmente à beira de um “lago negro e lúgubre de superfície mortífera” (p. 54), em meio a uma paisagem plúmbea e estéril, mostra-se do mesmo modo perturbadora. Diz o narrador que, “à primeira vista da construção, um insuportável sentimento de angústia invadiu minha alma” (p. 53-54). Eis a atmosfera soturna que perdurará por toda a narrativa.

Ao atravessar “o arco gótico do vestibulo” (p. 56) e caminhar por “passagens escuras e intrincadas” (p. 56), o narrador se verá no interior de uma centenária “mansão sombria” (p. 54) que, com os Usher, revelará uma relação simbiótica. Como Highmore Hall, a casa de Usher é um lugar que encerra mistérios familiares, pecados não expiados e boa dose de terror/horror. Roderick não é único morador, mas, ao lado da irmã gêmea, lady Madeline, são os últimos sobreviventes de uma linhagem “que permanecia em uma única linha direta de descendência e, salvo algumas variações insignificantes e temporárias, sempre fora assim” (p. 55), ou seja, uma família marcada por casos de incesto. Aí residiria uma hipotética explicação para o estado de angústia de Roderick que, com a “irmã muito querida, sua única companheira há anos” (p. 59), sempre tivera uma “sintonia inexplicável” (p. 66). O próprio Roderick admitirá ao narrador que “muito da peculiar prostração que tanto o afligia” fundamentava-se na “morte iminente” de Madeline, vítima de uma “grave e crônica doença” (p. 59). Passados alguns dias, de fato, a jovem falecerá. Objetivando preservar o seu cadáver por duas semanas – antes do enterro propriamente dito –, Roderick, com a ajuda do narrador, depositará o corpo de Madeline “em uma das inúmeras câmaras subterrâneas da mansão” (p. 65), um local que “parecia ter servido, em remotas épocas feudais, aos piores propósitos de um calabouço” (p. 65) e que se situava exatamente abaixo dos aposentos do hóspede.

Por esta breve apresentação, é possível observar como, em “A queda da casa de Usher”, a configuração do espaço narrativo como *locus horribilis*, enigmático, sua íntima relação com o estado e o destino de seus ocupantes, a sugestão de um amor proibido e os efeitos negativos dele decorrentes são elementos que concorrem para a criação de uma atmosfera aterrorizante e constituem pontos de contato com “O mistério de Highmore Hall”. Ao que parece, Guimarães Rosa conhecia o conto de Poe e, nele, soube, bem à maneira do autor norte-americano, se inspirar para a confecção de sua narrativa. Antes, porém, de evidenciarmos outras relações intertextuais, voltemos a Highmore Hall.

A segunda parte do conto ocorre, meses depois, com o retorno do dr. Angus Dumbrail a Highmore Hall. Devido ao agravamento da moléstia de sir John, ele é chamado com urgência pelo velho cliente. Segundo consta, “o velho tinha agora medo de tudo. Vivia em constante sobressalto, com olhar assustado, raramente falando aos dois servidores, metido todo o tempo no seu gabinete” (p. 26). Curiosamente, o início desta parte se dá numa noite marcada pela “fúria dos elementos” (p. 29), evidenciando certa sintonia com os sentimentos que serão dominantes

deste momento em diante:

O vento batia de rijo o castelo, guinchava, zunia, assoviava, musicando tons macabros, como se as ruínas fossem órgão enorme a ressoar em meio ao fragor da tempestade. O relampejar repetido de mil coriscos tigrava a escuridão de rajas e zigue-zagues cor de fogo.
E a chuva caía em bâtegas violentas. (p. 25)

Já nos primeiros parágrafos, a natureza em fúria se reveste de certo terror. A imagem do castelo em ruínas como um “órgão enorme a ressoar” e a descrição do guinchar, zunir e assoviar do vento como os compositores de uma música de “tons macabros” formarão um todo, adiante, com a “cadência de marcha fúnebre” (p. 26) operada pelo vendaval. Estaria, nesta “orquestração uivante do temporal” (p. 26), um indicativo de mau presságio, de morte a caminho? Nos textos góticos, são frequentes “as condições climáticas correspondendo à acção e sublinhando-a” (SOUSA, 1978, p. 64). A natureza se mostra ativa e participante nos rumos dos acontecimentos. A este respeito, Daniel Serravalle de Sá (2010, p. 71) afirma que,

de uma maneira geral, os romances góticos utilizam imagens da Natureza para refletir a atmosfera ou o tom de uma cena. [...] O sentido é fornecer um exame da personalidade, das emoções dos personagens, ou das ações que estão por vir, por meio de analogias com os elementos naturais. A introdução de uma tempestade, por exemplo, pode estar espelhando uma disposição maligna por parte de um personagem, ou antecipando uma ação turbulenta que está a caminho.

É neste cenário noturno e tempestuoso que Dumbruid, pressentido “algo misterioso e inevitável” (p. 25), não consegue dormir: “Apesar da resistência dos seus nervos sadios, sentia-se esmagado pelo local, pela hora e pela tempestade” (p. 26). Sem dúvida, Highmore Hall se apresenta, nesse retorno, ainda mais sinistro e temível. Vale mencionar que, somente nesta segunda parte do conto, o termo “medo” aparece seis vezes. Rosa também lança mão de outras palavras e expressões que integram o mesmo campo semântico, a saber: “um susto, um calafrio e um estremecimento” (p. 26), “olhos esbugalhados” (p. 27), “cabelos arrepiados” (p. 27), “momentos de horror” (p. 28), “eternidade de horror” (p. 28), “horror indizível” (p. 29), “gelado até os ossos” (p. 30) e “estatelou ainda mais os olhos” (p. 31), dentre outros.

No espaço descrito com pincéis góticos, enquanto não amanhece, o jovem rememora os acontecimentos de sua estada anterior e lamenta o fato de não ter tomado nenhuma providência com relação à mensagem trazida pelo rato: “E se de fato houvesse alguém preso, esperando socorro?! Cumpria-lhe averiguar minuciosamente, e talvez denunciar o caso à polícia inglesa” (p. 25-26). Contudo, tal missão não será levada a cabo, pois, de repente, sobrepondo os estrondos do temporal, ele ouve um grito agudo e horripilante. Guiado pelo “clarão momentâneo dos relâmpagos” (p. 27), Dumbruid, num ato de coragem, atravessa o castelo rumo ao gabinete de sir John e lá assiste a uma “horrível cena de pesadelo” (p. 27). Graças aos “relâmpagos, agora contínuos, [que] iluminavam-lhe os mínimos detalhes” (p. 27), ele se defronta com a imagem do velho aterrorizado diante de “um corpo hediondo, nu, hirsuto, negro, sujo, a escorrer

água, os ombros largos sustentando a juba cerdosa de uma cabeça e a grenha barbuda de um rosto bestial” (p. 27-28). A criatura dá-se a conhecer: trata-se daquele que, até então, julgava-se morto, sir Elphin Lawen:

- John Highmore! John Highmore! Eu estou aqui!... Já não sou mais o fidalgo elegante e moço, mas não deixarás por isso de me reconhecer... Sou o teu prisioneiro, sou Elphin Lawen que surge da masmorra infernal onde o soterraste por tanto tempo!... Ah! Não sei desde quando estive naquele subterrâneo escuro, úmido, frio, sem ar, sem luz, sem calor!... Mas, se não pude contar bem os minutos, gravei os momentos de horror, os soluços, os sofrimentos, os desesperos!... (p. 28).

Em sua eloquência furiosa, sir Elphin Lawen enumera, aos gritos, para John Highmore, os crimes por ele perpetrados. Mais uma vez, é possível verificar como Guimarães Rosa tira partido dos aspectos aterrorizantes da natureza. A leitura que se faz de sir Elphin Lawen se dá igualmente através de elementos naturais: “À luz dos relâmpagos ele negrejava como mancha enorme de nanquim, e delineava-se palidamente nos intervalos de escuridade. [...] O tom cavo dos trovões parecia reboar-lhe também na garganta estertórica” (p. 29). Dos lábios do prisioneiro, surge a verdade que elucidará, conforme prenunciado pelo título do conto, “O mistério de Highmore Hall”:

- [...] Deves lembrar-te de tudo, John Highmore; mas quero recordar-to assim mesmo, agora que me vais pagar toda aquela eternidade de horror!... Não esperes compaixão!... Jogaste-me num inferno, pois é um demônio quem sai agora de lá!... Foste perverso, e além de perverso, covarde... Quiseste fazer justiça por tuas mãos, castigando os que tinham o único crime de se amarem muito!... Não te apiedaste das lágrimas de lady Anna... Usando da mais torpe traição, conseguiste enterrar-nos vivos naquela tumba subterrânea... E roubaste-me ao meu filho, à sociedade, à vida... (p. 28-29)

Preso no calabouço do castelo, por quinze anos, ao lado da amada, Elphin jurou para si mesmo que um dia se vingaria por toda crueldade vivida. Diferentemente dele, lady Anna não resistiu e logo morreu. Com vistas ao acerto de contas, ele se alimentou dos restos de comida lançados, diariamente, pelo alçapão. Sem imaginar que um dia haveria uma revanche, sir John visava, com este expediente perverso, prolongar ao máximo a tortura de sua vítima e, assim, agir com requintes de crueldade. Com o linho que restou de suas camisas, o prisioneiro redigiu “pedidos de socorro, escritos com sangue, e confiados à sorte, de tempo em tempo, presos às costas das ratazanas” (p. 30), mas ninguém o socorreu.

Em seu discurso, sir Elphin utiliza por três vezes a palavra “horror”. Vimos também que, no bilhete encontrado, podia-se ler “...de tão horrorosa, prisão!” (p. 24). A experiência por ele vivida ilustra, de fato, o sentido da palavra “horror”: “Ah! O horror indizível de ver a mulher amada apodrecer, pouco a pouco, junto de mim!... Lutei contra a morte” (p. 29-30). Emparedado com lady Anna, além de tê-la visto morrer, de ter acompanhado de perto todo o processo de decomposição de seu corpo, foi com os ossos dela que ele conseguiu, “ora com fúria, ora com paciência”, escavar “as paredes pedregosas” (p. 30) do castelo.

A descrição que o narrador faz de sir Elphin Lawen demonstra quão horrivelmente ele

fora deformado pelo sofrimento. A sua revolta é a reação de um animal ferido. Ao emergir em busca de vingança, seus “olhos faiscavam chamas de ódio - olhos de leopardo numa cara de gorila. E o mais terrível era que esse monstro falava, ou antes rugia” (p. 28). No amarrar dos fatos, vemos que a perversidade de sir John é elevada a primeiro plano. Neste final de narrativa, muralhas adentro, Highmore Hall exhibe as almas no seu verdadeiro aspecto. Como Dumbraid, somos espectadores do desvendamento do velho patriarca. Até então, acreditava-se que os sofrimentos - por ter sido traído e abandonado - teriam sido “tão terríveis a ponto de lhe ter roubado a lucidez mental” (p. 22). Agora, diante de toda revelação, não seria sua paranoia fruto do mal sofrido e da culpa por ter descido às raias da monstruosidade? Uma das características da ficção gótica é a “presença fantasmagórica do passado no presente” (FRANÇA, 2017a, p. 25). “Em uma de suas formas de enredo mais recorrente”, o personagem gótico “é vítima de atos pretéritos” (FRANÇA, 2017a, p. 25). No conto em questão, a ação perpetrada por sir John, no passado, contra o casal de amantes, tornou-se potencialmente aterrorizadora e constitui fonte contínua de tormenta. Nesse sentido, a volta de sir Elphin equivale à reaparição de um morto-vivo e Highmore Hall opera como morada e sepulcro ao mesmo tempo.

Fiel à tradição gótica, “O mistério de Highmore Hall” não deixa de satisfazer a expectativa do leitor ideal para este tipo de ficção. Em consonância com o *modus operandi* do Gótico, seu enredo é marcado por transgressões e crimes inomináveis. Conforme nos apresenta Maria Leonor Machado de Sousa (1978, p. 59),

os crimes, de toda a espécie, são a pedra angular da estrutura da literatura de terror. Crimes, cujos vestígios são descobertos pelos heróis [...]; crimes a que assistimos no desenrolar da ação; crimes, que o vilão premedita e que muitas vezes não consegue levar a cabo; crimes de toda a natureza e importância, assassinios, traições, raptos, sequestros, profanações, roubos, violências, usurpações, de tudo existe em abundância nestes romances.

Ainda segundo a autora, “nenhum romancista gótico se contenta com um único crime: o primeiro traz sempre a necessidade de muitos outros, é o início de uma cadeia de que, às vezes, o próprio malvado se quer livrar, sem o conseguir” (SOUSA, 1978, p. 60). É o que se verá em “O mistério de Highmore Hall”. Partindo de um adultério e passando por um sequestro, emparedamento, tortura e morte, a narrativa será invadida pela tentativa de mais um crime ao seu final, porém, com saldo de morte. Assim que conclui o relato dos horrores vividos, sir Elphin se dirige ao seu algoz nestes termos: “Despede-te agora da vida, pois vou arrancar-te o coração para rasgá-lo nos meus dentes!...” (p. 30). Na sequência, da soleira da porta, o dr. Angus Dumbraid viu as mãos do prisioneiro “avançarem crispadas, com as unhas pretas, compridas, aguçadas...” (p. 30) sobre sir John que, com os olhos arregalados, “gemeu, derrubou-se pesadamente e baqueou como um bloco, fulminado, morto de medo!” (p. 31). Exceto pela vilania vingada, bem à moda gótica, no que ela tem de poeano, em “O mistério de Highmore Hall”, não há espaço para um final feliz.

Nesta segunda parte do conto rosiano, outros vínculos com “A queda da casa de Usher” também se fazem sentir. Retornemos, pois, à narrativa de Poe. Fechada a porta “de ferro maciço” da “câmara de horror” (p. 66) onde fora depositado o corpo de lady Madeline, Roderick e o

narrador-personagem retornam para os aposentos superiores da mansão. Como sir John, passados alguns dias de amargo luto, a desordem mental de Roderick se acentua. Agora, “ele vagava pelos cômodos com passos frenéticos, dissonantes e vagos” (p. 66). Além de apresentar uma feição mais cadavérica, “um timbre trêmulo, como se tocado por um terror abissal, passou a caracterizar seu tom de voz” (p. 66). Conforme confidenciará o narrador: “Não é de se admirar que o estado de Usher me atemorizasse – que me contaminasse” (p. 66). Até mesmo o casarão se tornará um espaço ainda mais hostil. Numa noite de tempestade, semelhante à derradeira noite de “O mistério de Highmore Hall”, o narrador, sentindo-se sufocado “pela influência atordoante da sombria mobília do cômodo” (p. 67), também não conseguirá dormir e receberá a visita de Roderick, cuja mente sensível se mostrará inteiramente em sintonia com todas as sugestões recebidas do espaço:

- Você não viu? – perguntou ele abruptamente após ter olhado ao redor por alguns instantes em silêncio. – Não viu, então? Pois espere! Logo verá. – Assim dizendo, protegeu a lamparina, precipitou-se em direção a uma das janelas e escancarou-a para a tempestade. A fúria impetuosa da rajada de vento quase nos levantou do chão. (p. 67)

Assim como no conto de Rosa, aqui, a natureza igualmente se manifesta enquanto prenunciadora de infortúnio e participante no rumo dos acontecimentos. Como se pode perceber, em “A queda da casa de Usher”, Edgar Allan Poe dispõe os acontecimentos de modo a suscitar, calculadamente, ansiedade, nervosismo e medo. Em seu terror processual, o autor norte-americano ainda somará, ao *locus horribilis* e à fúria da natureza, extraordinárias coincidências. Acontece que, para aplacar a euforia que agitava o espírito de Roderick, o narrador irá propor fazer-lhe a leitura do romance *Mad Trist*, de Sir Launcelot Canning. Insolitamente, a narração dos eventos que compõem a ação do romance corresponderá aos acontecimentos em curso no conto, ou seja, tudo se revelará perfeitamente adequado ao clímax final: a volta de lady Madeline. Tais analogias serão evidenciadas no próprio discurso de Roderick: “O arrombamento da porta do eremita, o uivo de morte do dragão, o estrondo do escudo tombado! Na verdade, o caixão sendo aberto, as dobradiças da porta de aço do calabouço rangendo, seu desespero para se libertar da prisão!” (p. 71)

Neste ponto da narrativa, junto do narrador, o leitor descobre que lady Madeline, que sofria de catalepsia, fora sepultada viva no calabouço: “Não tive *coragem*, não tive coragem de falar! *Nós a trancamos viva no caixão!*” (p. 71) Sentindo e ouvindo cada movimento de sua contraparte, signo de sua angústia, Roderick prevê o exato momento de sua chegada:

Louco! Saiba que ela agora está aqui à porta.

Como se a energia sobre-humana dessa fala trouxesse consigo a potência de um encantamento, a imensa porta decrepita para a qual ele apontava começou a abrir bem devagar, naquele exato momento, sua vetusta bocarra de ébano. Era consequência de uma rajada tempestuosa de vento – mas, parada à porta agora aberta, de fato estava o vulto eminente e amortalhado de lady Madeline Usher (p. 71-72).

Como John Highmore, no inelutável encontro com a irmã, a morta-viva que viera em

busca de vingança, Roderick Usher encontrará seu fim exatamente conforme predissera ao hóspede amigo: “em uma luta com este fantasma soturno, o medo” (p. 59). Lê-se no conto que, “com um lamento pungente, [lady Madeline] caiu pesada sobre o irmão e, em sua violenta e derradeira agonia de morte, derrubou-o no chão já morto, vítima dos terrores que antecipara” (p. 72). Como ambos os irmãos estavam intimamente ligados à casa, esta terá o mesmo destino de seus ocupantes. Assim que foge da mansão, o narrador testemunha o desmoronamento de suas imponentes paredes e seu desaparecimento nas águas profundas do lago que a margeava.

Embora “O mistério de Highmore Hall” promova um diálogo intertextual bastante evidente com “A queda da casa de Usher”, é igualmente possível notar o entrecruzamento de outras leituras de contos de Poe por parte de Rosa. Em “O barril de amontillado” (1846), por exemplo, também nos deparamos com um emparedamento. Neste conto, o motivo que leva ao ato de extrema crueldade se aproxima um pouco mais daquele da narrativa rosiana: a reparação de um ultraje: “Suportei o melhor que pude as incontáveis injúrias de Fortunato, mas quando ele se pôs a me insultar, jurei vingança” (p. 97). Firme neste propósito, Montresor, numa noite de carnaval, coloca em prática um plano friamente calculado. Conhecendo o ponto fraco de Fortunato, que se orgulhava de ser “um *connoisseur* de vinhos” (p. 98), ele o convida para testificar se o barril de vinho que comprara era de fato o de um autêntico amontillado. Nos corredores da adega, localizada nas catacumbas do palácio de Montresor, Fortunato, que já estava embriagado, é ainda mais embebedado pelo amigo, que o atrai, na busca pelo amontillado, à cripta mais recôndita. Lá, ele o acorrenta à parede de granito e o empareda vivo. Como a embriaguez da vítima ia se dissipando à medida que as fileiras de tijolos iam avançando, Fortunato dá mostras de morrer consciente da vingança sofrida. Aqui, diferentemente do velho Highmore, que não escapa impunemente de seu ato, Montresor atinge seu objetivo: “Não haveria apenas de puni-lo, mas iria puni-lo com impunidade. Um mal não pode ser reparado quando a revanche destrói o agente reparador” (p. 97).

No que diz respeito à utilização de ratos como um expediente de fuga, é possível crer que tal sugestão tenha vindo do conto “O poço e o pêndulo” (1842). Neste caso, porém, a perspectiva privilegiada pela narrativa poeana e que se reflete no texto de Rosa não é a do agressor, mas a de um prisioneiro condenado pela Inquisição à “morte – e uma morte mais amarga do que a costumeira” (p. 39). No calabouço em que fora lançado – espaço semelhante a “uma cripta” (p. 40) –, sentindo-se “imerso nas trevas de uma noite eterna” (p. 38), ele é diariamente alimentado e submetido a uma sequência de torturas física e psicológica, dais quais, a todo o momento, tenta escapar. Como sir Elphin, ele divide o espaço com ratos e será com a ajuda deles que, ao contrário do ocorrido no conto rosiano, terá sucesso em se livrar de um dos instrumentos de tortura: as lâminas afiadas de um macabro pêndulo que desciam lentamente em sua direção.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Medo”: eis a palavra com a qual João Guimarães Rosa encerra a narrativa de “O mistério de Highmore Hall” e que, na esteira de Edgar Allan Poe e de outros referenciais estéticos da literatura gótica, revela uma perspectiva que privilegia, em especial, os efeitos de recepção

da obra. O Gótico, como ressalta Massaud Moisés (2004, p. 212-213), “busca envolver o leitor, mantendo-o em suspense, alarmá-lo, chocá-lo, incitá-lo, provocando-lhe em suma, uma resposta emocional” e a marca que o distingue “é a sua atmosfera e o uso que dela se faz”. É nessa cartilha que se desenvolve e deve ser lido o conto de Rosa e não naquela valorizada por boa parte da crítica literária brasileira, voltada para “temas realistas” e para a “cor local”. Segundo Júlio França (2017a, p. 26),

uma das razões para o apagamento do Gótico em nossa tradição literária estaria no fato de que a crítica literária brasileira dos séculos XIX e XX sempre privilegiou o caráter documental da literatura em detrimento do imaginativo, favorecendo obras realistas e aquelas explícita e diretamente relacionadas às questões de identidade nacional.

Quando lida e analisada com “a mediação das convenções literárias góticas com as quais dialoga” (FRANÇA, 2017a, p. 26) – sobretudo com as sugestões ficcionais advindas de Edgar Allan Poe –, a prosa inaugural de Rosa não se revela enquanto ficção menor, meramente voltada ao entretenimento dos leitores da revista *O Cruzeiro* e dotada de enredo estranho à cultura e ao território brasileiro, mas enquanto artefato cultural bem delineado e produtor do medo – e suas variações – como prazer estético. Não cremos, como afirmara Rosa, que, “naturalmente”, “O mistério de Highmore Hall” “não vale nada” (*apud* GUIMARÃES, 1972, p. 172). Ainda que distante do regionalismo universal que, futuramente, o consagraria junto à crítica e ao público, neste “primeiro ensaio de pássaro novo” (ROSA, 1999, p. 72), o autor de *Grande sertão: veredas* já dava sinais de quão longe suas asas o levariam.

REFERÊNCIAS

- BALBUENA, Monique Rodrigues. *Poe e Rosa à luz da cabala*. Rio de Janeiro: Imago, 1994.
- FLORA, Fábio. *Segundas histórias: uma leitura sobre Joãozito Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Quartet, 2008.
- FRANÇA, Júlio (Org.). “Introdução” e “Medo e literatura”. In: _____. *Poéticas do mal: a literatura do medo no Brasil (1840-1920)*. Rio de Janeiro: Bonecker, 2017a. p. 19-52.
- _____. O sequestro do Gótico no Brasil. In: FRANÇA, Júlio; COLUCCI, Luciana (Orgs.). *As nuances do Gótico: do setecentos à atualidade*. Rio de Janeiro: Bonecker, 2017b. p. 111-124.
- GUIMARÃES, Vicente. *Joãozito: infância de João Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: José Olympio, INL, 1972.
- LURKER, Manfred. *Dicionário de simbologia*. Trad. Mario Krauss e Vera Barkow. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- MENON, Maurício Cesar. *Figurações do gótico e de seus desmembramentos na literatura brasileira de 1843 a 1932*. Londrina, 2007. Tese (Doutorado em Letras – área de concentração em Estudos Literários) – Universidade Estadual de Londrina.

- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2004.
- PALMÉRIO, Mário. Errância através do mundo roseano. In: PROENÇA, Ivan Cavalcanti (Org.). *Seleção de Mário Palmério*. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: INL, 1973. p. 132-164.
- PEREZ, Renard. Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Eduardo F. (Org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1983.
- POE, Edgar Allan. *Edgar Allan Poe: medo clássico*. Trad. Marcia Heloisa Amarante Gonçalves. Rio de Janeiro: Darkside Books, 2017.
- RIBEIRO, José Alcides. O romance de terror e seu padrão narrativo. In: _____. *Imprensa e ficção no século XIX: Edgar Allan Poe e A narrativa de Arthur Gordon Pym*. São Paulo: Unesp, 1996. p. 51-64.
- ROSA, Agnes Guimarães. Lembranças do “João Papai Beleza” (Entrevista a Benício Medeiros e Miriam Leme). *Revista do Livro*, Rio de Janeiro, n. 45, p. 9-18, out. 2002.
- ROSA, João Guimarães. *Antes das primeiras histórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.
- _____. *Grande sertão: veredas*. 22. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- _____. *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.
- _____. *Tutaméia (terceiras histórias)*. 6. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- ROSA, Vilma Guimarães. *Relembrações: João Guimarães Rosa, meu pai*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.
- SÁ, Daniel Serravalle de. *Gótico tropical: o sublime e o demoníaco em O guarani*. Salvador: EDUFBA, 2010.
- SOUSA, Maria Leonor Machado de. *A literatura “negra” ou “de terror” em Portugal (séculos XVIII e XIX)*. Lisboa: Novaera, 1978.
- TAVARES, Braulio. *A pulp fiction de Guimarães Rosa*. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2008.
- TEIXEIRA, Ivan. As primeiríssimas histórias de Guimarães Rosa. In: *Para Segismundo Spina: língua, filologia, literatura*. São Paulo: Editora da USP; Iluminuras, 1995. p. 151-155.
- VIDAL, Ariovaldo José. Apresentação. In: WALPOLE, Horace. *O castelo de Otranto*. São Paulo: Nova Alexandria, 1996. p. 7-10.
- WALPOLE, Horace. *O castelo de Otranto*. São Paulo: Nova Alexandria, 1996.

RECEBIDO EM: 14/11/2019 E APROVADO EM: 11/02/2020