



A PAISAGEM SONORA GÓTICA EM *O CLUBE DOS SUICIDAS*, DE ROBERT LOUIS STEVENSON

THE GOTHIC SOUNDSCAPE IN THE SUICIDE CLUB,
BY ROBERT LOUIS STEVENSON

174

Gérson Werlang*

Resumo: 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, parte de uma série sobre o assunto, propõe a análise das sonoridades constantes na narrativa gótica, principalmente *O clube dos suicidas*, de Robert Louis Stevenson, a partir do conceito de paisagem sonora do musicólogo e compositor canadense Murray Schafer, aqui transpostos para a literatura.

Palavras-chave: Gótico; Paisagem sonora; *O clube dos suicidas*.

Abstract: Many aspects of the Gothic novel have been widely studied, but a fundamental element has been neglected: its sound aspect. From the beginning, the genre has used not only dense atmospheres and lurid landscapes, but also sounds that generate tension or fear. This study, part of a series on the subject, proposes the analysis of the sounds contained in the Gothic narrative, mainly *The Suicide Club*, by Robert Louis Stevenson, based on the concept of soundscape by Canadian musicologist and composer Murray Schafer, here transposed into literature.

Keywords: Gothic; Soundscape; *The Suicide Club*.

* Mestre em Música e Doutor em Letras. Professor do Departamento de Música e do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Santa Maria. E-mail: gerwer@rocketmail.com

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 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. Com Clara, há que se notar a identificação das mulheres com o *metier* gótico e mesmo a proeminência delas 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 abadía 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, parte de uma série sobre o assunto,¹ propõe a análise das sonoridades constantes na narrativa gótica a partir do conceito de *paisagem sonora* do musicólogo e compositor canadense Murray Schafer, aqui transpostos para a literatura.

¹ Este ensaio faz parte de um *work in progress* que propõe a análise da paisagem sonora na narrativa gótica dos séculos XVIII e XIX. Um panorama sobre o assunto, de minha autoria, já foi publicado, e outros artigos devem seguir-se, enfocando, cada um deles, diferentes obras.



Neste ensaio, analisaremos a paisagem sonora em um texto que consideramos importante para a tradição gótica da segunda metade do século XIX, *O Clube dos Suicidas*, de Robert Louis Stevenson (1850-1894).

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 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).

176

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 originalmente transpostos dos estudos da acústica para a literatura em meu trabalho sobre a música na obra de Erico Verissimo (WERLANG, 2011).

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.



BREVE PANORAMA DAS EVOLUÇÕES DA PAISAGEM SONORA NA NARRATIVA GÓTICA

Para melhor compreendermos a evolução do aspecto sonoro das narrativas góticas, farei aqui uma descrição sucinta dos desenvolvimentos da paisagem sonora nas narrativas góticas desde o seu surgimento. Tal panorama é importante para percebermos as grandes diferenças dos romances anteriores em relação ao nosso objeto de análise, os contos que compõem a narrativa de Robert Louis Stevenson, *O Clube dos Suicidas*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, sendo seu tradutor 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).

² No original: *The Suicide Club*.



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).³

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. lb., p. 30, grifo nosso).⁴

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 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, grifos meus).

⁴ 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, grifos meus).



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 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 da natureza considerados terríveis, como raios, trovões e tempestades. Há, contudo, em *The Mysteries of Udolpho*, uma inovação na paisagem sonora que trará 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 de ela 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 ensaio 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 em *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 que existe 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 elementos da paisagem sonora gótica.

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).⁵

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.

⁵ 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 minha).



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 atribuído à predisposição familiar à melancolia, mas também por possíveis entrecruzamentos consanguíneos, o que 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).⁶

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).⁷

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

⁶ 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).

⁷ 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).



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, como já dissemos, um 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.

A PAISAGEM SONORA EM O CLUBE DOS SUICIDAS

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); 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 Tâmis, 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, utilizando tanto o espaço privado, a casa urbana, quanto as vias públicas da cidade.

O médico e o monstro só apareceria em 1886, e seria um marco fundamental de renovação do romance gótico, também em questões sonoras. No entanto, quase uma década antes dele, Stevenson publicou uma singular, chama *O clube dos suicidas*. A narrativa, que apareceu na *London Magazine* em 1878 (não se sabe exatamente a data da escrita, mas remonta entre 1877 e 1878), e apareceria em livro apenas em 1882, como parte de uma coleção de contos que intitulou *As Novas Mil e Uma Noites*. *O clube dos suicidas* é, de fato, a primeira incursão de Stevenson na ficção a ter sido publicada, pois seus textos anteriores são mormente ensaios, resenhas literárias e narrativas de viagens. Todos os seus livros anteriores são narrativas de viagens ou coleções de ensaios, e muito do que seria realizado depois em *Jeekyll and Hyde* ele já desenvolve em *O clube dos suicidas*. Em outras palavras: os avanços e mudanças citados anteriormente (a utilização da casa, ou de outros espaços interiores, em detrimento do castelo; a utilização do espaço público urbano como *locus horribilis*) se dá, antes, nesse volume de contos. Assim como em Edgar Alan Poe, Stevenson avança em aspectos da narrativa gótica a partir do conto.

O clube dos suicidas, onde as questões do espaço gótico urbano aparecem bem delineadas, acompanhadas da paisagem sonora consequente, constitui a primeira parte de *As Novas Mil e Uma Noites*, uma seção muito conhecida que adquiriu vida própria, publicada, muitas vezes e inclusive no Brasil, como obra independente.⁸ Em verdade, *O clube dos suicidas* é uma narrativa híbrida, que paira entre o conto e a novela, e fornecerá a Stevenson ideias estruturais para *O médico e o monstro*, como já dissemos. Um conjunto de três contos entrelaçados conforma a narrativa, dando unidade formal ao que termina por ser uma novela. Nela, expõe-se a ideia central da obra, uma sequencia de contos onde um personagem central, o príncipe Florizel da Boêmia e seu parceiro e espécie de escudeiro, Coronel Geraldine, passam por uma série de peripécias e aventuras ao descobrir a cidade de Londres. Certo é que esses contos refletem o impacto da descoberta do próprio Stevenson em suas primeiras incursões àquela Babel moderna, influxo de diferentes etnias e nacionalidades, uma cidade fervilhante de ideias e do que então se entendia por progresso. Vindo da belíssima, não pequena, mas provinciana Edinburg, Stevenson, nessas viagens à capital do

⁸ *O Clube dos Suicidas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2010. Organização e apresentação de Fernando Sabino. Tradução de Eliana Sabino. Há sucessivas edições desde 1986.



Império Britânico, reconhece o poder de atração e os perigos dessa cidade única, então e agora. Essa descoberta foi um fertilizante poderoso à sua imaginação, e explodiu numa sequência de obras que povoariam sua ficção até o fim de seus dias. *O clube dos suicidas* foi seu primeiro fruto.

O Clube dos Suicidas está dividido e estruturado em três contos: “A história do rapaz com as tortas de creme”; “A história do médico e do baú de Saratoga”; e “A aventura do cabriolé”.

Centraremos a nossa análise no primeiro conto, ao introduzir a história do príncipe Florizel, e também a cidade de Londres, já é uma inovação *per se*. *O clube dos suicidas*, em sua proposta tripartida já a partir de seu título, propõe uma história de terror ou gótica, que se imiscui no espaço urbano da cidade de Londres. Como dissemos anteriormente, a obra apresenta aspectos muito interessantes também pela sua polissemia formal, já que: a) é uma espécie de novela episódica constituída de vários contos; b) é uma história com características da novela gótica por seu tema lúgubre e macabro; b) é uma história de detetives, uma das primeiras, anteriores às histórias de Sherlock Holmes, já que a primeira novela da série escrita por Conan Doyle só apareceria em 1887, nove anos após a publicação de *O Clube dos Suicidas*.⁹ O livro de Stevenson apresenta as mesmas características encontráveis na série de Doyle: um detetive e seu assistente (Florizel e Geraldine) e os traços investigativos característicos. Não deve ser casual o fato de Conan Doyle ser alguns anos mais jovem que Stevenson e ser seu compatriota e conterrâneo (ambos eram escoceses e nasceram em Edinburgh). Embora fuja aos objetivos deste ensaio, não posso deixar de assinalar que a atmosfera gótica urbana presente em Stevenson reapareceria (casualmente?) nas histórias de Sherlock Holmes, e possivelmente também a paisagem sonora. Ambos, também, são devedores de Edgar Allan Poe e seu ciclo de contos policiais com o detetive Auguste Dupin (essa série de relações termina por conectar todas essas obras também pelo aspecto evolutivo da narrativa gótica).

O clube dos suicidas adianta, portanto, em vários quesitos formais, os procedimentos de uma das obras primas de Stevenson, *The Strange Case of Dr. Jeekyll and Mr. Hyde*, conhecido no Brasil como *O Médico e o Monstro*. A principal questão presente nesse

⁹ Stevenson apenas não se adianta a Poe, cujas emblemáticas histórias do detetive Dupin, marco inicial da narrativa clássica de detetives, é de x. Stevenson conhecia o trabalho de Poe, como comprova o ensaio x, nunca publicado em livro na vida do autor, mas que saiu na revista x, em 17.



romance que constitui uma verdadeira evolução da narrativa gótica é o já citado espaço urbano londrino como *locus horribilis*, e a conseqüente transposição da paisagem sonora gótica para esse espaço.

Como isso acontece em *O Clube dos Suicidas*? É o que veremos agora.

O ESPAÇO URBANO LONDRINO E SUA PAISAGEM SONORA

Um dos aspectos da utilização do espaço urbano como *locus horribilis* é relacionado com as características dos personagens. O Príncipe Florizel vai a Londres em busca de aventuras, tem uma alma inquieta, e as diversões comuns que Londres oferece às vezes não são suficientes para entreter sua alma ávida por novidades:

Às vezes, quando ficava de mau humor, quando não havia uma peça engraçada em qualquer dos teatros de Londres, quando não a estação do ano não permitia um dos esportes em que sempre vencida todos os competidores, ele convocava seu confidente e estribeiro-mor, o Coronel Geraldine, e ordenava que se preparasse para um passeio noturno (STEVENSON, 2010, p. 15-16).¹⁰

A apropriação do espaço urbano se dá, portanto, pelo caráter aventureiro da personagem central e, a princípio, em horas noturnas. Aqui, já uma das características do gótico permanece, a preferência pela noite, que oculta e revela medos. A segunda questão, que se tornará recorrente nas narrativas góticas daqui para a frente, é a deambulação pelo espaço urbano. Florizel e Geraldine saem à cata de aventuras, de algo inesperado, incomum, e percebe-se que essa busca pode ser perigosa: a busca pelo incomum, a atração pelo que pode ser, também, sobrenatural, a possibilidade do horror é onipresente. Essas deambulações serão recorrentes em narrativas posteriores: nas histórias de Sherlock Holmes, em *Dorian Gray*, em *Drácula*.

E como se constitui a paisagem sonora? Há aqui outra apropriação: os sons urbanos como parte da ambientação sonora gótica. Se em *Otranto* há uma contraposição entre som e silêncio (e o silêncio ocupa um papel central na ambientação sonora do terror), a partir de Stevenson o som é ampliado para a movimentação de multidões, os sons dos

¹⁰ No original: "Now and then, when he fell into low humour, when there was no laughable play to witness in any of the London theatres, and when the season of the year was unsuitable to those field sports in which he excelled all competitors, he would summon his confidant and Master of the Horse, Colonel Geraldine, and bid him prepare himself against an evening ramble" (STEVENSON, 1895, p. 3).



passantes, o burburinho das ruas noturnas em suas primeiras horas, o barulho das tabernas, em contraposição ao silenciamento que se faz à medida que a noite avança para a madrugada.

Florizel e Geraldine terminam por encontrar sua aventura: um rapaz, inusitadamente, distribui tortinhas de creme entre os passantes. A extravagância do ato chama a atenção dos dois, que, curiosos, acompanham o rapaz para descobrir o porquê de tal atitude: a perambulação dos amigos encontra um objeto.

Daí a revelação, lenta, até mesmo bem humorada, da intenção do rapaz de cometer suicídio: como lhe falta coragem, há a descoberta da existência de uma sociedade, o Clube dos Suicidas, que, pela módica quantia de 40 libras, resolve esse problema para os interessados. É ele quem fala:

Ora, sabemos que a vida é apenas um palco onde representamos o papel de bufões enquanto isso nos divertir. Faltava ao conforto moderno uma facilidade: uma maneira decente e fácil de sair do palco; a escada dos fundos para a liberdade; ou, como disse antes, a porta privativa da Morte. Essa, meus companheiros de revolta, é fornecida pelo Clube dos Suicidas (STEVENSON, 2010, p. 27).

A narrativa contém, ainda, uma qualidade a se destacar: o seu início é algo jocoso, leve, em tom de brincadeira, e a história torna-se sombria à medida que transcorre. Essa passagem do humor ao sombrio é algo característico de Stevenson. Edgar Allan Poe também trabalhava com o humor em seus contos de terror, mas sempre é algo pesado, carregado de ironia e pessimismo. Já Stevenson consegue estender a luminosidade até um ponto realmente avançado e, só então, lentamente, descer às regiões mais obscuras, onde o cerco se fecha. E a paisagem sonora acompanha essa descida.

Há gradações, é claro. Primeiro, a saída do movimento da cidade: "(...) os três partiram em uma carruagem de aluguel. Não demorou até que parassem à entrada de um beco escuro, onde saltaram" (STEVENSON, 2010, p. 29-30). No beco, uma porta, real e simbólica separação do espaço urbano do privado. Não casual, esse símbolo é reiterado na obra de Stevenson. Em *O Médico e o Monstro*, é intitulado *A história da porta* o primeiro capítulo do livro, referindo-se à porta de entrada da casa de Dr. Jekyll, o médico (e também de Mr. Hyde).



Há, no entanto, através da ironia e mesmo por diferentes tensionamentos e relaxamentos na narrativa, outro aspecto que faz de Stevenson um mestre da ficção: as quebras de expectativa. Quando entram no recinto privado do clube, embora não vejam, os personagens *ouvem* o que se passa lá dentro. Circunscritos a uma peça do clube, uma espécie de antessala ou escritório, enquanto aguardam o presidente do clube, é sonora a percepção do que se passa na sala contígua:

Sons de conversa chegaram até eles através da porta corrediça a um lado do aposento; de vez em quando, *o ruído* de uma rolha de champanhe saltava, *seguido por risadas*. Uma janela alta dava para o rio; pela disposição das luzes eles calcularam não estar muito longe da estação de Charing Cross (STEVENSON, 2010, p. 32, grifos meus).

O inesperado sonoro de uma festa fornece a quebra de expectativa, retarda-se o terror, o macabro, implícitos desde o início, presente já no título da obra, através de uma festa que guarda ainda a estranha sensação de proximidade: o oculto, o proibido, ocorre no coração da cidade. E os sons, ambíguos, contraditórios, indicam o paradoxo festivo naquele local: é a paisagem sonora que fornece a ambientação do momento.

A narrativa segue: era preciso inscrever-se no clube, tornar-se sócio, ser aceito como. Após cuidadoso escrutínio do presidente, os dois amigos, Florizel e Geraldine (que desde o início estavam disfarçados, apresentando-se sob outros nomes para suas aventuras) são admitidos no Clube dos Suicidas.

Na peça contígua da casa, os membros do clube comemoram: para um deles será a última noite de vida. A sorte de quem irá morrer é retirada nas cartas, através de um sorteio: o ás de espadas indica o destino fatal. Quem retirar o ás de paus será o assassino. Para Florizel, ao adentrar a peça desse convívio, a audição é tão importante quanto a visão: “enquanto ia de uma pessoa a outra, ele tinha os olhos *e os ouvidos* bem atentos, e logo começou a ter uma ideia geral do recinto em que se encontrava” (STEVENSON, 2010, p. 37, grifo meu).

O ambiente sonoro, o som das falas, “alguns *diziam* coisas interessantes, mas a *conversa* de outros era claramente o resultado da tensão nervosa” (STEVENSON, 2010, p. 38), revelam o espírito daquele lugar, o tensionamento presente em cada personagem.

Nas dois contos posteriores que conformam a narrativa de *O Clube dos Suicidas*, há uma ampliação ou mudança da paisagem sonora ao explorar outros espaços urbanos,



claramente uma percepção nova do escritor. No segundo conto a paisagem sonora é a de Paris, à mesma época.

No terceiro e último conto que conformam *O Clube dos Suicidas*, intitulado *A aventura do cabriolé*, contém os mais interessantes avanços com relação à paisagem sonora, aqui mais uma vez relacionada ao espaço. Basicamente, o conto se passa em duas residências londrinas, uma casa no oeste de Londres, que funciona como uma residência de fachada para a realização de um plano; e a segunda uma clássica mansão em ruínas, uma brilhante transposição da mansão norte-americana, espaço gótico por excelência do Novo Mundo, como já salientado neste ensaio.

Vejamos a função e a questão sonora em ambas. Primeiro, um pouco do enredo desse conto final do livro: um cavalheiro chega a Londres, um militar jovem mas bem sucedido nas guerras coloniais na Índia (e certamente há muitas nuances para os estudos desse período histórico e suas relações coloniais). Esse militar quase reformado que se chama Brackenbury Rich chega a Londres e decide, pela primeira vez, explorar a cidade e seus meandros. A descrição é exemplar, pois exhibe um retrato instigante da cidade. É interessante que só apareça na parte final da narrativa de *O Clube dos Suicidas*:

Estava vestido a rigor, pois esperava ir a algum um teatro. Mas a cidade grande era uma novidade: do ginásio provinciano fora direto para o colégio militar, e de lá para o Império Oriental; agora pretendia ter o prazer de explorar aquele mundo.

Balançando a bengala, tomou o rumo do centro. Era uma tarde agradável, já escurecendo, de vez em quando ameaçando chuva. A sucessão de rostos à luz dos lampiões mexia com a imaginação do tenente; parecia-lhe poder caminhar para sempre naquela estimulante atmosfera urbana, em meio ao mistério de quatro milhões de vidas. Olhava para as casas e imaginava o que se passava por trás das janelas calidamente iluminadas; olhava para cada rosto, vendo neles um interesse misterioso, criminoso ou amigável (STEVENSON, 2010, p. 100).¹¹

¹¹ No original: "He was in dress, for he had entertained the notion of visiting a theater. But the great city was new to him; he had gone from a provincial school to a military college, and thence direct to the Eastern Empire; and he promised himself a variety of delights in this world for exploration. Swinging his cane, he took his way westward. It was a mild evening, already dark, and now and then threatening rain. The succession of faces in the lamplight stirred the Lieutenant's imagination; and it seemed to him as if he could walk forever in that stimulating city atmosphere and surrounded by the mystery of four million private lives. He glanced at the houses, and marvelled what was passing behind those warmly-lighted windows; he looked into after face, and saw them each intent upon some unknown interest, criminal or kindly (STEVENSON, x, p. 66).



Esse passeio a esmo revelará a cidade ao tenente ávido por sensações. O trecho revela a cidade como palco gótico. E o mal está no coração dela, o centro. Rich toma um cabriolé livre na noite que avança e diz para o cocheiro que o leve para qualquer lugar. O cocheiro o leva até uma mansão onde acontece uma festa. Aqui, a primeira das casas onde a transposição do gótico se dá. Uma mansão de subúrbio, na zona oeste de Londres. Mas essa primeira casa é apenas um subterfúgio para se chegar à segunda. O tenente se vê envolvido, junto com o Príncipe Florizel e seu ajudante, na trama final do Clube dos Suicidas. Dirigem-se a uma segunda casa, Rochester House, outra mansão suburbana localizada próximo ao Rochester Canal, uma via hídrica conectada ao rio Tâmis. Esses detalhes indicam a ambientação cinematográfica que Stevenson perseguia para suas histórias. A Rochester House é descrita como uma mansão abandonada, numa região urbana:

Rochester House era uma esplêndida mansão à margem do canal.¹²A grande extensão do jardim isolava-a inteiramente dos incômodos da vizinhança. Parecia ser o *parc aux cerfs* de algum nobre ou milionário importante. Pelo que se podia ver da rua, não havia sinal de luz em qualquer das numerosas janelas da mansão; a casa tinha um ar de abandono, como se os moradores a houvessem deixado havia muito tempo (STEVENSON, 2010, p. 115).¹³

A descrição da mansão trai a semelhança entre as casas do gótico norte-americano de Poe, como a Usher House, e também a de Hawthorne em *A Casa das Sete Torres*. Stevenson conhecia os trabalhos de Poe, como atesta uma resenha publicada em uma revista em 1875 e jamais republicada em vida do escritor. Essa *review*, intitulada *The Works of Edgar Allan Poe*, foi um dos primeiros trabalhos publicados de Stevenson, antes mesmo de qualquer livro seu.¹⁴

¹² O canal referido no texto é o *Thames and Medway Canal*. Outro nome conhecido era *Gravesend and Rochester Canal*. Construído no início do século XIX, era uma importante via fluvial entre o rio Tâmis e o rio Medway, uma rota mais curta para o escoamento de produtos. Ainda existem trechos dele e há também um movimento ativo de preservação histórica das partes que restaram. Deixou de ser utilizado em meados do século XX. Note-se que Stevenson usou o nome menos conhecido do canal, Rochester, como nome da mansão.

¹³ No original: "Rochester House was a magnificent residence on the banks of the canal. The large extent of the Garden isolated it in an unusual degree from the annoyances of neighborhood. It seemed the *parc aux cerfs* of some great nobleman or millionaire. As far as could be seen from the street, there was not a glimmer of light in any of the numerous windows of the mansion; and the place had a look of neglect, as though the master had been long from home" (STEVENSON, X, p. 77).

¹⁴ Publicado em *The Academy*, edição de 2 de janeiro de 1875.



A Rochester House faz uma descrição perfeita dessa adaptação da casa gótica norte-americana ao território urbano europeu. Note-se os detalhes, próprios ao gótico: o isolamento, a ausência de luz, os sinais de abandono, quase uma ruína medieval transposta ao mundo moderno de então. Daí deduz-se, também, o silêncio que paira sobre a propriedade, a casa distante da rua, o jardim misterioso entre a casa e a estrada circundante.

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.

Ao adentrar o espaço do jardim, os personagens como que aceitam o jogo tácito assinalado: entra-se em espaço de perigo, mistério, o *locus horribilis*. Não falta nem mesmo as tradicionais passagens secretas, tão comuns ao gênero:

O carro foi dispensado, e os três cavalheiros não tardaram em descobrir a portinhola em uma passagem entre dois muros de um jardim. Faltavam ainda dez ou quinze minutos para a hora marcada; a chuva caía forte, e os aventureiros abrigaram-se sobre uma árvore, conversando em voz baixa sobre o que os esperava (STEVENSON, 2010, p. 115).¹⁵

A chuva, sua sensação física, e também sua expressão sonora, traduz o desconforto em suas várias possibilidades: o medo, a sensação de perigo oculta pelo som da chuva que tudo encobre, o tempo sombrio, a invasão de uma propriedade abandonada. Ao adentrar o recinto da casa, outro sinal sonoro que produz uma marca sônica na nova paisagem gótica urbana é o som dos ratos:

Em silêncio cruzaram a porta, que foi imediatamente fechada atrás deles, e seguiram seu guia por várias alamedas até a porta de serviço. Uma única vela queimava na ampla cozinha, que se achava destituída dos móveis costumeiros; e quando o grupo se pôs a subir uma escada em espiral, um grande alarido de ratos deu testemunho ainda mais eloquente do estado de abandono da casa (STEVENSON, 2010, p. 116).¹⁶

¹⁵ No original: “The cab was discharged, and the three gentlemen were not long in discovering the small door, which was a sort postern in a lane between two garden walls. It still wanted ten or fifteen minutes of the appointed time, the rain fell heavily, and the adventurers sheltered themselves below some pendent ivy, and spoke in low tones on the approaching trial (STEVENSON, X, p. 77).

¹⁶ No original: “In dead silence the three passed the door, which was immediately locked behind them, and followed their guide through several garden alleys to the kitchen entrance of the house. A single candle burned in the great paved kitchen, which was destitute of the customary furniture; and as the party proceeded to ascend



Não é possível ver os ratos, apenas ouvi-los. Para além desse fato, há ainda outra nuance. Ao prosseguir casa adentro buscando o vilão (sim, há um!), o Príncipe Florizel pede silêncio e “os três oficiais e o médico obedeceram, e por quase dez minutos o único ruído em Rochester House era causado pelos ratos por trás dos painéis de madeira” (STEVENSON, 2010, p. 119, grifos meus)¹⁷. Os vitorianos não gostavam de paredes nuas em suas casas, e sempre as encobriam, com papel de parede ou painéis de madeira. Os painéis de madeira eram a solução para os mais abastados, e esse indicativo quase moral, a nudez das paredes, que devia ser evitada, como a nudez corporal, ocasiona a cobertura com painéis que deixam uma espaço entre a parede e eles. Por ali passam os ratos, dos quais apenas se deduz a sua presença pelo som. As paredes da moral vitoriana estão cheios de ratos, um sinal sônico daquela sociedade que balança entre o moralismo e a hipocrisia.

Não avançarei mais em termos de enredo, deixo aqui aos que não leram o texto seu momento íntimo de diversão ao descobrirem o desfecho da trama.

O Clube dos Suicidas é uma obra transicional dentro da tradição gótica. Uma das principais virtudes dela, no que a isso concerne, é a paulatina construção de uma base, tanto espacial quanto sonora, para a grande obra gótica de Stevenson, *o Médico e o Monstro*. Todos os avanços espaciais e sonoros feitos na cidade de Londres, e experimentados em *O Clube dos Suicidas* serão reaproveitados na construção de *Jekyll and Hyde*, obra seminal para o desenvolvimento posterior da narrativa gótica, influência primordial para outro romance fundamental do período, *O Retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde.

from thence by a flight of winding stairs, a prodigious noise of rats testified still more plainly to the dilapidation of the house (STEVENSON, X, p. 78).

¹⁷ No original: “The three officers and the physician hastened to obey, and for nearly ten minutes *the only sound* in Rochester House was occasioned by the *excursions of the rats behind the woodwork*” (STEVENSON, X, p. 81, grifos meus).



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.
- MIGHALL, Robert. Introduction to *The Picture of Dorian Gray*. In: *The Picture of Dorian Gray*. London: Penguin Classics, 2008.
- POE, Edgar Allan. A queda da casa de Usher. In: *Histórias extraordinárias*. Tradução de Brenno Silveira. São Paulo: Abril, 1981.
- POE, Edgar Allan. The Fall of the House of Usher. In: POE, Edgar Allan: *The Unabridged Edgar Allan Poe*. Philadelphia: Running Press, 1983.
- POE, Edgar Allan. The Oval Portrait. In: POE, Edgar Allan: *The Unabridged Edgar Allan Poe*. Philadelphia: Running Press, 1983.
- POE, Edgar Allan. The Phylosophy of Furniture. In: POE, Edgar Allan: *The Unabridged Edgar Allan Poe*. Philadelphia: Running Press, 1983.
- RADCLIFFE, Ann. *A Sicilian Romance*. Oxford: Oxford University Press, 1993.
- RADCLIFFE, Ann. *The Italian*. London: Penguin Classics, 2004.
- RADCLIFFE, Ann. *The Mysteries of Udolpho*. Oxford: Oxford University Press, 2008.
- RADCLIFFE, Ann. *The Romance of the Forest*. Oxford: Oxford University Press, 1986.
- REEVE, Clara. *Tales of old times*. New York: Alan Rogers Books, 1995.
- REEVE, Clara. *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. *As Novas Mil e Uma Noites*. Rio de Janeiro: Editora Três, 1974.
- STEVENSON, Robert Louis. *Dr Jekyll and Mr Hyde*. London: Penguin, 1995.
- STEVENSON, Robert Louis. My first book. In: *Treasure Island*. London: Penguin, 2009.
- STEVENSON, Robert Louis. *New Arabian Nights*. New York: Charles Scribner's Sons, 1895.



STEVENSON, Robert Louis. *O Clube dos Suicidas*. Tradução de Eliana Sabino. Rio de Janeiro: Rocco, 2010.

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

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

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.

WALPOLE, Horace. 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.

WALPOLE, Horace. A paisagem sonora na narrativa gótica: um panorama. In: *Organon*. Porto Alegre, v. 35, n. 69, p. 1-15, 2020.

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

WILDE, Oscar. *The picture of Dorian Gray*. London: Penguin Classics, 2008.

Recebido: 21/07/2022

Aprovado: 18/08/2022

