A PAISAGEM SONORA NA NARRATIVA GÓTICA: UM PANORAMA

THE SOUNDSCAPE IN GOTHIC NARRATIVE: AN OVERVIEW

Gérson Werlang¹

RESUMO: *O surgimento do romance gótico em meados do século XVIII provocou uma pequena revolução literária, não reconhecida imediatamente pela crítica, mas que traria inumeráveis frutos nos dois séculos e meio seguintes. A publicação do seminal Castelo de Otranto, de Horace Walpole, provocaria e desequilibraria a balança literária do período, mexendo com a imaginação do público e de escritores que seguiriam a tradição do gênero. A maquinaria gótica incluía, a princípio, castelos medievais, torres fantasmagóricas, fantasmas reais ou imaginados, e toda uma figuração que seria seguida e transformada posteriormente. Este ensaio propõe-se a fazer um voo panorâmico por um aspecto muitas vezes negligenciado na narrativa gótica: o som, analisado aqui desde O Castelo de Otranto até O Retrato de Dorian Gray. Assim como o aspecto visual incluía elementos peculiares, também os aspectos sonoros possuíam características bem definidas, posteriormente imitadas, modificadas e ampliadas de acordo com a gênese de cada obra.*

PALAVRAS-CHAVE: narrativa gótica; paisagem sonora; música e literatura

ABSTRACT: *The rise of the Gothic novel in the middle of the 18th century caused a small literary revolution, not immediately recognized by criticism, but which would bring countless fruits in the next two and a half centuries. The publication of the seminal The Castle of Otranto, by Horace Walpole, would provoke and unbalance the literary equilibrium of the period, stirring the imagination of the public and of writers who would follow the genre's tradition. Gothic machinery included, at first, medieval castles, ghostly towers, real or imagined phantoms, and a whole figuration that would be imitated and transformed later. This essay aims to analyze and to realize a panoramic view on an aspect often neglected in Gothic narrative: the sound, from The Castle of Otranto to The Picture of Dorian Gray. Just as the visual aspect included peculiar elements, the sound aspects also had well-defined characteristics, later imitated, modified and expanded according to the genesis of each work.*

KEYWORDS: gothic narrative; soundscape; music and literature

Introdução

Em meados do século XVIII, com a publicação de *O castelo de Otranto*, surge um novo gênero romanesco, o romance gótico, que produzirá uma série de obras que se tornariam

¹ Professor do Departamento de Música da UFSM e docente do PPG em Letras e do PPG em Música. Doutor em Letras com Pós-Doutorado em Literatura Comparada.

importantes para a história da literatura. Suas bases foram lançadas por Horace Walpole em 1764, paulatinamente ampliadas nas últimas décadas do século XVIII por autores como Clara Reeve (1729-1807), autora de duas obras determinantes, *The Old English Baron*, publicada em 1777, e *Tales of Other Times*, em 1783, seguida de perto por *Vathek*, de William Beckford, em 1786. Note-se a proeminência de escritoras depois do primeiro esforço de Walpole e da contribuição quase isolada de Beckford. Com a aderência feminina à narrativa gótica, diversas escritoras se apropriariam do gênero e fariam suas contribuições, notadamente Ann Radcliffe, Mary Shelley e mesmo Jane Austen, com sua paródia gótica, *A abadia de Northanger*.

Muitos aspectos do romance gótico têm sido largamente estudados, porém um elemento fundamental tem sido negligenciado: seu aspecto sonoro. Desde o princípio, o gênero se utiliza não apenas de atmosferas densas e paisagens lúgubres, como também de sons que geram tensão ou medo. Este estudo propõe a análise das sonoridades constantes no romance gótico a partir do conceito de *paisagem sonora* do musicólogo e compositor canadense Murray Schafer, aqui transpostos para a literatura. O que propomos aqui é uma visão geral, iniciando com *O castelo de Otranto*, passando por algumas obras fundamentais da primeira e segunda metades do século XIX, até *O retrato de Dorian Gray*.

1 Paisagem sonora

O conceito de paisagem sonora foi criado pelo músico e compositor canadense Raymond Murray Schafer (2001), e refere-se ao conjunto de sons, sejam eles ruídos, naturais ou produzidos pelo homem, incluídos aí a música, presentes em um determinado ambiente. Esse ambiente pode ser um local relativamente pequeno, como um quarto, uma sala ou uma casa, ou grande, como uma cidade, uma floresta ou mesmo um país. É preciso destacar que para Schafer, a paisagem sonora inclui sons musicais e não musicais, já que, como músico contemporâneo de vanguarda, sua concepção de música inclui o ruído. Portanto, para Schafer, música e ruído são matizes de uma mesma forma expressiva, o som. Segundo Schafer:

No transcurso deste livro, tratarei do mundo como uma composição musical macrocósmica. Essa é uma ideia insólita, mas vou levá-la inexoravelmente adiante. A definição de música tem sofrido uma mudança radical nos últimos anos. Numa das mais recentes, John Cage declarou: “Música é sons, sons à nossa volta, quer estejamos dentro ou fora das salas de concerto” (SCHAFFER, 2001, p. 19).

Portanto, nosso norte são as sonoridades e suas qualidades expressivas, que geram significado quando presentes numa obra literária. Quando nos referimos à paisagem sonora de uma rua central de uma grande cidade ao meio-dia, por exemplo, faz-se um inventário das sonoridades constantes naquele lugar naquele horário. Esses conceitos foram transpostos dos estudos da acústica para a literatura por Werlang (2011), em seu trabalho sobre a música na obra de Erico Verissimo.

Doravante, utilizaremos o conceito de paisagem sonora para analisar o conjunto de sonoridades constantes na narrativa gótica, observando suas mudanças, acréscimos e nuances através do tempo.

2 O castelo de Otranto

Para entendermos o estudo das sonoridades na narrativa gótica, o parâmetro inicial é estabelecido por seu primeiro fruto, *The Castle of Otranto* (*O castelo de Otranto*). Publicado em 1764, pretensamente a tradução de um manuscrito medieval impresso em Nápoles, em 1529, seu tradutor sendo um certo William Marshal e tendo como autor um monge italiano, Onuphrio Muralto.

No prefácio da segunda edição do livro, cuja primeira esgotou-se rapidamente, o verdadeiro autor veio à tona, Sir Horace Walpole, um aristocrata filho do primeiro dos primeiros-ministros ingleses, Sir Robert Walpole. O sucesso alcançado com a revelação foi ainda maior, exigindo uma terceira edição, a que se sucederam outras, estabelecendo as bases do romance gótico e abrindo caminho a outros escritores e escritoras, que tanto seguiriam como romperiam com o modelo criado por Horace Walpole.

O castelo de Otranto propõe um imaginário que seria largamente imitado posteriormente, o cenário do castelo mal-assombrado e suas correspondências. Como colocado por Vidal:

De início, deve-se mencionar a grande “personagem” que frequenta todos os romances do gênero: o antiquíssimo e arruinado castelo gótico (mais fiel à imaginação do escritor que à realidade), com todas as suas misteriosas salas, quadros que mudam de figura, objetos sinistros, *barulhos inexplicáveis*, corredores sombrios, escadas labirínticas, adegas e subterrâneos que guardam mortos-vivos, além de fantasmas que insistem em visitar os novos inquilinos (VIDAL, 1996, p. 7, grifo nosso).

Esses parâmetros cênicos: o espaço, maldito e lúgubre, onde a ação se desenrola; e o castelo e seus recônditos, encontram um paralelo sonoro. São os “barulhos inexplicáveis”

citados no texto acima os primeiros elementos sonoros característicos da formação do romance gótico.

Mas como se apresenta o aspecto sonoro deste que é o primeiro pilar do romance gótico? Conquanto a construção e mesmo a realização da narrativa seja singela, a ambição de seu autor reflete o futuro promissor do gênero. Uma das questões sonoras presentes em *O castelo de Otranto* que seria basilar na composição dos futuros romances góticos é a atmosfera de terror, o *locus horribilis*, o lugar terrível, que provoca medo, horror, e que incute em todos aqueles que dele compartilham a sensação de terror correspondente.

Já no início de *O castelo de Otranto*, quando a corte se encontra reunida para o casamento de Conrado, filho de Manfredo, senhor de Otranto, e um criado é despachado para encontrá-lo, o retorno daquele que foi buscá-lo é paradigmático: a princípio, o silêncio, já que o criado não consegue verbalizar o acontecido:

O criado, que não se ausentara tempo o bastante para cruzar o pátio até os aposentos de Conrado, voltou correndo e sem fôlego, com gestos frenéticos, os olhos esbugalhados, a boca espumando. *Não dizia nada* limitando-se a apontar o pátio (WALPOLE, 1994, p. 30, grifo nosso).²

Depois do silêncio, o pânico, os gritos: “Enquanto isso alguns dos presentes haviam corrido até o pátio, de onde então partiu um *confuso burburinho de gritos, horror e espanto*” (Id. Ib., p. 30, grifo nosso).³

Esta dualidade, o silêncio e os gritos, é a primeira característica sonora do romance gótico. São elementos complementares que geram tensão e logo depois alívio, mas um alívio que termina por gerar mais tensão. No texto original (ver abaixo, nota de rodapé nº 2), o narrador acentua o aspecto auditivo, suprimido na tradução: “whence was heard a confused noise” (*foi ouvido um ruído confuso*). Destaque-se, portanto, a importância do elemento sonoro na ambientação gótica.

3 Udolpho e Frankenstein

Depois do sucesso de *O Castelo de Otranto*, o romance gótico ganhou força, e os autores posteriores a Walpole tentariam, e seriam bem sucedidos, em expandir certas

² No original: “The servant, who had not stayed long enough to have crossed the court to Conrad’s apartment, came running back breathless, in a frantic manner, his eyes staring, and foaming at the mouth. *He said nothing, but pointed to the court*” (WALPOLE, 1966, p. 28, grifo nosso).

³ No original: “In the mean time, some of the company had run into the court, from whence was heard a *confused noise of shrieks, horror and surprise*” (WALPOLE, 1966, p. 28, grifo nosso).

características do gênero. Apesar do grande número de romances góticos surgidos depois de *Otranto*, alguns exemplos são fundamentais no desdobramento do gênero.

Entre os primeiros desenvolvimentos estão os romances de Ann Radcliffe, mais notavelmente três deles: *The Romance of the Forest* (1791), *The Mysteries of Udolpho* (1794), e *The Italian* (1797). Em quase todos eles, apesar das mudanças de enredo e sutileza narrativa, em termos sonoros permanecem intactas as características iniciais: o silêncio contraposto aos gritos; os ruídos estranhos produzidos pelo castelo, como o arrastar de correntes e ranger de portas; os sons considerados terríveis da natureza, como raios, trovões e tempestades. Há, contudo, em *The Mysteries of Udolpho*, uma inovação na paisagem sonora que trará com consequências nos anos posteriores. Emily, a filha do casal St. Aubert, e heroína do livro, é musicista, toca alaúde entre outros instrumentos musicais. O fato dela tocar alaúde introduz um elemento que era raro até aqui na narrativa gótica, a presença da música no sentido tradicional do termo. As primeiras descrições musicais do romance são pastorais, já que todo o início do livro é luminoso, avesso ao que virá depois. Essa presença musical merece um aprofundamento que foge aos limites deste panorama, e fica em aberto para análises futuras, mas é um passo importante no enriquecimento das texturas sonoras góticas.

Para além de *Udolpho*, a presença sonora se mantém dentro dos mesmos termos estabelecidos por *Otranto*. Mesmo na obra prima de Jane Austen, *Northanger Abbey* (1818), uma paródia irônica do gótico, os mesmos elementos sonoros são utilizados como base. Embora Jane Austen fosse leitora de Ann Radcliffe, ela não propôs nenhuma inovação que envolvesse a presença da música, como a presente em *Udolpho*, e há em sua paródia tanto uma crítica quanto admiração pelo gênero.

Outro desenvolvimento posterior do gótico, *Frankenstein*, de Mary Shelley, publicado no mesmo ano de *Northanger Abbey* (o que faz de 1818 um ano emblemático para o gênero), também não avança significativamente em termos de novidades sonoras. Castelos, correntes e portas que rangem em meio a sons do vento que assobiam em ameias envoltas na tempestade seguem sendo os principais elemento sônicos da paisagem sonora gótica.

4 Usher

O principal avanço sonoro da narrativa gótica se daria não no romance, mas no conto, notavelmente em Edgar Allan Poe (1809-1849). Mais que isso, Poe desenvolveria avanços na

própria teoria do gótico, principalmente através de um texto fundamental, o ensaio *The Philosophy of Furniture*, de 1840. Segundo Luciana Colucci:

Poe tece – literária e teoricamente – sua própria maquinaria topoanalítica. Uma Topoanálise Gótica pode lançar alguma luz sobre alguns problemas que devem ser abordados cuidadosamente de maneira a obter o efeito desejado (COLUCCI, 2017, p. 163).⁴

Para além da *filosofia do mobiliário*, talvez passe despercebido esse outro avanço de Edgar Allan Poe, uma não escrita *filosofia da sonoridade* dentro da narrativa gótica. Ao discorrer sobre o mobiliário, Poe inadvertidamente termina por sedimentar princípios que servem perfeitamente ao desenvolvimento das sonoridades nas narrativas góticas. Um conto exemplar para exemplificar as mudanças sonoras no gênero é *The Fall of the House of Usher*, de 1839, escrito, portanto, um ano antes de *The Philosophy of Furniture*. Uma dessas mudanças é constituída pelo deslocamento do espaço do castelo para a casa senhorial, um fenômeno estadunidense e derivativo do Novo Mundo, já que a ausência de castelos e de uma Idade Média nos moldes europeus fez com que um novo espaço terrífico fosse encontrado. O *locus horribilis*, no Novo Mundo, encontra um novo lar, não apenas em Edgar Allan Poe, mas também em outro importante escritor norte-americano do período, Nathaniel Hawthorne, em seu romance *A Casa das Sete Torres*, publicado em 1851.

Além da mudança de espaço, em *A queda da casa de Usher* também acontecem grandes avanços em relação à paisagem sonora da narrativa gótica. Embora os ruídos tradicionais do gênero permaneçam, aqui não mais no ambiente do castelo, mas transportados para a mansão norte-americana, a emblemática casa mal-assombrada, há em *Usher* a adição de sonoridades até aqui pouco ou nada usuais na narrativa gótica, entre elas o uso da música como espaço sonoro que transmite sensações de horror, medo, e enfatiza o mistério subjacente à trama.

Roderick Usher, o personagem central do conto, além de morar em uma mansão repleta de ruídos produzidos misteriosamente, o que perpetua os ruídos herdados do castelo europeu, toca alaúde e canta, e a presença da música enriquece notavelmente o perfil psicológico do personagem, assim como a ambientação geral da narrativa.

Usher apresenta um quadro de hipersensibilidade que é atribuída à predisposição familiar à melancolia, mas também por possíveis entrecruzamentos consanguíneos, o que

⁴ No original: “Poe weaves – literary and theoretically – his own gothic topoanalytic machinery. A Gothic Topoanalysis may cast some light upon some issues that should be carefully approached in order to get the effect” (tradução nossa).

sugere a presença do incesto na trama. Nesse enredo de complexidades psicológicas, a *audição* é algo fundamental:

Já me referi à condição mórbida de seu nervo auditivo, que lhe tornava toda música intolerável, exceto a de certos instrumentos de corda. Eram, talvez, os limites estreitos a que ele se limitava ao tocar a guitarra que haviam dado, em grande parte, aquele caráter fantástico às suas execuções (POE, 1981, p. 16).⁵

Em um momento crucial da narrativa, Usher toma da guitarra e canta. São versos reflexivos, derramados, com um clima fantástico, febril, intitulados *O palácio encantado*. Antes da execução, o narrador descreve acuradamente a natureza da ação poética e musical do personagem:

Mas, quanto à férvida facilidade de suas improvisações, era coisa que não se podia explicar desse modo. Tinham de ser, e o eram, tanto nas notas como nas palavras de suas loucas fantasias (pois ele, não raro, se acompanhava por meio de improvisações verbais), resultado de um intenso recolhimento e concentração mentais, a que me referi como sendo observáveis somente em momentos da mais alta excitação artificial (POE, 1981, p. 16).⁶

Um aspecto notável da construção do conto é a utilização prática da teoria exposta em *The Philosophy of Furniture*. Como exposto por Poe nessa obra, todos os aspectos materiais do espaço circundante aos personagens carregam consigo o poder de influenciar a ação dos mesmos. Assim, casa, móveis, paredes, quadros, tudo influi na psique dos envolvidos. Porém, em *A queda da casa de Usher*, Poe utiliza os aspectos sonoros e sensoriais da música como mais um móvel desse espaço. A música é um elemento fundamental na ambientação narrativa. Esse aspecto constitui-se, como já dissemos, num enorme avanço com relação ao aspecto sonoro da narrativa gótica. Não por acaso, esse conto de Poe seria objeto de desejo de diversos compositores para utilizá-lo como argumento para a composição de uma ópera, notavelmente Claude Debussy, que se sentiu de certa forma incapaz de atingir as nuances que a ópera exigiria, deixando o projeto inacabado.

5 *Jekyll and Hyde*

⁵ No original: “I have just spoken of that morbid condition of the auditory nerve which rendered all music intolerable to the sufferer with the exception of certain effects of stringed instruments. It was, perhaps, the narrow limits to which he thus confined himself upon the guitar, which gave birth, in great measure, to the fantastic character of his performances” (POE, 1983, p. 539).

⁶ No original: “But the fervid *facility* of his impromptus could not be so accounted for. They must have been, and were, in the notes, as well as in the words of his wild fantasias (for he not unfrequently accompanied himself with rhymed verbal improvisations), the result of that intense mental collectedness and concentration to which I have previously alluded as observable only in particular moments of the highest artificial excitement” (POE, 1983, p. 539).

A contribuição fundamental da mudança do espaço, o deslocamento do castelo como *locus horribilis*, para a casa, contribuição nitidamente norte-americana, concretizada por Hawthorne, em *A casa das sete torres*, e Poe em *A queda da casa de Usher*, seria fundamental também para os europeus escaparem de sua matriz espacial original, o castelo europeu, para outros ambientes.

A partir daí, não só a casa, como um espaço do horrível, mal-assombrada, acolhedora do mal, com seus espaços lúgubres, aproximaria o espaço gótico do urbano, mas também as ruas de uma cidade poderiam ser um espaço possível do *locus horribilis*. Assim, a Londres vitoriana torna-se a cidade ideal do gótico de fins de século XIX, e seu espaço tomado pelo *fog*, misto de característica climática, a neblina, e da poluição residual advinda da revolução industrial, esconde os terrores de sua época, refletindo o medo que atravessa as páginas da ficção e realiza o dito de Oscar Wilde, “*a vida imita a arte*”, quando os assassinatos de Jack Estripador vêm à tona no início da década de 1890.

Antes de Wilde, porém, Robert Louis Stevenson renovaria o romance gótico a partir dessa nova matriz espacial, a cidade, o que já vinha acontecendo na obra de romancistas estabelecidos como Charles Dickens (*Edwin Drood*, 1870, inacabado); seu amigo e concorrente Wilkie Collins; e até mesmo no nascente romance policial inglês de Arthur Conan Doyle, em que Sherlock Holmes se move com desenvoltura por esse espaço urbano lúgubre.

Certos espaços da cidade terminam por carregar esse estigma mais que outros: o bairro de Whitechapel, as docas, as vielas perto do Tâmesa, lugares onde a miséria torna-se romântica. As perambulações do advogado, Mr. Utterson e seu companheiro de caminhadas, Richard Enfield, em *O médico e o monstro*, nome com que *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* consagrou-se no Brasil, os levam a essa cidade gótica, a esse novo espaço do horrível:

Numa dessas perambulações, aconteceu que os passos de ambos os levaram para uma viela num bairro muito populoso de Londres. O beco era pequeno e o que se podia chamar de *sossegado* nas horas mortas, pois, durante a semana, era *intenso* o seu movimento comercial (STEVENSON, 1963, p. 15-16, grifos meus).⁷

⁷ It chanced on one of these rambles that their way led them down a by street in a busy quarter of London. The street was small and what is called *quiet*, but it drove a *thriving trade* on the week days (STEVENSON, 1995, p. 10, grifos meus).

A rua, a viela, e as transformações do espaço urbano, o contraste entre o movimento do dia e a solidão da noite, são aspectos que povoam esse novo espaço gótico. Para nós, leitores posteriores dos séculos XX e XXI, esse espaço já se apresenta romantizado, sob um prisma transformado pela visão que aos poucos a Inglaterra Vitoriana adquiriu através não só da literatura, mas também do cinema, das produções televisivas, e mais recentemente, das séries. Mas, cabe aqui um exercício de distanciamento, para podermos perceber o quão estranho era aquele novo espaço do gótico, pois se antes os espaços escolhidos eram locais desertos e privados, e muitas vezes distantes da cidade, agora o espaço é público e urbano. Ou, antes, o novo espaço gótico estabelece um jogo entre o público (as ruas da Londres Vitoriana), e o privado (a casa urbana).

5.1 As portas da percepção

The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde, publicado em 1886, inicia já estabelecendo esse jogo entre o espaço público e o privado, preconizando a importância de ambos, rua e casa. A *história da porta* é o título do primeiro capítulo. A porta da casa de Jekyll, a casa onde se passa o horror, o mistério, as transformações e experiências.

É desse jogo entre o espaço público e o privado que é construída a paisagem sonora de *Jekyll and Hyde*. Por si só, já é uma inovação, pois aos sons do espaço privado, que primeiro eram do castelo, e depois da casa senhorial, agora se somam os sons da rua. A paisagem sonora que ambienta o *locus horribilis* divide-se entre esses espaços. E a rua, o novo espaço do horrível, tem suas nuances sonoras, que está justamente nos contrastes: o ruído e o burburinho do dia, em oposição ao silêncio da noite. Essa contraposição de som e silêncio, tensão e explosão, está presente desde o início da narrativa gótica, o silêncio que precede os gritos. Aqui, entretanto, ela é ampliada pelo intenso movimento das ruas durante o dia e, consequentemente, pelo ruído que o acompanha, e o extremo silêncio, envolto em névoas, da noite. Para além disto, há outra constatação: as ruas passam a ser uma extensão do horrível privado. E os sons acompanham essa expressão.

A descrição do primeiro contato de Enfield com o cerne da narrativa se dá numa rua onde esses contrastes são evidentes. É uma rua bonita, de comércio próspero, mas cercada por uma “sombria vizinhança”⁸ (STEVENSON, 1989, p.14); também as casas da rua são bonitas,

⁸ No original: “its dingy neighbourhood” (STEVENSON, 1995, p. 10).

aprumadas, clássicas, mas a casa onde o estranho, o bizarro e o horrível começa a se apresentar, destoa da harmonia reinante:

A duas portas da esquina, do lado esquerdo na direção leste, a harmonia da linha reta era, todavia, quebrada pela entrada de um pátio. E, neste ponto, o bloco de um edifício de aspecto singularmente sinistro projetava o seu frontão na rua. Tinha dois andares, nenhuma janela, nada, a não ser uma porta no andar térreo; e, na parte superior, a saliência de um muro desbotado; em cada detalhe denotava as marcas de uma antiga e sórdida negligência⁹ (STEVENSON, 1963, p. 16).

Os contrastes entre o público e o privado, entre a rua alinhada e a casa “de aspecto singularmente sinistro”, entre uma imagem pública irretocável e o horror privado, por detrás de muros, encontram seu paralelo sonoro no burburinho da rua, na normalidade, em contraste com o silêncio seguido de gritos, da anormalidade que sai do privado e invade o espaço público, ainda que em horas avançadas da noite.

O espaço sonoro do gótico amplia-se para a cidade. Não mais o espaço fechado, do castelo ou da casa senhorial, nem mesmo a casa urbana, mas o espaço urbano como um todo, passam a ser domínio do gótico. Esse novo espaço traduz-se sonoramente, com seus signos emblemáticos. Note-se esta passagem do romance de Stevenson:

Mal acabava de *soar* a meia-noite sobre a cidade de Londres, a argola de ferro *bateu* de leve sobre a porta de entrada. Fui eu mesmo abri-la, e deparei com um homenzinho baixo, agachado de encontro aos pilares do pórtico (STEVENSON, 1963, p. 86).¹⁰

A sonoridade dos sinos, implícita na narrativa, assombra a cidade de Londres inteira, à meia-noite. É neste momento que batem à porta, gentilmente. O contraste sonoro entre a ampla ressonância dos sinos e a batida suave à porta que leva ao espaço privado é emblemático da ampliação das sonoridades e significados sônicos dentro da narrativa gótica, ampliação que se dá junto a motivos recorrentes e já estabelecidos no gênero, como a hora (à meia-noite), ou as sonoridades lúgubres, aqui encarnadas pelo ressoar dos sinos.

⁹ No original: “Two doors from one corner, on the left hand going east, the line was broken by the entry of a court; and just at that point, a certain sinister block of building thrust forward its gable on the street. It was two storeys high; showed no window, nothing but a door on the lower storey and a blind forehead of discoloured wall on the upper; and bore in every feature the marks of a sordid negligence” (STEVENSON, 1995, p. 10).

¹⁰ No original: “Twelve o’clock had *scarce rung over* London, ere the knocker *sounded very gently* on the door. I went myself at the summons, and found a small man crouching against the pillars of the portico (STEVENSON, 1995, p. 64, grifos meus).

6 *Dorian Gray*

Em 1890, a convite de uma revista norte-americana, a *Lippincott's Monthly Magazine*, Oscar Wilde escreveu seu único romance, *O retrato de Dorian Gray*, publicado em junho daquele ano. *Dorian Gray* é um dos romances mais importantes do último quarto do século XIX, e além da popularidade crescente que adquiriu nos séculos XX e XXI, constituiu-se numa importante contribuição à renovação do romance gótico.

Um dos elementos inovadores presentes em *O retrato de Dorian Gray* pouco destacados pela crítica é a presença da música. Nesse sentido foi fundamental, mais uma vez, a contribuição de Edgar Allan Poe, a partir da influência exercida por seu conto *A queda da casa de Usher*, onde a música ocupa um papel central. Em *Dorian*, a música está presente, e é fundamental na caracterização do personagem central, e também do entorno social em que ele transita, um ambiente desenvolvido culturalmente, de alta sociedade, refinado, sofisticado. Já no início da narrativa, Dorian nos surge tocando piano e tanto o compositor como a obra musical explicitados são parte da caracterização do Dorian do início da narrativa, ainda virgem das experiências que viveria:

Ao entrar, viram Dorian Gray. Estava sentado ao piano, de costas para eles, folheando as páginas de um álbum das *Cenas dos Bosques*, de Schumann.
– Basílio – exclamou –, você vai emprestar- mas. Quero aprendê-las. São verdadeiramente maravilhosas¹¹ (WILDE, 1981, p. 25).

Há um evidente contraste entre a parte luminosa e a oculta da personalidade do personagem, divisão preconizada já em seu nome, com seu lado solar (Dorian), e o lado sombrio (Gray), contraste que perpassa as questões sonoras e musicais do romance. Esse primeiro Dorian, ainda inocente e não conspurcado pela influência de Lord Henry Wotton, é sensível à arte, cultiva a música, toca piano. A cena que abre o segundo capítulo é a primeira em que Dorian participa ativamente, já que no primeiro capítulo apenas sabemos dele através dos diálogos entre Basílio Hallward e Lord Henry Wotton. E o primeiro retrato é sonoro, musical.

Interessante notar que a obra musical citada também guarda a dualidade que Dorian revelará ter. Composta por Robert Schumann (1810-1856), um dos expoentes do romantismo musical alemão, entre os anos de 1848 e 1849, o conjunto de peças para piano intitulado

¹¹ No original: “As they entered they saw Dorian Gray. He was seated at the piano, with his back to them, turning over the pages of a volume of Schumann’s ‘Forest Scenes’. ‘You must lend me these, Basil,’ he cried. ‘I want to learn them. They are perfectly charming’ (WILDE, 2008, p. 18).

Cenas dos Bosques (Waldszenen) personifica, em suas várias partes, um contraste, uma dualidade entre aspectos solares e sombrios. O segundo movimento da obra, *Flores Solitárias*, sugere delicadeza e apreciação tranquila de um aspecto natural, enquanto o movimento seguinte, *Lugar Assombrado*, propõe uma leitura radicalmente oposta daquele espaço. Esse movimento é sucedido por outro, também contrastante, *Paisagem Amigável*. Esta leitura dual da natureza joga luz e sombra no mesmo espaço. Como diz Dorian, “é encantador”, sugerindo sua predisposição a esses jogos duais.

6.1 Ressonâncias

Há em *Dorian Gray* uma clara ressonância de obras anteriores da tradição gótica, a mais evidente o *Jekyll and Hyde*, de Stevenson. Mighall (1995, p. xiii e xiv) já havia destacado essa influência na obra de Wilde. O romance de Stevenson antecedeu Dorian em apenas alguns anos e, segundo o mesmo autor, Wilde teve acesso a ele.

Um dos aspectos ressonantes é justamente a questão da dualidade. Como está no seu DNA constitutivo, *Dorian* também compartilha com *Jekyll and Hyde* a dualidade sonora anteriormente salientada, dos espaços privados e urbanos. Apesar da semelhança, em *Dorian Gray* esse aspecto aparece de forma mais sofisticada.

Também em *Dorian* há essa separação entre os espaços urbano e privado. Mas, para além desse aspecto, há também uma modificação sonora dos espaços no decorrer da narrativa. No início de Dorian, há uma divisão entre o lugar ameno, a casa de Basílio e seu encantador jardim, e o lugar ameaçador, que é a cidade de Londres. A descrição do jardim, que é visualizado da janela do estúdio, é realizada também em termos sonoros, que contrastam com os ruídos da cidade distante:

O insistente zumbido das abelhas, buscando o seu caminho por entre as altas ervas intonsas, ou revolteando, com monótona insistência ao redor das empoeiradas urnas douradas de uma derramada madressilva, tornava a calma ainda mais opressiva. O confuso ruído de Londres parecia os acordes graves de um órgão longínquo (WILDE, 1981, p. 9, grifos meus).¹²

A confortável monotonia do estúdio e seu jardim, traduzido sonoramente pelo zumbido das abelhas, contrasta com o som grave e ameaçador da cidade. E o ruído doméstico,

¹² The *sullen murmur of the bees* shouldering their way through the long unmown grass, or circling with monotonous insistence round the dusty gilt horns of the straggling woodbine, seemed to make the stillness more oppressive. The *dim roar of London* was like the *bourdon note of a distant organ* (WILDE, 2008, p. 5, grifos meus).

envolto em beleza, do jardim, está próximo; enquanto o ruído desconfortável e ameaçador da cidade encontra-se longe, à uma distância segura. A dicotomia comodidade, traduzida pelo murmúrio das abelhas (beleza, proximidade, organização) *versus* desconforto (feiura, distância, caos) traduz em verdade, todo o espírito da obra. Pode-se pensar também em um jogo de contrastes entre equilíbrio interno *versus* desequilíbrio externo. Ainda assim, a calma é *opressiva*, pedindo um avanço, uma mudança. O aparente equilíbrio chama o desequilíbrio, e ele virá.

O calmo e belo espaço privado será paulatinamente invadido pelo horror. O lugar ameno será transformado, modificado. Vem de onde o horror? Do espaço urbano? São os ruídos que invadem a sala de casa? Ou vem do interior de cada personagem? Da moral vitoriana repressiva, que clama por algo que a liberte? Os sons em *Dorian Gray*, sejam ruídos ou música, acompanham a concepção dual que perpassa toda a obra.

7 Um último ranger de correntes

Embora o objetivo deste ensaio seja uma visão panorâmica da paisagem sonora da narrativa gótica no seu primeiro século e meio de existência e, como tal, necessariamente constitui-se num primeiro vislumbre sonoro a ser aprofundado num momento posterior, é possível perceber como os sons se estabeleceram como outro fundamento da maquinaria gótica, ao criar, desde o princípio, certos paradigmas sônicos, amplamente repetidos, e contidamente modificados à medida que novas obras surgem.

Como dito acima, este ensaio é um início, não um fim, e muitos desses paradigmas sonoros continuaram a ecoar em obras dos séculos XX e XXI. Com relação ao nosso âmbito de análise, percebe-se uma lenta, mas segura evolução dos elementos sonoros desde *Otranto* até *Dorian Gray*, onde a permanência (tradição?), conversa permanentemente com a inovação, num gênero que, não obstante toda a carga crítica negativa recebida, não nos cansa de surpreender com obras criativas que têm o poder, também através do aspecto sonoro, de dizer muito a respeito de nossos tempos, do nosso passado e de nossa psique.

REFERÊNCIAS

AUSTEN, Jane. *Northanger Abbey*. London: Collectos'r Library, 2004.

COLUCCI, Luciana. From *The Philosophy of Furniture* to Topoanalysis: For a Poetics of Space in Gothic Literature. In: FRANÇA, Júlio; COLUCCI, Luciana (Orgs.). *As nuances do Gótico*. Rio de Janeiro: Bonecker, 2017.

BECKFORD, Wiliam. *Vathek*. Tradução de Henrique de Araújo Mesquita. Porto Alegre: L&PM, 1986.

HAWTHORNE, Nathanael. *A casa das sete torres*. Tradução de Ligia Autran Rodrigues Pereira. São Paulo: Abril, 1983.

POE, Edgar Allan. A queda da casa de Usher. In: *Histórias extraordinárias*. Tradução de Brenno Silveira. São Paulo: Abril, 1981.

_____. The Fall of the House of Usher. In: POE, Edgar Allan: *The Unabridged Edgar Allan Poe*. Philadelphia: Running Press, 1983.

_____. The Phylosophy of Furniture. In: POE, Edgar Allan: *The Unabridged Edgar Allan Poe*. Philadelphia: Running Press, 1983.

REEVE, Clara. *Tales of old times*. New York: Alan Rogers Books, 1995.

_____. *The Old English Baron*. New York: Alan Rodgers Books, 2000.

SCHAFER, R. Murray. *A afinação do mundo*. Tradução de Marisa Trench Fonterrada. São Paulo: Unesp, 2001.

SHELLEY, Mary. *Frankenstein*. London: Penguin, 1994.

STEVENSON, Robert Louis. *Dr Jekyll and Mr Hyde*. London: Penguin, 1995.

_____. *O médico e o monstro*. Tradução de Helena Pessôa. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

_____. *O médico e o monstro*. 2ª ed. Tradução de José Maria Machado. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.

RADCLIFFE, Ann. *The Italian*. London: Penguin Classics, 2004.

_____. *The Mysteries of Udolpho*. Oxford: Oxford Univerity Press, 1998.

_____. *The Romance of the Forrest*. Rockville (USA): Wildside Press, 2002.

VIDAL, Ariovaldo José. Apresentação a O castelo de Otranto. In: WALPOLE, Horace. *O castelo de Otranto*. São Paulo: Nova Alexandria, 1996.

WALPOLE, Horace. *O castelo de Otranto*. Tradução de Alberto Alexandre Martins. São Paulo: Nova Alexandria, 1996.

_____. The Castle of Otranto. In: WALPOLE, Horace et al. *Three Gothic Novels*. New York: Dover, 1966.

WERLANG, Gérson. *A música na obra de Erico Verissimo*. Passo Fundo: Méritos, 2011.

WILDE, Oscar. *O retrato de Dorian Gray*. Tradução de Oscar Mendes. São Paulo: Abril, 1981.

_____. *The picture of Dorian Gray*. London: Penguin Classics, 2009.

Recebido em 30/8/2020.

Aceito em 15/12/2020.