

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE ARTES E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

Viviane Aparecida Pandolfo Debortoli

**A PAISAGEM SONORA NA OBRA DE CHARLES KIEFER: UM
ESTUDO ACERCA DE O *PÊNDULO DO RELÓGIO*, *VALSA PARA
BRUNO STEIN* E *A FACE DO ABISMO***

SANTA MARIA, RS.

2020

Viviane Aparecida Pandolfo Debortoli

**A PAISAGEM SONORA NA OBRA DE CHARLES KIEFER: UM ESTUDO
ACERCA DE *O PÊNULO DO RELÓGIO, VALSA PARA BRUNO STEIN E A
FACE DO ABISMO.***

Dissertação apresentada ao curso de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para obtenção do título de **Mestre em Letras.**

Orientador: Prof. Dr. Gérson Luís Werlang

Santa Maria, RS.

2020

Debortolli, Viviane Aparecida Pandolfo
A PAISAGEM SONORA NA OBRA DE CHARLES KIEFER: UM
ESTUDO ACERCA DE O PÊNDELO DO RELÓGIO, VALSA PARA BRUNO
STEIN E A FACE DO ABISMO. / Viviane Aparecida Pandolfo
Debortolli.- 2020.
135 p.; 30 cm

Orientador: Gérson Luís Werlang
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa
Maria, Centro de Artes e Letras, Programa de Pós-Graduação
em Letras, RS, 2020

1. Paisagem Sonora 2. Música 3. Literatura 4. Charles
Kiefer I. Werlang, Gérson Luís II. Título.

Sistema de geração automática de ficha catalográfica da UFSM. Dados fornecidos pelo autor(a). Sob supervisão da Direção da Divisão de Processos Técnicos da Biblioteca Central. Bibliotecária responsável Paula Schoenfeldt Patta CRB 10/1728.

Declaro, VIVIANE APARECIDA PANDOLFO DEBORTOLLI, para os devidos fins e sob as penas da lei, que a pesquisa constante neste trabalho de conclusão de curso (Dissertação) foi por mim elaborada e que as informações necessárias objeto de consulta em literatura e outras fontes estão devidamente referenciadas. Declaro, ainda, que este trabalho ou parte dele não foi apresentado anteriormente para obtenção de qualquer outro grau acadêmico, estando ciente de que a inveracidade da presente declaração poderá resultar na anulação da titulação pela Universidade, entre outras consequências legais.

Viviane Aparecida Pandolfo Debortoli

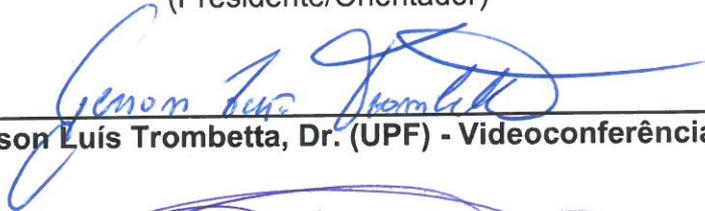
**A PAISAGEM SONORA NA OBRA DE CHARLES KIEFER: UM ESTUDO
ACERCA DE O PÊNULO DO RELÓGIO, VALSA PARA BRUNO STEIN E A
FACE DO ABISMO**

Dissertação apresentada ao curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Letras, área de concentração em Estudos Literários, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para obtenção do título de **Mestre em Letras**.

Aprovado em 18 de fevereiro de 2020:



Gérson Luís Werlang, Dr. (UFSM)
(Presidente/Orientador)



Gerson Luís Trombetta, Dr. (UPF) - Videoconferência



Raquel Trentin de Oliveira, Dra. (UFSM)

Santa Maria, RS
2020

DEDICATÓRIA

Ao Tigre, à Fadinha e à Nenê, que me mostraram que o amor pode vir embrulhado em pelos, andar sobre quatro patinhas, abanar o rabo e latir; não precisa de palavra alguma para ser demonstrado e é completamente visível através do olhar.

A paisagem sonora da minha casa não tem mais os latidos de outrora, os ruídos de unhas raspando o chão ou o ronronar de alegria. Não tem mais respiração ofegante no verão e choro no inverno. A saudade que toma conta dos meus dias é repleta de silêncio. Tudo é saudade e silêncio agora...

AGRADECIMENTOS

Sou grata

A Deus, Nossa Senhora Aparecida e demais entidades religiosas nas quais eu acredito.

A minha mãe, Anadir Debortolli, inteiramente responsável pelo meu amor pela literatura, pela incansável dedicação ao meu bem estar, por tornar a minha caminhada mais fácil, pelo seu amor e companheirismo sempre incondicionais.

A meu pai, Euclides Debortolli, pela constante disponibilidade e companhia, pela dedicação, pelo amor e zelo, pelo esforço para que eu pudesse seguir esta jornada.

A minha irmã, Beatris Debortolli, por não ter me deixado desistir dos meus objetivos, por estar sempre presente em minha vida e pelo apoio, sempre constantes.

A Cleni Lapazini e Riane Scherer, por terem aberto as portas de suas casas e de sua amizade, por serem fundamentais nos passos iniciais desta caminhada.

De maneira muito especial ao meu orientador, Dr. Gérson Werlang, cujo altruísmo tornou possível minha permanência no programa de pós-graduação, pelo empenho nas orientações, correções, por todos os ensinamentos, por me mostrar novos caminhos, pela relação de confiança estabelecida, a qual me deu segurança ao longo desta caminhada e por tornar tão doce a produção deste trabalho.

Aos membros da banca examinadora de qualificação e defesa, Dra. Raquel Trentin Oliveira e Dr. Gerson Trombetta, pelas valiosas sugestões e comentários.

Aos demais professores do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFSM, cujas disciplinas foram fundamentais na minha formação.

De maneira muito especial aos meus amados cachorros, o Tigre, a Fadinha e a Nenê que, embora não estejam mais vivos, são a parte principal das páginas mais bonitas da minha história, a quem eu dedico todas as minhas conquistas.

Aos amigos e amigas mais próximos, sempre solícitos e compreensivos, dispostos a estender a mão quando fosse preciso e que estiveram presentes em todos os momentos.

Quando dormimos, nossa percepção de sons é a última porta a se fechar, e é também a primeira a se abrir quando acordamos.

(Murray Schafer)

RESUMO

A PAISAGEM SONORA NA OBRA DE CHARLES KIEFER: UM ESTUDO ACERCA DE *O PÊNDULO DO RELÓGIO*, *VALSA PARA BRUNO STEIN* E *A FACE DO ABISMO*.

AUTORA: Viviane Aparecida Pandolfo Debortolli

ORIENTADOR: Gérson Luís Werlang

Esse estudo é uma tentativa de evidenciar a presença e a importância da paisagem sonora em três livros do escritor Charles Kiefer. Termo proveniente dos estudos da acústica, a paisagem sonora está associada a todos os sons presentes em dado ambiente. Em extensão, no texto literário ficcional ela está associada aos sons que compõe a atmosfera nas narrativas. *O Pêndulo do Relógio* (1984), *Valsa para Bruno Stein* (1986) e *A Face do Abismo* (1988) formam o corpus de análise que tem como principal alicerce teórico os textos do compositor, educador e musicologista Murray Schafer, e sua transposição para a literatura a partir de estudos de Gérson Werlang (2011). O trabalho foi dividido em quatro capítulos, cujos três primeiros são dedicados para análise específica de cada um dos livros. A análise segue a mesma ordem da publicação: no primeiro, são evidenciados os aspectos sonoros e a maneira como a sonoridade impacta nas ações do protagonista; o segundo parte do princípio de que o livro está estruturado no mesmo compasso da valsa e a partir desse pressuposto percorre os vestígios desta e de outras artes no texto, especialmente através da atmosfera musical; o terceiro capítulo elabora um breve percurso das mudanças sonoras ocorridas em mais de oitenta anos no local em que a história se desenvolve. O último capítulo traça um panorama de representações sonoras que se repetem ao longo dos três livros, elucidando as particularidades de cada uma nas histórias, ou seja, a maneira como elas se apresentam em cada um dos textos.

Palavras-chave: Paisagem sonora; Literatura; Música; Charles Kiefer.

ABSTRACT

THE SOUNDSCAPE IN THE WORKS OF CHARLES KIEFER: A STUDY ON *THE PENDULUM OF THE CLOCK, WALTZ FOR BRUNO STEIN, AND THE FACE OF THE ABYSS.*

AUTHOR: Viviane Aparecida Pandolfo Debortoli

ADVISOR: Gérson Luís Werlang

In this paper we aim to analyze the presence and importance of the soundscape in three works of the Brazilian writer Charles Kiefer. The term soundscape has its origin in the study of acoustics and it is associated to all the sounds presented in a determined place or ambient. For instance, in the fictional text, it is related to all sounds presented in the narrative. *O Pêndulo do Relógio* (1984), *Valsa para Bruno Stein* (1986) and *A Face do Abismo* (1988) form the corpus of analysis that has as its main theoretical sources the works of the Canadian composer and musicologist Murray Schafer and of the musician, teacher and writer Gérson Werlang. This essay was divided in four chapters. Chapters one, two and three are dedicated to the analysis of the soundscape in the chosen works of Charles Kiefer. The analysis follows the same order of publication of the books. In the first one, the sonic aspects are evidenced and also the way the sounds influence the acts of the protagonist. The second chapter stands out that the novel has the same structure of the waltz. Chapter three covers more than eighty years of sonic aspects of the community where the story takes place. The fourth and last chapter draws a panorama of sonic representations that appear as repetitions in the three novels, elucidating the particularities in each of them, in the way that they are represented in the texts.

Keywords: Soundscape; Literature; Music; Charles Kiefer.

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

A Face do Abismo (AFA)

O Pêndulo do Relógio (OPR)

Valsa para Bruno Stein (VBS)

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	13
1. <i>O PÊNDULO DO RELÓGIO</i>	25
1.1 A paisagem sonora em <i>O Pêndulo do Relógio</i>	27
1.2 Os efeitos da paisagem sonora em <i>O Pêndulo do Relógio</i>	29
1.3 Ausência cultural em <i>O Pêndulo do Relógio</i>	43
2. <i>VALSA PARA BRUNO STEIN</i>	46
2.1 A estrutura da valsa metaforizada no enredo.....	48
2.2 A paisagem sonora em <i>Valsa para Bruno Stein</i>	52
3. <i>A FACE DO ABISMO</i>	74
3.1 Da fundação ao alagamento: as transformações na paisagem sonora em San Martin.....	79
3.2 A presença da cultura em San Martin.....	96
4. ELEMENTOS SONOROS RECORRENTES NOS TRÊS ENREDOS.....	98
4.1 Os sons dos animais.....	98
4.2 Os sons do rádio.....	102
4.3 Os sons do vento.....	110
4.4 O som dos gritos.....	111
4.5 Significados do silêncio.....	112
4.6 Festas bailes, costumes.....	115
4.7 A dinâmica da passagem do tempo através do relógio de pêndulo.....	122
4.8 O acesso aos bens culturais.....	126
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	129
6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	133

INTRODUÇÃO

Pensar a literatura pressupõe refletir sobre intertextualidade, elementos da ficcionalidade e da narrativa, e mais recentemente o estudo da presença de outras artes no texto literário ficcional. A característica interarte de um texto pode se revelar, por exemplo, através da presença da música no enredo, na estrutura, enfim, na diegese. A gênese da música e da literatura faz com que elas possam ser consideradas artes irmãs, já que foram encontradas juntas desde antigas representações de cancioneiros e trovadores.

A poesia lírica, como o nome sugere, era acompanhada pela lira. Na Grécia havia outras formas de acompanhamento da poesia, como a flauta, além de poemas feitos para serem apresentados com música e dança, o hiporquema. Por outro lado, a música também nasce associada à poesia. A música instrumental desenvolve-se posteriormente. Essa hibridização de linguagens não é difícil de entender se pensarmos na canção popular contemporânea, cujos shows associam poesia, música e dança (CAMARGO, 2003, p. 10).

No entanto, em literatura, embora a relação entre poesia e música seja mais conhecida, devido especialmente a efeitos como aliteração, assonância, rima, ritmo, próprios do texto em versos, a manifestação da música no texto em prosa também ocorre. De acordo com Werlang (2011)

A interinfluência entre música e literatura dá-se em vias múltiplas. Assim, da mesma forma, escritores e poetas do período valiam-se da música para escrever suas obras. Músicos, músicas e instrumentos musicais apareceram como personagens, como tema de discussão, como trilha sonora, como pano de fundo em romances, contos e poemas (WERLANG, 2011, p. 25).

O diálogo entre artes é algo recorrente e acontece de diferentes maneiras. A dança, por exemplo, é uma arte que está intrinsecamente ligada à música, visto que há um vínculo de dependência daquela em relação a esta. Ao retroceder no tempo para analisar o processo evolutivo das diversas manifestações artísticas, constata-se a naturalidade da presença de um tipo de arte em outro, não raro havendo pluralidade de tipos. Tal afirmativa encontra eco na premissa de que “as relações entre música e literatura são tão antigas quanto suas existências” (WERLANG, 2011, p. 22).

Porém, a crítica literária apenas contemporaneamente passou a refletir sobre a condição interarte do texto ficcional. Esse aspecto revela um tópico importante da literatura a ser discutido, especialmente no que concerne ao estudo da paisagem sonora, termo cunhado pelo compositor, educador e musicologista R. Murray Schafer (2011), e explanado especialmente em seu estudo editado no Brasil com o título *A Afinação do Mundo*. Paisagem sonora pode ser entendida como os diversos sons presentes nos espaços, e é um elemento dentro da estrutura dos textos literários que passou recentemente a ser estudado. Sua aplicação como ferramenta analítica da música na literatura, realizada pelo músico, escritor e doutor em literatura Géron Werlang (2011), é relativamente nova e por isso representa uma lacuna a ser preenchida nos estudos literários. Muitas vezes ela é parte constituinte da construção do ambiente das narrativas e reflete nas ações dos personagens.

O estudo da paisagem sonora pode se configurar em fator importante para se determinar costumes, cultura e usos dos povos em diferentes épocas e locais, de modo que a passagem do tempo histórico e das evoluções que vieram com ele pode ser identificada a partir dos diferentes sons que foram introduzidos ou excluídos nas narrativas. Através do estudo dos sons dentro de um texto é possível observar valores a eles associados. Negligenciado por um bom tempo, o estudo da descrição sonora criada em cada obra pode ser elucidativa quanto à compreensão de alguns comportamentos dos personagens, já que a paisagem sonora integra o ambiente e também está relacionada a aspectos psicológicos dos personagens. Por vezes é ela quem cria, no ambiente, a densidade propícia para o desenvolvimento de determinadas ações.

Werlang (2011) caracteriza a paisagem sonora baseando-se em Schafer (2001) ao afirmar que ela é “o conjunto de sons presentes no dia a dia dos seres desde tempos imemoriais. Esses sons terminam por caracterizar e mesmo condicionar a existência das sociedades” (WERLANG, 2011, p. 37). A partir da análise da paisagem sonora de uma determinada obra é possível identificar elementos formadores da sociedade à que se refere, bem como a maneira como ocorreram as transformações sociais quando novos sons foram incorporados e outros excluídos. Werlang (2011) aplica a pesquisa relativa à paisagem sonora ao estudo de Erico Verissimo, em que examina

um mundo onde a paisagem sonora é de suma importância, e esses sons não são apenas os sons musicais tradicionais, mas também o ruído das ruas, do trânsito, do canto dos pássaros, a festividade transmitida pelos ruídos caseiros, e muitos outros recursos provenientes de um âmbito estritamente sonoro” (WERLANG, 2011, p. 38).

Empregar os estudos a respeito da paisagem sonora em textos literários consiste em uma maneira de entender os processos de formação e inserção de mudanças tecnológicas e alterações sônicas pelos quais passaram as sociedades tomadas como base das narrativas. Ocorre que nem todos os escritores utilizam elementos sônicos para compor a diegese de seus textos, por esse motivo o estudo da paisagem sonora na literatura depende da presença efetiva da sonoridade. Escritores silentes inviabilizam a possibilidade de pesquisa do tipo da que se pretende aqui.

Em virtude disso, a escolha do corpus de análise se deu a partir de narrativas nas quais se verificou que, em algum grau, a paisagem sonora tinha relevância. Elementos sônicos têm funções quando ajudam a compor a diegese. E é partindo dessa premissa que a pesquisa aqui apresentada se sustenta. À vista disso, o que se pretende é analisar a paisagem sonora em *O Pêndulo do Relógio*, *Valsa para Bruno Stein* e *A Face do Abismo*, três enredos pertencentes à obra do escritor gaúcho Charles Kiefer.

As narrativas elencadas para fazer parte deste estudo evidenciam através do aspecto sonoro as condições sociais e tendências de evolução. Elas apresentam histórias que se passam no noroeste do Rio Grande do Sul, sendo duas delas (*O Pêndulo do Relógio* e *Valsa Para Bruno Stein*) no interior da cidade fictícia de Pau-d’Arco, e o outro (*A Face do Abismo*), em San Martin, município vizinho a Pau-d’Arco, e têm como pano de fundo a vida de colonos em conflito com a vida, a partir do aspecto sonoro que interfere nas ações dos personagens.

Para além disso, observou-se que há, nos enredos selecionados, uma representação crescente da paisagem sonora de acordo com a ordem de publicação, a qual foi mantida nesta análise. *O Pêndulo do Relógio* apresenta a percepção sonora majoritária de apenas um personagem, o protagonista, enquanto que *Valsa para Bruno Stein* revela as impressões sônicas de quase toda uma

família; há uma percepção familiar, mais ampla que no enredo anterior. *A Face do Abismo*, terceiro na ordem de análise e publicação, estende a dimensão sonora ao nível de uma comunidade, de uma cidade; além de se expandir num espaço maior, também se amplia por um tempo mais longo, pois compreende um período de oitenta e dois anos, enquanto que os anteriores se desenvolvem em apenas alguns dias, o que torna possível observar as transformações sonoras ocorridas em quase um século naquele local diegético.

Outros elementos também foram fundamentais para evidenciar aspectos da paisagem sonora, como a intertextualidade, aspecto evidente nessas narrativas, cujo conceito é plural e foi elaborado por diversos críticos que se dedicam ao estudo da intertextualidade, a qual apresenta nuances específicas, variadas subcategorias e funções. Usar-se-á aqui a ideia básica de “presença efetiva de um texto em outro” (GENETTE, 2006, p. 8). Essa escolha sugere aceitar a premissa clara de que alguns textos são escritos antes de outros, e acabam se revelando como protótipos dos posteriores a eles. Muitas vezes as evidências intertextuais são sutis, mas há casos em que podem ser facilmente percebidas, o que pode ou não ser intencional por parte do autor. Conforme Jenny (1979), a compreensão das referências intertextuais possibilita um efeito de sentido diferente. Nas palavras dele

Fora da intertextualidade, a obra literária seria muito simplesmente incompreensível, tal como a palavra numa língua ainda desconhecida. De fato, só se apreende o sentido e a estrutura numa obra literária se a relacionarmos com seus arquétipos – por sua vez abstraídos de longas séries de textos, de que constituem, por assim dizer, a constante (JENNY, 1979, p. 5).

De qualquer modo, a itinerância das narrativas é um dos meios que viabilizam a intertextualidade, pois propiciam a circulação das obras, além de no tempo, também no espaço, o que é facilitado através das traduções. Tais percursos permitem que escritores de nacionalidades diferentes sejam lidos por outros, mesmo que séculos os separem, e uns passam a fazer parte da formação de outros através do objeto que os une: o texto literário. Essa herança endossa a concepção de que “se qualquer texto remete implicitamente para os textos, é em primeiro lugar dum ponto de vista genético que a obra literária tem conluio com a intertextualidade”

(JENNY, 1979, p. 5), o que permite inferir que sempre haverá vestígios de outros autores, outros enredos em cada obra literária que for produzida.

O que caracteriza a intertextualidade é introduzir a um novo modo de leitura que faz estalar a linearidade do texto. Cada referência intertextual é o lugar duma alternativa: ou prosseguir na leitura, vendo apenas no texto um fragmento como qualquer outro, que faz parte integrante da sintagmática do texto – ou então voltar ao texto-origem, procedendo a uma espécie de anamnese intelectual em que a referência intertextual aparece como um elemento paradigmático <deslocado> e originário duma sintagmática esquecida (JENNY, 1979, p. 21).

O novo modo de leitura a que Jenny (1979) se refere pode ser observado no segundo capítulo desta análise, através das evidências que mostram o caráter transcendente da narrativa de Kiefer em relação à que lhe antecedeu e da qual é possível encontrar vestígios. Da mesma maneira, é possível observar, também no segundo e nos demais capítulos da análise, a presença de motivos recorrentes em outros textos clássicos dos traços temáticos recorrentes, como a Bíblia e outras grandes obras do passado. Esse tipo de diálogo é mencionado por Perrone-Moisés, quando diz que

Em todos os tempos, o texto literário surgiu relacionado com outros textos anteriores ou contemporâneos, a literatura sempre nasceu da e na literatura. Basta lembrar as relações temáticas e formais de inúmeras grandes obras do passado com a Bíblia, com os textos greco-latinos, com as obras literárias imediatamente anteriores, que lhes serviram de modelo estrutural e de fonte de “citações”, personagens e situações (PERRONE-MOISÉS, 1993, p. 59).

Tal proposição permite considerar que autores, especialmente canônicos, são reconhecidos em textos de outros que os leram, de forma que a escrita literária dificilmente é definida como algo puro. Apesar disso, o objeto da narração de cada escritor geralmente está vinculado a algo bastante particular, de tal maneira que o contexto no qual cada um está inserido pode refletir diretamente no que ele produz, especialmente quando seus textos têm um cunho de representatividade social. Mas seria superficial demais pensar que tais reflexos se dão apenas no campo temático, porque, na realidade, a extensão que as influências do meio alcançam penetra, inclusive, o campo estrutural. Prova disso é o próprio percurso evolutivo da literatura, cujos gêneros se modificaram ao longo do tempo, e muitas dessas alterações se

deram como consequência de mutações no contexto de produção e circulação dessa arte.

Escritores de diferentes épocas tendem a captar e transpor às narrativas aspectos que os circundam, sejam eles temáticos, estruturais ou as diferentes manifestações artísticas. Em alguns casos, essas representatividades são bem peculiares e delimitadas no tempo e no espaço, constituindo a transfiguração de uma determinada sociedade de um determinado período da história para o campo literário. Essa transmutação não deve ser considerada como um registro sociológico ou histórico, embora possa conter elementos culturais, sonoros, de hábitos e crenças, por exemplo, bem representativos. Tal delimitação, em termos geográficos, pode abarcar tanto um país quanto uma região ou uma cidade. Em diversos locais do mundo escritores se incumbiram desta tarefa. No Rio Grande do Sul, a região do Alto Uruguai foi a escolhida pelo escritor Charles Kiefer, e é a partir desse local, sua terra natal, que ele cria algumas histórias cuja perspectiva é a do minifúndio de colonização alemã no interior desse estado. A produção de Kiefer seguiu, tanto com obras literárias quanto teóricas, editadas e reeditadas no Brasil e no exterior, inclusive com adaptações para o cinema e teatro, o que resultou em reconhecimento pelo seu trabalho e que lhe rendeu prêmios importantes no campo literário. Nascido em cinco de novembro de 1958, na pequena cidade de Três de Maio (RS), exatamente na região que viria a ser palco de suas narrativas, o escritor é graduado em Letras, mestre e doutor em Teoria Literária. Dentre os livros que compõe sua obra, o corpus desse trabalho compreende os que foram lançados em sequência entre os anos de 1984 e 1988 (*O Pêndulo do Relógio*, *Valsa para Bruno Stein* e *A Face do Abismo*¹), e em vista disso o recorte temporal se dá nas novelas e romances publicados nesse período, e são relacionados a outras que apresentem relação com as reflexões que se propõe.

Embora esses livros tenham sido objeto de análise de outros pesquisadores, não se tem conhecimento de que algum deles tenha feito através da ótica que se pretende aqui, que é de analisar a paisagem sonora em tais obras, desde expressões musicais diversas e eventos culturais ligados à música até elementos sonoros puros (ruídos, sons tecnológicos, sons do campo e da cidade) a partir de

¹ Tais títulos posteriormente serão mencionados aqui através das abreviações *OPR*, *VBS* e *AFA*, respectivamente.

uma perspectiva analítica da presença desses elementos no enredo e a influência deles nas ações dos personagens.

A metodologia utilizada é a pesquisa bibliográfica que compreende estudos relativos à literatura e à música já que a análise proposta envolve aspectos do campo sonoro transpostos ao texto literário, dentre os quais Werlang (2011), e Schafer (2011), no que concerne à paisagem sonora. A gênese temática de Kiefer se deu em

um processo de leitura. Descobri que esse era o meu tema lendo Erico Verissimo. Em uma cena de *O Tempo e o Vento*, em uma festa no Sobrado, alguém comenta, olhando para o salão, que não está ali nenhum representante dos pequenos colonos alemães. Aí pensei: "Ah, tá aí, essa é a minha festa". Isso foi naqueles meses de interregno entre *Caminhando na Chuva* e *O Pêndulo*... É aí que eu descubro que eu poderia explorar o tema do minifúndio alemão no Alto Uruguai. Porque o Vale do Taquari já estava mapeado pelo Josué Guimarães. A região de Cachoeira, Santa Cruz do Sul, a Lya Luft já tinha tomado posse. O que sobrava para mim? O Alto Uruguai, minha terra (KIEFER, s.n. 2013).

O fragmento acima, retirado de uma entrevista concedida pelo escritor, confia claramente o propósito temático ao qual ele se dispôs, bem como expõe evidências de sua trajetória enquanto leitor e corrobora a tese de Welleck, segundo a qual

O compromisso, a postura e a ideologia social de um escritor podem ser estudados não apenas nos seus escritos mas também, com frequência, em documentos extraliterários. O escritor foi um cidadão, pronunciou-se sobre questões de importância social e política, participou das questões de seu tempo (WELLECK, 2003, p.118).

Apesar de a representação da vida do colonizador de origem germânica no noroeste do estado do Rio Grande do Sul ser o ponto de maior destaque na obra de Charles Kiefer, em cada romance esse mapeamento é apresentado sob uma perspectiva diferente, o que revela nuances peculiares da formação da sociedade retratada, através de aspectos como as descrições sonoras, climáticas e sensoriais, recorrentes nas narrativas de Kiefer, pois há claros indícios de que a temática baseia-se numa comunidade real, tópico reiterado em outros momentos pelo autor:

(...) antes de falar de literatura, do problema do meio rural na literatura, teria que se falar do problema político nessa região do país. No momento que nós temos um país completamente agrário que começa a se industrializar, o que na Europa levou séculos, nós fizemos em décadas. E essas violentas transformações sociais é que vão originar um tipo de literatura preocupada

com a reforma agrária, como é a literatura que eu faço. Um tipo de texto literário preocupado com o homem do campo, não só com o homem da fronteira, mas também com o homem do Alto Uruguai (KIEFER, 1991, p. 282).

Era essa a atmosfera circundante à sociedade tomada como base de transfiguração aos textos literários de Kiefer. A temática do pequeno agricultor alemão inserido em contexto gaúcho do século XX se desenvolve diversas vezes nos mais de 30 títulos, entre novelas, romances, contos, poesias e ensaios publicados pelo autor. Embora tenha lançado três livros (*O Lírio do Vale* - 1977, *Caminhantes Malditos* – 1978, *Vozes Negras* – 1978) anteriormente a *Caminhando na Chuva*, que foi lançado em 1982, esta é considerada sua obra inicial. Com narrativa em primeira pessoa, a novela apresenta as memórias do personagem Túlio, adolescente que vive na fictícia cidade interiorana gaúcha de Pau-d'Arco² e que tem o sonho de ir a Porto Alegre (capital do estado do Rio Grande do Sul), para reencontrar sua amada Rosana. O jovem estudante dá voz aos adolescentes de sua geração, pessoas acostumadas, a duras penas, às imposições das leis dos regimes autoritários, que relegam os menos favorecidos financeiramente, expondo-os, na visão do personagem, à humilhação e degradação. Com um nível intelectual mais elevado que a maioria dos colegas, professores e demais moradores da pequena cidade, o jovem sente-se perdido naquele lugar, pois as leituras e o contato com a música o elevaram a uma capacidade de reflexão e crítica incomuns aos seus pares. A constante presença da arte na formação do personagem-narrador foi tema do posfácio do livro.

Os Schuster têm em Túlio um filho talentoso que ouve Garfunkel, Simon e outros sons que lhe foram impostos pela modernização do Brasil, que levou a indústria cultural a alcançar o fundo do país, estereotipando gostos e deformando hábitos mais sadios. Mas o que nem a indústria cultural nem os Schuster puderam conter foi a fome de leitura que levou o moço a ler Machado de Assis, Brecht, Proust, Flaubert, Goethe, Graciliano Ramos, Edgar A. Poe, Oscar Wilde e outros. O índice de leitura, tão baixo entre os colegas e professores de Túlio, funciona para ele como poderoso instrumento de reflexão (SILVA, p. 72).

Contudo, não é exclusividade de *Caminhando na Chuva* o elemento artístico como componente da diegese da narrativa em Kiefer. A presença de referências à arte, em especial à música, é observável em outros romances do escritor, como em

² O condado geográfico de Charles Kiefer, Pau-d'Arco, representa Três de Maio (RS), sua terra natal.

O Pêndulo do Relógio, *Valsa para Bruno Stein* e *A Face do Abismo*, conforme consta nas exposições que seguem nesta pesquisa, cujos argumentos são uma tentativa de demonstrar que a paisagem sonora, muitas vezes musical, estaria associada ao desenvolvimento do enredo.

Depois de *Caminhando na Chuva*, Kiefer publicou *Aventura no Rio Escuro* (1983), livro infanto-juvenil, e em 1984 lançou *A Dentadura Postiça*, que contém vinte e quatro contos, os quais podem ser considerados de extensão curta se comparados a alguns outros posteriormente publicados pelo autor. O penúltimo conto do livro, intitulado *Café da Manhã*, apresenta a família de Alfredo Muller, personagem cuja história será narrada posteriormente em *O Pêndulo do Relógio*, lançado ainda em 1984. Na sequência, em 1986, há a publicação de *Valsa para Bruno Stein*. No mesmo ano publica *Você viu meu pai por aí?*, livro infanto-juvenil de temática indígena que antecedeu *A Face do Abismo*, publicado em 1988. Esse período inicial de sua carreira configura-se, portanto, como de grande ebulição criativa, com obras sucedendo-se ano após ano.

O aspecto sonoro aparece até mesmo em alguns títulos de obras de Charles Kiefer, e se mostra em elementos constitutivos de significado ao longo da narrativa. *O Pêndulo do Relógio* faz alusão de forma subentendida, posto que uma das características deste tipo de utensílio é o tic-tac que produz, e que, no livro, acompanha o personagem principal em diferentes momentos do texto.

Em *Valsa para Bruno Stein*, a referência ao som é explícita e evoca uma composição musical que é também dança, o que se repete no decorrer da trama, pois há passagens em que a paisagem sonora é a música. Em *A Face do Abismo* não há menções quanto à sonoridade no título, porém, a obra é constituída por elementos cujas escolhas lexicais produzem um ambiente sonoro marcado. Além destes, outros títulos remetem à sonoridade, como *Quem Faz Gemer a Terra*, livro que conta, pela perspectiva de um agricultor sem-terra a versão literária de um conflito que aconteceu em Porto Alegre em 1990 e que resultou no assassinato de um policial militar, cuja autoria do crime, na obra, é atribuída ao personagem central; o título *Dedos de Pianista* também aponta para elementos linguísticos característicos da produção de som.

Esclarecidos os pontos principais em relação à música, à paisagem sonora e à intertextualidade, faz-se necessário estabelecer algumas considerações acerca de outro elemento importante para a análise da sonoridade nas narrativas, que são as acepções em torno do autor, mais especificamente do autor implícito. Entende-se que uma abordagem de análise que se sustente através da perspectiva do autor implícito seja fundamental nesta análise porque é exatamente através da manipulação da audição do(s) narrador(es) que o leitor tem acesso às percepções sonoras de cada personagem.

A compreensão dessa teoria demanda considerar que o texto literário é uma criação, e que tudo o que ele contém faz parte do universo ficcional. Dessa forma, mesmo que o espaço referencial seja real, o espaço do texto é fictício, assim como os personagens e o narrador. Não é diferente com a noção de autor, pois cada romance tem seu próprio autor (fictício), que não é o mesmo autor real (pessoa viva); o autor implícito seria uma imagem criada do autor real; ele também existe dentro do texto, faz parte do texto, assim como o narrador e os personagens. Não é a pessoa-autor, mas o autor no texto, ou seja, um ser fictício que o autor-pessoa criou para moldar o texto. É o autor criado pelo autor, e é ele que, mesmo se escondendo atrás de personagens ou narrador, acaba se revelando. Segundo Booth (1980) “é preciso não esquecer que, embora o autor possa, em certa medida, escolher os seus disfarces, não pode nunca optar por desaparecer (p. 38)”. Para Leite (2002)

O AUTOR IMPLÍCITO é uma imagem do autor real criada pela escrita, e é ele que comanda os movimentos do NARRADOR, das personagens, dos acontecimentos narrados, do tempo cronológico e psicológico, do espaço e da linguagem em que se narram indiretamente os fatos ou em que se expressam diretamente as personagens envolvidas na HISTÓRIA. Assim como a poesia é feita de silêncios e sons, a narrativa ficcional é feita de “visão e cegueira”, ainda na expressão de Maria Lúcia. O que o narrador vê e deixa de ver está subordinado a “uma visão mais extensa e dominadora”. Por isso não basta considerar apenas os tipos de FOCO NARRATIVO (na tipologia de Norman Friedman ou em outra qualquer). Só a relação destes com o AUTOR IMPLÍCITO pode levar-nos à visão de mundo que transpira da obra, aos valores que ela veicula, à sua ideologia (LEITE, 2002, p.19. Grifos do autor.).

Assim se revela o autor implícito, a respeito do qual Booth (1980) ressalta que

Embora o seu comentário seja, geralmente, breve e venha muitas vezes disfarçado de símile, é através desse comentário que nos é dado conhecer as intenções e qualidades íntimas precisas de cada um dos personagens;

sabemos quem morre inocente ou culpado, quem morre ignorante ou conhecedor. E sabemos também, sejam quais forem as razões para tal conhecimento da nossa parte, o que os personagens pensam (...) (BOOTH, 1980, p. 23).

Mais adiante serão apresentados vestígios no texto literário em que se verifica a presença do autor implícito, por nem o personagem, nem o narrador ter condições de revelar os fatos que são apresentados, por exemplo. Isso fica mais aparente quando consideramos a explanação de Booth (1980) ao dizer que

Não podemos deixar de notar o artifício, quando o autor nos diz aquilo que, na chamada vida real, ninguém poderia saber. Na vida real não nos é dado conhecer ninguém através de sinais internos inteiramente fidedignos a não ser a nós próprios; e, mesmo assim, o conhecimento que a maioria de nós tem de si próprio é muito parcial (BOOTH, 1980, p. 21).

De forma semelhante, é importante perceber que algumas figuras de linguagem também compõe as imagens que emergem dos enredos, e tornam necessária a explicitação de alguns conceitos, como é o caso da alegoria. Para Massaud (2004) a alegoria é “discurso acerca de uma coisa para fazer compreender outra” (p. 14). Em mais de um momento desta análise essa percepção constitui o que é discutido nos diferentes enredos que embasam a pesquisa. Para tanto, leva-se em consideração que a alegoria é

Uma “espécie de discurso inicialmente apresentado com um sentido próprio e que apenas serve para inteligível um sentido que não é expresso” (Lausberg 1966-1968, III: 311), - um discurso que, como revela a etimologia do vocábulo, faz entender outro ou alude a outro, que fala de uma coisa referindo-se a outra, - uma linguagem que oculta outra, uma história que sugere outra. Empregando imagens, figuras, pessoas, animais, o primeiro discurso concretiza as ideias, qualidades ou entidades abstratas que compõe o outro (MASSAUD, 2004, p. 14).

Além das questões alegóricas, os personagens em Kiefer são bem caracterizados e apresentam dores comuns, próprias do estilo de vida dos colonos e seus descendentes, o que mostra uma relação diferenciada com o tempo, com as evoluções e com as relações interpessoais. Especialmente esses elementos são marcados pela paisagem sonora, objeto desta análise.

Na busca de elucidar a influência da paisagem sonora nos enredos selecionados, este trabalho se divide em quatro capítulos. Os três primeiros contêm, cada um, as considerações sônicas a respeito de uma obra e seguem a mesma ordem das publicações. O quarto capítulo aponta elementos sonoros que se repetem nos três livros. O primeiro capítulo trata do enredo de *O Pêndulo do Relógio*, e explora especialmente a relação intrínseca entre a paisagem sonora e o tormento psicológico vivido pelo protagonista. Há destaque para o tic-tac característico do relógio pendular que dá título à história e que é constante na narrativa, bem como para as peculiaridades das diferentes paisagens urbana e rural, interna e externa em relação à casa, inclusive o caráter sonoro da natureza e o produzido pelos bichos que compõe a diegese.

O segundo capítulo é dedicado a *Valsa para Bruno Stein*, e aborda, além da paisagem sonora, a presença específica da música na obra, a qual tem estrutura similar ao compasso do gênero musical que é o esteio do romance. A análise contempla, ainda, a chegada da televisão àquela casa e as modificações advindas disso, bem como a presença de outras formas de arte no texto.

O terceiro capítulo baseia-se em *A Face do Abismo* e traça o percurso de modificação sonora na cidade de San Martin, desde a formação do povoado até sua conversão em cidade industrializada e, por fim, seu declínio. Esse capítulo, em especial, acompanha a transformação da sonoridade local de acordo com o desenvolvimento da cidade, ou seja, os sons que foram introduzidos e os que ficaram obsoletos conforme as mudanças ocorridas pela passagem do tempo. Figurativamente, o livro *A Face do Abismo* pode ser imaginado como uma alegoria da evolução da sociedade, a qual surgiu em meio a guerras e dizimação de povos, até chegar à industrialização.

O capítulo final apresenta os elementos sonoros recorrentes nos três livros. Para tanto, são destacados fragmentos representativos e elucidativos da questão sonora nas três obras. O fechamento da análise se dá através das considerações finais, que sintetizam as reflexões construídas no decorrer da pesquisa.

CAPÍTULO I – O PÊNDULO DO RELÓGIO

O *Pêndulo do Relógio* foi publicado em 1984, pela Editora Mercado Aberto, e no ano seguinte rendeu ao escritor o Prêmio Jabuti, mais importante prêmio literário de excelência em produção nacional, promovido pela Câmara Brasileira do Livro, entidade que estimula o mercado editorial brasileiro. A novela narra a derrocada econômica e pessoal de Alfredo Muller, pequeno agricultor de origem germânica que mora com sua família no interior de Pau-d’Arco que se vê prestes a perder sua terra devido a dívidas contraídas com o banco para o custeio de plantações de soja. Homem representativo da terra em que vive, está quase mimetizado com ela. Após não conseguir solucionar seus problemas financeiros e movido pelo desespero gerado pela perspectiva de expulsão da terra e segregação social, o agricultor suicida-se em uma noite de tempestade, por enforcamento.

Pessoa simples, vivia com a mulher e os filhos no pequeno sítio, de onde tirava o sustento da família através do cultivo da terra. Sua produção, embora de pequena escala, era diversificada, obtendo através do plantio de legumes, verduras e grãos a maioria dos alimentos de que a família necessitava para sobreviver. Carne, banha, ovos, leite e derivados vinham através da criação de animais que tinha na propriedade, como vacas, porcos e galinhas. Morando numa casa simples, únicos recursos da tecnologia que havia era um relógio de pêndulo e um pequeno rádio que servia para manter a família informada das notícias. Como o equipamento era movido à pilha, era utilizado em horas estratégicas, justamente nos programas de noticiário, e esporadicamente para as filhas ouvirem música, quando faziam isso contra o gosto do pai. Isso limitava muito o acesso a qualquer outro bem cultural que pudesse chegar até eles através do rádio. Semelhante ao que significa em outros textos ficcionais cujo espaço e tempo são semelhantes ao de Pau-d’Arco, o “rádio é um elemento da modernidade dentro da estrutura da estância” (HOHLFELDT, 1998, p. 162), que serve como um “elemento de comunicação daquele mundo distante e relativamente fechado” (HOHLFELDT, 1998, p. 162). O relógio, no entanto, como era movido à corda, acompanhava a família havia vinte e sete anos.

Essa novela apresenta uma característica importante, que é a intertextualidade com o livro *The Grapes of Wrath*, do escritor norte-americano John

Steinbeck, traduzido no Brasil com o título *As Vinhas da Ira*. Publicado em 1939, tem traduções em diversos países e foi adaptado para o cinema, música e teatro, além de facultar importantes prêmios ao escritor.

Neste romance, descreve-se a desgraça em que se vê envolvida a família de um fazendeiro, expulsa da terra natal e que, cedendo ao apelo de promessas tentadoras, no meio de mil dificuldades chega à Califórnia, para lá encontrar uma desilusão completa (KAISER, 1976, p. 188).

Ambientada nos Estados Unidos de 1930, época em que as pessoas sofreram as consequências da quebra da Bolsa de Valores no final de 1929, também conhecida como Grande Depressão, o drama da família americana coincide com o da família brasileira, que também é vítima de promessas falaciosas e de economias que primam pelo lucro, em detrimento de questões humanitárias e sociais. A influência do livro de Steinbeck é revelada por Kiefer ao rememorar que

Quando tinha 14-15 anos e frequentava a biblioteca pública de Três de Maio, eu me admirava quando lia Steinbeck, William Faulkner, eu me admirava que aqueles problemas relatados, apresentados nesses livros, eram quase os mesmos problemas da minha região. E talvez foi nesse momento que nasceu o escritor com preocupação com o problema agrário, porque eu me dei conta, por exemplo, em Steinbeck, que o fundamental lá era a laranja. Era a laranja, o problema do cultivo da laranja que dá origem às “Vinhas da Ira”. Em Faulkner era a questão do algodão e, em Paul Arco, é a soja (CHARLES KIEFER).

É possível perceber que as sementes de *O Pêndulo do Relógio* foram lançadas à terra ainda na adolescência do escritor, onde encontraram solo fértil para se desenvolver, tendo em vista que vestígios de *As Vinhas da Ira* seriam encontrados também em outro livro de Kiefer, *Quem Faz Gemer a Terra*, que a exemplo do livro americano retrata as agruras de um acampamento de agricultores que não dispõe de terras de onde tirar o sustento. Fome, exploração, flagelos são termos que certamente podem ser atribuídos a ambas as narrativas.

O vínculo com *As Vinhas da Ira* se dá ainda numa das epígrafes de *O Pêndulo do Relógio*, a qual tem uma citação do livro do autor norte-americano. A outra epígrafe é de Osman Lins (*Avalovara*) e está intimamente ligada à passagem do tempo. No excerto de Lins há um pedido para que o tempo não siga seu fluxo, como se fosse um apelo para não chegar à morte. O relógio é a imagem visual que

demarca a passagem do tempo, e que poderia ser parado em qualquer momento. Diferente do tempo, que não para. O pedido para que o tempo não siga seu fluxo não é atendido ao longo da narrativa. É simbólica a representatividade do relógio, pois este marca a passagem do tempo mas é incapaz de detê-lo.

O título da obra, por sua vez, remete à dupla alegoria estabelecida pelo enredo, que ao mesmo tempo em que metaforiza a imagem do pêndulo e do homem enforcado, simboliza a obsolescência do homem do campo, das pequenas propriedades, pois, assim como o relógio de pêndulo é substituído pelo digital, o pequeno agricultor é substituído pelas máquinas.

As camadas alegóricas ali são as seguintes: assim como o pêndulo parando representa a chegada do relógio digital, a morte do Alfredo representa a parada na história do Rio Grande do Sul daquele modelo patriarcal, agrário, minifundiário representado pela enxada e pelo ancinho. Está chegando a modernização da agricultura. E em outro nível ele também alegoriza a ideia de que para que o desenvolvimento econômico do campo venha, é preciso acabar com os "Alfredos Müllers". Porque o minifúndio atravança a expansão do agrobusiness. Essa pequena terra tem de ser entregue para o banco, que vai vender em leilão para um grande proprietário de terras, e aquelas terras vão ficar de extensão para que a maquinização possa operar (KIEFER, s.n. 2013).

Escrito em terceira pessoa, o livro apresenta um narrador cuja onisciência e onipresença permitem constatar a importância da paisagem sonora nas ações e reflexões do personagem central ao longo da história, e de forma particular o tic-tac produzido pelo relógio de pêndulo, reiteradamente salientado por Alfredo em diferentes momentos.

1.1) A Paisagem Sonora em *O Pêndulo do Relógio*

A narrativa inicia na pocilga, no começo de um dia comum para o pequeno agricultor Alfredo Muller, por meio da descrição de uma situação inquietante em que todos os animais estão fazendo ruídos de impaciência. A aflição dos animais descrita através dos sons emitidos por eles refletirão o estado de desespero do personagem, que está imerso em reflexões pautadas pela dívida no banco. As características da cena inicial colocam o leitor diante da paisagem sonora desde a abertura da narrativa, pois, naquela manhã chove, “cai uma garoa fininha, renitente, desde a noite anterior.

O vento sopra do sul, frio e cortante” (*OPR*, p. 7) o que dificulta a Alfredo conseguir atear fogo à lenha para que possa aquecer a comida da porca, que pretende alimentar antes de entrar em casa para tomar chimarrão. Apesar de não estar detalhado o ruído, subentende-se que vento e garoa produzam seus sons característicos e juntos tornem o ambiente mais nebuloso do que estaria em dia de sol; essa nebulosidade acompanha as reflexões do personagem, que passa a se questionar a respeito de sua condição de pequeno agricultor, vítima da “lei da oferta e da procura” (*OPR*, p. 7), que sempre o deixava em desvantagem, pois quando tinha o produto para vender o preço a ser pago era baixo, e quando o preço melhorava, já se desfizera dos produtos.

Logo após a descrição da garoa e do vento se observa outro aspecto recorrente nas narrativas de Kiefer, que são as descrições dos sons produzidos pelos animais, que também estão em consonância com o contexto do episódio. No caso da cena inicial: “Um galo canta, os bois mugem no pasto a pequena distância dali. O garnizé põe as galinhas em polvorosa. A porca Landrace grunhe, reclamando sua porção alimentar” (*OPR*, p. 7). A partir dessa imagem, percebe-se que a paisagem sonora não representa calma, visto que há quatro espécies diferentes de animais produzindo seus sons característicos ao mesmo tempo, o que também reflete a confusão mental do personagem que está preocupado com o montante de sua dívida no banco. Em seus estudos, Schafer (2011) estabelece algumas distinções entre os tipos de sons que formam as diferentes paisagens sonoras, os quais chama de sons fundamentais. Para Schafer (2011), o som fundamental é

um som regular que sustenta outros eventos sonoros, mais fugidios ou recentes. Os sons fundamentais da fazenda eram numerosos, pois no campo a vida tem poucas variações. Os sons fundamentais podem influenciar o comportamento das pessoas ou criar ritmos que são transportados para outros aspectos da vida (SCHAFER, 2011, p. 79).

A afirmação do pesquisador de que estes sons influenciam o comportamento das pessoas corrobora a teoria defendida nesta análise, de que a paisagem sonora interfere nas ações dos personagens, à medida que faz progredir a história ao associar-se semanticamente aos aspectos psicológicos dos personagens. É impossível não estabelecer relação entre o clima, a paisagem sonora e as reflexões

do protagonista, que juntos condensam o contexto geral da história, sucintamente apresentada nos primeiros parágrafos.

Síntese da atmosfera da narrativa também é a estabelecida a partir da analogia feita entre seres humanos e animais. Ao observar a porca mastigar, Alfredo lembra que em breve terá de sustentar também a nora e possivelmente os netos, pois o filho pretende casar, e de acordo com a perspectiva natural das pequenas propriedades, o filho possivelmente se estabelecerá na mesma terra, a menos que vá para a cidade trabalhar como empregado, ou, como se descobrirá no romance posterior *Quem Faz Gemer a Terra*, acabe integrando-se ao Movimento dos Sem Terra. No caso deste fragmento, os ruídos despertam reflexões, de forma que um som tenso desencadeia um pensamento negativo: “A porca mastiga ruidosamente. Alfredo estremece. Mais uma boca pra alimentar” (*OPR*, p. 11). Há simetria entre os tormentos mentais e os aspectos sônicos circundantes.

Com uma alteração relevante no local em que ocorre o episódio seguinte, a narrativa se desloca para dentro de casa, onde há uma mudança na paisagem sonora. O ambiente deixa de apresentar sons da natureza e dos animais e passa a destacar um som específico do produto da tecnologia, o som do rádio, embora neste contexto ele seja ainda bem rudimentar já que funcionava à pilha, pois a energia elétrica era um ‘luxo’ que ainda estava distante dos mais pobres. Essa modificação da paisagem sonora é bastante significativa, pois é a propulsora de uma virada na narrativa; é a partir da notícia veiculada pela rádio que todas as cenas seguintes serão definidas.

1.2) O efeito da paisagem sonora

É através do rádio que Alfredo descobre que ele e os outros agricultores endividados deverão “comparecer à Cooperativa na segunda-feira de manhã, sem falta, para tratarem de assuntos de seu interesse” (*OPR*, p. 12). O rádio é o portador da grande tristeza desencadeadora da tensão psicológica que arrastará o personagem ao enforcamento. Além de estar preocupado com a dívida, outra questão passa a assolar seus pensamentos: tendo em vista que informações

veiculadas através do rádio chegam a um grande número de ouvintes, não seria Alfredo somente quem saberia de sua dívida, mas também todos os seus vizinhos, o que o deixava exposto à humilhação.

Como Alfredo fica perturbado pela notícia pública de sua condição de devedor, ele corre para fora da casa e se refugia no paiol. Há novamente uma significativa mudança na paisagem sonora, oriunda da alteração do espaço em que a cena ocorre. Nessa parte, a sonoridade desempenha o papel de serenar o personagem, visto que “a garoa prossegue, intermitente. O zunido do vento entre as frestas é aconchegante. Aos poucos a opressão no peito cede lugar a divagações” (*OPR*, p. 13). Pode-se verificar que quando seus problemas ganharam efetivamente proporções maiores, o pequeno agricultor encontra alento na sonoridade produzida pela natureza. Em tais circunstâncias, agricultor e natureza assumem uma espécie de conexão, semelhante ao vínculo que deveria ligar a terra a quem trabalha com ela.

De volta ao espaço interno da casa, nota-se que o ambiente familiar tornou-se nocivo ao agricultor. Embora haja alguns vestígios da ordem hierárquica consagrada historicamente, na qual o pai é o chefe da casa já que é ele quem inicia o desjejum, Alfredo percebe o desdém com que é tratado, especialmente pelos filhos, e em particular devido aos ruídos que produz. “Arrasta a cadeira, acintoso. Espera reclamações, ninguém o faz” (*OPR*, p. 15). O próprio personagem tem consciência do efeito dos ruídos, posto que o trecho denuncia a maneira hostil como é tratado costumeiramente em casa, o que se verifica em uma cena com a filha, que outra vez ocorre dentro de casa: “Alfredo raspa o fundo do prato de metal, Sônia reclama do ruído, alega arrepios” (*OPR*, p. 27). É nítida a presença da paisagem sonora como elemento constitutivo do enredo; à sonoridade é atribuída importância semelhante à de personagem, como é o caso do ruído produzido pelo pêndulo do relógio que funciona na narrativa como uma espécie de consciência fora da mente que lembra a Alfredo o tempo todo da fugacidade do tempo.

O cuco canta, Alfredo conta. O barulho avoluma-se no escuro, retumba nos ouvidos. O pêndulo do relógio prossegue sua desatinada marcha. Alfredo supõe que entre um movimento e outro esteja diminuindo, sua esperança é que cesse em definitivo para que possa dormir. Seria bom se tudo parasse: a segunda-feira não chegaria nunca, não teria de ir à cidade, não precisaria enfrentar o monstro (*OPR*, p. 32).

A personificação presente no excerto acima é construída a partir do barulho e revela o caráter psicológico do alcance da paisagem sonora na narrativa, evidenciado também pela percepção de diminuição do tempo produzida pelo tic-tac do relógio. O que está reduzindo, na verdade, é o tempo que resta a Alfredo até chegar o momento de acertar suas contas na cooperativa. Tais reflexões estão concatenadas ao ruído produzido pelo relógio, e são desencadeados pela audição desse ruído. Schafer (2011) reflete sobre esse tema quando propõe que

Um evento sonoro é simbólico quando desperta em nós emoções ou pensamentos, além de suas sensações mecânicas ou funções sinalizadoras, quando possui uma numinosidade ou reverberação que ressoa nos mais profundos recessos da psique (SCHAFER, 2011, p. 239).

A sensação de enclausuramento temporal é desencadeada por suas preocupações e está aliada à paisagem sonora; elas passam do campo abstrato das reflexões e se instalam quase que fisicamente no ruído produzido pelo relógio de pêndulo, cujo som passara despercebido por vinte e sete anos, mas que começou a incomodá-lo justamente quando ele se deu conta de que seria incapaz de pagar suas dívidas. “Interessante: em vinte e sete anos não percebera a existência do cadenciado tiquetaquear do relógio, só agora, nos últimos dias” (*OPR*, p. 55).

Em verdade, a atmosfera sonora introduzida a partir da presença do relógio de pêndulo sinaliza um traço peculiar desse tipo de mecanismo, em detrimento dos que o antecederam, que é a produção do som. Enquanto que os instrumentos mais antigos de medição de tempo eram silentes, o relógio de pêndulo não é. Essa condição particular permite que as pessoas possam contar as horas através da audição, e não mais apenas pela visão, como era até então:

Foi durante o século XIV que o sino se uniu a uma invenção técnica de grande significado para a civilização europeia: o relógio mecânico. Juntos, eles se tornaram os sinais mais inevitáveis da paisagem sonora porque, como o sino da igreja, e mesmo com mais implacável pontualidade, o relógio mede a passagem do tempo de forma audível. Por isso, ele difere de todos os instrumentos de contagem de tempo usados anteriormente – clepsidras, ampulhetas e quadrantes solares – que eram silenciosos (...). O relógio sonoro tinha uma grande vantagem sobre o de mostrador, porque para se ver o mostrador é preciso estar à sua frente, enquanto a pancada do relógio envia os sons do tempo para todas as direções, uniformemente (SCHAFER, 2011, p. 88).

A relação estabelecida entre o protagonista e o relógio pode ser vista como uma alegoria da condição social dos pequenos agricultores que, assim como os relógios de pêndulo, foram substituídos por equipamentos mais modernos, surgidos com o avanço tecnológico e, no caso da agricultura, com a implantação do monocultivo da soja. O produtor rural das pequenas propriedades não conseguiu acompanhar a ascensão da produção da soja em larga escala, e passou a funcionar como uma espécie de engrenagem que trabalha para girar algo maior. Representa também o ritmo repetitivo e monótono do trabalho no campo, feito sempre igual, semelhante ao trajeto do pêndulo, que nunca muda.

...O silêncio é angustiante. Os números se multiplicam, a dívida cresce. Arregala os olhos no escuro (...). Tudo está parado, menos o pêndulo do relógio. Não ouve o ruído do mecanismo oscilante mas imagina a sua trajetória. O tempo, inexorável, segue o seu curso sem sobressaltos, impassível e irreversível (*OPR*, p. 29).

A conexão criada entre passagem do tempo e o pêndulo do relógio é estabelecida em outros fragmentos. A sensação de que tudo está parado remete ao momento em que soube, através do rádio, que sua dívida seria cobrada. A vida de Alfredo parou naquele momento, embora o tempo não tenha parado. Sente-se estagnado diante do problema, e o que lhe lembra isso é justamente o ambiente sonoro, o tic-tac do relógio que traz à tona sua impotência diante do tempo que passa, que diminui a cada minuto, que o aproxima do dia de ir à cooperativa, enfim, que o coloca na condição de simples peça de uma engrenagem que não para. Esse mesmo pêndulo faz lembrar a condição cíclica do tempo e da vida.

Implacável, o pêndulo do relógio efetua o seu trajeto. Alzira ressona, seu peito sobe e desce. Apesar do cansaço, Alfredo não consegue dormir. O som do mecanismo chega-lhe de regiões distantes, atinge-o até a medula dos ossos. Maldito engenho: a cada segundo lembra ao homem sua finitude. Alfredo sente-se um inseto miserável (*OPR*, p. 43).

O som, que naturalmente é algo “sem corpo físico visível”, adquire características concretas, passa a ter dimensão de objeto, capaz de ferir. O som deixa de ser uma sequência de onda sonora e passa à condição material de instrumento, como um punhal ou qualquer outro utensílio cortante que perpassa as estruturas da pele e chegue, bruscamente, ao centro dos ossos. O adjetivo que o

personagem usa em suas reflexões acerca deste engenho permite detectar o quão incomodado ele está com sua condição de também engenho, já que o relógio, assim como ele, não tem opção de mudar seu destino. A menos que pare, e é o que ocorre com ambos.

Emblemático da relação de Kiefer com os clássicos da literatura que periodicamente o influenciam, há uma relação semelhante entre a sensação de diminuição do tempo e o som das batidas do relógio em um conto do escritor escocês Robert Louis Stevenson (1850 – 1894) *Markheim*, publicado em 1885. Na obra de Stevenson, o assassino de um antiquário passa a sentir-se culpado pelo crime, o que o leva à intensa pressão psicológica agravada pela paisagem sonora, notadamente devido à sonoridade produzida a partir das batidas dos relógios.

“Foi no tempo em que os cérebros fermentaram” – pensou, e esta palavra “tempo” feriu-lhe o espírito. O tempo, agora que o ato estava consumado...; o tempo que deixara de existir para a vítima, tinha para o assassino uma importância capital. Aquela ideia agitava-se ainda dentro dele quando todos os relógios que havia na loja começaram a bater. Primeiro um, logo em seguida outro, depois outro. Uns de som profundo como o de um sino de catedral, outros de som cantante, como as notas de um prelúdio de valsa; e todos bateram três horas da tarde (STEVENSON, 1959, p. 83).

É interessante notar a correspondência entre as duas narrativas. Em ambas o personagem central reflete sobre a austera e implacável passagem do tempo. No conto de Stevenson, assim como na novela de Kiefer, os personagens ficam sozinhos com suas reflexões, que, até por isso, adquirem proporções catastróficas, o personagem de Stevenson por estar realmente sozinho e o de Kiefer por não ter coragem de dividir com ninguém seus problemas. No entanto, enquanto que na narrativa do escocês as reflexões levam ao caminho do reconhecimento da culpa, na do escritor gaúcho o personagem sucumbe aos problemas e comete suicídio.

As alegorias criadas por Kiefer são desenvolvidas através da sonoridade. Não é apenas a alegoria do pêndulo, mas também a alegoria do porco que torna o ambiente da narrativa ainda mais angustiante. Em determinada circunstância, Alfredo sonha que está em uma espécie de limbo, um poço lodoso e fétido do qual não consegue sair, apesar de seus esforços. Em meio a isso “sons metálicos, rascantes, rasgam seus tímpanos” (OPR, p. 33) e quando se vê desvencilhado desta clausura não é mais um ser humano, mas sim um porco ruivo. Kiefer traria

novamente essa temática, só que de maneira mais elaborada e bárbara em *Dia de Matar Porco*, romance lançado em 2014, que rememora a vida de um bem sucedido advogado incestuoso que volta à terra natal para acertar contas com seu passado e descobre que seus irmãos mataram seu pai, acusado pela irmã de abusar sexualmente dela, mesmo o ato tendo sido praticado pelo advogado enquanto ainda era adolescente. Os irmãos, cegos por vingança, acabaram por matar o pai e um porco no mesmo dia e da mesma forma, e para que não houvesse vestígios, deram os restos mortais do pai para os outros porcos comerem.

No que se refere à imagem do porco presente em *O Pêndulo do Relógio*, ela volta a aparecer em outros momentos na narrativa. Perdido em suas reflexões sobre o preço da carne suína, Alfredo resolve matar a porca que tentava alimentar na abertura da história, decisão da qual se arrepende assim que ouve o desespero dela durante a agonia da morte iminente. “O urro do animal comove-o, retira a faca, arrependido, mas é tarde” (OPR, p. 35). Índícios do fragmento, como o arrependimento desencadeado pelo som do urro, apontam para o fato de que o desespero da porca possa refletir seu próprio desespero diante da situação da qual ele não podia desvencilhar-se; figurativamente, semelhante ao animal, ele também não conseguiu fugir da faca carneadeira. Em extensão ao urro da porca, podemos observar a exposição de Schafer (2011) a respeito do impacto que esse tipo de som pode ter no ser humano. A imagem sonora do urro é quase audível na caracterização que Schafer faz, embora se refira aos animais carnívoros.

O urro do leão, o uivo do lobo ou a risada da hiena, têm qualidades de tão grande impacto que se imprimem imediatamente na imaginação humana, provocando intensas imagens acústicas. Uma vez ouvidos, nunca mais serão confundidos ou esquecidos. Estão entre os sons que fazem história. Os homens que apenas ouviram falar deles pelos lábios de um bardo estremecerão só de pensar (SCHAFER, 2011, p. 66).

Há de se considerar que os urros emitidos por um animal ao ser abatido não devem ser nada agradáveis, e embora em circunstâncias comuns talvez não abalem tão profundamente seus ouvintes, no contexto da narrativa provavelmente infligiram horror ao protagonista. Era como se Alfredo estivesse matando a si mesmo, considerando que teve um sonho no qual era um porco; a metáfora se dá porque a vida dos pequenos colonos endividados a partir do fracasso da monocultura da soja nas pequenas propriedades assemelha-se justamente à criação de suínos para a

engorda. A venda do porco (ou de sua carne) é condicionada à oscilação do preço. Ninguém se preocupa com o porco em si, mas com o que ele vale. Porco é alimentado para ser morto. Os pequenos colonos receberam ajuda financeira (alimento) e acabaram ficando endividados (gordos) já que sua produção não rendeu o que deveria (seja pela queda do preço do produto na hora da venda, a falta de equipamentos, as intempéries climáticas), o que culmina com sua “morte”, seja real ou figurada, seja por suicídio ou pela perda da terra. A figura do pequeno agricultor que ficou endividado aproxima-se bastante de um porco pronto para ser carneado quando melhor convier ao credor. Essa morte se dá efetivamente, porque Alfredo tira a vida da porca e a sua própria, no final da história, de forma que o urro da porca soou em seus ouvidos como os próprios gritos de seu desespero que não saíam de sua garganta devido ao seu gênio introspectivo e que não lhe permitia sequer se abrir com seus familiares.

Chegada a segunda-feira, o personagem vai a Pau-d’Arco a fim de tentar resolver seus problemas com o banco. É visível a mudança na paisagem sonora. A paisagem do campo é mais silente; canto de pássaro, mugido de vaca e pingos de chuva são facilmente ouvidos, enquanto que o alvoroço urbano dificulta a percepção desse tipo de som e traz a marca religiosa sonora por meio do sino da igreja. De acordo com Schafer (2011), “para onde quer que os missionários conduzissem a cristandade, os sinos logo os seguiam, demarcando acusticamente a civilização paroquial da selvagem, situada além do alcance dos ouvidos” (p. 87). Essa mudança sonora afeta Alfredo, que na cidade se sente como um bicho acuado, não está em seu *habitat* natural. “O relógio da Matriz bate doze horas. O movimento da pequena cidade aumenta, as pessoas apressam-se. Alfredo protege-se dentro de um bar” (OPR, p. 54). Além da presença marcante da igreja, cujo relógio ou sino lembra sua existência a todos os moradores, há os sons urbanos que indicam o fluxo das pessoas em seu horário de almoço. Excertos como esse apontam que a paisagem sonora pode estar associada ao ritmo de uma cidade; por exemplo, o evento sonoro provocado pelo relógio desencadeou o aumento do movimento na cidade; a comunidade estava razoavelmente silente, o relógio produziu um som que antecedeu o movimento (porque as pessoas saíram de seu trabalho e foram para a rua no horário do intervalo do meio dia, o qual é utilizado para almoço). O efeito dessa movimentação coletiva no mesmo horário é a produção de um som ausente

até ali. Schafer (2011) pôde observar em 1975, através de sua pesquisa, um fato semelhante ao estudar a dinâmica de um vilarejo.

A vida do vilarejo se desenvolve em torno de importantes sinais da comunidade, como os sinos da igreja ou apitos de fábrica. Descobrimos, por exemplo, que não apenas esses sinais pontuam a vida do vilarejo mas seu advento precipita cadeias de outros em recitais bastante ordenados. Por exemplo, um apito de fábrica nas primeiras horas da manhã será precedido por agitação nas ruas e seguido por agitação na fábrica e silêncios nas ruas (SCHAFER, 2011, p. 322).

Não é muito diferente do que acontece em *O Pêndulo do Relógio*; embora não haja a descrição sonora, é perceptível que vários indivíduos se deslocando ao mesmo tempo geram mais ruído do que se este deslocamento acontecesse em horários distintos, especialmente porque nessa época as pessoas já faziam uso de automóveis. A paisagem sonora da cidade é diferente da do meio rural. Não são descritos sons como o mugido das vacas, ou o cacarejar das galinhas, ou o piado da coruja, ou o mastigar dos porcos. Já que

A paisagem sonora da fazenda fornece todo um turbilhão de atividades. Cada animal tem seus próprios ritmos de som e silêncio, de despertar e repousar. O galo é o eterno despertador e o latido dos cachorros, o telégrafo original, pois a invasão de uma propriedade por um estranho logo é denunciada pelo latido dos cachorros, passado de um sítio a outro (SCHAFER, 2011, p. 77).

Diferente da cidade, local em que esses sons são raros ou inexistentes. Porém, em oposição ao universo sonoro da fazenda, o universo sonoro urbano introduz, como foi visto, o sino ou relógio da igreja, que é marca de pequenas comunidades. É possível afirmar que, se não todas, mas a maioria das cidades ocidentais análogas a Pau-d'Arco apresentam esse elemento, o qual frequentemente está numa das praças centrais, geralmente em torno da qual a cidade se desenvolve. Exemplo disso é a fictícia San Martin, palco de *A Face do Abismo*, romance que será analisado no terceiro capítulo deste estudo. No entanto, essa característica não é uma particularidade das cidades gaúchas; elas já haviam sido registradas anteriormente nos estudos de Murray Schafer:

A associação entre relógios e sinos da igreja não foi absolutamente fortuita, pois o cristianismo desenvolveu a ideia retilínea de tempo como progresso, ainda que progresso espiritual, com um ponto inicial (a Criação), um indicador (Cristo) e uma profética conclusão (o Apocalipse). Já no século VII

foi decretado em uma bula do papa Sabiniano que os sinos dos mosteiros deveriam ser tocados sete vezes por dia, e essas pontuações eram conhecidas como horas canônicas. O tempo está sempre se esgotando no sistema cristão, e a batida do relógio pontua esse fato. Seus carrilhões são sinais acústicos, mas mesmo em um nível subliminar o ritmo incessante de seu tique-taque forma uma tônica de significado inevitável na vida do homem ocidental. Os relógios penetram o recesso da noite para lembrar ao homem a sua mortalidade (SCHAFER, 2011, p. 89).

Em extensão, lembrar ao protagonista sua mortalidade é o que os relógios fazem em *O Pêndulo do Relógio*. Ao entrar no banco pela segunda vez, já que havia ido pela manhã sem lograr êxito, a primeira coisa que chama a atenção de Alfredo é a presença de um relógio diferente do seu, que não produz som e cujo ponteiro também “vai avançando lentamente” (OPR, p. 55). A inclusão na narrativa de um relógio mais moderno do que o do agricultor pode aludir às desigualdades entre campo e cidade, devedor e credor. A modernidade chega antes na cidade, e mais cedo onde o dinheiro circula com maior facilidade. Por outro lado, já denuncia a troca que vai ser alegorizada com o suicídio do personagem, pois mostra a obsolescência do relógio de pêndulo e dos pequenos agricultores, que serão banidos de suas terras, vítimas da política agrícola que se instalara na época. Já que os relógios iguais ou semelhantes ao que há no banco não emitem som, eles não recordam a todo instante as pessoas sobre a finitude da vida. Estão ali apenas para mostrar as horas, e não para evocar o fato de que elas passam.

Este novo modelo de relógio mostra a diferença na relação com o tempo entre as pessoas que vivem na cidade e as que vivem no interior. Na lavoura o tempo é cíclico, sazonal; há o tempo de plantar e o tempo de esperar, há o tempo das luas, das estações. A contagem do tempo se dá por safra, por ano, enquanto que na cidade isso não ocorre. O próprio dia é dividido em “antes do almoço” e “depois do almoço”, o que mostra a agilidade e rapidez com que as coisas acontecem na cidade. Schafer (2011) também observa que os ritmos da vida estão diretamente relacionados à paisagem sonora.

Existe um tempo para todas as coisas. Há o tempo para a luz e um tempo para a escuridão, um tempo para a atividade e um tempo para o repouso, um tempo para o som e um tempo para a ausência de som. É aqui que a paisagem sonora natural proporciona um indício porque, se pudéssemos registrar todos os períodos de descanso e atividade entre os sons naturais, observaríamos séries infinitamente complexas de oscilação à medida que cada atividade aumenta ou diminui, do esforço ao descanso, da vida à morte (SCHAFER, 2011, p. 319).

De forma especial os ritmos de vida no campo estão intrinsecamente concatenados com a passagem cíclica do tempo, a qual também tem particularidades sonoras em cada época, pois “o homem também desempenha o seu papel nesse ciclo, ou ao menos fazia isso quando respeitava o calendário agrícola. Plantar e colher contribui com ricos padrões de sons sazonais nas paisagens sonoras do campo (SCHAFER, 2011, p. 319)”. No contexto circundante da narrativa, interessa o fato de que as mudanças na forma do plantio afetaram a paisagem sonora rural, com a introdução de máquinas agrícolas, como o trator, a colheitadeira, entre outros. Não apenas a vida dos agricultores foi afetada (e das cidades, com o êxodo rural), mas a atmosfera sonora desse tipo de lugar. Houve uma indiscutível mudança do padrão sonoro rural.

No entanto, não se pode deixar passar despercebida a importância que têm os sons da natureza, especialmente para as pessoas que nortearam por muito tempo sua vida através do ciclo natural agrícola. Isso se revela notadamente no capítulo derradeiro, que escancara a culminância da desgraça que vinha sendo anunciada aos poucos no decorrer da narrativa. A paisagem sonora aponta para o desfecho. “Alfredo pode sentir na pele a eletricidade do ar. O temporal aproxima-se” (*OPR*, p. 59). Em mais uma passagem, a noção sensorial é tão importante quanto os aspectos concretos presentes nas cenas descritas. O temporal que se aproxima não é somente aquele trazido pelas rajadas de vento, raios e chuva, mas pela decisão que o agricultor está prestes a tomar. A ambiguidade da palavra neste contexto revela o aspecto sombrio do clima, que também é verificado nas reflexões de Alfredo, geradas pelos problemas que enfrenta.

Os trovões ribombam cada vez mais próximos. Força o ouvido na tentativa de distinguir o som do relógio mas não consegue. Sabe-o, contudo, indo e vindo em sua marcha insana. (...) Um raio explode acima da casa, fazendo-a estremecer. Alzira vira-se na cama. O vento começa a soprar. Levanta-se (*OPR*, p. 59).

O alcance dos sons da natureza e o efeito que eles produzem também foram objeto de pesquisa para Schafer, o qual afirma que “os trovões e os raios estão entre as mais temíveis forças da natureza. O som que produzem é de grande intensidade e cobre uma extensão extrema de frequências, muito além da escala

humana de produção de sons” (SCHAFER, 2011, p. 47). Para o protagonista, os sons dos trovões que ribombam cada vez mais perto não são somente aqueles produzidos pela tempestade anunciada, mas por seus pensamentos gradativamente mais agourentos, visto que ele não deixa de lembrar as catástrofes que esperam sua família.

As meninas batendo de porta em porta à procura de um emprego. Não, ninguém precisa de doméstica. Os meninos buscando também sem sucesso uma colocação. Oferecem a força de seus braços em troca do pão e do leite. Não, ninguém quer dar-lhes emprego, ninguém, ninguém. Ele e Alzira mendigando, roupas em farrapos, sujos e doentes. Não. Não (OPR, p. 59).

O clima acompanha o momento sombrio e doloroso. Emblematicamente, a descrição sonora da tempestade e a imagem criada a partir disso revelam o clímax da narrativa. Tudo converge para algo que está prestes a acontecer. A percepção sensorial criada pela cena remete a um clima denso, trevoso, funesto, macabro. O efeito visual causado pela luz efêmera e brilhante proveniente dos raios em meio à escuridão reforça a ideia de algo sombrio, sepulcral, que é acentuado pelo ruído estrondoso dos trovões. A tensão apocalíptica anunciada pela tempestade reporta a outro aspecto sonoro destacado por Schafer (2011).

Na imaginação dos profetas, o fim do mundo seria assinalado, por forte estrondo, um estrondo mais violento do que o som mais forte que se possa imaginar, mais terrível que qualquer tempestade conhecida, mais feroz que qualquer trovão (SCHAFER, 2011, p. 50).

É justamente em meio ao temporal que Alfredo Muller concebe a ideia do suicídio, de modo que a tempestade realmente anuncia a tragédia, prenuncia o fim do seu mundo. “Na sala, aproximando-se do relógio, ouve o familiar tic-tac do velho pêndulo. É então que a ideia nasce no seu cérebro, vindo de dentro de si como se fosse uma tormenta, um vendaval incontível” (OPR, p. 59). O lampejo surge como um reflexo da imagem do pêndulo, agravado pelo clima e a sonoridade que contribuem para o desfecho.

Sentido análogo sobre a representatividade sonora da chuva presente em *O Pêndulo do Relógio* também pode ser observados no conto de Stevenson. Em *Markheim*,

Fora, tinha começado a chover fortemente. O rumor da chuva, caindo no telhado, quebrava completamente o silêncio. Como numa caverna, onde goteja água, o ruído que esta fazia, ressoava dentro da casa, vindo a ferir os ouvidos do assassino, meio apavorado, de par com o tique-taque dos relógios (STEVENSON, 1959, p. 91).

Outra correspondência entre os dois textos nos fragmentos em destaque está no uso da onomatopeia representativa do som produzido pelo relógio. Em ambas os personagens captam a sonoridade do tic-tac, o que é algo singular, tendo em vista que “no vocabulário onomatopaico, o homem harmoniza-se com a paisagem sonora à sua volta fazendo ecoar seus elementos. A impressão é absorvida: a expressão é devolvida” (SCHAFER, 2011, p. 70). Ou seja, há simetria entre a paisagem sonora e a conduta dos personagens a partir dessa sonoridade, o que se revela também em outros momentos do texto, como em “ouve o tic-tac paciente do relógio. Conta. O ruído espanta o sono” (*OPR*, p. 31), ou ainda “tic-tac...tic-tac...tic-tac...tic-tac. Tiritita de frio...O cansaço, o silêncio e o desânimo vencem a insônia” (*OPR*, p. 32).

Para além disso, percebe-se a estratégia do narrador em transcrever em forma de onomatopeia a representação aproximada do som ouvido pelos personagens, em ambas as narrativas ficcionais, provavelmente como um recurso para aproximar ainda mais a audição do leitor, numa tentativa de fazer com que o leitor também ouça o que está acontecendo na cena. A dimensão onomatopaica alcança proporções mais profundas de representação sonora que outros tipos de transcrição linguística, isso porque

A onomatopeia reflete a paisagem sonora. Mesmo com a nossa linguagem avançada, ainda hoje continuamos, no vocabulário descritivo, a resgatar sons ouvidos no ambiente acústico; e bem pode ser que as mais complexas extensões acústicas do homem – suas ferramentas e seus recursos de sinalização – também continuem, até certo ponto, a ampliar os mesmos modelos arquetípicos (SCHAFER, 2011, p. 68).

Na novela de Kiefer, o tic-tac do relógio como que fica impregnado na mente de Alfredo que, depois de ser atingido por alguns grossos pingos de chuva enquanto se dirige ao galpão, enforca-se com uma corda amarrada ao caibro mais alto. A posição pendular dos suicidas por enforcamento é idêntica à imagem do pêndulo de um relógio.

Na sala, depois de vinte e sete anos, o pêndulo do velho relógio diminui paulatinamente a distância entre um movimento e outro. Balança ainda no vazio, livre das engrenagens que determinaram seu curso por tanto tempo e, enfim, encontra o repouso absoluto (*OPR*, p. 60).

O agricultor minifundiário, representado por Alfredo Muller também morre lentamente, gradativamente, progressivamente em benefício do latifúndio, da produção em larga escala que não poupa nem a natureza nem os pequenos produtores rurais mimetizados com ela. Embora ainda haja trabalhadores minifundiários, a maioria foi engolida pelas dívidas, especialmente na década de oitenta do século XX, quando foram sentidos os mais profundos efeitos da nova forma de produção agrícola.

O repouso absoluto se refere tanto ao relógio que trabalhou ininterruptamente durante vinte e sete anos quanto ao agricultor que estava sofrendo por ter contraído dívidas impagáveis ao abandonar o cultivo de subsistência e tentar a monocultura da soja, pois a diminuição da distância entre um movimento e outro do relógio antes de parar por completo está em consonância com a ruína do pequeno agricultor, que seguiu o compasso das mudanças na produção agrícola, aos poucos, através da troca do cultivo dos produtos de subsistência pela produção da soja. Tal como as evoluções tecnológicas, que culminaram com sua decadência enquanto pequeno agricultor foram introduzidas aos poucos, o relógio também não para de súbito.

Seguramente o efeito produzido na narrativa não seria o mesmo se o personagem tivesse optado por suicidar-se em um lindo dia de sol enquanto ouvia o canto dos pássaros. Em *A Face do Abismo* também há uma cena de enforcamento na qual uma mulher torna-se cúmplice dos eventos sonoros provocados pela tempestade e os aproveita para se enforcar sem que o marido perceba. O grito e sofrimento do corpo humano se harmonizam ao alvoroço da natureza e Laura Rosas, esposa de Gumercindo Rosas, após viver vinte e oito anos de submissão ao marido, por quem não sentia nada e de quem sofria toda sorte de violências, numa noite de tempestade, suicida-se.

Tarde da noite, enquanto ele roncava saciado, Laura deixou os lençóis quentes e macios (...) por isso a noite é prenhe e cúmplice, e o vento sopra

chuva, e raios cortam o céu e o rumor de águas abafa o grito, o sufocado grito que não chegou a sair da boca de Laura (...) por isso um corpo inerte, vazio, balança no espaço e a noite é grávida e a morte, égua tresloucada, pasta, lentamente, pasta (AFA³, p. 99).

Os vestígios sonoros do suicídio são abafados por sons da natureza e Gumerindo só se dá conta da morte quando vê, através da claridade produzida pelos raios, o corpo pendurado da esposa. Nesse caso, a tempestade novamente pressagia a desgraça, soa como um convite a livrar-se do sofrimento suportado ao longo da vida. O autor enquadra a cena do suicídio num clima tempestuoso que acaba por simbolizar a tragédia humana; é a vitória da morte frente à luta contra o tempo. Laura vai ao encontro da tempestade e ao encontro da morte, de forma que ao entregar-se ao suicídio ela se entrega à natureza, sua grande aliada na hora derradeira.

Gumerindo irá fumar na varanda, ver o temporal que se ergue, e quando um raio iluminar o corpo pendurado gritará de pavor, o mesmo pavor que ela sentia quando ele fazia o rebenque, herança do pai ainda vivo, subir e sibilar; sim, pavor mas não grito, não o mesmo grito dele porque ela nunca gritou, suportou calada as vergastadas da vida (AFA, p. 100).

Como se observa no fragmento anterior do texto ficcional, não apenas chuva e raios, mas também o vento é importante na construção da paisagem sonora, pois ele “é um elemento que se apodera dos ouvidos vigorosamente. A sensação é tátil, além de auditiva” (SCHAFER, 2011, p. 43). Estabelecida a dupla percepção sensorial gerada pelo vento, é válido salientar a evidente importância que este elemento natural tem em outros textos literários gaúchos, notadamente na trilogia *O Tempo e o Vento*, de Erico Verissimo, como em *O Continente*, livro da série, sabidamente lido por Charles Kiefer, visto que o próprio autor revelou em entrevistas alguns de seus percursos literários.

E quando um novo inverno chegou e o minuano começou a soprar, ela o recebeu como a um velho amigo resmungão que gemendo cruzava por seu rancho sem parar e seguia campo a fora. Ana Terra estava de tal maneira habituada ao vento que até parecia entender o que ele dizia. E nas noites de ventania ela pensava principalmente em sepulturas e naqueles que tinham ido para o outro mundo. Era como se eles chegassem um por um e ficassem ao redor dela, contando casos e perguntando pelos vivos. Era por isso que muito mais tarde, sendo já mulher feita, Bibiana ouvia a avó dizer quando ventava: “Noite de vento, noite dos mortos...” (VERISSIMO, 1995, p. 155).

³ AFA: *A Face do Abismo* (1994).

Nos casos destacados em Kiefer, as noites de ventos, vendavais e temporais eram realmente noite dos mortos, mas nesses casos os falecidos não vinham para visitar os vivos, estes se despediam da vida e passavam à condição de mortos. No excerto evidenciado acima, da obra de Verissimo, quando a personagem diz estar tão acostumada com o vento que é capaz de entendê-lo, lembra um aspecto particular do som, cunhado por Schafer (2011).

Os sons fundamentais de uma paisagem sonora são os sons criados por sua geografia e clima: água, vento, planícies, pássaros, insetos, e animais. Muitos desses sons podem encerrar um significado arquetípico, isto é, podem ter-se imprimido tão profundamente nas pessoas que os ouvem que a vida sem eles seria sentida como um claro empobrecimento (SCHAFER, 2011, p. 26).

Aplicado ao contexto de Alfredo, o excerto faz todo sentido, pois a paisagem sonora como que acompanha seu estado anímico. Por ser agricultor e morar numa propriedade do interior, o protagonista está há muito tempo ligado à paisagem sonora própria da natureza.

1.3) Ausência cultural em *O Pêndulo do Relógio*

Em oposição à sonoridade à que o personagem está constantemente exposto, está aquela à qual ele não tem acesso, que é o caso da música. Há uma clara escassez musical nessa novela. Provavelmente essa ausência está associada ao ambiente inóspito. No livro, há um capítulo específico que trata sobre a nostalgia do protagonista ao lembrar de quando a música ainda fazia parte da família, numa época pretérita em que a vida deles era boa.

Lava-se na gamela: rosto, mãos, pés. Depois do semibanho, apanha a gaita de boca na gaveta da prateleira e queda-se a tocar modinhas na varanda, enquanto Alzira prepara a janta. Algumas das palhetas estão quebradas. Pudesse, compraria outra, *Hohner* – de preferência. A música, de certa forma, sempre estivera presente em sua vida. O avô sabia piano, o pai arranhava um violino. Quando jovem, entre dezesseis e dezoito anos, chegara a fazer parte de uma banda. Tocava um pouco de cada instrumento: violão, saxofone, acordeão, pistão. Animavam bailes e festas, aniversários e casamentos. Com o passar dos anos, a dura faina da enxada e do arado endurecera-lhe os dedos e os cigarros de palha enfraquecera-

lhe os pulmões. Hoje contenta-se em assoprar numa minúscula gaitinha, reproduzindo notas desafinadas (OPR, p. 41).

A presença da arte nesse capítulo do livro está intrinsecamente encadeada com a vida de Alfredo. Esperança, sonhos e alegria estão associados à presença da música e de instrumentos musicais, os quais visualmente demonstram a decadência e o fracasso que tomou conta da vida do antigo músico, porque o mesmo tempo que endurecera os dedos do personagem através do árduo trabalho na lavoura também deteriorara sua gaita de boca. Os anos marcam sua passagem através do desgaste de homens e coisas. A dureza da vida fez Alfredo deixar a música de lado, como fizera com seus sonhos. Contentou-se com a gaita de boca, como se contentou com a vida infeliz.

Mesmo sem voltar-se, Alfredo sabe que Alzira está às suas costas, ouvindo enternecida o arremedo de música que executa: *Saudades do Matão*. Súbito, a voz alquebrada da mulher se faz ouvir, eleva-se titubeante e enche o silêncio noturno com floreios vocais há muito esquecidos. Nos primeiros anos de casados, antes de se recolherem, mesmo nos meses invernosos, ficavam ali na varanda a tocar, a cantar, a fitar, apaixonados, as estrelas (OPR, p. 41).

A música é usada no texto como uma espécie de válvula de escape, uma última tentativa de alegria tão escassa por ali. Termos como “arremedo” dão a exata ideia do contexto da trama, visto que essa reprodução malfeita reverbera a vida de Alfredo como um todo, já que ele de fato não viveu, não desfrutou de grandes alegrias e prazeres, antes, teve apenas um arremedo desse tipo de vida. Não menos significativa é a cantoria da mulher, que ao quebrar seu silêncio dá voz à sua melancolia.

É indubitável a correspondência entre a música executada na velha gaitinha de boca e a condição emocional do casal, pois “descarregou a opressão e a saudade extraíndo das palhetas os sons mais doloridos que conhece, numa espécie de autopunição” (OPR, p. 41). A própria letra da canção entoada pela mulher antecipa o desfecho da narrativa, numa espécie de presságio do que está por acontecer: “Quero morrer/vou partir para bem longe daqui/já que a sorte não quis/me fazer feliz”. No fundo, de acordo com a angústia presente nos pensamentos de Alfredo morrer era o que ele queria, partir para longe dos seus problemas, das suas dívidas e de uma vida infeliz.

O desfecho da cena sugere que, para os personagens, a arte atingiu um poder catártico. A nostalgia musical talvez tenha levado o protagonista a um processo mental de autopunição em virtude da escolha que foi levado a fazer, de lançar-se ao cultivo da soja em detrimento da produção de subsistência e que o levou à situação na qual se encontrava, da qual não conseguiu sair e que o conduz ao final da narrativa, que é o enforcamento. Narrativas como a de Kiefer, de Steinbeck, entre outras que refletem sobre trajetórias semelhantes à de Alfredo Muller e família, podem ser vistas como “a representação artística de uma existência humana desencantada e vazia pelo tempo social em que vivem” (TAVARES, 2007, p, 186). Em *O Pêndulo do Relógio* esse desencanto é perceptível, de modo especial, na cena em que nostalgicamente o personagem associa tempos antigos de felicidade à presença da música, ao passo que o tempo presente permanece silente e vazio.

CAPÍTULO II - VALSA PARA BRUNO STEIN.

Essa interação entre música e literatura em todas as épocas talvez possa ser explicada pela inexistência de fronteiras na imaginação e pela comunhão de objetivos que unem a arte.

(WERLANG, 2011)

Se o que escrevo não soa como música, não vale a pena.

(KIEFER, 2002)

1986 foi o ano em que Charles Kiefer publicou *Valsa para Bruno Stein*, romance que conta a história de Bruno, homem de quase setenta anos, morador do interior de Pau-d'Arco, proprietário de uma olaria há mais de quarenta anos, casado com Olga, com quem teve um único filho, Luís. Após o filho casar-se com Valéria, foram todos morar na mesma casa, assim como Verônica, Luísa, Eunice e Sandra, as quatro meninas nascidas dessa união.

As três gerações da família Stein convivem no mesmo espaço. A diversidade de personalidades e o conflito de opiniões causam muitas divergências entre eles. Bruno é um homem idoso, calado, conservador que, mesmo com quase setenta anos, ainda trabalha diariamente em sua olaria; teme a Deus, vai à igreja regularmente e é um apreciador de música, com exceção de valsa, porque fora o tipo preferido do pai, de quem ele não tem boas lembranças. Além disso, é avesso aos avanços pelos quais a sociedade passa, especialmente em relação à televisão, a que atribui a degradação das famílias. Pessoa reclusa, reflexivo, de poucas palavras, Bruno não é o tipo de homem que está sempre rodeado de pessoas e rindo de qualquer coisa. Antes, conserva certa timidez e prefere estar sozinho, recolhido com suas músicas, esculturas e livros, ambiente que propicia suas reflexões. Ao mesmo tempo em que apresenta a rudeza do oleiro que mantém sua

pequena empresa com mãos de ferro e leva os funcionários sob seus olhos, é uma pessoa razoavelmente culta, que conhece bons escritores e músicos importantes.

É casado com Olga, personagem cuja participação na história mimetiza seu papel na casa e na família: alguém que passa despercebida quase o tempo todo, que teve por função principal sempre servir aos demais; Olga criou o filho, ajudou a criar as netas, é quem prepara o almoço, lava roupas e louças, frequentemente assiste televisão, mas não tem vontade própria e nem parece perceber que poderia ter. Uma pessoa apática, apagada, que quase poderia ser confundida com um dos móveis da casa, tamanho é seu silenciamento diante da vida. Sequer tem noção da mediocridade de sua existência, porque jamais supôs que a vida poderia ser diferente daquilo que vivia. Aceitava resignadamente, inclusive, a visível falta de apreço do marido em relação a si.

Teve apenas um filho, Luís, personagem secundário que foi um fracasso como pai, como filho e como marido. Sua profissão de caminhoneiro o mantinha frequentemente fora da propriedade, local em que toda a história acontece. Casado com Valéria, Luís era incapaz de perceber as necessidades sexuais de sua esposa.

Por sua vez, Valéria é uma das personagens centrais da trama. Diferente da sogra que se acostumou com a vida enfadonha que leva, Valéria é alguém que pensa e faz questionamentos acerca da vida e da felicidade. Reconhece que seu casamento é um fracasso e vê despertar em si um desejo sexual pelo sogro. A exemplo de mulheres como Emma Bovary, famosa personagem criada por Gustave Flaubert no século XIX, Valéria vai atrás da realização dos desejos carnis que almeja.

Outra personagem feminina representativa na história é uma das filhas de Valéria e Luís, Verônica, a qual está numa fase transitória entre adolescência e vida adulta e teme acabar como a mãe e a avó: casada com alguém que ela não ama, criando filhos e repleta de frustrações. Os demais personagens da trama têm uma importância menos significativa, como é o caso das outras filhas de Luís e Valéria, dos empregados da olaria, do pastor da comunidade, e de alguns poucos vizinhos da família Stein. Em meio a todas essas figuras fictícias se desenrola a história de amor proibido, e permeado pela música, entre Bruno e a esposa de seu filho, cuja

conjunção carnal não resulta em arrependimento, antes, muda o temperamento outrora conservador do oleiro diante da vida.

Ambientada no interior da fictícia cidade de Pau-d'Arco, a história reflete características próprias do interior do estado do Rio Grande do Sul em região de colonização alemã, inclusive com expressões em linguagem germânica. Algumas peculiaridades podem ser observadas na narrativa, como a diferença étnica entre patrão e empregados, o uso recorrente da bebida, a falta de acesso aos bens culturais especialmente entre os trabalhadores, os conflitos entre as gerações, o uso constante de preceitos religiosos como determinante de ações, notadamente do personagem central. O contexto de produção do livro está em consonância com o enredo, pois

Percebi que o mundo rural-arcaico, pré-capitalista, da região em que nasci, estava, no início dos anos 70, em processo de rápida decomposição. Um mundo novo se anunciava, o das *agro-business* e das fábricas de concreto armado. Bruno Stein, último representante do capitalismo culpado, do capitalismo ainda não selvagem, seria varrido implacavelmente da terra missioneira e merecia ser transformado em mito, para que sobrevivesse simbolicamente. Como no passado, os *Lieds*⁴, que originaram a valsa, haviam transformado em arte a visão de mundo dos antepassados de Bruno (KIEFER, 2002, p. 41).

Para Kiefer, seus personagens não são meros protagonistas de histórias que precisam ser narradas, antes, eternizam as figuras que representam e que estariam na iminência de desaparecer, caso não fossem transformadas em arte, modo em que podem permanecer por mais tempo no patamar da existência, ainda que seja no campo da ficção.

2.1) A estrutura da valsa metaforizada no enredo.

O protagonista teve referências musicais desde a infância, como o pai músico que tocava alguns instrumentos, o que fez com que ele passasse também a

⁴ (*Lied forma*): Expressão de origem alemã aplicada à música, vocal ou instrumental, em forma binária ou ternária. Surgiu no século XV e passou por algumas transformações. A partir de 1814 passa a ter “uma identificação estreita com o poeta, personagens, situação, bem como a concentração de ideias líricas, dramáticas e pictóricas em um todo integrado” (GROVE, 1994, p.536).

conhecer música. Em mais de um momento durante o desenrolar da trama há uma trilha sonora, marcando a presença da música em pontos específicos da narrativa. Ademais, a própria estrutura da valsa é transposta ao campo diegético, além de ter servido de inspiração para o escritor. De acordo com Kiefer (2002, p. 41) “durante o processo de criação eu escrevia ouvindo a *Valsa Mephisto*, de Liszt⁵. Creio, até, que seja essa a valsa que o bêbado, Arno Wolf, toque em seu violino na noite do incêndio”.

Cada parte do livro traz uma citação de *Fausto*, do escritor alemão Johann Wolfgang Goethe, além de uma epígrafe da mesma obra, de forma que é possível verificar os rastros do poema de Goethe ao longo do romance de Kiefer. Dessa forma, *Valsa para Bruno Stein* está associada tanto à *Valsa Mephisto*, quanto a *Fausto*, pois as três artes apresentam em alguma profundidade o mesmo eixo temático, sintetizado através da tentação do mal, o que configura uma clara relação intertextual⁶.

Variadas são as formas como a intertextualidade entre os livros corre, pois, além de *Fausto* ter sido escrito por um poeta alemão, e de o livro de Kiefer trazer personagens de mesma origem e ele mesmo ter ascendência germânica, outros elementos semelhantes são verificados, como reflexões religiosas, alusões ao inferno e especialmente ao fato de *Fausto* ser incitado a cair em tentação. Em Kiefer, a tentação se apresenta na forma de Valéria, a nora por quem Bruno Stein passa a nutrir desejos sexuais. Confiança nos dogmas religiosos e tentações andam lado a lado na visão do personagem central, pois ele “amparava-se na fé, naquilo que supunha ser fé, e orava com fervor, crendo que as contradições do mundo e dos homens existiam apenas pra testar os crentes, para prová-los até o limite de suas forças” (KIEFER, 1995, p. 62).

⁵ Franz Liszt (1811 – 1886), compositor e pianista húngaro. Com um “intelecto inquieto, foi também incessantemente criativo, buscando a nova música. (...) Maior pianista de sua época, compôs algumas das peças para piano jamais escritas”. Compôs a “*Sinfonia Fausto*, em três movimentos, com seus estudos vívidos dos personagens Fausto, Margarida e Mefistófeles, apoia-se no artifício técnico (sobretudo a transformação temática), mais do que na narrativa musical, para transmitir sua mensagem”. A *Valsa Mephisto*, também baseada no *Fausto* de Goethe, é uma de suas grandes obras pianísticas (GROVE, 1994, p, 542).

⁶ A relação entre *Fausto* e *Valsa para Bruno Stein* é discutida de forma mais intensa por Clarissa Mombach em seu artigo *Um Fausto Brasileiro? Uma Análise Intertextual de Valsa para Bruno Stein* (2012).

Além dos elementos intertextuais e da influência de valsas durante a produção da narrativa, a gênese do romance está vinculada, ainda, a aspectos da vida do escritor:

Eu tinha sido neto de oleiro, trabalhara durante anos, nas férias escolares, na olaria do velho Bernardo Augusto Kiefer. Certa manhã, que agora faço questão de recordar-me, acordei com uma frase completa na cabeça: *Restavam poucos prazeres na vida do oleiro Bruno Stein: o fumo, a leitura, a música e a paixão de modelar*. Fruto talvez desse mistério que é a criação artística, bateu-me a absoluta certeza de que aquilo *não* era o começo de um conto, minha forma preferida. Aquela frase, que já definia a vida inteira de um homem chamado Bruno Stein, queria ser *outra coisa* (KIEFER, 2002, p. 41).

É dessa atmosfera que nasce o romance *Valsa para Bruno Stein*. Verifica-se que a música não esteve presente apenas enquanto o autor compunha a paisagem musical da produção do romance, mas fez parte das preferências particulares do personagem central. O estilo musical da valsa enquanto eixo estruturante foi uma decisão consciente do autor:

Durante algumas semanas, refleti sobre a forma, sobre a arquitetura. Um dia, o *insight* iluminou minha mente obscura: a forma do meu romance devia reproduzir a forma da valsa, a sintaxe de seus compassos: um tempo longo e dois breves. Por isso, por muitas de suas camadas de significação, *Valsa para Bruno Stein*, repete, à exaustão, o compasso trinário da forma musical que lhe dá sustentação (KIEFER, 200, p. 41).

Mais do que um elemento sônico, a música instaura-se definitivamente na estrutura do romance, o qual apresenta essa transfiguração de diferentes maneiras ao longo do texto.

Se se pudesse ver do alto a geografia da olaria, ela se compõe de um núcleo central, a fábrica, e dois outros menores, galpões e forno. No núcleo residencial, há uma casa maior e duas outras menores, a casa antiga e o galpão das esculturas. Em torno de um personagem forte, há sempre outros dois, mais fracos. Bruno-Olga-Valéria; Erandi-Gabriel-Mário; Verônica-Carlos-Luís; Sandra-Eunice-Luís. A própria estrutura capitular do romance, repete, formalmente, uma valsa: a primeira parte, *Figura angelical*, tem 124 páginas. A segunda, *As luzes da cidade*, tem 42 páginas. E a terceira, *O incêndio*, tem 22 páginas (KIEFER, 2002, p. 41).

A obra, estruturalmente, assemelha-se à valsa em vários aspectos, seja pela distribuição dos capítulos, seja pela estrutura física da propriedade. Se for

estabelecida relação entre os personagens, é possível verificar o que o autor sugere quando diz que dois personagens fracos têm como eixo, em torno do qual giram, um personagem forte. Veja-se o caso de Bruno, Olga e Valéria.

Na construção ternária forte/fraco/fraco, representada por Bruno/Olga/Valéria, percebe-se que eles estão no mesmo nível no sentido de que juntos formam uma espécie de triângulo amoroso. Dessa forma, uma das semelhanças é que todos são adultos e possuem um relacionamento afetivo que se confunde familiarmente. Todos casaram, construíram família e tiveram experiências advindas dessa condição. No entanto, Bruno é forte por não ser submisso a nada, nem às ideias do filho de modernizar a olaria, por resistir a todas as mudanças que se impõe ao seu redor, por comandar a casa com mãos de ferro, inclusive proibindo as netas de ir aos bailes de carnaval. Olga e Valéria são fracas especialmente por serem submissas à condição social que lhes fora imposta e que aceitaram sem questionar (DEBORTOLLI; WERLANG, 2019, p. 517).

Há de se levar em conta alguns aspectos referentes à Valéria. De modo geral, ela é considerada fraca porque passou toda a vida sendo submissa às normas sociais: casou, criou as filhas, morou com os sogros, teve uma vida pacata e comum. Apenas no presente da narrativa começa fazer questionamentos sobre sua condição e pensar no tanto que deixou de viver justamente por ter seguido aquela vida padrão que havia sido imposta pelas convenções sociais. É por seguir um padrão ao longo da vida até ali que ela pode ser considerada fraca; mas é por deixar este padrão de lado que passa a ser considerada forte, especialmente se comparada à sogra:

Ao se fazer uma análise comparativa entre as personagens consideradas fracas, algumas semelhanças são verificadas, como ambas serem mulheres, casadas, presas às lidas do lar, com uma vida medíocre e vazia. No entanto, há grandes diferenças entre elas, pois enquanto Olga nunca teve ambição nenhuma, Valéria sempre quis uma vida pulsante. Nesse sentido, Valéria tem consciência do fracasso de sua vida, pois queria algo melhor, enquanto que a outra sequer chegou a supor que pudesse ter outras coisas na vida além do que o destino lhe ofereceu. Isso se reflete diretamente no enredo, pois enquanto a primeira se sujeita até mesmo à falta de afeto do marido, a segunda lança-se em busca do que realmente deseja, que é entregar-se sexualmente ao sogro, numa tentativa de dar um novo sentido à vida, de recuperar o que deixara em sua juventude (DEBORTOLLI; WERLANG, 2019, p. 517).

Outro bloco de personagens no qual é possível verificar que a estrutura da valsa transfigura a relação entre eles é em relação à neta de Bruno, Verônica, em relação ao pai e ao namorado. Personagem feminina que alia os ideais da

juventude, naturais à sua idade, com características dos anos 80 (do século XX), Verônica pode ser vista como uma moça representativa de seu tempo e

representa o que na valsa é o tempo forte à medida que tem sonhos, planos e busca a realização deles. É inconformada com a vida e por isso esforça-se para mudá-la. É uma mulher destemida, corajosa, ousada, que vai morar sozinha em Porto Alegre, mesmo contra a vontade do avô e a inércia do pai. Carlos e Luís, por outro lado, representam os tempos fracos porque são conformados, resignados, aceitam a vida da forma como ela se apresenta. Não têm muitos sonhos, e mesmo que os tivessem, provavelmente teriam pouca fibra para torná-los reais (DEBORTOLLI & WERLANG, 2019, p. 519).

Kiefer discorre também acerca da estética da propriedade ao argumentar que o enredo transfigura estruturalmente uma valsa. Para o autor, o compasso ternário marcado por um tempo forte seguido de dois tempos fracos pode ser metaforizado, ao recriar mentalmente a figura do que seria a estrutura física da propriedade, vista de cima. Um esforço mental imagético torna possível a visualização da planta baixa da olaria.

Tal figura revelaria divisões em núcleos subdivididos em algo grande cercado por outras duas coisas, de ordem semelhante, só que menores. No primeiro bloco descrito por Kiefer há a fábrica em oposição aos galpões e ao forno. Era na fábrica que Bruno e os empregados passavam a maior parte do dia, era de lá que saíam as grandes quantidades de tijolos que posteriormente seriam queimadas no forno. Ou seja, as instalações secundárias não eram só menores em tamanho, como também em importância no decorrer da narrativa. A elas cabia apenas o final do processo. Semelhante é o que ocorre com o bloco residencial, o qual opõe a casa grande, em que todos moram (Bruno, Olga, Carlos, Valéria e as quatro filhas), às outras menores, por onde circula menos gente, onde não há interações sociais entre os familiares, etc (DEBORTOLLI & WERLANG, 2019, p. 520).

A metáfora da valsa se daria, então, tanto nas relações entre os personagens, na relação entre os componentes da estrutura física da propriedade, na divisão dos capítulos do livro, de forma que o título do romance seria ao mesmo tempo o nome de uma valsa, composta para o personagem, já que o livro soaria mesmo como uma espécie de valsa para Bruno Stein.

2.2) A paisagem sonora em *Valsa para Bruno Stein*.

Nos primeiros parágrafos do romance é apresentado ao leitor o personagem principal, o qual teve uma infância cujas recordações negativas estão guardadas em seu subconsciente e que aos poucos vêm à tona conforme a velhice chega. Bruno conviveu por um longo tempo com a violência e brutalidade do pai, especialmente em relação à mãe, quando ele bebia e perdia o controle sobre suas atitudes, o que contrastava com o homem calmo, incapaz de fazer mal para qualquer pessoa quando não estivesse sob o efeito do álcool.

A hostilidade do ambiente familiar em que Bruno cresceu divergia da presença da música na vida do menino, introduzida no contexto familiar devido ao apreço que o pai nutria, especialmente por valsa⁷, tocada por ele diariamente em seu violino. Por sua vez, Bruno desenvolveu gosto e conhecimento pela música, exceto por valsa, pois, embora a reconhecesse, era incapaz de apreciá-la devido às lembranças que evocavam. A memória auditiva de Bruno teve impacto crucial ao longo de sua vida.

Recusava-se a admiti-la, porque não queria seguir o pai também nisso, bastava o fumo, a música e a literatura. Fechou os olhos e ouviu repetirem-se, com impressionante nitidez, os sons do violino. Se a arte possui um pouco que seja do poder de Deus, e se Deus é o Supremo Bem, como podia a mão que empunhava o arco em suaves compassos ternários levantar-se contra o corpo da mulher doente e o ferir sem piedade? (KIEFER, 1995, p. 61).

Ele não entendia como a mesma mão capaz de extrair de um violino aquela melodia podia também bater numa mulher doente. Suas observações a respeito da brutalidade do pai faziam-no pensar em como um homem tão bruto podia gostar de música.

Neste ponto, as imagens se diluíam, fugiam, e sobrepunham-se a recordação dos sons do violino do pai, músico frustrado e humilde professor primário, talvez porque Bruno, conhecedor de música, fosse capaz de compor o pentagrama e as notações no pensamento (KIEFER, 1995, p. 15).

⁷ Valsa: “Dança de salão mais popular do século XIX. Suas origens são obscuras, mas estão ligadas à história de outras danças de compasso ternário, a *Deutsche* (dança alemã) e o *landler* do final do séc. XVIII. A valsa cresceu em popularidade no início do século XIX, apesar das objeções levantadas por motivos médicos (a velocidade com que os dançarinos rodopiavam pelo salão) e também morais (os casais se prendiam num abraço muito estreito)” (GROVE, 1994, p, 977).

Depois de idoso, ao rememorar a infância, a música estava presente em suas recordações, assim como as agruras por que passou enquanto ainda era garoto, as quais seu subconsciente havia se incumbido de esconder nos lugares mais remotos e inacessíveis da memória, mas que agora vinham-lhe perturbar o sono e surgiam como *flash* durante o dia, de forma explícita, a fazer-lhe entender a si próprio e compreender as peças do quebra-cabeça de sua vida.

Bruno venceu o bloqueio e pôde ouvir os gemidos, nítidos, atravessando mais de meio século, misturando-se ao farfalhar do vento nas folhas do eucalipto, ao mugir distante das vacas e outros tantos ruídos do final da tarde. Conseguiu enfim determinar o timbre exato dos lamentos que o perseguiram em sonhos e o levavam a gritar no meio da noite (KIEFER, 1995, p. 16).

É nítida a influência da paisagem sonora desde o início do romance, tanto que até as recordações do oleiro estavam imersas em questões permeadas pela sonoridade. Gritos, mugidos e o som produzido pelo vento nas folhas compõe a paisagem sonora que permite ao personagem rememorar seus traumas de infância. Não só a sonoridade é parte importante das recordações como é o principal aspecto de que o personagem lembra. Há uma noção sonora singular, visto que se misturam sonoridades do presente da narrativa (vento nas folhas, mugir distante da vaca e demais ruídos do final da tarde), com sonoridades lembradas, ou seja, o personagem consegue lembrar os gritos de desespero e identificar, na memória, quem os emitia. Essas lembranças apresentam características peculiares também, pois elas não são fruto do que ele viu, mas sim do que ouviu, o que permite confirmar a importância da paisagem sonora no romance. A descrição feita pelo narrador se refere a sons, e não a imagens.

Há que se destacar, ainda em relação à descrição da cena acima, outro fator importante, que é a relação do som com a passagem do tempo. Embora tenha se passado mais de cinquenta anos entre o fato e a lembrança do ocorrido, ainda foi possível ao personagem rememorar com clareza “o timbre exato dos lamentos”

(VBS⁸, p. 16); o tempo não foi capaz de apagar de sua memória a lembrança dos gritos de desespero de sua mãe ao apanhar do marido.

Tais observações permitem destacar o registro sonoro que se dá na memória, ou seja, a memória auditiva, que proporciona a recordação de sons específicos e situações que envolvam diferentes sonoridades, mesmo que estejam distantes no tempo e no espaço. A carga semântica da memória auditiva permite o desencadeamento de emoções ligadas à sonoridade, como no excerto em destaque, de onde se verifica a capacidade de influência atemporal que a paisagem sonora tem em relação aos personagens.

Logo no início da narrativa é apresentado outro aspecto determinante em relação ao protagonista Bruno Stein, também voltado à questão sonora, que é o fato de ele não gostar de televisão. “Comeu em silêncio, irritado porque a televisão continuava ligada. Sequer à mesa havia trégua” (VBS, p. 23). Nesse fragmento percebe-se o lugar que cada um, Bruno e a televisão, ocupava na casa, haja vista que havia pairando no ar um jogo de forças entre o velho e a máquina. O ruído produzido pelo equipamento incomodava o oleiro, que não reconhecia na televisão nada de positivo. Aos seus olhos, o novo era visto como algo negativo que deveria ser combatido, possivelmente porque ele, enquanto velho, temia ser substituído por alguma novidade. Na percepção de Bruno, fora a televisão que distanciara a família: “o problema podia ser a televisão, dado que antes de sua chegada costumava reunir as netas na sala e contar intermináveis histórias. Sim, fora desbancado pelo aparelho, substituído pelas imagens coloridas” (VBS, p. 53). O baque nos velhos costumes gerado pela inserção da televisão foi estrategicamente pensado por Kiefer:

Venho de uma região (...) em que o novo, a modernização provocada pelos tratores, pelas automotrizas, pela introdução da monocultura da soja, se choca com aqueles velhos sistemas, com aquela velha forma de cultivo e de vida daquela região. E um dos grandes temas, nessa região, um dos grandes problemas é exatamente a introdução da televisão.

Em “Valsa para Bruno Stein” eu procuro resgatar isso: mostrar de que forma a televisão influencia uma pequena comunidade rural (KIEFER, 1991, p. 282).

⁸ *Valsa para Bruno Stein* (1995).

Diversos elementos do texto permitem estabelecer uma relação entre a diegese e a realidade a partir da qual Charles Kiefer criou suas narrativas. O próprio autor reconhece o paralelo existente entre Pau-d'Arco e Três de Maio (RS). Embora se saiba que o plano ficcional e o real sejam distintos, e que os textos literários não são a realidade da qual surgiram, é inegável que em alguns casos a ficção esteja associada ao real num maior grau que em outros. É o caso de *Valsa para Bruno Stein*, cujos elementos da realidade fazem parte do enredo. O efeito da presença da televisão enquanto novidade em comunidades interioranas do Rio Grande do Sul e a maneira como isso interferiu na convivência entre as pessoas numa mesma casa são elementos que entram em discussão na narrativa e estão pautados em fatos da realidade, como a emissora a qual tinham acesso, que era a Rede Globo de Televisão. Isso pode ser verificado em virtude de fragmentos do texto que permitem identificar o canal, como em “Depois das cenas do capítulo a ser apresentado no dia seguinte, e antes que o Jornal Nacional iniciasse, Eunice desligou o aparelho” (*OPR*, p. 96), ou ainda em “Fosse outro domingo, teria sentado diante da televisão e assistido ao Fantástico” (*OPR*, p. 148). É de conhecimento geral que os programas *Fantástico* (produzido desde 1973) e *Jornal Nacional* (transmitido desde 1969) fazem parte da programação da Rede Globo de Televisão, e mais do que isso, são tradicionais e ainda existem (mais de três décadas depois da publicação do livro), sendo que o primeiro é transmitido nas noites de domingo e o segundo em todas as outras noites da semana, com exceção do domingo. Dessa forma, é possível inferir que as novelas assistidas pelas mulheres da casa de Bruno e tão criticadas pelo personagem ao longo do romance eram aquelas transmitidas pela Globo. Considerando que a história gira em torno do período do carnaval⁹, em 1983 (este fato fica claro porque é o ano em que a neta de Bruno, cujo aniversário seria em 23 de fevereiro, vai embora para Porto Alegre), as novelas que teriam feito parte do cotidiano das personagens seriam as que foram transmitidas nesse período. Na segunda metade de 1982 até março de 1983 eram exibidas duas novelas nessa emissora, *Paraíso*, às 18 horas, e *Sol de Verão*, às 20. *Paraíso* se desenvolveu em um universo rural e tratou do

romance proibido entre José Eleutério (Kadu Moliterno), peão conhecido como “filho do diabo”, e Maria Rita (Cristina Mullins), cujos milagres a ela

⁹ Se considerarmos o calendário real, no ano de 1983 o Carnaval ocorreu no dia 15/02.

atribuídos na infância a tornaram conhecida como “santinha” (BRYAN e VILLARI, 2014, p. 368).

Considerando o exposto, é possível depreender que até mesmo a novela contemporânea à narrativa e assistida pelas personagens tratava de temas caros ao protagonista, como a questão religiosa. Ou seja, a própria temática de uma das novelas veiculadas na época está em consonância com aspectos circundantes à história. O título da novela foi extraído da música tema de abertura, “*Promessas Demais*, canção *pop* de Moraes Moreira, Zeca Barreto e Paulo Leminski, gravada por Ney Matogrosso com marcante instrumentação mecânica” (BRYAN; VILLARI, 2014, p. 368). Ainda ao se considerar a ligação entre a realidade e a ficção, é interessante destacar a noção de Paraíso, que é também um conceito bíblico. Assim, a atmosfera religiosa, a luta interna travada pelo oleiro no texto literário ficcional encontra eco no âmbito da telenovela, a qual ele repudia, visto que o par romântico da dramaturgia carrega a dicotomia diabo/santa. Ademais, merece destaque o fato de que a trilha sonora da novela fazia parte da paisagem sonora da casa, posto que a partir da televisão o som era propagado para diferentes cômodos e, obviamente, espalhavam por lá a música da novela. Compõe ainda a trilha sonora de *Paraíso*, e por extensão a música presente na casa naquele horário, canções como *Varandas* (Almir Sater), *Minha Paixão* (Milionário e José Rico), *Eu, a viola e Deus* (Rolando Boldrin), *São Sebastião do Rodeio* (Zé Geraldo e Zé Ramalho), *Boiadeiro Errante* (Sérgio Reis). Além da música sertaneja raiz, aparece também música popular romântica, com Roupas Nova, Milton Nascimento, dentre outros¹⁰. No horário das vinte horas, a emissora transmitia a novela *Sol de Verão*,

A novela conta a história de Rachel (Irene Ravache), mãe de Clara que abre mão do casamento estável com Virgílio (Cecil Thiré) para recomeçar sua vida e viver uma nova paixão – uma trama corajosa para a época, simbolizando o momento de transição que o país vivia com o início do fim da ditadura e todas as expectativas trazidas por aquela possibilidade de liberdade (BRYAN; VILLARI, 2014, p. 369).

Não dá para deixar de perceber o fato de que a neta de Bruno Stein também deixa o namoro infeliz e parte para Porto Alegre, em busca de uma nova vida. A própria novela perpassa em sua trilha sonora “o otimismo juvenil naqueles últimos

¹⁰ BRYAN e VILLARI, 2014, p. 368

anos de mordalha imposta pela ditadura” (BRYAN; VILLARI, 2014, p. 369), com músicas de Lulu Santos (Tempos Modernos), da banda Blitz, Guilherme Arantes, Rita Lee, Fafá de Belém, Nara Leão, Djavan, entre outros. Da mesma forma que o tema da telenovela exibida às 18 horas permite pôr em consonância o contexto da trama de *Valsa para Bruno Stein*, a das 20 horas também tematiza essa relação, tanto pelo viés de Verônica, quanto do próprio protagonista em relação à nora, visto que ele também sofria o dilema de um casamento em que o amor não imperava, e que foi encontrado fora do casamento.

Bruno não cansava de atribuir à televisão o poder de destruição das famílias. Quando a neta resolveu ir morar em Porto Alegre, foi categórico ao dizer que “... a televisão te envenenou, despertou no teu coração o desejo e a vaidade do mundo. Verônica, o diabo está rondando a tua vida” (VBS, p. 147), e quando as coisas tomavam algum rumo diferente do que imaginava ser o certo logo refletia “isso é a televisão, pensou. Esses filmes de assaltos e crimes, essas novelas despudoradas” (VBS, p. 90). Para o protagonista, a inserção da televisão e toda a programação por ela transmitida eram responsáveis pela degradação da família, pela ruína da moral e dos bons costumes que pregara ao longo da vida. Como a paisagem sonora interna da casa de Bruno estava impregnada pela sonoridade advinda da televisão, levando em conta a identificação da emissora à qual assistiam e em extensão os programas veiculados naquele período, os temas e trilhas sonoras transmitidas passam a fazer parte, de alguma forma, das obras literárias, ainda que sejam extraídos do mundo real.

Identificar as novelas e programas que as mulheres da casa assistiam e que Bruno combatia configura-se numa tentativa de também ouvir o que ele ouvia, e que, apesar de não descrito explicitamente no texto, é possível determinar a partir dos vestígios deixados pelos comentários do narrador não foi descrito explicitamente no texto, mas que os vestígios deixados pelos comentários do narrador permitem determinar. Bruno Stein é o personagem mais velho e curiosamente, ou até por isso, é o maior apreciador das artes, sejam elas musicais, literárias ou visuais. Apesar de estar inserido em ambiente rústico, o oleiro é apresentado como uma pessoa que preenche seu tempo livre ouvindo música, lendo e esculpindo. Além disso, é alguém habituado a fazer reflexões sobre a vida, sobre as transformações que suas quase sete décadas de existência permitiram acompanhar. Imerso no ambiente hostil do

campo, convivendo de forma distanciada com seus familiares e rodeado por trabalhadores braçais, artes como a música e a literatura estão intrinsecamente ligadas ao personagem; fazem parte da sua vida. É justamente quando o personagem está sozinho, em seu refúgio, em contato com suas músicas e suas leituras, que ele é efetivamente ele mesmo. A atmosfera criada a partir da música, da literatura, das artes em geral, faz desabrochar o Bruno que se oculta no cotidiano. A camuflagem que ele usa fica do lado de fora da porta de seu quarto. Em verdade, é possível afirmar que o refúgio não serve para sua reclusão, pois recluso ele está quando se vê acompanhado por muitas das outras pessoas que o cercam. É exatamente a música que viabiliza a aproximação entre sogro e nora, e é ela também que vai acompanhar a trajetória do protagonista até consumir seus desejos em relação à esposa do filho.

Provavelmente, o fato de Bruno ter acesso à arte tenha sido crucial na sua formação, e isso se revela em suas reflexões, as quais seriam improváveis em um personagem sem formação intelectual; haveria um comprometimento na verossimilhança caso a narrativa apresentasse profundas reflexões feitas por um personagem infantil, por exemplo, ou por alguém desprovido de conhecimentos ou, ainda, que os tenha apenas superficialmente.¹¹

Observando por esse viés, é emblemático Bruno Stein ser um homem de certa idade que desfruta de bens culturais, como a música e a literatura, haja vista que ele é habituado a refletir, e essas ponderações são possivelmente viabilizadas pelo acesso à cultura. Nesse sentido, Bruno Stein tem um nível intelectual que o difere dos demais, (semelhante ao que ocorre com o personagem Túlio, de *Caminhando na Chuva*¹²) e encontra na arte um alento para o fim de sua vida.

Restavam poucos prazeres na vida do oleiro Bruno Stein: o fumo, a leitura, a música e a paixão por modelar. O vício do tabaco, dos livros e dos sons adquirira-os na adolescência, influenciado pelo pai, mas o da arte sobrevivera-lhe na velhice, sem alguém que o provocasse, desfecho de uma longa vida de atribulações e angústia, fruto talvez da compreensão inconsciente de sua incapacidade de moldar o mundo e os seres ao seu redor. O primeiro encurtava-lhe a respiração (...), o segundo enfraquecia-lhe as vistas; o terceiro aliviava-o das tensões diárias e o quarto o deixava, ao mesmo tempo, em estado de exaltação e depressão, porque se era capaz de transformar a massa amorfa em formas harmônicas não lhe podia insuflar vida e por mais próximos que os seus bonecos estivessem da

¹¹ BOOTH, 1980, p. 66

¹² Conforme foi apresentado na parte introdutória deste estudo, página 21.

realidade jamais respirariam, não passariam nunca de caricatura (KIEFER, 1995, p. 13).

O personagem vê na arte uma maneira de fabular o que lhe escapa na vida. Percebe-se em Bruno Stein alguém cujas reflexões perpassavam questões existenciais, o que incluía a necessidade de se aproximar de seus familiares através da arte, já que na realidade estavam cada vez mais distantes, especialmente depois da chegada da televisão. O oleiro buscava, através de suas esculturas, criar uma nova versão de seus convivas, intui-se que com a intenção de deixá-los mais próximos a ele, já que na vida real eles não estavam. Assim, a passagem do tempo, implacável na realidade, poderia ser forjada na arte.

Observou atentamente o rosto da companheira. Não, a que moldara não era esta, no galpão encontrava-se outra Olga, talvez uma que estivesse na sua memória, ou fruto de seu desejo. Ou tinha a arte o dom de, ao reproduzir o real, mudar-se em nova realidade? (KIEFER, 1995, p. 73).

Percebe-se na passagem acima uma vontade implícita de Bruno Stein em voltar no tempo, ou pelo menos rememorar e conservar através da escultura a antiga beleza que já não via na esposa. A preservação da beleza através da arte foi tema de escritores em outras épocas. A ânsia de conservar e perpetuar o belo pode ser verificada em outras obras, como em *O Retrato de Dorian Gray*, do escritor inglês Oscar Wilde, e *O Retrato*, que compõe a segunda parte da trilogia *O Tempo e o Vento*, de Erico Verissimo. Enquanto que em Kiefer o personagem almeja recuperar nas esculturas a beleza da esposa, em Wilde a constatação do personagem de que o tempo forma a alma mas deforma o corpo o faz desejar ter beleza eterna.

- Como é triste - murmurou Dorian, com os olhos fixos ainda no seu retrato.
- Como é triste! Tornar-me-ei velho, horrível, espantoso. Mas este retrato permanecerá sempre jovem, não será nunca mais velho que neste dia de junho... Se ocorresse o contrário! Se eu ficasse sempre jovem, e se este retrato envelhecesse! Por isso – por isso - eu daria tudo! Sim, não há nada no mundo que eu desse! Daria até minha própria alma! (WILDE, 1981, p. 36).¹³

¹³ No original: 'How sad it is!' murmured Dorian Gray, with his eyes fixed upon his own portrait. 'How sad it is! I shall grow old, and horrible, and dreadful. But this picture will remain always young. It will never be older than this particular day of June... If it were only the other way! If it were I who was to be

Em Kiefer, além de Bruno, a personagem Valéria também se questiona a respeito da fugacidade da beleza, ao olhar-se em uma fotografia e constatar que o tempo fora cruel e implacável com ela. Há também nestas reflexões a representação da imagem fixada que não muda com o passar do tempo, enquanto que a pessoa sim. Tanto em Kiefer quanto em Wilde os personagens se inquietam frente ao registro de uma imagem sua que não vai mudar, mas que será a prova da inclemência austera, impiedosa e severa dos efeitos da passagem do tempo. E esse registro se dá através da arte.

Às vezes, quando encontrava um retrato antigo nalguma cômoda, eternizado instantâneo de festa ou baile já perdido no sumidouro do tempo e da memória, evitava olhá-lo porque sabia que odiaria não só os anos que separavam a película amarelecida do frêmito vital ali aprisionado mas também e principalmente a ingenuidade de seu próprio sorriso, a facilidade com que se deixara enganar pela vida, a incapacidade de prever o singular prazer do tempo em esmagar as ilusões da juventude (KIEFER, 1995, p. 36).

Valéria não apenas olha para a foto e vê uma imagem de si ainda jovem; suas reflexões adentram o campo filosófico e psicológico acerca da felicidade e ilusões juvenis. Enquanto que a nora ruma sua desgraça de ter-se casado e sido infeliz por mais de vinte anos, Bruno sente saudade da companheira com a qual casou e que não existe mais. O oleiro moldara sua esposa de acordo com a lembrança que preservara dela, como se ao chegar ao fim da vida seu desejo fosse voltar ao começo e poder ter de volta a juventude que se perdera no caminho. As esculturas poderiam ser associadas à encarnação de um passado que não volta. Consoante com Tzvetan Todorov (2011) ao elaborar um estudo sobre Wilde em que discute a arte em referência a Jesus Cristo, numa atmosfera em que, de acordo com Wilde, Jesus seria a personificação do projeto divino e as obras de arte a encarnação do projeto do artista.

É próprio à religião cristã ter imaginado uma encarnação humana do projeto divino – como as obras de arte comuns são usualmente a encarnação do projeto do artista. Nisso, Jesus se assemelha não ao artista, mas à própria obra (TODOROV, 2011, p. 45).

always young, and the picture that was to grow old! For that - for that – I would give everything! Yes, there is nothing in the whole world I would not give! I would give my soul for that!' (WILDE, 2010, p. 71).

Referências bíblicas são recorrentes na narrativa, inclusive porque a Bíblia, assim como o *Fausto*, é o livro de cabeceira de Bruno, o que torna as alusões ao texto cristão em suas reflexões quase que como um elo natural. É importante destacar a aproximação entre o escultor e a imagem de Deus da crença religiosa cristã sobre a criação do mundo, segundo a qual Deus fez o homem do barro e através do sopro divino deu-lhe a vida, analogia que o próprio personagem faz. Bruno Stein percebia sua insignificância enquanto reles mortal que até era capaz de fazer esculturas humanas, mas que jamais seria capaz de transformá-las em pessoas.

Deus talvez fosse o Supremo Modelador, eternamente a transmutar os elementos do Universo. Neste sentido a arte, a criação, era uma espécie de poder mágico, divinatório, de encantamento. Apenas que ao homem estava vedado soprar na boca de suas criaturas. Arte, que na língua de seus avós chamava-se *Kunst*, era também uma forma de conhecimento, de nomeação dos objetos e de paixão (KIEFER, 1995, p. 61).

Assim como Cristo seria a personificação do projeto de Deus, Bruno seria o artista a encarnar em esculturas seu projeto de família, que para ele era a ideal. Bruno conseguia moldar o barro, mas não conseguia moldar as pessoas à sua volta e ele mesmo era, até certo ponto da narrativa, moldado pelas crenças que o impediam de agir de acordo com seus instintos. Bruno parecia ter consciência de que não tinha o domínio das pessoas reais ao seu redor, e talvez por isso encontrasse nas esculturas uma maneira de ter esse domínio, até porque “o trabalho para um artista é um processo altamente consciente e racional, um processo ao fim do qual resulta a obra de arte como realidade dominada, e não – de modo algum – um estado de inspiração embriagante” (FISCHER, 1966, p. 14).

A imagem do escultor no romance é cercada por significações e simbologias. A presença da arte na história e as reflexões de Bruno ou do narrador a respeito dela em comparação a Deus eram recorrentes. De acordo com seus pensamentos, da mesma forma que nasce um pai quando nasce um filho, nasce o artista quando nasce a obra; de acordo com esse pressuposto o artista só existe pela obra que cria, da mesma forma que para Bruno Stein a concepção da existência de Deus só existe à medida que existam pessoas para acreditarem nisso.

Explodiu numa estrepitosa gargalhada. *Ao ser criada, a criatura cria o criador*, disse em voz tão alta que espantou as cinco mulheres e fez cessar a discussão. Deus criou o homem porque não existia sozinho, continuou, o riso borbulhando na boca (KIEFER, 1995, p. 73).

Percebe-se que a ironia expressa através do riso e do comentário do protagonista revela indícios de que sua crença religiosa estava sendo abalada, de forma que o questionamento que ele apresenta é: Deus existe porque os homens existem ou os homens existem porque Deus existe? Indagações religiosas do tipo têm vínculo com a arte em virtude da associação feita entre Deus (supremo modelador) e os artistas comuns. Dessa forma, é possível considerar que foi justamente a arte, através de suas diferentes manifestações, a maior responsável por tornar o oleiro diferente das pessoas com as quais convive. É possível observar, nesse aspecto, o poder humanizador da arte, já evidenciado por outros escritores e defendido por Werlang (2011), quando escreve sobre a obra de Erico Verissimo.

Profundamente enraizada na concepção de humanismo de Erico Verissimo está a crença no poder da arte, e particularmente da música, de questionar sem palavras, de curar, de servir como um bálsamo que contenha tanto a resposta como a indagação, capazes de colocar a alma do homem a nu; poder esse que em um momento de lucidez pode levá-lo a compreender suas loucuras e a entrever a possibilidade de um futuro melhor (WERLANG, 2011, p. 294).

Tal concepção está de acordo com o que o próprio Kiefer (2002) entende a respeito da música em relação ao protagonista, quando diz que “metaforicamente, a música salva o velho patriarca, potencializa nele as pulsões de Eros (KIEFER, 2002, p. 41)”. As pulsões de Eros, de acordo com a psicanálise freudiana, estão relacionadas com as pulsões de vida, opostas às pulsões de morte. O personagem está num limite tênue entre os dois, pois a proximidade de seu septuagésimo aniversário o leva a questionamentos que envolvem o medo da aproximação da morte ao mesmo tempo em que sua dedicação à arte pode ser vestígio da sua vontade de permanecer vivo. Então a música o salva no sentido de que foge à necessidade de punição pela ideia de pecado pelo envolvimento com a nora, por, finalmente, atribuir sentido à sua existência ao entregar-se aos prazeres carnis usualmente combatidos pela sociedade cristã. As pulsões de Eros estão presentes em *Valsa para Bruno Stein*, como as pulsões de Tânato estão em *O Pêndulo do Relógio* e *A Face do Abismo*.

O poder humanizador da arte, defendido por Werlang (2011), é perceptível ainda quando Silva (1996) reflete a respeito de Túlio, personagem de *Caminhando na Chuva*, e que pode ser estendida a Bruno, pois ambos os personagens são pessoas cultas inseridas em um ambiente que não condiz com sua intelectualidade e capacidade de análise do mundo e das relações interpessoais.

O fato de ser um homem que lê e pensa, rodeado por muitos analfabetos e alfabetizados que não leem nada, torna-o ainda mais infeliz que os demais. É evidente, porém, que ainda assim é muito mais digna, porque mais coerente com a condição humana, a sua consciência infeliz do que a inconsciência dos outros, ainda que esta seja feliz (SILVA, 1996, p. 62).

Tanto Bruno Stein quanto Túlio estão isolados na solidão que o conhecimento lhes inflige. O valor da arte no enredo ainda pode ser iluminado pelo conceito de Daniel Abadie segundo o qual “toda arte (...) é uma resposta à morte e à absurdidade de uma existência que vai desaparecer” (ABADIE, apud CANCLINI, 2016, p. 87). O oleiro estava no fim de sua vida e é simbólico o fato dele encontrar refúgio num tipo de arte que eterniza o efêmero, que dá mais um tempo para o que está no fim, o que reporta a outro postulado, de acordo com o qual “arte existe porque seres humanos têm necessidade de transcendência” (TODOROV apud CANCLINI, 2016, p. 87), e essa transcendência, no romance, é apresentada através das esculturas.

Para Bruno, as diferentes representações artísticas funcionavam como uma fuga, semelhante ao destacado por Werlang (2011) ao falar do personagem Noel, de *Um Lugar ao Sol*, ao referir que este “busca refúgio na arte, e a música constitui-se no principal elemento de ligação com um mundo onírico, onde a hostilidade do mundo não encontra meios de se infiltrar” (WERLANG, 2011, p. 62). Tal hostilidade pode facilmente estar associada à falta de acesso aos bens culturais por parte das pessoas que convivem com Bruno. Assim, a exemplo de Noel, Bruno Stein também se refugia na arte, ora através das esculturas, ora através da música; era nas artes que o personagem se encontrava de verdade; ao mesmo tempo em que o afastavam de seus dilemas e problemas existenciais o mantinham ligado à vida, ainda que fosse à vida onírica, à dos sonhos e da nostalgia que ele tentava deliberadamente conservar por meio das esculturas. A arte proporciona uma atmosfera de reflorescimento de sonhos e Bruno procura refugiar-se da futilidade

enclausurando-se na música. É em seu refúgio, tomado de paisagem musical, que Bruno se livra da âncora que o prende a uma convivência social superficial. O velho oleiro é alguém muito solitário, não há com quem conversar a respeito de arte; a música é sua interlocutora no rol de sua solidão cultural. Talvez tenha sido esse o fato a aproximar nora e sogro, porque Valéria, a despeito das outras mulheres, era a única que não condenava suas preferências, e até respeitava sua reclusão.

Grande parte das reflexões de Bruno Stein ocorria especialmente em um cômodo específico da casa, que ele mantinha como uma espécie de refúgio, um quarto em que se escondia para ler seus livros, ouvir suas músicas e pensar.

Fechou a porta a chave, colocou um disco na vitrola, um pesado e grosso disco da RCA Victor, e esparramou-se no sofá. Os suaves acordes do terceiro movimento da Sinfonia¹⁴ nº 40, em Sol Menor, de Mozart¹⁵, encheram a peça. Diminuiu o volume, antes que viessem chamar-lhe a atenção. Deixou que a música entrasse não apenas pelos ouvidos, mas também pelos poros. Mozart, sopro de Deus, prova maior da divindade revelada no homem (VBS, p. 88).

Novamente há presença da figura de Deus em suas reflexões, e a aproximação entre arte e religião. A cena acima permite entender a música como um dos mais altos graus da capacidade criativa e talentosa do ser humano, cujos dons se revelam através da criação artística, conceito que se aproxima do que Schafer (2011) diz em relação à música, pois

(...) a paisagem sonora é demasiado complexa para ser reproduzida pela fala humana. Assim, somente na música é que o homem encontra verdadeira harmonia dos mundos interior e exterior. Será também na música que ele criará os seus mais perfeitos modelos da paisagem sonora ideal da imaginação (SCHAFER, 2011, p. 70).

Harmonia essa a que o protagonista tem acesso especialmente em seu refúgio, pois os elementos sônicos que fazem parte do cotidiano de Bruno criam um mundo sonoro específico e particular, em que a música se destaca em detrimento

¹⁴ Sinfonia é o “termo usado a partir do Renascimento para designar vários tipos de peças (geralmente instrumentais)”. Em torno de 1700, usava-se indistintamente “sonata” e “sinfonia” para peças instrumentais. A partir do século XVIII, sinfonia designa uma peça instrumental para orquestra, em vários movimentos distintos. No decorrer daquele século torna-se a maior e mais importante forma instrumental da música desde então (GROVE, 1994, p. 868).

¹⁵ Wolfgang Amadeus Mozart (1756 – 1791): compositor austríaco, cujo talento musical foi demonstrado muito cedo, compondo já aos cinco anos. Incrivelmente talentoso, retratou emoções heroicas e dramáticas em sua vasta obra, a qual o faz figurar entre os mais importantes compositores da história da música (GROVE, 1994, p. 626).

dos demais sons, formando a essência da paisagem sonora individual do personagem; dentro do mundo sonoro da propriedade, há um recorte sônico particular em relação ao personagem Bruno, que é repleto de música.

É ímpar a paisagem sonora no fragmento do texto ficcional em destaque, pois naquele refúgio o espaço estava todo ocupado pela música, é como se ela ganhasse corpo; cria-se uma imagem semelhante a de um balão cheio de ar, na qual o balão são as paredes do quarto e a música é o ar que preenche o espaço. De acordo com Schafer (2011), a própria concepção da sinfonia naturalmente foi pensada para ser executada em ambiente fechado, quando o avanço tecnológico fez com que o ambiente das ruas fosse mais carregado sonoramente, inviabilizando a execução musical.

A música absoluta é desvinculada do ambiente externo e suas mais altas formas (a sonata, o quarteto, a sinfonia) são concebidas para serem executadas a portas fechadas. Na verdade, elas parecem ganhar importância na razão direta do desencanto do homem com a paisagem sonora externa. A música muda-se para dentro das salas de concerto quando já não podem ser ouvidas efetivamente do lado de fora. Ali, por detrás das paredes acolchoadas, a audição concentrada torna-se possível. Isso equivale a dizer que o quarteto de cordas e o pandemônio urbano são historicamente contemporâneos (SCHAFER, 2011, p. 151).

Em *Valsa para Bruno Stein*, o ambiente externo ao refúgio de Bruno era contaminado por sonoridades que o incomodavam, especialmente pela televisão, que por extensão representa as transformações tecnológicas pelas quais a sociedade gaúcha da época passou. No contexto da casa, o local mais apropriado para a apreciação de uma sinfonia era justamente o quarto, embora a música não fosse executada ao vivo, mas reproduzida na vitrola que Bruno retirou da sala assim que a televisão chegou, e da qual ninguém deu falta.

A paisagem sonora em *Valsa para Bruno Stein* é significativa especialmente quando a nora do oleiro está envolvida nas ações. Há uma evidente aproximação entre a música e o desejo, entre ceder às tentações e arcar com as consequências advindas disso. Apesar de terem convivido por vinte anos na mesma casa, Bruno e Valéria passaram a se ver não mais como nora e sogro, mas como homem e mulher, sujeitos desejantes que enxergam no outro a possibilidade de uma realização carnal

até então desconhecida, ou no mínimo abafada. Até o dia em que ambos sucumbem à atração que sentem e viabilizam o encontro.

Com a finalidade de poder realizar seus desejos, Valéria fica atenta aos ruídos produzidos nos outros cômodos da casa e a partir do que ouve, age. Essa atitude é reveladora de que a paisagem sonora influencia as ações dos personagens e com isso interfere no andamento geral da história.

Recostada contra a guarda da cama Valéria ouviu quando a televisão foi desligada. A descarga do vaso sanitário repetiu-se várias vezes, antes das filhas se recolherem. Podia ouvi-las comentando sobre a novela. Na cozinha, Olga lavava talheres, pratos e panelas. Algum tempo depois que a sogra terminou a limpeza e foi dormir conseguiu ouvir a suave música no escritório. Deixou-se embalar, como se as cordas a ninassem. Imaginou o sogro, cabeça enterrada no peito, as mãos cruzadas no colo, entregando-se à música (VBS, p. 97).

A paisagem sonora dessa sequência permite identificar quatro cenas distintas que acontecem concomitantemente dentro da casa. A partir da narração do narrador em terceira pessoa e através dos ouvidos de Valéria (cena um) é possível definir o que acontece em cada cômodo, com cada personagem. Ao mesmo tempo em que a televisão foi desligada na sala (cena dois), a louça estava sendo lavada na cozinha (cena três) e música era ouvida no refúgio, antigo escritório em que Bruno se escondia de todos (cena quatro). A sonoridade demarca mais do que apenas o que acontecia com cada um dos membros da família, pois revela também o lugar social de cada um. As netas de Bruno assistiam à novela, estavam entregues à novidade, à tecnologia que na época era a melhor a que se podia ter acesso. A esposa do oleiro realizava os afazeres domésticos; verifica-se a condição da figura feminina, haja vista que ela também pertencia à geração de Bruno, não apreciava a cultura e na narrativa é representada como alguém que existia na casa para servir ao marido, filho e netas. Bruno e Valéria (de uma geração posterior à de Bruno), estão imersos em seu mundo particular, um ouvindo música e o outro ruminando seus pensamentos carregados de desejos carnisais.

Quando os outros ruídos cessaram, Valéria pôde deleitar-se também com o que o sogro ouvia. O elo entre eles nesse momento passa a ser a música, porque

mesmo estando em lugares diferentes dentro da mesma casa, os dois estão entregues à mesma sonoridade.

No entanto, o papel atribuído à música em *Valsa para Bruno Stein* vai muito além de um elo sônico entre apaixonados, pois ela ganha característica semelhante à da tempestade em *A Face do Abismo* e em *O Pêndulo do Relógio*, já que Valéria se aproveitaria da sonoridade musical para encobrir os vestígios sonoros de sua entrega sexual ao sogro. “Apurou o ouvido: a casa dormia. Olga tinha sono pesado, o quarto das filhas ficava longe do escritório, a música abafaria os gemidos” (VBS, p. 98). Em *Valsa para Bruno Stein* a música seria aliada, abafando os ruídos do sexo, enquanto que em *A Face do Abismo* e *O Pêndulo do Relógio* os sons da tempestade encobriram o suicídio de Laura Rosas e Alfredo Muller, respectivamente.

Na cena que se segue após Valéria acompanhar de ouvido o que estava acontecendo no restante da casa e ao constatar que não seria ouvida caso fosse visitar o sogro em seu refúgio decide partir rumo a seu intento de entregar-se a ele. “Deslizou pelo quarto, descalça, atravessou a cozinha com passo de gata, largando a sola do pé com suavidade sobre o assoalho, alcançou o escritório com a respiração ofegante (VBS, p. 98)”. Aqui se identifica a singularidade do silêncio, do não produzir ruído, das artimanhas da mulher para não ser pega em flagrante, e para isso desloca-se com cuidado pela casa que, por ser de assoalho de madeira, poderia produzir rangidos ao menor descuido, denunciando sua presença, especialmente se mais alguém na casa estivesse apurando os ouvidos para ouvir os sons produzidos em cada cômodo.

É incontestável que a música mexe com a mulher, visto que a própria Valéria a reconhece como um elemento que influencia no pulsar do sangue em suas veias. Logo que chega perto do refúgio do sogro ela se sente insegura e nesta parte a paisagem sonora adquire a corporeidade dos demais elementos que constroem a cena, pois “os acordes da flauta, e a expectativa, a indecisão entre recuar e avançar para os braços de Bruno ou para a vergonha, aumentavam o pulsar de suas veias (VBS, p. 98)” remete à ideia de algo que quer ir mas se sente preso por algo, de forma semelhante a como são produzidos os acordes da flauta, através dos dedos que tapam ou destapam os orifícios do tubo oco de onde sai o som.

Além de fazer parte da memória auditiva do personagem e de ser propulsora de algumas ações no texto, a música também tinha lugar nos pesadelos de Bruno, como no caso ocorrido no presente da narrativa em que o sonho envolvia valsa e os pais. O pesadelo funciona como uma espécie de julgamento, a partir do qual o protagonista deduz que é um monstro, pois é colocado diante da família que aponta seus defeitos e o envolvimento com a nora. É interessante essa construção porque, por ser um sonho, ele acontece na mente do protagonista e apresenta o que cada familiar pensa a respeito dele. É como se de alguma forma ele soubesse que não deveria ser tão austero com as netas, por exemplo. Nesse contexto onírico,

Ouviu-se então um acorde de violino, provindo de um canto da sala. Da penumbra surgiu um homem esquelético, cambaleante, agitando freneticamente o arco. O som subia, as notas tornavam-se mais e mais agudas. Súbito, o solo cessou. Não, o homem disse. Bruno odeia valsas e ouvirá uma em sua homenagem. Pasma, lívido, suspenso entre o desespero e a loucura, reconheceu-o. Uma valsa para Bruno Stein! Exclamou o pai, curvando-se numa prolongada mesura. Ao tempo em que a valsa principiava, surgiu na sala, marcando o compasso ternário com a bengala, a mãe, trajada de preto, a face descarnada, sem os olhos nas órbitas, e o convidou para dançar (VBS, p. 104).

A presença da música torna o sonho/julgamento um verdadeiro pesadelo, pois Bruno odiava valsas e uma delas passou a ser tocada em sua homenagem. O pai, responsável pelo trauma que acompanhou Bruno por toda vida, volta à sua memória para aplicar-lhe uma espécie de pena depois do julgamento. E isso se dá através da música. Essa atmosfera gera uma mistura de sensações no protagonista, cujos pensamentos giram em torno da “lembrança da nora em trajes íntimos, o som do violino do pai e a imagem repugnante da mãe (VBS, p. 105)”. Isto é, lembranças sônicas e de imagens vistas e sonhadas compõe o tormento de Bruno.

Ocorre que mais adiante, já no desfecho da trama, o personagem é colocado diante de uma situação muito semelhante à do sonho, quando, após praticar o ato sexual com a nora percebe que

De repente atravessou a noite um somido agudo, de compassos marcados. Reconheceu a valsa: a mesma que o pai arrancava do violino em seus intermináveis ensaios (...) - Uma valsa para Bruno Stein! - exclamou uma voz arrastada (VBS, p. 173).

O som da valsa desperta de imediato as recordações do sonho, cujas imagens voltam instantaneamente à memória, pois “Bruno recordou-se do pesadelo: a prolongada medida do pai, o arco agitado freneticamente, o som furando-lhe os tímpanos, a mãe, sem os olhos nas órbitas, convidando-o para dançar” (VBS, p. 174). Ou seja, mais uma vez a música adquire aura de coisa viva, posto que desperta no protagonista um estado anímico incomum para o momento. A figura de linguagem utilizada no excerto remete não ao volume do som da valsa, mas ao efeito que aquele tipo de música era capaz de desencadear em Bruno. Tanto a recordação sonora da valsa quanto aquela assoviada no presente da narrativa não teriam capacidade para furar os tímpanos de quem quer que fosse, porém, as recordações que evocavam tinham o poder de acionar o caos na mente do oleiro. A paisagem sonora, neste caso, é responsável pelo estado anímico do personagem.

Na sequência, “Arno Wolf, retornando o assvio da valsa, cambaleou rumo à olaria” (VBS, p. 100), a qual ardia em chamas. Arno estava bêbado enquanto assoviava a valsa na propriedade de Bruno e isso remete diretamente ao pai do personagem, pois era nos momentos de bebedeira que fazia as atrocidades contra a mulher, das quais o protagonista lembra no início da narrativa. A associação feita através da bebida entre Wolf e o pai de Bruno é significativa à medida que ele não impede que o bêbado vá à olaria, mesmo que este não disponha no momento de suas faculdades mentais, devido à ingestão de álcool.

Bruno ouve o bêbado gritar “- Uma valsa para Bruno Stein! E depois o assvio e o arrastar de alpargatas pelo chão de terra” (KIEFER, 1995, p. 172). Ou seja, misturados aos gritos estão os assvios, maneira encontrada pelo personagem para executar a canção. A singularidade das significações desse tipo de representação sonora é destacada por Werlang (2011) ao afirmar que “muito além da alegria, o assvio é uma manifestação inequívoca daquilo que poderia ser melhor. Na falta de qualquer possibilidade de realizar seus sonhos, a melodia assviada é a expressão musical da esperança” (p. 361). O leitor talvez pudesse inclinar-se a pensar que a valsa assoviada por Arno viesse a soar em seus ouvidos como um castigo, como a acusação de todos os seus defeitos, os mesmos que ele costumava apontar nos outros e que a partir daquele dia poderia reconhecer em si, embora com algumas diferenças, pois enquanto o pai batia em sua mãe doente ele traía o filho em sua própria casa, relacionando-se sexualmente com a nora. Bruno via os defeitos do pai

mas ignorava os seus, pois tanto a atitude do pai quanto a dele não seriam bem vistas aos olhos da sociedade, nem seriam aceitáveis ao Deus ao qual ele tanto temia; inclusive, a violência contra a esposa talvez fosse mais bem aceita que a traição conjugal com a nora. Porém, considerando que a valsa é símbolo de um rito de passagem ela pode ter sido apresentada como uma espécie de comemoração. Uma valsa assoviada no final da narrativa talvez equivalha à esperança de uma nova vida, de uma maneira inaugural para ele de encarar sua existência, no auge de seus setenta anos. Talvez ela tenha marcado a travessia, o rito de estreia a essa nova vida. Talvez ela seja a homenagem pela passagem de Bruno de uma vida reta, honrada, religiosa, temente a Deus, para, finalmente, entregar-se àquilo a que ele havia sido concebido para ser, pois, como o próprio autor fala quando discute a criação do enredo, a frase inicial indicava que a obra (por extensão, o personagem) a ser produzida não queria ser um conto, “queria ser outra coisa” (KIEFER, 2002, p. 41). Assim como a frase de abertura da narrativa indicava que o texto não queria ser um conto, talvez pudesse ser um romance, Bruno talvez também não quisesse ser apenas uma pessoa correta, no fundo queria uma vida pulsante.

Bruno então retorna para o interior da casa, onde a televisão estava ligada, transmitindo o desfile de carnaval. Não é fortuito o período do ano escolhido pelo autor para a narrativa, pois essa época perpassa, pelo viés religioso, a questão da tentação e do pecado, expressa tanto na valsa que Arno Wolf assovia (*Mephisto*, de Liszt), como em *Fausto*. No texto são apresentadas diferentes visões a respeito da festa. Bruno “jamais permitira que as netas frequentassem os bailes de carnaval” (VBS, p. 154) porque, segundo ele, “eram dias do demônio, dias em que ele andava às soltas” (VBS, p. 154); as netas, porém, sentiam vontade de participar dos festejos de carnaval. No entanto, a visão de um dos empregados de Bruno é fundamental para compreender o desfecho da história. Em conversa com Gabriel, Erandi diz

Amanhã a gente bebe e dança até explodir. Sabe, Gabriel, por que eu gosto de carnaval? Porque nesses quatro dias de folia as pessoas deixam de ser hipócritas. São quatro dias em que a verdadeira natureza de cada um vem à tona e a ideia do pecado desaparece da terra. Ah, meu amigo, que beleza seria a vida se ela fosse um eterno carnaval! (VBS, p. 165).

O comentário de Erandi está em conformidade com os traços particulares de Bruno, pois o protagonista passa toda a narrativa dividido entre pecados e virtudes,

usando a palavra de Deus e criticando quem não a seguia, mas no fundo o que ele tinha era medo de sucumbir ao pecado, que é o que acontece. Considerando que ele cedeu aos desejos carnavais e acabou se envolvendo sexualmente com a nora exatamente na época do carnaval, época em que, de acordo com a visão de Erandi, as pessoas revelam sua verdadeira natureza, fica subentendido que ali ele deixou de ser hipócrita, porque abriu mão do medo do pecado e resolveu fazer o que tinha vontade, desconsiderando os preceitos bíblicos que pregara durante toda sua vida.

No entanto, essa percepção de si mesmo que o personagem só conseguiu aceitar no fim da narrativa já tinha sido antecipada pela nora, quando refletia sobre o sogro. “Sabia que por trás da máscara de pureza, sob os olhos embotados e provérbios bíblicos, ardia o instinto; sob as cinzas ainda havia brasas e bastaria um sopro para reavivá-las” (VBS, p. 97). Tal sopro veio e reacendeu a vida do homem septuagenário, que a partir dali não mais se importou com o suposto poder da televisão de destruição da moral e dos bons costumes, pois na cena final posta-se diante do aparelho eletrônico a fim de ver o desfile das escolas de samba. Através disso, “sem o saber, Bruno Stein acabara de acrescentar mais um prazer à sua já longa e atribulada existência” (VBS, p. 175). Consoante com a opinião de Valéria a respeito do sogro está a do próprio autor em relação ao seu protagonista, pois

Desde o princípio, eu sabia que o próprio nome do personagem já carregava o centro do conflito da trama: a dicotomia entre pecado e virtude, o fim de algo e o começo de outra coisa, Bruno, *bruma*, leveza, e Stein, *pedra*, na língua alemã. Escrever o romance não foi mais do que ir atrás das verdades que já estavam enrodilhadas no vir-a-ser da frase inicial (KIEFER, 2002, p. 41).

Bruma é uma palavra que pode facilmente estar associada ao personagem Bruno, pois ele era realmente sensível quando ouvia boas músicas e lia bons livros, da mesma forma que era perspicaz quando esculpia com tanta sutileza de detalhes os familiares. Mas também era pedra quando se fazia enérgico com os funcionários, quando era intransigente com a família, quando se revelava um forte trabalhador braçal. Era bruma quando amava, era pedra quando tentava negar o que sentia. Era pedra quando detestava televisão, carnaval, ou qualquer mudança que viesse com o tempo, mas era bruma quando se deixava, finalmente, seduzir por aquilo que sempre condenou. Era pedra quando ouvia valsas. Mas a pedra virou bruma quando percebeu que a vida não precisava ficar presa no passado, e que mesmo ao

completar setenta anos ele ainda poderia viver muita coisa. A vida não estava no fim, porque a nova vida estava recém no começo.

CAPÍTULO 3 - A FACE DO ABISMO

Os sons da natureza estão se perdendo sob o estrépito combinado da maquinaria industrial e doméstica.

(SCHAFER, 2011)

De todos os textos de Charles Kiefer, o romance *A Face do Abismo* é um dos que demanda maior atenção do leitor, devido especialmente à sua estrutura não-linear, contada a partir de dois tipos diferentes de narrador: um em terceira pessoa e uma narradora-personagem, cujas falas em sua maioria advém de antigos relatos de outro personagem que morrera anos antes. Esse tipo de recurso geralmente não é usado nos gêneros lírico e dramático e aparece no romance como estratégia de criação literária. Para Anatol Rosenfeld “somente no gênero narrativo podem surgir formas de discurso ambíguas, projetadas ao mesmo tempo de duas perspectivas: a da personagem e a do narrador fictício” (ROSENFELD, 2014, p. 25). Essa ambiguidade acontece na narrativa, como será verificado mais adiante.

A Face do Abismo uma significativa mudança na paisagem sonora ao longo do tempo da narrativa, a qual acompanha os processos evolutivos da cidade fictícia na qual ocorre a trama. Como espaço e ambiente, a paisagem sonora é um dos muitos recursos utilizados em literatura para fazer com que o texto se pareça com a realidade, seu objeto de representação em textos realistas. Para Rosenfeld (2014)

A criação de um vigoroso mundo imaginário, de personagens “vivas” e situações “verdadeiras”, já em si de alto valor estético, exige em geral a mobilização de todos os recursos da língua, assim como de muitos outros elementos da composição literária (...) (ROSENFELD, 2014, p. 37).

Dentre tais elementos está a paisagem sonora que, neste caso, transfigura as alterações sônicas no espaço com que tem relação e que advém inicialmente da criação de um povoado onde primitivamente havia só mato, e posteriormente através da transformação do vilarejo em uma cidade industrializada. Embora o tema

em torno do qual a história gira não seja especificamente a sonoridade do local, é impossível não observar as variações da paisagem sonora diegética, analogamente à modificação da sociedade.

Cobrindo oitenta e dois anos da história da fictícia San Martin, cidade que se desmembrou de Pau'-d'Arco, o livro narra os principais fatos desde a fundação da cidade até a véspera do dia em que seria inaugurada a barragem, que acabaria por colocar fim ao município. O romance é didático ao apresentar elementos pós-textuais com notas sobre a genealogia e a cronologia da história, de forma que neles há informações que não constam no decorrer da trama, como, por exemplo, como foi a vida de alguns personagens depois que se mudaram para outras cidades, depois do fim da história.

Alberta Zeller, filha de uma das mulheres que primeiro chegaram em San Martin é a narradora personagem que conta ao neto as histórias dos moradores da cidade na véspera do alagamento, em sua última noite na cidade que natal. Deve-se notar que os relatos que faz são, em sua maioria, frutos das narrativas que ouviu da mãe à beira do fogão e que, por vezes não condizem com a versão expressa na perspectiva dada pelo narrador em terceira pessoa, que é quem revela mais claramente algumas coisas que Alberta desconhece, como o fato de ela ser fruto do relacionamento extraconjugal que a mãe tivera com seu aparente inimigo, José Tarquino. Alberta, que fora professora e vereadora e que após o alagamento de San Martin se mudou para Pau-d'Arco, jamais supôs que o chefe do bando que dizimou a aldeia indígena, sobre a qual San Martin nasceu, e que se instalou no povoado, casando com uma viúva um ano depois era, na verdade, seu pai.

Além de Alberta, José Tarquino teve outro filho, Gumercindo Rosas, fruto de seu casamento com Herta, mulher cujo primeiro marido morreu quando derrubaram a primeira árvore para iniciar o povoado e que perderia o juízo no ano seguinte, vítima de febre puerperal. José Tarquino fundou San Martin depois de, junto com seu bando, matar todos os índios que lá viviam e atear fogo nas ocas. Participou de algumas guerras e abriu uma serraria no povoado, a primeira de várias outras empresas que chegariam com o progresso.

Filho de José e Herta, Gumercindo lutou ao lado do pai em guerras e revoluções. Casou-se com Laura, natural de Pau-d'Arco, que acabou por suicidar-se

numa noite de temporal após viver longos anos ao lado do homem de quem apanhava e que a fazia infeliz. Tornou-se Intendente da cidade. Comandava um programa na rádio local, onde leu, em 23 de Março de 1979, o documento que oficializaria o fim de San Martin. A leitura do ofício gerou alvoroço na cidade, que culminou com uma passeata e com a morte do presidente do Sindicato dos Trabalhadores Rurais. Evidencia-se que, assim como a cidade foi fundada à base de assassinatos, quando seu fim foi anunciado também ocorreu uma morte, que se deu no mesmo lugar das anteriores, pois o presidente do sindicato foi morto exatamente no local em que setenta e seis anos antes o pai do Intendente fundara a cidade.

Algumas das situações expressas na trama remetem à ideia da intertextualidade que sempre existiu na literatura, aspecto esse presente no texto em referências à Bíblia, por exemplo, segundo a qual a noção de *face do abismo* existiu antes mesmo da criação do mundo. De acordo com o texto cristão, o livro do Gênesis: “No princípio, Deus criou os céus e a terra. A terra era informe e vazia. As trevas cobriam o abismo, e o Espírito de Deus movia-se sobre a superfície das águas” (BÍBLIA, 1982, p. 3), e a partir de então Deus ordenou que se fizesse a luz e em seguida algo que separasse as águas, criando dessa maneira o mundo.

Concepção análoga está presente no romance *A Face do Abismo*, o qual foi publicado em 1988, e traz na epígrafe essa citação do livro de Gênesis, elemento significativo no romance, retomado constantemente dentro da narrativa, bem como em comentários e reflexões. No entanto, a simbologia não é apenas superficial, considerando que *A Face do Abismo* narra a história da cidade de San Martin desde sua criação, em 1903, até sua destruição, em 1985, já que ela ficaria submersa pelas águas de uma barragem construída no rio que a banhava. É estabelecida uma correspondência entre a criação divina com fundação de San Martin, através de José Tarquino Rosas, um dos personagens centrais da história, ao fundar o povoado.

Biblicamente, “O próprio Deus é verbo, é palavra. E o mundo foi criado pela palavra quando ele ordenou que a luz se fizesse e a luz se fez, iluminando as trevas que cobriam a face do abismo” (KIEFER, 1994, p. 26). Isso encontra respaldo no que Schafer (2011) postula quando afirma que “a palavra de Deus, originalmente, chegou ao homem pelo ouvido, e não pelo olho” (p. 82). Seguindo essa ótica, Deus

fez o mundo pela palavra e foi pela palavra que José Tarquino fundou o povoado num ato simbólico.

Da mesma forma, é através da palavra que a cidade terá seu fim anunciado (por Gumercindo, através da rádio, na leitura do ofício que autoriza a criação da barragem). O alcance desse mecanismo de comunicação é revelador da importância dele nas narrativas e na vida das comunidades transfiguradas no texto literário, isso porque

Os sistemas de comunicação têm sofrido notáveis metamorfoses acústicas. Todos os sistemas de comunicação acústica têm um objetivo em comum: impelir cada vez mais longe a voz do homem. Eles compartilham de outra meta: melhorar e elaborar as mensagens enviadas através das distâncias (SCHAFFER, 2011, p. 232).

A palavra propagada pelo rádio, e no caso específico da leitura do ofício, tem o poder de colocar a cidade toda em polvorosa. A força da palavra em *A Face do Abismo* se revela ainda pela crença nos benzimentos, e pela importância da narrativa oral, que é o que garantiria à cidade que sua história não fosse também tragada pela água, pois seria registrada em forma de livro pelo neto de Alberta Zeller. É a narrativa oral feita por Alberta que dará suporte ao registro escrito, quando, em tempo posterior ao final do enredo, haverá a transposição da narrativa oral para a escrita, através do livro que virá a ser publicado pelo neto de Alberta.

Difícilmente poderíamos desconsiderar que a água sempre esteve presente na história de formação da humanidade, seja pelo viés bíblico ou científico. Schafer (2011) questiona: “Qual foi o primeiro som que se fez ouvir? Foi a carícia das águas” (p. 33) ao lembrar que este som também é o primeiro ao qual o ser humano tem acesso, ainda no ventre da mãe, em relação análoga ao som do oceano, de onde teria surgido a primeira espécie de vida, de acordo com a teoria da evolução das espécies. Seguindo essa premissa, “o oceano dos nossos ancestrais encontra-se reproduzido no útero aquoso da mãe e está quimicamente relacionado com ele” (SCHAFFER, 2011, p. 33). Em *A Face do Abismo*, é a água que vai fazer desaparecer a cidade de San Martin da face da terra, em outra correspondência bíblica quando esta apresenta, também no livro de Gênesis¹⁶, o episódio do dilúvio. É válido ressaltar a passagem em que Deus ordenou, também pela palavra, a Noé

¹⁶ BÍBLIA, 1982, p. 12

que criasse uma arca e nela pusesse casais de todas as espécies de animais para a criação de um mundo novo a partir de uma inundação. Depois que todas as espécies de animais estavam salvas na arca, fez chover quarenta dias e quarenta noites a fim de alagar toda a superfície da terra, que estava tomada pela maldade. Não é muito diferente no livro de Kiefer, uma vez que San Martin fora criada a partir da dizimação de uma aldeia indígena e os seus colonizadores passaram a fazer muito do que a bíblia condenava, como adultério, suicídio, assassinato, vícios, prostituição. Alegoricamente, da mesma forma que na Bíblia o dilúvio veio para lavar o mundo da maldade, em *A Face do Abismo* a inundação serviria para submergir o mal que fora feito naquela terra banhada pelo sangue indígena em sua criação.

O alagamento não é a única semelhança em relação ao dilúvio relatado na Bíblia. Considerando que o romance narra a história de San Martin desde sua criação até a véspera da inundação, o fato de ser dividido em quarenta capítulos cria o efeito de parecer que ao acabar a narrativa a cidade fica debaixo d'água, como a terra também teria ficado após quarenta dias de chuva. Em correspondência, como a terra levou quarenta dias para desaparecer sob as águas, San Martin teve sua história dilatada em quarenta capítulos, antes de ficar submersa. Ao chegar ao final da leitura do romance, o leitor como que *paira* sobre a face das águas que cobrem a cidade, pois ao final dos quarenta capítulos (alegoricamente os quarenta dias de chuva) a cidade (como o mundo) fica debaixo d'água, considerando que o tempo presente da narrativa é a véspera da inundação. Figurativamente, é como se o leitor, que passa a saber de todos os detalhes da vida e dos moradores daquele povoado (mais até do que os narradores, pois equiparado à noção de autor implícito, tem acesso à visão de ambos) observa de fora (de cima) a cidade sumir sob as águas, semelhante à imagem do criador frente ao Dilúvio presente na Bíblia, ou durante a criação do mundo.

A distribuição dos capítulos em *A Face do Abismo* contém uma organização lógica, embora os acontecimentos que eles concentram, não. Os capítulos de abertura e fechamento acontecem no ano 1979, no dia da leitura do ofício que confirmava a criação da barragem responsável pelo alagamento da cidade. No entanto, os quatorze capítulos narrados em terceira pessoa no ano de 1979 são intermediários em relação às demais partes do livro, pois há treze capítulos narrados em primeira pessoa por Alberta, no ano de 1985, na véspera da inundação, e os

treze restantes compreendem o período que vai de 1903 até 1951, em terceira pessoa. Tal como é possível perceber, é por meio de duas perspectivas diferentes que são contados os oitenta e dois anos de existência da cidade.

Outro aspecto digno de nota é o fato de que o romance apresenta uma distribuição ternária dos capítulos e segue uma ordem inalterada: o primeiro capítulo conta fatos acontecidos em 1979, o segundo conta a história remota (entre os anos 1903 a 1951) o terceiro se refere a 1985. Após essa distribuição há novamente um de 1979, outro antigo e mais um de 1985, sucessivamente até o final. São grupos de três capítulos, de forma que o texto apresenta uma estrutura que poderia ser apresentada numericamente como: 1,2,3. 1,2,3. 1,2,3. Tal distribuição segue uma sequência rítmica constante, o que proporciona à estrutura do romance um arranjo ordenado e repetitivo.

Os capítulos que se referem a 1985 são singulares no sentido de que, por ser um dos personagens contando ao neto o que viveu ou ouviu da mãe, apresentam uma visão diferente para a mesma coisa em relação ao que foi narrado em terceira pessoa em algum outro capítulo.

3.1 Da fundação ao alagamento: as transformações na paisagem sonora em San Martin

O início do romance se dá através de um parágrafo longo em que há a descrição do ambiente psicológico, da paisagem sonora e do clima, juntamente com a citação dos badalos do sino da igreja. Depois de ter bebido demais, Gumercindo Rosas, filho de José Tarquino Rosas (fundador de San Martin), acorda angustiado, sem conseguir entender de onde vem a opressão que lhe aperta o peito. Ao sair à varanda

Os vapores do rio embaciavam a paisagem, misturavam-se aos ruídos miúdos que se faziam ouvir: um doloroso e plangente aboio, um latido sincopado e um cantar de galo, a princípio solitário, mas logo repetido em vários quintais da cidade. Gumercindo sugou o ar úmido com avidez, tentando ainda espantar do corpo e do espírito a impressão agonizante. Sabia que dali a pouco ouviria as badaladas do sino da Igreja Matriz. Abriu a braguilha do pijama e mijou fartamente, contando os minutos que faltavam

para o primeiro repique do badalo no alto do campanário. Quando soou, foi como se o fizesse dentro de sua cabeça (AFA, p. 11).

Especialmente dois tópicos merecem atenção no parágrafo de abertura da narrativa, um em relação ao clima e outro em relação à paisagem sonora. Como é dito no texto, o vapor embaçava a paisagem, impedia que o local fosse visto com clareza, da mesma maneira que a angústia sentida pelo personagem não permitia que ele entendesse o que lhe incomodava. A paisagem natural/clima e a sensação a que o personagem está submetido são semelhantes, ambas refletem algo que não é límpido e estão misturadas à paisagem sonora. O livro todo toca nesse motivo da incerteza, da simulação, o que é evidenciado através de focos narrativos diferentes e que mostram, por vezes, versões opostas para a mesma situação, ou ainda adultério, homens que jamais ficam sabendo que não são pais de quem acreditam ser.

Por meio do aboio (canto entoado para tocar o gado), do latido e do cantar do galo é possível estabelecer alguns traços característicos do local em que a história acontece. Ainda, os adjetivos utilizados para descrever o canto estão em conformidade com a paisagem e com a sensação negativa que aflige Gumercindo, pois tudo isso compõe o ambiente melancólico descrito na cena. Quanto ao sino da igreja, percebe-se que ele é tradicional no lugar; mais do que demarcar as horas, convocar à missa ou anunciar mortos, o sino é a marca sonora de uma comunidade cristã, é a prova de que o povoado teve uma formação religiosa específica, com valores e preceitos morais que se repetem com bastante semelhança, mesmo em comunidades distantes. Conforme Schafer (2011)

O sinal sonoro mais significativo da comunidade cristã é o sino da igreja. Em um sentido bem verdadeiro, ele define a comunidade, pois a paróquia é um espaço acústico circunscrito por sua abrangência. O sino é um som centrípeto; atrai e une a comunidade num sentido social, do mesmo modo que une homem e Deus (SCHAFER, 2011, p. 86).

Em meio àquela sensação que o deixava desorientado, Gumercindo passa a recordar de seu casamento com Laura, em 1926. As lembranças são também sensoriais, pois ele recorda dos cheiros que se faziam sentir durante a festa.

O adocicado perfume das laranjeiras, bergamoteiras, marmeleiros e amoreiras do vasto pomar misturava-se ao cheiro de carne de uma rês gorda e de várias mantas de lombo de porco, miúdos e espigas de milho verde, além dos inúmeros galeto de três meses que assavam nos espetos feitos com os flexíveis e apropriados galhos de açoita-cavalo (AFA, p. 13).

Ao rememorar o dia do casamento, as recordações do personagem se distanciam da atmosfera triste na qual acordara. Por ser um evento positivo, as lembranças são caracterizadas a partir de coisas positivas, como o cheiro de árvores frutíferas que havia perto do local da festa e da comida que foi servida durante o almoço do casamento. Memórias positivas despertam lembranças sensoriais e auditivas positivas; o narrador descreve as músicas e danças que foram tocadas e dançadas na festa, o que sinaliza para as características da sociedade que estava se formando.

Schafer (2011) acredita que a sonoridade de um local revela muito sobre ele. De acordo com o autor “o ambiente acústico geral de uma sociedade pode ser lido como um indicador das condições sociais que o produzem e nos contar muita coisa a respeito das tendências e da evolução dessa sociedade” (p. 23). Nesse sentido, a mesma cerimônia evidencia ainda costumes da festa, em relação às músicas e às danças.

Depois do almoço, da cerveja, do vinho e dos sucos de maracujá, guaraná, limão e framboesa, os noivos dançaram valsas, marchas, polcas e quadrilhas com os pais, os tios, os primos, os padrinhos e os amigos, sob os acordes de um conjunto vindo da cidade, composto por um violinista, um contrabaixista, um acordeonista e um flautista (AFA, p. 14).

Ao demonstrar a composição da banda e das danças é possível vislumbrar os vestígios do percurso histórico da presença da música em comunidades do interior do Rio Grande do Sul. Além do tipo de música tocada na festa, há a queima de fogos de artifícios, que neste caso são usados em comemoração ao casamento. “Fechou os olhos marejados e foi como se voltasse à festa de casamento em Pau’d-Arco. Os fogos de artifícios espoucavam, espantando os cães e as crianças, ecoavam na mata” (AFA, p. 13). Outros momentos comemorativos na narrativa são apresentados na história com o uso de fogos, sejam eles de artifício ou de arma.

Um deles reporta ao ano de 1904, quando José Tarquino saiu durante a madrugada dando tiros para o alto logo após o nascimento do filho Gumercindo.

Depois, como o momento requeresse uma digna comemoração, e apesar do avançado da hora, encilhou o cavalo e galopou pela única ruela de San Martin, aos gritos, atirando pra cima, assustando os moradores do vilarejo (AFA, p. 67).

A sonoridade produzida por tiros em meio ao silêncio da madrugada num povoado recém-formado no qual pairava o medo de um ataque indígena expõe uma peculiaridade deste tipo de prática utilizada para comemoração, que é o fato de o estrondo produzido pelo disparo da arma de fogo não indicar o motivo pelo qual foi detonado. Embora as pessoas que ouvem os tiros possam supor alguns motivos pelos quais são soltos, eles não anunciam o que estão representando; as pessoas envolvidas no momento da queima dos fogos ou da soltura dos tiros identificam o motivo da comemoração, coisa que não acontece com quem não sabe o que está acontecendo.

Porém, como o texto de ficção dispõe de vários caminhos para explorar as temáticas a que se propõe, em *A Face do Abismo* é possível identificar uma destas recepções dos fogos. No capítulo quinze, Alberta Zeller, personagem que narra ao neto a história da cidade, conta o episódio dos tiros na noite do nascimento de Gumercindo a partir do que ouvira de sua mãe, Millena Zeller, já que a própria Alberta nasceu somente dezoito anos depois do ocorrido.

(...) José Tarquino quis fazer grande aquele momento, torná-lo inesquecível, do tamanho talvez de sua alegria, preservar o tempo cavalgando o próprio tempo através da aldeia, atirando para o alto sem saber que até os tiros já eram fumaça, ecos na memória do revólver. Sim, foi um atropelo medonho, acordados pelos tiros, os colonos pensaram tratar-se de um ataque indígena. O ataque que eles haveriam de esperar por dezenas e dezenas de anos e que nunca ocorreria (AFA, p. 68).

Intriga o fato de um narrador-personagem saber o que passava na cabeça de outro personagem ao falar a respeito de um acontecimento que ela sequer presenciou e que ocorreu quase duas décadas antes de seu nascimento. Nesse caso, é possível observar os rastros deixados pelo autor, pois é dado ao leitor saber a possível intenção do personagem num comentário que o próprio narrador não teria condições de fazer. É o que Booth (1980) defende em sua teoria do autor implícito.

A questão dos tiros como representação do medo é expressa também no segundo capítulo do livro, quando apresenta o massacre da aldeia indígena, a qual foi exterminada para que San Martin fosse fundada. Com descrições ainda mais profundas que no capítulo de abertura, o capítulo dois está situado no tempo no ano de 1903 e relata a formação do povoado.

Com uma cena descritiva do cavalo pisoteando no lodo semelhante à do conto *O Poncho* (1999), também de Charles Kiefer, o segundo capítulo apresenta José Tarquino, homem cujo olfato e audição são tão apurados que se assemelham ao dos animais. Na verdade, sua condição de *bugreiro*¹⁷ o faz ser um pouco selvagem. Para Schafer (2011), “quando o homem estava com medo dos perigos de um ambiente inexplorado, todo o seu corpo se convertia em ouvido” (p. 45). Com José Tarquino acontece o mesmo processo:

Ouvidos atentos aos mínimos ruídos, cabeça empinada, anda mais sôfrego que a montaria, o bugreiro farejava, os lóbulos de seu nariz fremiam, o apuradíssimo olfato buscava distinguir na profusão de odores da mata o cheiro invulgar dos índios (AFA, p. 19).

O fragmento em destaque revela a importância da audição no ataque à aldeia, pois, nesse caso, ouvir era antes de qualquer coisa um mecanismo de defesa. Era através da audição que os homens do bando poderiam se manter afastados do que era perigoso, e já que não dispunham de uma ampla visão da aldeia, porque era noite e porque a mata era densa, os recursos do faro e da audição faziam o papel que os olhos não podiam fazer. No momento em que José Tarquino e os seus homens estavam a postos “o silêncio descera sobre a mata não como o orvalho, mas de súbito, abrupto e imprevisto como um punhal repentino, e vibrava de expectativa, como quando a natureza inteira se aquieta na iminência dum temporal” (AFA, p. 19).

Conforme foi analisado no primeiro capítulo, a analogia criada entre o silêncio que antecede uma tempestade e a premonição de algo muito ruim que está por

¹⁷ Espécie de caçador de índios, chamado assim porque exterminava aldeias indígenas inteiras, embora fosse filho de uma índia.

acontecer é observada também em outros textos de Kiefer.¹⁸ É igualmente significativa a sequência imediata ao fragmento supracitado:

o temporal sobreveio, não através dos ventos e dos raios mas pelo fogo das armas, dos facões sibilantes e do ódio humano, demasiadamente humano. Os índios que não foram trucidados ou esmagados pelos cascos dos cavalos morreram queimados no interior de suas ocas incendiadas (AFA, p. 20).

Nesse momento há uma grotesca mudança na paisagem sonora, pois ela passa de uma sonoridade bucólica à do combate. Imediatamente após o silêncio que desceu sobre a mata, o homem produziu o barulho apocalíptico da batalha. Para Schafer (2011), “embora a paisagem sonora natural fosse em geral silenciosa, era deliberadamente interrompida pelos ruídos aberrantes da guerra” (p, 81). Ele reitera que

os exércitos condecorados para a batalha ofereciam um espetáculo visual, mas a batalha em si era acústica. Ao barulho dos metais que se entrecrocavam cada exército acrescentava seus gritos de guerra e toques de tambor no intuito de amedrontar o inimigo. O barulho era um estratagema militar deliberado defendido pelos antigos generais (...) (SCHAFFER, 2011, p. 80).

Nesse sentido, o principal elemento da guerra é sonoro. A batalha é convertida em sons, sejam eles de armas, de gritos, ou os produzidos em virtude da morte. Outra situação de confronto é apresentada no livro, essa no ano de 1979, no protesto ocorrido na praça contra a construção da barragem, que culminaria na morte de um dos moradores da cidade; a partir da comparação entre as duas, podem ser verificadas as semelhanças ou diferenças sonoras dos confrontos, considerando a distância temporal de mais de sete décadas.

Súbito, um som forte, como de tempestade, sobrepôs-se à sua voz. Das ruas laterais surgiram cavalários da Brigada Militar. O tinir dos cascos ferrados, os gritos de comando e o princípio de pânico entre os manifestantes abafaram definitivamente o discurso de Antônio Becker. A polícia avançou sobre os populares indefesos. Os cavalos empinavam, relinchando: as armas reluziam ao sol. (...) Então, no meio da correria, gritos e relinchos, ouviu-se um tiro, seco, solitário (AFA, p. 90).

¹⁸ Página 40

A mudança abrupta na paisagem sonora a partir da introdução do episódio do extermínio da aldeia indígena é demarcada também porque o “bando circulou ao redor da aldeia aos gritos, comemorando a vitória da difícil batalha” (KIEFER, 1994, p. 20). Nota-se que o grito é usado, não só para pôr medo no inimigo, também como forma de comemoração, semelhante ao uso dos tiros de arma de fogo. Contudo, a passagem sobre domínio indígena revela o tom irônico do narrador ao afirmar que a batalha foi difícil, dado que os homens chegaram armados durante a noite e sem fazer barulho, pegando os índios desprevenidos, possivelmente dormindo e, portanto, sem chance de reação. Qual era a possibilidade de derrota de um bando de cavalos e homens acostumados à guerra, munidos de armas e facões ao lançarem-se contra uma aldeia indígena em tais condições?

Importa destacar o significado do grito, colocado como forma de opressão. Grito também é linguagem. Da mesma maneira que o silêncio tem significados, o grito também tem. Nesse fragmento em especial ele revela o cunho opressivo porque logo após os homens destruírem a aldeia há a descrição de uma cena de estupro coletivo e assassinato praticado contra uma índiazinha. Após o fim da batalha e da comemoração pela vitória o silêncio havia se instalado novamente da aldeia. Então,

Súbito, numa voz que ecoou pelos grotões às margens do Uruguai, gritou alguém:
- Vejam!
Olharam todos na direção apontada, onde uma índiazinha tentava alcançar a mata (AFA, p. 20).

Porém, este silêncio não era o mesmo relatado pouco tempo antes, que foi comparado a um temporal por pressagiar uma tragédia. Este era o silêncio brutal provindo da morte. Se o sangue derramado emitisse um som era ele que se ouviria. O silêncio era tanto que o grito do homem sedento pela cobiça sexual ecoou pelos grotões da mata. José Tarquino e seus homens haviam estabelecido seu poder sobre aquelas terras, e esse poder se revela no eco de seus gritos na mata cuja presença humana não era mais a indígena. Em outras situações se supõe a questão do eco como algo significativo, já que ele dá a ideia de algo que continua. Ele, que para Orlandi (2007) é “repetição, não-finitude, movimento contínuo. Também fresta para ouvi-lo. Som” (p. 33).

Aqui interessa evidenciar um aspecto sublinhado por Schafer (2011), de acordo com o qual há diferença na recepção do som produzido logo após um momento de silêncio e outro que não substitui um momento silencioso¹⁹. Então, considerando que o grito surgiu em meio ao silêncio provocado pela morte, provavelmente a reação da menina tenha sido de pavor. Após ser violentada sexualmente pelos homens do bando, com exceção do chefe, a menina foi executada com um tiro na cabeça. Na sequência

José Tarquino, que a tudo assistira calado e imóvel, desceu do cavalo quase sobre o corpo inerte, abriu as calças e, antes de explodir numa gargalhada que ecoou distante, lavou o rosto ensanguentado da indiazinha com um forte jato de urina (AFA, p. 20).

A cena acima reforça a tese da representação do poder e da opressão através de gritos e gargalhadas. É o som que anuncia a aniquilação. Em configuração análoga, o som intenso e potente do grito ou da gargalhada pode ser aproximado em contexto mais amplo a outros sons fortes que imprimem a ideia de superioridade. Schafer (2011) chega a afirmar que “se os canhões fossem silenciosos, nunca teriam sido utilizados na guerra” (p. 115).

Da mesma forma como as gargalhadas dos homens atravessavam a mata no episódio do estupro, ao levar o filho de José Traquino e a esposa rumo à sua nova vida na noite do casamento, em 1926 “o cavalo relinhou no escuro e o relincho atravessou a cerrada vegetação ao longo da margem esquerda do Uruguai, sim, que agora já estavam costeando o rio caudaloso e silente (...)” (KIEFER, 1994, p. 16), talvez num presságio da vida que os esperava, visto que, assim como os gritos e gargalhadas, o relincho também ecoava na noite silenciosa. Em conformidade com essa hipótese estão as descrições climáticas, que de forma tênue anunciam, na mesma cena, a desgraça que está por vir:

Um frio percorreu-lhe o corpo, dos cabelos à ponta dos pés, um frio que pressagiava, sutil como a brisa da noite, a dura vida de convívio com aquele homem de espáduas graúdas, braços grossos e queixo largo, que tinha o olhar fixo e penetrante, olhar que herdara do pai (...) (AFA, p. 15).

¹⁹ SCHAFFER, 2011, p. 351 - 358

Merece destaque a paisagem sonora de uma época em que o principal meio de transporte era o de tração animal, e que foi modificado à medida que outras formas de deslocamento foram criadas. Como será possível verificar mais adiante, a sonoridade de San Martin passou por várias transformações, e uma delas é a substituição do bater dos cascos do cavalo, que passam a estar basicamente na cavalaria montada da brigada militar, não mais o casco contra o chão de terra, mas contra o calçamento. Após a festa de casamento, Gumercindo e Laura

seguiram os dois calados e pensativos pela senda escura, o bate-que-bate da montaria atijando o silêncio, fazendo os pequenos animais da mata se espantarem e os pássaros escondidos nas galharias alçarem voo sobre os paus-d'arco, louros, cedros, timbauvas, grápias e canjaranas (AFA, p. 14).

Há outra diferença sonora no enredo que precisa ser destacada: embora o tropel do cavalo seja algo bastante conhecido e recorrente até hoje na região do Alto Uruguai do Rio Grande do Sul (onde geograficamente está localizada a fictícia cidade de San Martin) há uma óbvia diferença no som produzido quando o animal está se deslocando sobre a terra ou sobre a calçada pavimentada, bem como quando vem acompanhado do rangido das rodas de carroças. As reflexões de Schafer (2011) a respeito desse tema dão conta de que

Um dos sons fundamentais mais influentes das primeiras paisagens sonoras urbanas deve ter sido o tropel dos cavalos, audível em toda parte, nas ruas pavimentadas de pedra, e diferente do cavo ruído dos cascos em campo aberto (SCHAFER, 2011, p. 98).

Isso se verifica em *A Face do Abismo*, bem como se observa a teoria de Orlandi (2007), na defesa da ideia de que o silêncio precede a linguagem, e por extensão, o som²⁰. Ou seja, tanto a linguagem quanto o som existem por causa do silêncio, quando há algo que quebra esse silêncio, e nesse caso é o tropel do cavalo.

O terceiro capítulo, a exemplo dos anteriores, também inicia com a descrição do clima ao qual os personagens estão expostos. O texto é iniciado por um narrador em terceira pessoa e depois do longo parágrafo de abertura é introduzida a narrativa da personagem Alberta, ao neto, que contará sobre o massacre da aldeia indígena.

²⁰ Orlandi, 2007, p. 30 - 31.

Ainda havia brasas sob as cinzas no interior do velho fogão *Venax* e a lua, pachorrenta e gorda, vinha subindo por sobre o cinturão de pinheiros americanos que circundavam a casa de alvenaria e o vento fazia gemer as persianas nos gonzos enferrujados. Talvez uma coruja agourasse nalgum moirão de cerca e uma lebre andasse vagando entre fileiras alternadas de milho e soja. No estábulo, talvez, a vaca abanasse a cauda neste exato instante e no galinheiro as galinhas estivessem todas já acomodadas (*AFA*, p. 23).

Ocorre que alguns aspectos são representativos e precisam ser considerados. No fragmento acima, destaca-se inicialmente a questão das cinzas sobre as brasas, que ao serem reviradas tornam a se converter em fogo, e é o que acontece na sequência da narrativa. É uma construção alegórica que remete à ideia de que há sempre algo escondido, prestes a surgir ante qualquer fato a ser revelado. Isso é singular na parte da narrativa em que é Alberta quem conta, pois ela não tem acesso ao que realmente aconteceu no passado de sua cidade, de sua mãe e sequer dela própria, que jamais supôs ser filha de outro homem que não fosse o marido da mãe e que, no entanto, é filha de José Tarquino.

A visão de Alberta é condicionada, na maior parte da história, ao que ouviu de Millena, que nem sempre conhecia os fatos ou não os revelava à filha. Também é significativa a questão das brasas sob as cinzas porque elas ainda estavam lá quando chegaram os primeiros colonos que iriam povoar San Martin, apesar de os corpos não mais estarem, e escondiam o que de verdade havia sido feito e que não seria revelado, como o estupro da indiazinha. Ou seja, desde o princípio muitas coisas foram camufladas e escondidas na criação do povoado, inclusive o nome do lugar que José Tarquino deu em homenagem ao pai, o qual nunca o reconheceu e que ele fez parecer ser um homem honrado, digno de ter um “mundo novo” com seu nome. No momento em que inventou para o pai um passado glorioso que justificasse seu nome no povoado “José Tarquino riu porque descobrira sem o querer que as lendas são os melhores alicerces das cidades. Sobre quantas mentiras está escondido o mundo?” (*AFA*, p. 21) e essas mentiras escondidas sob as brasas acompanharam a cidade até o fim.

Além disso, a temática da possibilidade, e não da evidência, de uma coruja agourenta estar por ali está em conformidade com a incerteza de que a vaca esteja abanando o rabo ou as galinhas acomodadas, porque o próprio foco narrativo da

personagem é incerto, ou seja, as escolhas lexicais sugerem que não há certeza dali para frente; o ponto de visão de Alberta é tão vago quanto a possibilidade de a vaca talvez estar abanando o rabo naquele momento.

No início do relato de Alberta ela também retoma a questão das brasas e do vento zunindo. Há uma clara aproximação lexical entre os dois focos narrativos.

Nas noites de inverno, enquanto o vento zunia e os homens conversavam sobre as caçadas e pescarias, ou discutiam política e guerras, Frau Zeller, enquanto remexia as brasas com o atiçador, este mesmo atiçador que tenho agora em mãos, nos contava sobre o massacre (AFA, p. 24).

A forma como essa cena está estruturada remete às primeiras narrativas orais passadas de geração em geração, muitas vezes ao redor do fogo (que garantia luminosidade e calor). Essa representação é bastante significativa ao se pensar que Alberta ouviu da mãe as histórias que passa a contar ao neto, e este posteriormente a transformaria em um livro. Embora os colonizadores de San Martin pudessem ficar escandalizados com a brutalidade da matança, caso soubessem da verdade, em momento algum eles pareceram julgar como errado o massacre, de forma que as aventuras do bando de José Tarquino, que se repetiriam em outras guerras, eram vistas como fatos heroicos,

Válido destacar também que o relato de Milena Zeller não tinha valor testemunhal em relação ao massacre, era algo próximo ao ficcional, porque ela chegou ao povoado junto com as outras onze famílias depois que a aldeia já estava “limpa”²¹. Dessa forma, não há como a narrativa de Milena ser confiável; e, por extensão, nem a de Alberta. Dos que participaram do massacre, apenas José Tarquino e outros três homens de seu bando permaneceram em San Martin; então, somente eles sabiam exatamente o que havia acontecido, porém, não lhes interessava revelar a verdade, porque ela era cruel demais para permitir que fossem aceitos no novo povoado.

O que Alberta não sabia é que por oito anos a mãe teve um caso amoroso extraconjugal com José Tarquino, e que talvez em virtude disso tenha tido acesso a algum relato mais próximo da verdade. Isso não fica evidente em nenhum momento da narrativa. Alberta percebia que a mãe distorcia os fatos. Talvez ela achasse que

²¹ Referência à ausência de indígenas (KIEFER, 1994, p, 22).

Millena fazia isso apenas para tornar mais leve algo cruel, mas pode ser que tenha sido pra tentar convencer a si mesma das virtudes de seu amor. O leitor sabe que ao falar para a Alberta sobre José Tarquino, Millena não estava falando apenas sobre o homem que fundou a cidade, mas sim estava falando para a filha a respeito de seu verdadeiro pai.

Então, enquanto falava, tentando embelezar a narrativa com a descrição do sol sobre as árvores, em meio à cerração do rio, o sol radiante atingindo as minúsculas gotículas de orvalho, ou com a descrição minuciosa das flores silvestres e dos cantos dos pássaros, eu via apenas os corpos mutilados, o sangue, a dor e a agonia das mulheres e crianças guaranis (AFA, p. 24).

Percebe-se o uso do canto dos pássaros como uma tentativa deliberada de tornar a cena mais bela, o que na realidade seria inverossímil, pois é muito pouco provável que eles iriam permanecer cantando em meio a tiros e fogos, num ambiente de guerra. Tal acepção encontra eco nos postulados de Schafer (2001), para quem

as canções dos pássaros sempre não de sugerir esta delicadeza de sentimentos, e eu gostaria de ir mais além e afirmar que elas aparecem na música em deliberada contradição com a brutalidade e os acidentes da vida exterior (SCHAFER, 2011, p. 155).

É incontestável que o canto dos pássaros é contrário à barbárie da guerra. Além disso, Alberta Zeller faz o relato do massacre como se tivesse ocorrido durante o dia, e ele teria acontecido, de acordo com a versão do outro narrador, durante a noite, conforme se observa no fragmento a seguir:

Fazia uma noite luminosa, um céu coalhado de estrelas, a lua esparzia filetes de luz gelada, que se refletiam nas ondulações das águas e nas minúsculas gotículas de orvalho dependuradas nas folhas das árvores e nos talos de capim (AFA, p. 19).

Alberta segue a narrativa contando ao neto como se deu o início da colonização e a derrubada da primeira árvore a machado, que acabou por fazer a primeira vítima do povoado. A alteração na paisagem sonora nesse ponto da narrativa introduz um elemento novo, que é a derrubada das árvores. Detalhes sônicos desse processo são destacados por Schafer (2011)

As dificuldades dos primeiros colonos em lidar com a floresta e seus anseios por espaço e luz solar logo produziu outra nota tônica: a de corte de madeira. Em princípio, foi o machado do lenhador que se ouviu ressoar para além da espaçosa clareira. Mais tarde foi a trançadora, e hoje, é o emaranhado de serra elétrica que ecoa pelas comunidades florestais cada vez menores (...) (SCHAFER, 2011, p. 45).

Em *A Face do Abismo*, a partir do momento que os colonos chegaram para fixar morada em San Martin eles estabeleceram mudanças no local, tanto estruturais, como o desmatamento, a construção do cemitério, da igreja e das casas, como alterações sonoras, pois trouxeram com eles suas músicas, seus costumes, sua língua, que transformou a sonoridade própria da mata fechada em um ambiente povoado, e com o passar do tempo, em cidade (com indústrias, automóveis e até linha férrea). Essa mudança social e sonora que ocorreu ficcionalmente em San Martin aproxima-se do que aconteceu na história da humanidade e que foi descrita por Schafer (2011)

Os dois grandes fulcros de mudanças da história da humanidade foram a substituição da vida nômade pela agrária, ocorrida entre dez e doze mil anos atrás, e a transição da vida rural para a vida urbana, que vem ocupando os séculos mais recentes. À medida que este último desenvolvimento vem ocorrendo, os vilarejos têm-se transformado em cidades e as cidades têm-se expandido para cobrir grande parte daquilo que era anteriormente o mundo rural (SCHAFER, 2011, p. 85).

A introdução da vida agrária em ambiente de natureza e a substituição desta pela vida urbana é alegorizada pela chegada dos alemães, que transformaram o lugar num povoado e com o passar do tempo em uma cidade. Os sons do primeiro dia de San Martin podem ser verificados a partir da perspectiva de Alberta Zeller: “Sim, certamente foi naquele primeiro dia na terra nova, cercada de animais, de árvores e de ruídos ameaçadores, que minha mãe benzeu pela primeira vez” (AFA, p. 26). Nota-se que cada um desses elementos produz uma sonoridade própria, cada animal tem seu som característico, bem como há diferença nos sons emitidos por cada tipo de árvore, especialmente quando expostas ao vento. Em termos diegéticos, o fragmento configura-se, num certo grau, em um registro da paisagem sonora do povoado em 1903, ainda que sob a perspectiva de um narrador que apenas conta o que ouviu de outra personagem.

O primeiro registro de música no povoado se deu um ano depois de sua fundação, durante a festa do primeiro aniversário de San Martin, mesmo que o romance apresente antes a festa de casamento de Gumerindo e Laura, em 1926. Pelos relatos dos narradores, sabe-se que Millena Zeller foi à festa, assim como José Tarquino e Herta Muller, que naquela noite estaria se despedindo do luto que guardara pela morte do marido. Importa o fato de Millena estar na festa porque é ela quem contou para Alberta as coisas que esta narra ao neto. Por conseguinte, aos olhos dela equivalem os olhos do leitor nos capítulos narrados por Alberta.

Embora Millena não tenha percebido, tanto José Tarquino quanto Herta estavam com seus instintos à flor da pele; ela porque tiraria o luto; ele, porque sentia necessidade de pertencer ao grupo, e já que não tinha descendência germânica se sentia ainda como um estranho. Ao chegar perto da festa José Tarquino ouve que “Um animal urrou distante, ele estacou. Reconheceu a fome naquele som rouco, e sentiu-se a própria onça, num meio estranho e hostil” (AFA, p. 34). Mais uma vez como uma forma de presságio, o timbre do som produzido pelo animal antecipa algo que está por vir. Há uma aproximação evidente entre a espécie humana e a onça, bem como um comparativo entre onça e destino. “A onça urrou outra vez, agora mais perto” (AFA, p. 34). José Tarquino, como exímio caçador que era, identificou de ouvido a espécie de animal que emitira o som, bem como a fome da qual padecia e sentiu-se a própria onça, à medida que ele também se percebia como um estranho no vilarejo. A fome da qual ele padecia não era de comida, era de pertencimento, de fazer a vida ao lado de uma mulher. O reconhecimento da fome pelo tipo de som emitido pela onça encontra respaldo na pesquisa de Schafer (2011), o qual afirma que alguns animais emitem expressões vocais diferentes, de acordo com o que estão sentido. Embora se refira aos leões, Schafer (2011) explica que

Há um “grito de prazer”, observado principalmente nos leões em cativeiro, que se inicia com o aparecimento do tratador. O som produzido quando a fera se encontra sozinha, alimentada e tranquila é um rosnado suave e profundo. No entanto no momento em que a presa é apanhada os leões emitem um breve e amedrontador ladrido de ferocidade. Por fim, há o verdadeiro rugido, normalmente ouvido à noite, o que é raro à luz do dia. Às vezes, quando rugem, os leões mantêm a boca junto ao chão, o que intensifica a ressonância e a vibração da voz (SCHAFER, 2011, p. 66).

Diante do exposto no argumento acima, é realmente possível o personagem ter percebido através da audição do tipo de som emitido pela onça que ela estava com fome. A expressão é novamente usada na mesma cena, só que desta vez em relação a Herta. Por conta disso, tanto ela quanto José tiveram, na mesma cena, a simbolização da onça faminta por meio da aproximação do que sentiam. “Herta Muller sabia que o Destino se aproximava, urrando como uma onça faminta, pisoteando o lodo como um cavalo xucro na noite mesma em que desvestira do luto?” (AFA, p. 36). Além do mais, há a personificação do Destino, que se aproximava como uma onça faminta, ou seja, há o adiantamento, através de elementos da natureza, de que algo muito importante está por acontecer, semelhante a quando a natureza emudece pressagiando a tempestade. Ambos sentiam isso, assim como ambos também estavam com seus instintos sexuais eriçados como bichos no cio. Nos fragmentos em destaque o som dos animais é utilizado para representar a intensidade do momento. O que não aconteceria se fosse, por exemplo, o suave canto dos pássaros.

Em meio a esse ambiente, José Tarquino se desloca à festa de aniversário do povoado de San Martin. Assim como no conto *O Poncho*, no fragmento a seguir a música cumpre papel determinante.

As chuvas semanais, as rodas das carroças, os cascos dos bois e cavalos haviam resultado em poças d’água e lama. Irritado, chegou a pensar em não ir à festa, mas o sofrido acorde de uma harmônica atravessou o ar quente da noite e o arrastou, acorde que haveria de lembrar com saudade até o final de seus dias, não fossem aquelas notas tristes e indecisas seu destino teria sido outro, pois basta um nada para não ser o que seria neste mundo de tantas trilhas e picadas, de caminhos que levam a boçorocas e campinas (AFA, p. 34).

A música foi a responsável por fazer com que o antigo bugreiro não desistisse de ir à festa. O som produzido pela harmônica, também conhecida por gaita, o impeliram a ir, como se também ela pressagiasse que naquela noite o destino de José Tarquino seria definido. Embora ele vá sentir saudade dos acordes que ouviu na noite da festa, a vida que teve com Herta, cuja aproximação se delineou ali, não foi das mais agradáveis, pois apenas um ano depois ela teve problemas durante o parto e enlouqueceu. Interessante é que a música tocada não era alegre, e ele foi atraído justamente pela melancolia sonora. Quando ambos os personagens já estavam na festa, a música ocupa um lugar elementar, pois é ela, e exatamente ela quem efetiva a aproximação dos dois.

Não terá pressentido a mulher renascida que a harmônica parou de tocar não porque *ele* acabara de chegar à festa, mas porque o momento era por demais solene e exigia silêncio, um silêncio profundo e reverente? Para os outros, Kiefer interrompeu a valsa porque era muita audácia do *estranho* vir sem ser convidado, mas não para ela. Para Herta Muller era a oportunidade que o Destino lhe oferecia, quem sabe a última, e por isso ela não titubeou.

- Fui eu que o convidei – ela disse.
E, voltando-se para Gustav Kiefer, pai de Wolfgang, que viria a ser secretário de administração de Gumercindo, filho de José Tarquino, prosseguiu:
- Continue a música que eu quero dançar (AFA, p. 37).

O momento solene que exigiu silêncio era a decisão de um destino. Tudo o que aconteceu depois na narrativa foi consequência do que ocorreu naquela festa. Dessa forma, o destino da cidade de San Martin é traçado exatamente pela música, ao ganhar a aura quase de um espírito que induz os personagens ao caminho que devem seguir. Talvez, se a música não tivesse tocado o coração de José Tarquino, ele jamais teria se casado com Herta, jamais teria o filho Gumercindo e talvez não tivesse se envolvido com Millena. Assim, o divisor de águas na narrativa foi a música. Isso se deu também pela perspectiva de Herta. Dessa forma, é possível perceber que a paisagem sonora não só influencia as ações dos personagens como também contribui para a evolução da narrativa, já que a sonoridade, especialmente aqui, não é meramente um pano de fundo.

Verifica-se que a música transmutara-se em outra coisa, em alguma força estranha capaz de decidir o destino de uma cidade inteira. O poder quase sobrenatural atribuído à música nessa parte do romance faz dela um elemento chave no enredo. Singular também é o tipo de música tocada no momento em que José Tarquino chega, já que a valsa foi, por muito tempo, considerada uma dança vulgar e imoral, por ser dançada com os corpos se tocando.

Tivesse o Kiefer se recusado a tocar e o que é não seria, talvez nem a barragem fosse construída, porque destruir um único fio da amarração da vida é desmontar o tempo e reordená-lo. Num instante, que a todos pareceu infinito, enquanto o músico se decidia, criaram-se infinitos futuros, caminhos imbricados em caminhos, até que a primeira nota soasse e tudo corresse para o rumo que veio a dar na praça da matriz e na leitura do ofício (AFA, p. 37).

Há uma clara sensação de suspensão de tempo gerada pelo silêncio que desceu sobre o salão de baile entre o momento em que o músico parou de tocar, porque Tarquino havia chegado, e o momento em que Herta o anunciou como seu

convidado. No romance, os ecos da decisão tomada naqueles poucos segundos se estenderiam por muitos anos. A retomada do transcurso do tempo se dá quando a música volta a ser tocada. A imagem construída nesse episódio mostra um indubitável congelamento de tempo, equivalente àquelas criadas no cinema. Talvez essa seja a cena que mais profundamente estabelece a noção sônica e visual do que é narrado. Possivelmente, em nenhum outro momento do romance se vê e se ouve com tanta intensidade o que está acontecendo com os personagens, tamanha é a influência dessa passagem na trama, e a base de tudo isso se dá através da música, pois “os dois dançaram a noite inteira como se estivessem sozinhos, sob os olhares incrédulos e envergonhados, ele era homem, solteiro, na força da idade, e ela mulher, viúva e mãe de três filhos” (AFA, p. 37). Charles Kiefer vai retomar a temática do preconceito forjado em costume e revelado através da repulsa em dividir um salão de baile com negros no romance posterior *Os Ossos da Noiva*²². Em *A Face do Abismo*, o mecanismo que efetivou a aproximação entre os dois é a dança, oportunidade em que os personagens puderam deixar claras suas intenções diante dos demais moradores do vilarejo.

José Tarquino e Herta percebem naquele momento a oportunidade que a vida estava lhes dando para que pudessem se aproximar e talvez casar. Naquela situação em que um povoado fora recém criado e os colonos chegaram já com suas famílias (o casal e os filhos pequenos), enviuvar provavelmente significaria permanecer na solidão pelo resto da vida, já que não havia pessoas adultas solteiras. No entanto, para Herta houve a chance de um recomeço por meio de um homem que, em outra circunstância, talvez ela nem cogitasse a hipótese de se aproximar, por ele não ser da mesma raça que ela. Novamente há uma aproximação lexical muito grande quando é apresentada pela perspectiva de Herta uma cena já narrada em terceira pessoa.

Dançaram os dois a noite inteira, e as brasas amortecidas reacenderam. A ela não importava que as mãos que acariciavam a sua carne tivessem atirado sobre os índios. Não, nada importa a uma mulher que precisa optar entre a solidão e a própria vergonha do ostracismo. Enfrentaria os homens e as mulheres de sua raça, abandonaria o vilarejo se preciso fosse, mas não abriria mão da chance de ser feliz (AFA, p. 37).

²² Lançado em 1996, parte da história se passa em 1958, em Pau-d'Arco e apresenta a trágica história de uma moça descendente de alemães que se apaixona por um caixeiro-viajante negro, o qual apresenta à preconceituosa sociedade Pau-d-Arquense num tradicional baile de noivos.

Merece destaque no fragmento acima o fato de que Alberta Zeller faz novamente um julgamento do que outra personagem pensa, numa cena que ela não presenciou. As reflexões externadas por ela são, na verdade, vestígios do autor implícito.

A passagem do texto ficcional acima condiciona o leitor a entender o que os personagens pensavam enquanto dançavam. Nessa parte é possível aplicar a teoria de Booth (1980) quanto ao autor implícito, pois o capítulo é narrado por Alberta e apresenta julgamentos que ela jamais seria capaz de fazer, mas aos quais o leitor acaba tendo acesso. Dessa forma, quem teria condições de saber ou supor o que os personagens pensavam enquanto dançaram não é um narrador-personagem e sim o autor implícito, que, segundo Booth (1980) sempre se revela. Para ele “(...) a presença do autor será óbvia sempre que ele entrar ou sair da mente dum personagem – quando ‘desloca o seu ponto de vista’ (BOOTH, 1980, p. 34)”.

3.2) A presença da cultura em San Martin.

Alberta é uma personagem sagaz e inteligente. Sua sensibilidade permitiu que ela percebesse detalhes importantes da cidade de San Martin e que se mantivesse no local até o último momento que lhe foi permitido; seu relato ao neto tem um tom de despedida. Referências a obras literárias permitem ao leitor saber do percurso de leituras de Alberta, talvez uma das causas de sua sutil percepção do mundo que a cerca.

Sem amor nenhuma história tem graça, não é verdade? É por isso que gosto tanto de romances franceses do século passado, principalmente o Flaubert e o Stendhal. Não, não te espantes, muito antes de sujar a primeira fralda eu já tinha lido *O vermelho e o negro* e *Madame Bovary* (AFA, p. 77).

O acesso a leituras é evidenciado ainda em relação a Antônio Becker, presidente do Sindicato dos Trabalhadores Rurais de San Martin, que acaba sendo morto no confronto entre os manifestantes contrários ao anúncio da criação da

barragem e a Brigada Militar. É revelador o fato de tão poucas personagens disporem de bens culturais, como a literatura, tratados filosóficos e sociológicos num universo de uma cidade inteira. A música, por sua vez, tem presença peculiar durante a narrativa; ela é mostrada basicamente em dois ambientes distintos: nas festas da comunidade e no prostíbulo cuja atividade foi iniciada logo depois da fundação da cidade. Ou seja, os colonizadores trouxeram seus costumes, sua fala, suas músicas e danças, os quais acabaram fazendo parte da formação da sociedade, bem como o prostíbulo foi o primeiro ambiente em que os músicos amadores puderam desenvolver regularmente seu trabalho, ainda que de maneira rudimentar e sujeita ao preconceito e rejeição das mulheres que ficavam em casa enquanto seus maridos iam à casa de prazeres para trabalhar ou se divertir.

4) ELEMENTOS SONOROS RECORRENTES NOS TRÊS ENREDOS

Levando-se em consideração que o propósito desta análise é observar aspectos da paisagem sonora nos três livros elencados, parte-se então para a identificação de alguns desses elementos que se repetem nas narrativas. A perspectiva a ser abordada neste capítulo diz respeito à maneira como alguns sons que se repetem são abordados em cada uma das obras. O mapeamento é feito com a intenção de evidenciar as funções de paisagens sonoras específicas em cada enredo.

Importa salientar uma das características básicas da paisagem sonora: como ela é criada pelo autor (assim como as outras partes do texto), geralmente acompanha a atmosfera da situação que é narrada. E, por ser algo externo ao controle dos personagens, às vezes invade a vida deles, influenciando suas ações.

4.1) Os sons dos animais

Como o espaço das narrativas representa o interior de pequenas cidades do Rio Grande do Sul, e portanto muito próximo ao mundo rural ou à natureza, a paisagem sonora dos três enredos está impregnada de sons de animais, que aparecem de forma singular em cada texto e por vezes funcionam quase que como uma marca territorial. Em *O Pêndulo do Relógio* esse tipo de som frequentemente alegoriza a perspectiva psicológica à qual o personagem central está submetido, visto que geralmente são sons lúgubres.

Ouvido aguçado pela escuridão, ouve os pios da coruja. Está nalgum moirão do alambrado – conclui.
 O Brasino – sabe que é ele - muge.
 Pode ser uma raposa. Loucura. Não há mais raposas, desapareceram.
 Desaparecer seria o melhor...
 - Não adianta – parece ouvir Alzira dizer – a vida é luta, só os mais fortes conseguem vencer (*OPR*, p. 29).

Schafer (2011) aborda a questão territorial demarcada pelos sons dos animais:

Nos cantos territoriais dos pássaros, encontramos a gênese da ideia do espaço acústico (...). a definição do espaço por significados acústicos é muito mais antiga do que o estabelecimento de cercas e limites de propriedade; e, à medida que a propriedade privada se torna cada vez mais ameaçadora no mundo moderno, é de crer que os princípios reguladores da complexa rede de espaços acústicos que se sobrepõe e interpenetram, como ocorre entre os pássaros e animais, terão de novo uma grande significação também para a comunidade humana (SCHAFER, 2011, p. 58).

Ainda no caso do excerto literário citado anteriormente, a referência ao som da coruja profetiza a languidez que se segue, pois, com frequência esse tipo de som está relacionado ao mau agouro. Tal associação foi estabelecida ao longo da história e pode estar relacionada aos hábitos noturnos da ave, os quais teriam se juntado a crenças em outros elementos noturnos, como espíritos, e daí sua associação com a morte. Lendas e mitos que envolvem a coruja e seus maus presságios podem ser facilmente encontrados em diferentes sociedades e tempos, e “no folclore brasileiro as corujas possuem a fama da civilização romana e da oriental, onde são tidas como agourentas (DANTAS e FREIRE, 2017, p. 13)”. Isso continua na contemporaneidade, pois

a coruja é símbolo de morte, considerada a guardiã dos cemitérios. O seu voo noturno, seus olhos grandes, sua vocalização lúgubre, sintetizando dessa forma seu comportamento, configuram sua imagem negativa para uma parcela da sociedade. Na literatura brasileira o animal é muito abordado, principalmente em obras de cunho regionalista (DANTAS; FREIRE, 2017, p. 13).

Não só na literatura de Kiefer se verifica a associação entre coruja e presságios negativos. Dantas e Freire (2017) discorrem a respeito de fato semelhante ao analisar o conto “As Corujas”, do autor cearense Moreira Campos, e estabelecer relações entre as corujas e a morte.

Primeiramente observa-se [o] contraste que se estabelece entre o dia e a noite. O dia se configura na narrativa como representação da vida e da luz. Preenchido pelo tilintar das chaves do bolso da Irmã Jacinta, que é ativa, e pela juventude do jardineiro Antero, que gracejava as enfermeiras, a imagem que se se configura do dia contrasta fortemente com a noite, habitada pelos fantasmas da morte e pintada pela escuridão, e em cujo ambiente se movimentam as corujas, completando assim o quadro noturno. No período noturno o ambiente toma um ar lúgubre, pois as velas devem ficar acessas, o barulho das aves noturnas e os poucos fochos de luz, além das sombras na parede produzidas pelos corpos dos mortos sobre as lousas do necrotério, elementos que confluem para imprimir a atmosfera fúnebre (DANTAS e FREIRE, 2017, p. 13).

Essas associações permitem a construção do espaço, que, em *O Pêndulo do Relógio* deveria ser ocupado por outros animais, como as raposas, as quais sumiram (não fica expresso no texto, mas pelo contexto deduz-se que pela mudança no cultivo agrícola, que introduziu o uso de agrotóxicos, por exemplo; a afirmação de que as raposas sumiram provavelmente esteja associada à redução na quantidade delas, e não em sua completa extinção). O agricultor, definido no texto quase que como um animal, também sumirá com a expansão da produção agrícola em larga escala. Nota-se então, que os sons percebidos pelo personagem não são sons festivos, como o alegre canto de pássaros anunciando a aurora. Como no conto de Moreira Campos, grande parte das ações ocorre à noite, de forma que assim se constrói facilmente um ambiente de melancolia e prostração, por vezes associado às condições climáticas, como a tempestade.

Considerando que *O Pêndulo do Relógio* é uma novela cujo espaço é o interior de uma pequena cidade, a paisagem sonora local é razoavelmente identificável e assemelha-se ao que Schafer (2001) define sobre as características dos sons da fazenda que, segundo ele

têm mudado pouco no decorrer dos séculos, particularmente os que sugerem a azáfama do trabalho pesado; e as vozes dos animais também têm dado uma consistência de sons à paisagem sonora rural. Mas há também os sons típicos do lugar (SCHAFER, 2011, p. 78).

Já em *Valsa para Bruno Stein*, as referências a sons de animais majoritariamente se referem ao latido dos cães, o que faz bastante sentido se for considerado o fato de que nesse enredo eles fazem o papel de guardar a propriedade do oleiro, e são mencionados sempre que algum estranho ronda a olaria. Além de evidenciar o costume interiorano de manter cachorros de guarda, a presença desses animais é responsável pela produção de um som específico e inconfundível em meio aos demais sons, como em “Súbito, misturando-se às notas, os cães ladraram ferozmente no terreiro” (VBS, p. 98), ou “Ao ladrar dos cães, latidos sincopados, indecisos, rosnar de reconhecimento, seguiram-se gritos agudos, pedidos de ajuda” (VBS, p. 99). Observa-se nos fragmentos acima a relação por vezes estabelecida entre som de animal e música, a qual é o pano de fundo da narrativa, e esse vínculo é estabelecido através do campo semântico que une palavras como “notas, sincopados e agudos”.

Em *A Face do Abismo*, as variações de espécies de animais que emitem seus sons característicos evidenciam o efeito sonoro proveniente das alterações no ambiente natural, decorridas pela ação do homem em estado de domínio sobre a natureza, que relegou alguns animais a espaços apenas de preservação ambiental. Sabe-se que Pau-d'Arco e San Martin são cidades fictícias, mas é fato que o próprio autor reconheceu a simetria entre elas e a região de Três de Maio (RS), sua terra natal. Em virtude disso, as reverberações da realidade são verificáveis nessa narrativa à medida que, como é de conhecimento geral, as onças realmente deixaram de ser encontradas na natureza em quantidade e em locais em que eram comuns no início do século passado, na região equivalente à da narrativa. Inclusive, não há como as onças andarem às soltas até por estarem em risco de extinção. A paisagem sonora real da região também não dispõe mais do som produzido pelas onças, porque o ambiente natural foi substituído pelo urbano. Assim como na realidade, houve a urbanização do espaço e a prática de caça às onças no texto ficcional, o que permite supor que o conteúdo da obra esteja alinhado à realidade.

No romance em questão, só há referência aos sons das onças nos capítulos relativos ao início do século XX. As alterações na paisagem sonora em associação à passagem do tempo são justamente o ponto forte observado em *A Face do Abismo* e elas se dão também em relação a outros tipos de sons, como o bate-casco dos cavalos, inicialmente oriundo do chão bruto e depois no calçamento, como se verifica em: “O bate-que-bate da montaria atijando o silêncio, fazendo os pequenos animais da mata se espantarem e os pássaros escondidos nas galharias alçarem voo” (AFA, p. 14), fragmento ocorrido em 1926, e “Nos primeiros momentos do ataque dos cavalarianos ficou a ouvir, embevecido, o saudoso tinir dos cascos no calçamento, o relinchar satisfeito dos cavalos, as vozes estridentes e desesperadas” (AFA, p. 98), quando a história se passa em 1979. A paisagem sonora, neste caso, é o reflexo das mudanças na sociedade.

4.2) Os sons do rádio

O rádio²³ é um instrumento presente nas três narrativas, assim como era na sociedade da época e local transfigurados no enredo, tendo em vista que era comum às pessoas fazerem uso desse equipamento, “o veículo de comunicação mais presente nos lares brasileiros” (Ferraretto, 2001, p. 17). Isso ocorreu em diversas partes do mundo. No ano de 1969 “os americanos estavam ouvindo 268 milhões de aparelhos de rádio, quer dizer, cerca de um para cada cidadão. A vida moderna foi ventriloquizada” (SCHAFER, 2011, p. 135). De acordo com Ferraretto (2001), dados de pesquisa revelaram que o rádio esteve presente em número muito maior de lares do que a televisão, especialmente porque em regiões de difícil acesso era mais fácil a presença do rádio do que da televisão (2001, p.17). Ademais, a aquisição de um aparelho televisor dependia da posse de recursos financeiros compatíveis, isso porque um radinho à pilha era bem mais barato que a TV, que funcionava com luz elétrica. Isso fica bem explícito nos enredos, pois o pequeno agricultor endividado Alfredo possuía apenas o rádio, cuja utilização se dava em momentos específicos, enquanto que na casa de Bruno, empresário do ramo de olaria, o rádio já havia sido deixado de lado, dando lugar à televisão, que era a novidade da época para eles. Na propriedade de Alfredo, nem energia elétrica havia.

A introdução do rádio no cotidiano das pessoas em pequenas comunidades foi algo bastante peculiar, porque ele era o responsável por certa abertura de um mundo agrário, geralmente fechado, para o resto do mundo que existia fora das propriedades rurais, ao qual muitas das pessoas que ali viviam não tinham ainda acesso; dessa forma, “a comunidade, que antes havia sido definida pelos sinos de gongos do templo, era-o agora pelo seu transmissor local” (SCHAFER, 2011, p. 135). Para quem não viveu a época de transição entre a não-existência e a inserção dos recursos tecnológicos é preciso fazer um esforço imagético para vislumbrar o quão significativa foi a introdução do rádio na sociedade, a fim de conceber o funcionamento de uma vida sem o acesso às coisas tão comuns na contemporaneidade. Em comunidades fechadas do interior gaúcho, formadas a

²³ “Meio de comunicação que utiliza emissões de ondas eletromagnéticas para transmitir a distância mensagens sonoras destinadas a audiências numerosas. A tecnologia é a mesma da radiotelefonia (ou seja, transmissão de voz sem fio) e passou a ser utilizada, na forma que se convencionou chamar de rádio, a partir de 1916, quando o russo radicado nos Estados Unidos David Sarnoff anteviu a possibilidade de cada indivíduo possuir em casa um aparelho receptor” (FERRARETTO, 2001, p. 23).

partir da imigração e colonização, as pessoas nascidas na terra não dispunham de muitos recursos que permitissem saber o que existia para além das terras. Isso é verificado em *A Face do Abismo*, quando, no início do século XX as novidades chegavam pelos poucos vendedores que adentravam à vila, ou então no retorno dos homens que iam às distantes cidades vizinhas resolver assuntos geralmente comerciais ou quando voltavam das guerras. Em *O Pêndulo do Relógio* o rádio já faz parte do cotidiano familiar e é ele quem dá uma dimensão um pouco maior da existência de um mundo fora da propriedade, embora haja a transmissão de programas de uma emissora local. Com a chegada da televisão essa abertura se intensifica, porque além do recurso sonoro, a televisão contém ainda o recurso imagético, o que torna possível a visualização de lugares e coisas antes impensáveis naquelas comunidades.

Por motivos evidentes, a história do rádio no Brasil é mais antiga que a da televisão:

O rádio começa, embora lentamente, a ganhar contornos massivos em 1924, quando Elba Dias populariza as transmissões, lançando a Rádio Clube do Brasil, no Rio de Janeiro. A indústria fonográfica já existia no país desde o século 19. (...) O rádio começa, de forma embrionária, a compartilhar interesses com a produção de discos e de espetáculos (FERRARETTO, 2001, p. 21).

A utilização do rádio em contextos como os de *O Pêndulo do Relógio*, em que ele é o principal meio de acesso ao que é externo à propriedade, aliado à importância que ele adquire na casa, até por ter seu uso restrito basicamente à transmissão do noticiário, dá uma ideia do peso que tinha na vida das pessoas aquilo que ele transmitia. Por ser um meio tradicional “de comunicação de massa, o rádio possui uma audiência ampla, heterogênea e anônima” (FERRARETTO, 2001, p. 23). A sonoridade introduzida nas casas pelos rádios acabou absorvendo o lugar de poder estabelecido pelo ruído desde tempos remotos da civilização da humanidade, isso porque

A associação entre ruído e poder nunca foi realmente desfeita na imaginação humana. Ele provém de Deus, para o sacerdote, para o industrial e, mais recentemente, para o radialista e o aviador. O que é importante perceber é que: ter o Ruído Sagrado não é, simplesmente, fazer o ruído mais forte; ao contrário, é uma questão de ter autoridade para poder fazê-lo sem censura (SCHAFER, 2011, p. 114).

Linearmente, a evolução da associação entre poder e ruído iniciou quando “os ruídos fortes evocavam o temor e o respeito nos primeiros tempos, e (...) pareciam ser a expressão do poder divino” (SCHAFER, 2011, p. 113) e depois “esse poder foi transferido dos sons naturais (trovão, vulcões, tempestades) para os dos sinos da igreja e do órgão de tubo” (SCHAFER, 2011, p. 113). Posteriormente, quando houve a Revolução Industrial, esse ruído que antes estava relacionado apenas às entidades religiosas, passou

para o mundo profano. Então os industriais detinham o poder e tinham permissão para fazer Ruído por meio das máquinas a vapor e dos jatos de vapor das fornalhas, do mesmo modo que, anteriormente, os monges tinham sido livres para fazer ruído com o sino da igreja, ou J.B. Bach para registrar seus prelúdios no órgão (SCHAFER, 2011, p. 114).

O ruído produzido pelos rádios, relacionado à sua já constante associação com o poder, fez com que o aparelho passasse a ser um simulacro desse poder também nas pequenas comunidades em que ele foi introduzido. Isso foi fortalecido pelo imaginário social que historicamente associava o poder com o ruído. A forma como essas comunidades recebiam o que era transmitido pelo rádio fez com que ele passasse a ter um poder que ele efetivamente não tinha, mas que parecia ter. Aos olhos e ouvidos de comunidades como as de Pau-d’Arco esse meio de comunicação, que “introduziu a paisagem sonora surrealista” (SCHAFER, 201, p. 140), (já que está associada ao abstrato, por permitir o acesso ao discurso mesmo na ausência física do locutor) cria no imaginário das pessoas uma força que não lhe é própria, e a recepção do que é transmitido passa a ter uma força que não teria se fosse transmitida por um outro meio, como uma carta, por exemplo. Isso se verifica quando Alfredo ouve, através do rádio, que deveria comparecer ao banco por causa de suas dívidas; o que era para ser apenas uma informação adquire proporções gigantescas, ele se sente extremamente pressionado e passa a imaginar que todos os vizinhos sabem que ele deve. Ocorre que esse poder do simulacro do rádio age em sua mente, e a proporção que Alfredo dá à informação que o rádio transmitiu gera nele um transtorno psicológico que no final o leva ao suicídio.

Alfredo deduz que todos saibam de sua dívida e falem sobre isso, até porque o rádio funciona como uma voz que é de todos mas não é de ninguém; há uma informação a ser veiculada, a qual veio de outro lugar (que não é o rádio, mas sim o

banco), se destina a algumas pessoas específicas, mas passa a ser acessível a todos que a ouvem e acaba se propagando aos demais. Essa voz, que não representa ninguém em específico, mas que poderia ser de qualquer um, pode ser comparada ao coro das tragédias gregas e gera um poder de opressão no personagem pela forma como ele encara o que foi noticiado. É como se o rádio fosse o próprio poder. E isso se dá por vias estritamente sonoras. Isso tudo, de acordo com Baudrillard (1981), porque

A informação devora os seus próprios conteúdos. Devora a comunicação e o social. (...) Em vez de fazer comunicar, esgota-se na encenação do sentido. Gigantesco processo de simulação que é bem nosso conhecido. (...) A informação é cada vez mais invadida por uma espécie de conteúdo fantasma, de transplantação homeopática, de sonho acordado da comunicação (BAUDRILLARD, 1981, p. 105).

No caso de *O Pêndulo do Relógio*, é como se o próprio dono do banco tivesse ido falar com Alfredo; só que essa voz que vem da tecnologia, que vem do além, é um simulacro do poder, não é o poder, embora gere no personagem uma força opressiva equivalente à do poder.

Desse modo, o rádio apresenta como essência a sua função primordial, que é a comunicação, e isso ocorre nas três narrativas. Apesar de esse recurso tecnológico ser usado para reprodução de música em programas específicos, nos enredos destacados aqui sua função primária continua sendo a básica, embora se percebam reflexos culturais locais nos programas transmitidos através deles:

Liga o rádio.
A voz melosa de Roberto Carlos causa-lhe asco. Procura no dial a emissora de Pau-d'Arco. O programa da COTRIPAU deve iniciar-se em poucos minutos. Além das notícias sobre a cotação da soja na bolsa de Chicago, há os avisos e as músicas gauchescas (OPR, p. 12).

Os estilos de música transmitidos através do rádio bem como a preferência do personagem pelas músicas gauchescas refletem o fortalecimento da cultura gaúcha impulsionado pela circulação das músicas regionais. No caso de *O Pêndulo do Relógio* e *A Face do Abismo* o rádio é o mecanismo através do qual são difundidas, além disso, informações que serão decisivas para o desfecho da história.

Estes associados deverão comparecer à Cooperativa na segunda-feira pela manhã, sem falta, para tratarem de assuntos de seu interesse.

Levanta-se num ímpeto e desliga o rádio. Sente vontade de esmagá-lo com um murro mas contém-se. O pequeno aparelho é a única diversão das filhas, além de mantê-lo em contato com os acontecimentos diários (OPR, p. 12).

É observável que a reação do protagonista ocorre devido ao que ele ouviu no rádio. Enquanto que em *O Pêndulo do Relógio* o protagonista é avisado pela rádio que deve comparecer ao banco para tratar de sua dívida (que o leva ao suicídio, posteriormente), em *A Face do Abismo* o anúncio da construção da barragem que dará fim à cidade também é feita pela rádio. São apresentadas perspectivas de mais de um personagem sobre a recepção da notícia da construção da barragem que acabaria por colocar fim à cidade de San Martin.

Ouviu, primeiro com incredulidade e, passado um momento, com estupefação, o Intendente Gumercindo Rosas, através de seu ridículo programa matinal de rádio, fazer a apologia da construção da barragem, dizendo: “San Martin sai da história para entrar na História”. (...) Percebeu na voz de Gumercindo um estremecimento que contrariava a aparente alegria de suas palavras. Sob o ufanismo e a covardia ocultava-se um ódio surdo, impotente (AFA, p. 29).

A perspectiva acima é de Alberta Zeller quando narra ao neto suas impressões ao ouvir o anúncio da construção da barragem, bem como sua reação imediata ao que ouviu. Observa-se que, mesmo ouvindo por meio do rádio, ela foi capaz de ter percepções sutis a respeito do som da voz do Intendente. Há, portanto, um relato das impressões sensoriais e receptivas a partir do que é reproduzido pelo rádio. Da mesma forma, é possibilitado ao leitor saber sobre a recepção de outro personagem, desta vez o presidente do sindicato, ao ouvir a mesma notícia: “Arrastou a cadeira e sentou, enquanto Lucila diminuía o volume do rádio. Súbito, o agricultor sentiu como que um violento soco no estômago: misturava-se à alegria da futura paternidade a notícia da construção da barragem” (AFA, p. 40).

Ainda em relação à difusão da notícia, em outra passagem se observa, desta vez através de um comentário da funcionária da loja do palestino, morador de San Martin, o quão rápido a notícia se espalhara pela cidade e como passou a ser o assunto mais importante do dia até aquele momento “É só o que se comenta hoje de manhã na cidade. – O próprio Intendente fez o anúncio pela rádio Noroeste – ela prosseguiu, ensimesmada” (AFA, p. 52). Aqui novamente se revela a força de

propagação das notícias transmitidas pela rádio e a questão do simulacro enquanto poder.

Os excertos acima evidenciam o caráter fundamental das rádios no contexto das pequenas cidades, antes do advento da internet, quando, por muito tempo, elas foram o mecanismo utilizado para comunicação. Num contexto em que não existiam recursos tecnológicos como os atuais, era o rádio o responsável por permitir que a comunicação existisse. Em verdade, comunidades reais da região em que se passam ficcionalmente as narrativas, ainda é comum a utilização do rádio como principal alternativa de comunicação, de transmissão de notícias, de chamado ao comparecimento a cooperativas e bancos. Inclusive, alguns dos habitantes de muitas dessas comunidades sequer têm acesso a computadores e internet, e provavelmente ainda por um bom tempo a realidade do século XX será atual para eles.

O rádio provoca uma mudança de grande impacto sonoro na sociedade, assim como o gramofone já o fizera num período anterior; ao proporcionar aos ouvintes acesso a obras que dificilmente seriam ouvidas naquele ambiente, não fosse a reprodução mecânica. O rádio amplia essas possibilidades, dando acesso a ambientes musicais que jamais seriam ouvidos pela maior parte da população que ele atingia. A profusão sonora produz, em determinados momentos, uma rica mistura entre a música que jorra dos alto-falantes, os sons naturais e de máquinas (...) (WERLANG , 2011, p. 194).

Os ecos sonoros oriundos a partir da introdução do rádio ainda prevalecem na realidade de muitas famílias em comunidades tomadas como referência para a transfiguração na narrativa.

Em *Valsa para Bruno Stein* o recurso tecnológico de maior evidência é a televisão, porém, há um momento em que Bruno está perambulando pela casa durante a noite a fim de se medicar e decide ouvir o rádio, só que como anda desmemoriado acaba por esquecer de pegá-lo: “só então, atravessando a sala com todo o cuidado, no escuro, tateando, contornando os obstáculos, lembrou do rádio. Tarde para o noticiário” (VBS, p. 32).

Embora a música também fosse transmitida pela rádio, sua principal função nas pequenas comunidades do interior do estado foi e é transmitir informações, através de programas de noticiário. Nas três narrativas de Charles Kiefer, a introdução de elementos como o rádio ou a televisão marca não somente a

mudança na vida dos personagens, mas, a partir disso, as transformações advindas nas relações interpessoais, que passaram a ser mais distanciadas. Segundo Schafer (2011)

com a sociedade aprendemos como o homem se comporta com os sons e de que maneira estes afetam e modificam o seu comportamento. Com as artes, e particularmente com a música, aprendemos de que modo o homem cria paisagens sonoras ideais para aquela outra vida que é a da imaginação e da reflexão psíquica (SCHAFFER, 2011, p. 18).

Nesse âmbito, tanto Alfredo Muller quanto Bruno Stein e Gumercindo Rosas, personagens centrais de *O Pêndulo do Relógio (OPR)*, *Valsa Para Bruno Stein (VBS)* e *A Face do Abismo (AFA)*, respectivamente, observam a mudança no comportamento dos jovens depois da chegada da televisão e do rádio, posto que, segundo eles, perderam o respeito pelos mais velhos e pelo chefe da família. Nesse aspecto, essas mudanças são marcadas através da sonoridade. Veja-se:

Ouve o riso abafado das meninas. Sabem que não gosta da algazarra, mas parecem fazer de propósito, para azucriná-lo. O radinho espalha música na casa. Tem vontade de ir ao quanto dizer-lhes que acabem com aquilo, desliguem o maldito aparelho (*OPL*, p. 28).

O fragmento acima narra a desdenha das filhas em relação às opiniões do pai sobre o som que o rádio propaga pela casa e que lhe causa irritação. Ademais, na opinião do protagonista, as ações das filhas revelam a falta de respeito que os jovens passaram a ter pelos mais velhos depois da chegada desses aparelhos sonoros. Além da presença dos sons do rádio, verifica-se, numa passagem anterior, que os ruídos produzidos pelo personagem central em atividades cotidianas incomodam seus familiares.

Alfredo raspa o fundo do prato de metal. Sônia reclama do ruído, alega arrepios. Estão a cada dia mais desbocadas. Devia esbravejar, ainda é o chefe ali, faz o barulho que quiser, não precisa dar satisfação a ninguém, muito menos aos filhos que botou no mundo. Também isso não se faz mais: respeitar os mais velhos (*OPR*, p. 27).

Há, portanto, uma espécie de luta de forças entre as gerações da família, que é encadeada justamente através da paisagem sonora do ambiente familiar.

Em *Valsa Para Bruno Stein* também se percebe o ranço que o personagem central nutria pelo som produzido pelos aparelhos eletrônicos, neste caso a televisão. Ele prefere ficar recolhido em um quarto, que é apresentado ao leitor

como seu refúgio mas que na verdade era o lugar em que o personagem encontrava seu *eu* verdadeiro, a disputar com o aparelho eletrônico a atenção dos familiares. No fragmento a seguir pode-se perceber tanto a opinião de Bruno em relação à televisão quanto a modificação sonora no ambiente introduzida com sua chegada, bem como o lugar de destaque que ela tinha na casa, especialmente por ser priorizada em detrimento das conversas entre os membros da família.

...só então Gabriel foi capaz de perceber o forte cheiro de fritura e ouvir as vozes misturadas, incapaz, a princípio, de distinguir quais as vozes dos habitantes da casa e quais as do aparelho de televisão, até que ouviu alguém dizer: cala a boca, a novela vai começar!, voz estridente, com certeza de menina, ou de moça talvez, mas voz aguda, de mulher, aguda e nervosa, e só então se deu conta de que ele estava de volta, resmungando: é por causa dessas novelas indecentes que as meninas perderam o respeito pelos mais velhos...(VBS, p. 26).

Também o personagem José Tarquino, de *A Face do Abismo*, pactua da mesma opinião. De acordo com ele, “O progresso era bom, sempre fora um defensor do desenvolvimento, mas começava a desconfiar de que ele era responsável também pelo desrespeito aos velhos, pela mudança nos comportamentos” (AFA, p.121). Pensava nisso enquanto inaugurava a linha de ferro que chegava a San Martin depois de ter trabalhado bastante para viabilizá-la. A implantação da estrada de ferro marca a chegada do progresso e uma mudança no ambiente sonoro, pois

Em comparação com os sons dos transportes modernos, os dos trens eram ricos e característicos: o apito, o sino, o lento resfolegar das máquinas na partida, acelerando repentinamente enquanto as rodas deslizavam e, então, diminuindo novamente, as súbitas explosões do vapor ao escapar, o guincho das rodas, o entrecocar-se dos vagões, o estardalhaço, o estardalhaço dos trilhos, a pancada contra a janela quando outro trem passava na direção oposta, eram todos ruídos memoráveis (SCHAFER, 2011, p. 120).

Em San Martin, a chegada dos trens, aproximadamente em 1940, marcaria um evento sonoro específico. José Tarquino “Puxou o cordão, o trem apitou repetidas vezes, um som agudo e triste que poderia ser ouvido do outro lado do rio” (AFA, p. 121). A descrição do tipo do som emitido pelo apito do trem apresenta ressonâncias acústicas e também abstratas. A tristeza atribuída a esse som pode ser entendida como uma intuição acerca do que o progresso traria num futuro não muito distante. Progresso e alegria são aspectos que não andam juntos ao longo de quase toda a narrativa.

4.3) Os sons do vento

A natureza é rica em diversidade sonora, o que faz com que haja uma abundância de recursos de sons a serem explorados em se tratando de espaços naturais. Água, vento, árvores, chuva, elevação ou rebaixamento do solo, galhos quebrando, córregos e rios, peixes nadando, raios, trovões, tudo isso produz sonoridade. Do vento, por exemplo, emana uma grande variedade de sons; quando há uma rajada de vento forte, quando é uma brisa suave, quando se desloca em campo aberto, quando sacode os galhos das árvores; enfim, em termos de estudo da paisagem sonora na literatura, somente o estudo do vento poderia render uma significativa quantidade de material. Dentre a gama de possibilidades, elencam-se aqui as funções dos sons do vento nas três narrativas analisadas. Em consonância com o estado anímico predominante na narrativa, em *O Pêndulo do Relógio* as acepções acerca do vento inspiram algo sombrio, melancólico: “O vento uiva. Atravessa as frestas” (*OPR*, p. 27). Por si só, o uivo é desagradável à audição humana e adjetivações desse tipo remetem a algo negativo, pois a associação dos sons de animais como o lobo e o pio da coruja com a sensação de medo é bastante natural, talvez pré-históricas. Populações que viviam próximas a florestas deveriam temer a proximidade de lobos, e isso tudo entra para o imaginário ocidental nos contos de fada. Isso está em consonância com o que Schafer (2011) define:

O uivo é um som que o imaginário constrói desde a infância e que está impresso na imaginação humana. Além do mais, “no grito do lobo, encontramos um ritual vocal que define a demarcação territorial da alcateia pelo espaço acústico – exatamente do mesmo modo que a trompa de caça demarca a floresta e o sino da igreja, a paróquia” (SCHAFER, 2011, p. 66).

Em *Valsa para Bruno Stein*, já que a atmosfera circundante na narrativa não é melancólica como na anterior, a associação feita através do vento é mais neutra, mais sutil, reveladora tanto do caráter menos tenso do ambiente como mais significativamente ainda das características perceptivas sensoriais de Bruno. O vento aparece na história mais como um alento, uma companhia, ao protagonista, cuja percepção sonora é mais musical. “Ficara sentado na ponte, alheio ao tempo, ouvindo a água e o vento” (*VBS*, p. 101). A sutileza de sentar a ouvir a água e o vento está em conformidade com as particularidades de um homem culto, apreciador de arte. Isso porque,

o homem sábio deleita-se com a água”, diz Lao-tsé. Todos os caminhos do homem levam à água. Ela é fundamento da paisagem sonora original e o som que, acima de todos os outros, nos dá o maior prazer, em suas incontáveis transformações (SCHAFER, 2011, p. 34).

Por isso, os sons da água e do vento soariam naturalmente agradáveis a ouvidos acostumados à audição de música clássica, como é o caso de Bruno.

Já em *A Face do Abismo*, “O vento fazia gemer as persianas nos gonzos enferrujados” (AFA, p. 23). A ferrugem, resultado da oxidação do ferro, demora para ser formada, por isso ela pode ser vista como a marca visual da passagem do tempo; a ferrugem pode ser o equivalente às rugas de expressão nos seres humanos. Sua associação com o vento que geme (e não sopra, por exemplo) permite estabelecer um paralelo com o contexto da narrativa, que é a iminência da destruição da cidade. Ferrugem remete a escombros, a algo decadente, à devastação. Exatamente o futuro que espera pela cidade.

Não é fortuito o tipo do som produzido pelo vento nas narrativas, pois a exemplo de outros elementos que compõem a paisagem sonora, suas representações também estão alinhadas ao enredo, ao estado de ânimo dos personagens, à capacidade perceptiva de cada um deles.

4.4) O som dos gritos

Os gritos também são manifestações sonoras a partir das quais se pode depreender significados distintos. Conforme já foi discutido, em repetidas vezes ao longo das narrativas o grito foi usado numa tentativa deliberada de marcar o domínio, como no extermínio da aldeia indígena (AFA), na vontade do pai de gritar com as filhas para demonstrar que era ainda o chefe da família (OPR), ou quando o narrador relata que Bruno se exalta e diz “Não tenho nada a ouvir! Gritou, supondo dominar a situação com a energia da voz” (VBS, p. 104). Porém, os gritos podem evidenciar outras coisas, como alegria ou desespero, e essa última acepção também foi verificada nos livros que compõem esta pesquisa. Em *O Pêndulo do Relógio*, o grito foi a reação de Alfredo quando, em um sonho, parou em frente à vitrine de uma

loja e ao invés de ver sua imagem refletida no vidro, viu a imagem de um porco. “Sons metálicos, rascantes, rasgam seus tímpanos... Súbito, grita ao deparar-se com a imagem refletida na vitrine” (*OPR*, p. 33). A cólera gerou o grito, que neste caso não marca domínio, marca a desespero. O efeito sonoro do tipo de grito é diferente quando exprime pavor ou alegria, por exemplo.

Valsa para Bruno Stein contém uma cena cujo significado é semelhante, a qual já foi discutida no segundo capítulo deste estudo, quando Bruno relembra dos gritos de desespero da mãe doente ao ser agredida pelo marido. Também neste caso os gritos dela são a reação frente a seu desespero e dor, em virtude da violência que sofrera. Mas a descrição mais acentuada dos gritos como resposta ao sofrimento se dá em *A Face do Abismo*, quando o som desperta na memória do personagem recordações ainda mais angustiantes.

Antes de chegar à casa, José Tarquino ouviu os gritos da esposa, gritos que fizeram-no recordar de uma degola que presenciara na Revolução de 93, no Cerro do Caverã, Alegrete (...) O silêncio foi quebrado pelo novo grito de Herta, grito que fez com que os pelos todos de José Tarquino se arrepiassem (*AFA*, p. 65).

No caso de José Tarquino, além de evocar as recordações sonoras da guerra, os gritos da esposa durante o parto eriçam seus pelos. A reação física do corpo é imediata e provocada por um elemento sonoro. O fragmento acima permite perceber o caráter permanente da paisagem sonora na memória auditiva dos personagens. Em recorrentes vezes, ouvir um som faz com que recordações passadas e escondidas no sumidouro do tempo voltem à tona como se tivessem acontecido no instante imediatamente anterior.

4.5) Significados do silêncio.

Os conceitos de som e silêncio são ideias que estão interligadas, especialmente porque uma existe em virtude da outra. Se não houvesse o silêncio²⁴, não seria possível ter noção exata dos sons. Ademais, há diferenças na percepção sonora quando o som vem na sequência de um momento silencioso e quando ele

²⁴ Pelo menos o conceito tradicional de silêncio, pois, de acordo com Schafer, o silêncio absoluto não existe.

substitui outro som. Porém, aspectos subjetivos relativos aos silêncios ficam evidentes quando se busca entender os diferentes sentidos que o silêncio pode adquirir em determinados contextos. Para Orlandi (2007) “no estruturalismo, a ideia de ‘meta’ e a de ‘Ø’ como oposição não deixam lugar para o silêncio e preenchem tudo com linguístico definido em sua totalidade. O silêncio adquire o valor que lhe dita seu oposto” (ORLANDI, 2007, p. 44). De acordo com esse postulado, se o silêncio for o oposto da alegria, ele adquire sentido de tristeza, se o oposto do silêncio for a dor, ele adquire sentido de satisfação. Ou seja, o sentido do silêncio não estaria nele, mas naquilo que ele silencia.

Os enredos que serviram como base para esta pesquisa apresentam majoritariamente o silêncio associado à ideia de tristeza, de resignação, de humilhação. Em recorrentes vezes, o silêncio é uma resposta à absurdidade das coisas que não são possíveis de mudar. Em *O Pêndulo do Relógio*, o silêncio é quase como uma forma de censura. O protagonista “acaba a refeição em silêncio” (OPR, p. 16) porque é hostilizado pelos demais familiares e também porque “prefere ficar em silêncio, ruminando. Sente-se mal na presença de pessoas muito falantes” (OPR, p.49). A exemplo de Bruno, Alfredo é um homem constantemente calado; ambos utilizam-se do silêncio para pensar. Embora apresentem muitas diferenças entre eles, entre suas histórias de vida, os dois são personagens introvertidos, retraídos, ensimesmados.

Outros personagens também são descritos a partir de sua relação com o silêncio. Valéria, em *Valsa para Bruno Stein*, adquiriu aspectos sombrios em virtude de todas as vezes que se viu obrigada a se calar durante a vida, fosse pelos sonhos que precisou abandonar, fosse pelos rumos que a vida tomara e que não lhe agradavam. “A constante amargura desenhada na comissura de seus lábios e o espesso silêncio que a envolvia, silêncio conquistado sob permanente autocontrole” (VBS, p. 36). O fragmento destaca ainda a adjetivação da palavra, o que permite deduzir que sua personalidade havia se tornado silente, como se o fato de permanecer calada por muito tempo tivesse tido o poder de criar uma armadura que a protegia das intempéries da vida, mas que ao mesmo tempo impedia que ela se libertasse.

O tipo de silêncio que pode ser expresso é variável, porque ele pode ser relativo à ausência de som (quietude, calma) ou silenciamento psicológico (recolhimento, prostração). É diferente dizer que “Um silêncio coalhado de grilos colocou-se entre eles” (VBS, p. 122) ou que “[Bruno permaneceu] Protegendo-a e amando-a em silêncio” (VBS, p. 138). Tanto a duração do silêncio quanto a relação que ele estabelece entre os personagens faz com que ele adquira determinados sentidos.

Quando, em *A Face do Abismo*, Milena decide abrir mão de seu amor por José Tarquino ela chora em silêncio e posteriormente recolhe-se a um silêncio que a acompanhou até sua morte. É nítida a diferença entre os sentidos. Em “Talvez então no silêncio do quarto, no escuro, tenha vertido as lágrimas mais amargas, porque não vistas e nem sentidas” (AFA, p. 87) o silêncio é externo a ela, faz parte da sonoridade ambiente. Já em “Depois, nos anos que se seguiram até sua morte, mergulhou num silêncio irritante” (AFA, p. 87), esse silêncio é interno, faz parte de sua vida. Ela incorpora o silêncio como parte de sua personalidade em virtude dos sonhos que morreram, do amor que morreu. Nesse caso, assim como no caso de Valéria, esse silêncio adquire o aspecto defendido por Orlandi (2007), pois o significado que ele passa a ter é ditado pelo seu oposto, que seria a alegria da juventude que se perdeu, do amor que foi enterrado vivo.

Por outro lado, a relação estabelecida com o silêncio por outros personagens é bem explícita. Gumerindo “Gostava do silêncio: representava ordem, harmonia, obediência. Barulho era coisa de comunista, como daquele Antônio Becker, o amigo de Fidel” (AFA, p. 98). Esse silêncio também é sonoro, é externo, e nada tem a ver com sua personalidade, apenas representa algo para ele que não está de acordo com a realidade da narrativa, pois a sequência da cena indica que “o silêncio desceu sobre a praça” (AFA, p. 98), e esse foi um silêncio de morte, semelhante ao descrito no início de *A Face do Abismo*, quando a aldeia indígena foi dizimada e o silêncio desceu sobre a mata.

4.6) Festas, bailes, costumes.

Tanto San Martin quanto Pau-d'Arco são cidades fictícias situadas numa mesma região, cujo desenvolvimento se deu de forma semelhante, ambas povoadas por pessoas com costumes parecidos em virtude de sua população ser descendente da mesma etnia, majoritariamente a cultura alemã, de crença protestante. Nelas é possível perceber alguns traços característicos da região tomada como base para sua criação, como hábitos, danças e músicas. Aspectos da realidade são perceptíveis na ficção, especialmente geográficos (tipo de vegetação, fauna e flora) históricos (colonização e desenvolvimento) e culturais (efeitos da colonização). Para melhor compreender a dinâmica das narrativas é válido que se saiba como esses traços ocorrem na realidade, já que nesses textos há uma recriação a partir do real. É cultural, por exemplo, na região do Alto Uruguai, haver atividades festivas com música e dança em que pessoas se encontram e iniciam relacionamentos afetivos, que, com frequência, resultam em casamento. A gênese das festas em solo gaúcho revela alguns aspectos que se percebe também na ficção.

Costumeiramente, havia bailes na campanha. Eles aconteciam nas estâncias, nas ramadas dos bolichos ou carreiras. As elites costumavam imitar os bailes europeus. Dessa forma, muitas danças ingressaram no pampa. Eram frequentes o minueto, a contra-dança, a polca, a valsa, a mazurca, o xote, a havaneira e outras.

Entretanto, o que mais se popularizou foi o fandango. No século XIX, o fandango era uma espécie de baile com sapateados alternados com canções, recitadas e acompanhadas de viola. As danças eram recriações populares dos povoadores "primitivos paulistas, mineiros e lagunenses, com as danças dos açorianos e dos indígenas", além da influência africana. Chamavam-se: *anu, balaio, bambaquerê, benzinho-amor, candeeiro, cará, chimarrita, xará, chico-puxado, chico-de-roda, feliz-meu-bem, joão-fernandes, meia-canha, pagaré, pega-fogo, queromana, recortado, retorcida, sarrabalho, serrana, tatu, tirana.*

Os ranchos onde se promoviam as danças eram chamados *bailantas*.

E, com o passar do tempo, entre os gaúchos, fandango passou a ser sinônimo de baile, mesmo que raramente dancem de forma espontânea com sapateados e recitações, e, sim, em pares enlaçados (GOLIN, 2001, p. 67).

Festas semelhantes se espalharam pelo Rio Grande do Sul, fazendo-se presentes também em comunidades e pequenas cidades do interior. Isso ocorre ficcionalmente também em San Martin e Pau-d'Arco, onde, em meio a esses costumes, chegaram "aqueles alemães rosados, bebedores de cerveja, comedores

de batata, com suas músicas, seus costumes e seus bailes de Kerb” (AFA, p. 152). Nesse caldo em que se misturam costumes indígenas, africanos, açorianos, alemães, italianos, entre outros, e também de outras regiões brasileiras, é que se formou o Rio Grande do Sul e sua cultura. Estes elementos, bailes, músicas e danças, estão presentes nos textos narrativos analisados.

O fragmento a seguir conta como Alfredo Muller conheceu sua esposa, com a qual viveu por quase três décadas e é revelador do costume de iniciar um relacionamento afetivo em bailes, através de danças. Mais do que apenas representar um divertimento, a música funciona nessas pequenas comunidades como mecanismo de aproximação entre os jovens.

Conheceu-a num baile no salão Hartmann, em 1952. Estava no meio de uma dúzia de outras moças. Encarou-a meio sem querer, no passar dos olhos pelos diversos rostos, e foi como se tivesse sido atingido por um punhal: de imediato veio o espanto, só depois a consciência da dor. Tirou-a para dançar, pediu licença ao pai para sentar-se à mesa da família. Os corpos afastados, sem tocar-se bailaram o restante da noite, conversando pouco (OPR, p. 38).

Em verdade, a aproximação entre as pessoas através da música ocorre nas três narrativas analisadas aqui, porque em *Valsa para Bruno Stein* o protagonista e a nora se aproximam em cenas que envolvem a música, e mais intensamente em *A Face do Abismo* o personagem José Tarquino e Milena se encontram na festa do primeiro aniversário da cidade, onde dançam e começam seu relacionamento. Não é diferente do que ocorre em *O Pêndulo do Relógio*, pois “No segundo sábado após o baile, o pai tomou satisfações: tinha sérias intenções? Qual era a sua intenção” (OPR, p. 38).

No entanto, não são apenas nessas três narrativas que se verifica, em Kiefer, o uso de bailes, músicas e danças como mecanismo de aproximação das pessoas. No conto *O Poncho* também há uma passagem em que a música cumpre papel determinante²⁵, bem como no romance *Os Ossos da Noiva*, ambos do mesmo autor.

O conto em destaque gira todo no vértice de dois bailes, enquanto que em *Os Ossos da Noiva* é levantada uma questão bastante relevante, que é o preconceito em relação aos negros nos bailes. Isso foi colocado em relevo também em *A Face*

²⁵ Conforme discutido no capítulo anterior.

do *Abismo*, quando Milena reflete que será capaz de enfrentar preconceito de seu povo para não precisar ficar sem a companhia de um homem naquele povoado recém-formado, já que havia ficado viúva em virtude da morte do marido, causada pela derrubada da primeira árvore. O cerne de *Os Ossos da Noiva* é o preconceito racial enfrentado pela protagonista, filha de alemães, quando resolveu casar-se com um caixeiro-viajante negro e apresentá-lo à comunidade num tradicional baile em que as moças mostravam à sociedade seus noivos.

Nem João Felício, o alfaiate que recordava até a cor dos ternos dos rapazes e os tipos de penteados das mulheres conhecia a origem do *Baile dos Noivados*. “Certas coisas”, ele me disse, “se perdem nas brumas do tempo”. Quando cheguei aqui, em 47, o baile já era uma tradição, e nenhuma noiva de boa família deixava de apresentar seu pretendente à sociedade de Pau-d’Arco. Tua tia levou o negro ao baile, afinal ia casar com ele, o namoro era sério. O clube não proibia a entrada de gente de cor no salão, apenas na pista de dança, para evitar que as mulheres brancas fossem molestadas (KIEFER, 2010, p. 101).

Por ser proibido às moças brancas dançar com negros, a protagonista quebra todas essas regras ao dançar com seu noivo negro no salão de baile dos alemães. Ou seja, mais de uma vez a música e a dança são pontos-chave nas narrativas de Kiefer. Vestígios disso são encontrados em Erico Verissimo, quando em *O Continente* o Capitão Rodrigo, visto como forasteiro, tira Bibiana Terra para dançar, a despeito da vontade do pretendente dela, Bento Amaral, um dos homens mais ricos do lugar. O Capitão vinha há tempo panejando uma aproximação com a moça, que aconteceu numa festa de casamento, através do pretexto da dança.

(...) – Vou tirar Bibiana para dançar. Quero que vosmecê esteja perto pra ver como vou me comportar.

Arrastou o padre consigo. Quando o viram aproximar-se de Bibiana, que já estava de pé, na frente de Bento, os outros pares se afastaram como se todos estivessem esperando por aquele momento especial. De repente houve um silêncio. Até o gaiteiro parou. Foi um silêncio tão grande que Bibiana chegou a temer que os outros pudessem ouvir as batidas de seu coração.

Rodrigo fez uma cortesia na frente da moça e perguntou:

- Vosmecê quer me dar a honra desta marca? (VERISSIMO, 2002, p. 271).

A exemplo do Capitão Rodrigo e do personagem de *Os Ossos da Noiva*, José Tarquino também é o estranho no grupo; ele precisa se aproximar de pessoas inseridas em costumes diferentes dos seus; precisa encontrar uma forma de se aproximar da viúva; ele, descendente de negro e índio; ela, alemã.

A música nesse contexto sempre une pessoas que vêm de estratos diferentes, de costumes diferentes, e que necessitam quebrar barreiras sociais e tabus para tentarem ficar juntas. Ora, esse caráter é o próprio processo de formação do povo sul-riograndense, onde a diversidade forma a gênese da sociedade, precisando justamente unir opostos muitas vezes tidos como inconciliáveis (WERLANG, 2011, p. 125).

Nos casos acima, música e dança são o elo que liga essas gentes tão distintas, engessadas em costumes que inviabilizam uma aproximação espontânea. Isso é possível de perceber especialmente porque as narrativas ocorrem em tempos mais antigos, pois as que transfiguram a contemporaneidade apresentam outras maneiras de aproximação, as quais, em muitos casos se dão por meios virtuais, embora quando há o contato real ainda a música seja usada com a mesma finalidade de antigamente em tais situações.

Essas transformações também ocorrem nas configurações das festas. Em *Valsa para Bruno Stein* se percebe a introdução de um costume diferente daqueles mais antigos, que é o baile de carnaval. Bruno, rígido em seus costumes e intransigente em suas opiniões, era completamente contrário a esse tipo de festa popular: “Jamais permitiria que as netas frequentassem os bailes de carnaval, porque era os dias do demônio, dias em que ele andava às soltas” (VBS, p. 154); mesmo porque “Os bailes e as festas eram cada vez mais escassos, as pessoas preferiam ficar em casa vendo novelas” (VBS, p. 75).

É muito significativo o fato de a narrativa ocorrer nesta época, dado o desfecho da história, pois mesmo com uma opinião tão segura acerca dos malefícios do carnaval, na última cena o personagem Bruno se rende à festa e posta-se diante da televisão (outra coisa que ele inicialmente detestava) para assistir o desfile das escolas de samba. É possível que seja estabelecida uma analogia entre essa mudança de opiniões e a mudança na vida do personagem, pois somente aos setenta anos é que ele se permite viver coisas ao feitio do envolvimento com a nora, como se o ambiente carnavalesco tivesse facilitado a queda de uma máscara que ele sustentara por quase sete décadas.

Tanto a polia do amassador girou que acabou por transformar em vento e bruma os teus muitos anos. E quando acreditavas poder descansar, ler teus livros e ouvir tuas músicas sem outras preocupações exceto o próprio dever, explode essa paixão, esse quase retorno à adolescência (VBS, p. 168).

O excerto acima faz parte das reflexões do próprio personagem; é Bruno quem se pega pensando a respeito da fugacidade do tempo e em quão rápido sua vida tinha passado. Sua juventude, tão efêmera, retornava agora através dessa paixão descabida. A retidão daquele homem estava sendo posta à prova, ou então, seu verdadeiro instinto finalmente venceria as amarras que o enclausuraram por setenta anos. Tal suposição encontra eco na opinião do personagem Erandi a respeito do carnaval.

Amanhã a gente bebe e dança até explodir. Sabe, Gabriel, por que eu gosto do carnaval? Porque nesses quatro dias de folia as pessoas deixam de ser hipócritas. São quatro dias em que a verdadeira natureza de cada um vem à tona e a ideia de pecado desaparece da terra. Ah, meu amigo, que beleza seria a vida se ela fosse um eterno carnaval (VBS, p. 165).

Em virtude da inserção do carnaval e da ideia de pecado, novamente são identificados vestígios de preceitos religiosos presentes em mais de um grupo familiar. Para além disso, ainda em *Valsa para Bruno Stein* há registro de músicas e de instrumentos musicais também na igreja, em torno da qual muitas cidades se desenvolveram (em San Martin, uma das primeiras construções erguidas pelos alemães foi uma igreja, a exemplo do que ocorreu com frequência em realidades semelhantes àquelas transfiguradas nos enredos). Não geraria espanto crer que em muitos casos era justamente nas igrejas que seriam encontrados os instrumentos mais incomuns das localidades, dado à escassa presença da cultura erudita em tais regiões.

Para toda a cristandade, o divino era sinalizado pelo sino da igreja. É um desenvolvimento tardio da mesma necessidade de clamor que antes havia sido expressa pelo canto e pelo estrondo. O interior da igreja também reverberava com os mais espetaculares eventos acústicos, pois o homem trouxe para esse lugar não somente as vozes que se ouviam nos cânticos, mas também a mais ruidosa máquina que até então ele havia produzido – o órgão. E ele foi todo planejado para fazer a divindade ouvir (SCHAFER, 2011, p. 83).

Órgão esse que, assim como o sino das igrejas, desde muito tempo marcou sonoramente o poderio da religião, presente em muitas regiões do mundo, inclusive na fictícia região de Pau-d'Arco.

O pastor subiu ao púlpito, enquanto os sons cavos do velho órgão enchiam a nave. Nem mesmo em Pau-d'Arco havia um instrumento igual àquele.

Bruno cerrou as pálpebras, sentindo o prelúdio acariciar-lhe não só os tímpanos mas também a pele e os ossos. O ministro puxou o canto com sua voz de tenor (VBS, 1995, p. 140).

A sensibilidade auditiva de Bruno é novamente revelada ante sua reação à música executada no culto. A paisagem musical da igreja é diferente daquelas encontradas em outros espaços na narrativa.

Verônica, neta de Bruno, por exemplo, tem seu gosto moldado pelo que é veiculado através da indústria cultural; em dado momento, quando estava na casa do namorado, “Concentrou-se na música, *I started a Joke* (VBS, p. 79)”, a qual foi um dos maiores sucessos da banda inglesa *Bee Gees*. Tal episódio, embora breve, é portador de indícios importantes à análise que se faz aqui, pois evidencia a importação cultural que foi introduzida no Brasil e que chegou às mais remotas regiões do país, semelhante ao que se verifica também com o personagem Túlio, de *Caminhando na Chuva*, citado na introdução deste trabalho. Além disso, a referência a essa música em específico indica pela primeira vez um estilo musical que não era a música clássica que Bruno ouvia, ou as que comumente eram tocadas em bailes e rádios locais. A música popular americana é introduzida na história através de uma personagem jovem, a qual carrega em si muitas das características da juventude: vitalidade, liberdade e espírito desbravador. Ferraretto (2001) discute a influência estrangeira nos processos radiofônicos no Brasil.

Mesmo hoje, os modelos mais difundidos de radiojornalismo ou do chamado rádio jovem seguem os padrões norte-americanos. Em paralelo à influência estrangeira, a produção radiofônica das grandes emissoras concentradas nas cidades de São Paulo, Rio de Janeiro e Porto Alegre serve de referencial ao resto do país (...). Porém, tanto a influência externa quanto a interna sofrem adaptações à realidade regional, uma vez que o rádio tem extremo potencial comunitário (FERRARETTO, 2011, p. 19).

A Face do Abismo apresenta um panorama mais extenso das modificações dos estilos de música e festas em nível de sociedade. A festa mais antiga descrita na narrativa é a de aniversário da cidade, em que ocorreu a aproximação de Milena e José Tarquino, a qual foi fundamental para o desfecho da narrativa e da cidade de San Martin, como já foi observado. Algum tempo depois, já havia construções mais vistosas e confraternizações sofisticadas, com edificações elegantes e primorosas,

como a residência de Gumerindo Rosas, que servia de palco para manifestações culturais burguesas.

Construída em fins da década de 40, a residência ostentava escadarias de mármore, vitrais importados, forrações magníficas, num requinte despropositado para a província. Em outros tempos fora palco de festas grandiosas, a que compareciam políticos, magistrados e burgueses de Pau-d'Arco, Santa Rosa, Santo Ângelo e outras cidades da região (AFA, p. 12).

Quase oitenta anos depois da fundação da cidade, San Martin possuía edificações específicas para encontros sociais.

Havia ainda uma vetusta construção que abrigava a Associação Comercial e Industrial, um colégio secundário, um outro prédio imponente, de colunas retorcidas, onde a sociedade se reunia para jogos de azar e os concorridos bailes de carnaval e debutantes (AFA, p. 145).

Como em Pau-d'Arco, em San Martin também eram realizados os bailes de carnaval e de debutantes (a exemplo de em *Os Ossos da Noiva*). Além disso, logo depois da fundação do povoado foi criado um prostíbulo em San Martin, no qual alguns músicos locais trabalhavam. Embora sua esposa não compartilhasse dessa opinião, o músico Gustav Kiefer “não via mal algum em tocar a harmônica para que os casais dançassem, a arte está acima das coisas” (AFA, p. 63), naquele lugar em que havia “fumaça, pouca luz e o som de um violão desafinado” (AFA, p. 63).

As músicas das festas da comunidade e de casamento também eram executadas por ele, que fazia “a animação do baile nos acordes da harmônica do Gustav Kiefer” (AFA, p. 42). Na realidade, pessoas desse tipo tiveram a incumbência de levar às comunidades as músicas às quais não teriam acesso, especialmente antes das rádios se fazerem presentes nesses locais. Tal argumento é também defendido por Werlang ao ressaltar que

O papel dos músicos amadores é fundamental nessas pequenas sociedades, divulgando um repertório ao qual raras vezes as populações teriam acesso, devido à distância de um grande centro e à ausência de músicos profissionais (WERLANG, 2011, p. 56).

Provavelmente, conviver com determinados estilos musicais acaba condicionando os gostos das pessoas, tendo em vista que as músicas, quando presentes, ajudam a compor a paisagem sonora.

Uma possível influência no gosto musical devido à convivência com a arte é verificada em *A Face do Abismo*, quando é revelado apreço por música clássica do personagem Wolfgang Kiefer, filho do músico Gustav Kiefer. Referência a Mozart aparece em “ao terceiro gole de cachaça a alegria aflorou na sua consciência como o solitário oboé do terceiro movimento de *Serenata para sopros*, de seu homônimo de Salzburg” (AFA, p. 62). Esse raciocínio mescla o conhecimento musical do personagem, do narrador e aponta para o do leitor, pois a comparação por referência só produz sentido quando todos os envolvidos no processo comunicativo sabem a respeito do que se está falando.

4.7) A dinâmica da passagem do tempo através do relógio de pêndulo.

Um dos fatores que diferenciam o ser humano dos outros animais é a capacidade de percepção temporal. A contagem do tempo passou por evolução ao longo dos anos, e é ampla em suas especificações; pode-se contar segundos, horas, dias, meses, anos, estações, dentre outras contagens. O uso de marcadores temporais, como o relógio, é relativamente recente e evoluído, se forem considerados recursos mais antigos, como experiências que envolveram deslocamento de sombra. No entanto, talvez mais antiga que a contagem do tempo seja a concepção de sua passagem, isso porque as “noções que o uso do relógio suscita de maneira espontânea corroboram a compreensão prévia do tempo, por força de nossa atividade prática, que nos obriga a lidar com ele antes de conceituá-lo” (NUNES, 1995, p. 17).

Para tentar entender a relação dos personagens com o tempo e com o relógio, objeto que figura visual e concretamente o transcurso temporal, é necessário pensar acerca dos diferentes tipos de tempo, tempo este que nas narrativas de Kiefer analisadas aqui está longe de ter perspectiva apenas linear. Há nele muito mais do que a marcação da passagem das horas, já que compreende tudo aquilo

que pode caber no tempo: as memórias, o passado, um futuro que não chega, a diferença na percepção acerca da passagem do tempo em decorrência de o momento ser alegre ou trágico, o tempo que antecede a tragédia, o tempo dos sonhos.

Embora se saiba que a passagem do tempo é linear e que ocorre de forma constante, a percepção de sua passagem nem sempre é a mesma para todos os indivíduos e também é variada para uma mesma pessoa, dependendo de seu estado anímico.

A experiência da sucessão dos nossos estados internos leva-nos ao conceito de *tempo psicológico* ou de *tempo vivido*, também chamado de duração interior. O primeiro traço do tempo psicológico é a sua permanente descoincidência com as medidas temporais objetivas. Uma hora pode parecer-nos tão curta quanto um minuto se a vivermos intensamente; um minuto pode parecer-nos tão longo quanto uma hora se nos entediamos. Variável de indivíduo para indivíduo, o *tempo psicológico*, subjetivo e qualitativo, por oposição ao *tempo físico* da Natureza, e no qual a percepção do presente se faz ora em função do passado ora em função de projetos futuros, é a mais imediata e mais óbvia expressão temporal humana (NUNES, 1995, p. 18).

O que Nunes (1995) discorre ganha um enfoque bem pontual nas narrativas analisadas nesta pesquisa. O aspecto temporal é bastante peculiar. Cada enredo, a seu modo, particulariza sutilezas dos seus personagens por meio da marcação da passagem do tempo. Em *O Pêndulo do Relógio* há a percepção do tempo psicológico, especialmente no que se refere ao protagonista, pois

enquanto o tempo físico se traduz com mensurações precisas, que se baseiam em estalões unitários constantes, para o cômputo da duração, o psicológico se compõe de momentos imprecisos, que se aproximam ou tendem a fundir-se, o passado indistinto do presente, abrangendo, ao sabor de sentimentos e lembranças “intervalos heterogêneos incompatíveis” (NUNES, p. 19).

As lembranças e o presente do protagonista são compatíveis com a ideia de tempo psicológico descrito acima. Há uma preocupação constante diante da passagem do tempo, por um lado porque está se esgotando o prazo para o personagem resolver suas pendências financeiras, por outro porque Alfredo acaba se dando conta de que os anos de sua vida passaram sem que ele percebesse; o protagonista toma consciência de que desperdiçou sua vida. Essa compreensão é estimulada pelo som do pêndulo do relógio, que concretiza sonoramente a

inexorável passagem do tempo. Há uma associação entre a passagem do tempo vivido, o tempo físico e sua marcação no relógio, o que está de acordo com o que Baudrillard (200) pensa. Para ele

o relógio de pulso é um bom exemplo desta função descontínua e “habitual”. Resume o duplo modo pelo qual vivemos os objetos. De uma parte nos informa sobre o tempo objetivo: ora, a exatidão cronométrica é a própria dimensão das relações de ordem prática, da exterioridade social e da morte. Mas ao mesmo tempo que nos submete a uma temporalidade irreduzível, o relógio de pulso enquanto objeto nos auxilia a nos apropriarmos do tempo. Assim como o veículo “devora” os quilômetros, o objeto-relógio devora o tempo. Substantivando-o e dividindo-o, faz dele um objeto consumido. Não é mais esta dimensão perigosa da *praxis*: é uma quantidade domesticada. Não somente o fato de se saber a hora, mas o fato de, através de um objeto que é seu, “possuí-la”, tê-la continuamente registrada perante si, tornou-se um alimento fundamental do civilizado: uma segurança (BAUDRILLARD, 2000, p. 102).

Em determinada parte do enredo de *O Pêndulo do Relógio*, o protagonista presta atenção às batidas do relógio “O cuco canta. Acompanha-o: sete, oito, nove vezes” (OPR, p. 19); fragmentos como esse permitem perceber a relação do personagem com o objeto; mais do que isso, mostra ainda a possibilidade de contagem do tempo, como se ele pudesse ser transformado numa coisa; a objetificação do tempo é perceptível pela sua contagem. Sua presença é tão constante na vida do personagem que até dormindo ele sente os efeitos de sua preocupação em relação aos aspectos temporais que o circundam. Ele

não ouve mais o pêndulo do relógio, sabe que está dormindo, quer acordar, quer retornar a superfície do rio mas não consegue. Esforça-se por ouvir o pêndulo mas é como se estivesse no fundo do poço: olha para o alto e vê as estrelas em pleno dia (OPR, p. 44).

É possível ter uma percepção da considerável relevância das questões temporais para Alfredo. Isso provavelmente porque o tempo psicológico para ele age de maneira a fazer saltar aos olhos seus problemas, que vêm acompanhado dos prazos que ele não poderá cumprir. O tempo, que é infinito, tornou-se finito para Alfredo, por um lado porque havia expirado o limite de dias para quitar suas dívidas; por outro, porque ele acabaria colocando fim a sua vida; e também porque todos os acontecimentos pelos quais passava salientaram o quão supérflua, improdutiva e inútil fora sua existência. Essa percepção é induzida pelo objeto relógio, cuja

presença marca sonoramente o esgotamento do tempo físico. Sobre a relação do indivíduo com o objeto relógio Baudrillard (2000) diz que

Tal equilíbrio é, bem entendido, neurótico e este recurso contra a angústia, regressivo, já que o tempo é objetivamente irreversível e que mesmo os objetos que têm por função preservar-nos dele são por ele conduzidos, vale dizer, o mecanismo de defesa descontínuo ao nível dos objetos é sempre colocado em questão uma vez que o mundo e os homens são contínuos. Mas pode-se falar de normalidade ou de anomalia? O refúgio em uma sincronia fechada pode ser qualificado de negação do real e de fuga caso se considere que o objeto acha-se investido daquilo que “deveria” existir na relação humana – mas seu imenso poder regulador existe a este espaço (BAUDRILLARD, 2000, p. 104).

Essa neurose não ocorre em *Valsa para Bruno Stein*, porque, embora o personagem esteja completando setenta anos, ele reflete sobre a fugacidade da vida, mas encontra uma maneira de ainda aproveitá-la; para ele, a proporção que a passagem do tempo ganha é diferente da que afeta Alfredo, talvez porque tenha chegado a uma existência mais longa, talvez porque sua vida não tenha sido tão tumultuada quanto a do outro. Bruno, apesar de saber que o tempo também consumira sua vida, não vê nisso algo porque lamentar. O tempo psicológico não atinge negativamente o oleiro, que convive de maneira amena com a passagem do tempo físico. Como Bruno vive, no presente da narrativa, um momento quase que de redenção, sua memória e suas reflexões não geram nele o tormento que cria o efeito de horas longas e intermináveis, especialmente no desfecho da trama, que é exatamente quando o personagem de *O Pêndulo do Relógio* sucumbe ao seu desespero.

As referências ao tempo em *A Face do Abismo* giram em torno das marcações de horas, talvez por apresentar fatos relativos à comunidade como um todo. “Dez, onze, doze – Gumercindo Rosas contou as batidas do relógio da Igreja Matriz, relógio eletrônico recentemente inaugurado durante a quermesse anual” (AFA, p. 115). Nessa passagem é possível identificar o caráter coletivo que perpassa a narrativa, pois este não é um relógio particular, como é o de Alfredo, é algo que propaga o som pelos ares de forma que um razoável número de pessoas passa a ter acesso a ele. Além disso, há a indubitável presença da igreja marcada através da sonoridade. É singular o fato de que em *A Face do Abismo* o relógio da praça seja destacado, porque ao representar o social, é possível ver que o tempo

passa para todos, inclusive para a cidade, que não escapará à linearidade natural da vida: nascer, crescer e morrer.

A linha temporal passado-presente-futuro é transfigurada alegoricamente no enfeixamento das narrativas: Um passado que não volta, porque o personagem já viveu setenta anos. Um presente que se esgota, porque a cidade foi destruída, e um futuro que não virá, porque o personagem se suicida.

4.8) O acesso aos bens culturais

A necessidade da arte é inerente ao ser humano. Ela está presente desde o início da humanidade, embora certas sociedades entendam que ela não tem utilidade, sem sequer se darem conta que muito provavelmente nesses casos tais comunidades apenas substituíram a arte por uma estética mais rasa, e essa troca permeia todas as escolhas da população que forma essa sociedade. Dessa maneira, o acesso aos bens culturais e a escolha de quais bens são valorizados em detrimento de outros são permeados por essa questão estética, especialmente se for considerado que todo pensamento produz um tipo de beleza, o que leva a supor que pensamento raso tende a produzir estética rasa, e que é essa estética que condiciona toda a sociedade, mesmo que ela não perceba. Sociedade e estética convivem num sistema em que a primeira reflete a profundidade do pensamento representado pela segunda. O peso social da arte e, por conseguinte, o acesso aos bens culturais são verificáveis nas três narrativas utilizadas nesta análise.

Enquanto que em *O Pêndulo do Relógio* apenas um capítulo aborda a questão da arte, especificamente da música e do canto, em *A Face do Abismo* ela é um pouco mais visível; já em *Valsa para Bruno Stein* a arte é uma questão central, em torno da qual o enredo gira. Profunda ou superficialmente, a arte é uma necessidade do ser humano. Fischer (1966) discute sobre a função da arte na vida das pessoas quando diz que

A arte concebida como “substituto da vida”, a arte concebida como o meio de colocar o homem em estado de equilíbrio com o meio circundante - trata-se de uma ideia que contém reconhecimento parcial da natureza da arte e da sua necessidade. Desde que um permanente equilíbrio entre o homem e

o mundo que o circunda não pode ser previsto nem para a mais desenvolvida das sociedades, trata-se de uma ideia que sugere, também, que a arte não só é necessária e tem sido necessária, mas igualmente que a arte continuará sendo sempre necessária (FISCHER, 1966, p. 11).

Isso é possível de perceber no personagem Bruno Stein, pois ele busca o equilíbrio por meio da arte, que para ele é indispensável, tanto que convive com diversas manifestações artísticas, seja por meio da literatura, da música ou da escultura. Para Bruno, esse contato profundo com a arte, que está presente no texto, é essencial. Ele depende da comunhão intensa com uma arte que não é rasa; diferente das pessoas que o cercam, que também precisam da arte, mas a consomem de forma mais superficial, através da televisão, do carnaval, das novelas.

É claro que o homem quer ser mais do que apenas ele mesmo. Quer ser um homem *total*. Não lhe basta ser um indivíduo separado; além da parcialidade da vida individual, anseia por uma “plenitude” que sente e tenta alcançar, uma plenitude de vida que lhe é fraudada pela individualidade e todas as suas limitações; uma plenitude na direção da qual se orienta quando busca um mundo mais compreensível e mais justo, um mundo que *tenha significação*. Rebelar-se contra o ter de se consumir no quadro da sua vida pessoal, dentro das possibilidades transitórias e limitadas da sua exclusiva personalidade. Quer relacionar-se a alguma coisa mais do que o “Eu”, alguma coisa que, sendo exterior a ele mesmo, não deixe de ser-lhe essencial. O homem anseia por absorver o mundo circundante, integrá-lo a si; anseia por estender pela ciência e pela tecnologia o seu “Eu” curioso e faminto de mundo até as mais remotas constelações e até os mais profundos segredos do átomo; anseia por unir na arte o seu “Eu” limitado com uma existência humana coletiva e por tornar *social* a sua individualidade (FISCHER, 1966, p. 13).

Todos os personagens em *Valsa para Bruno Stein* têm seu deleite estético, só que o protagonista necessita de um contato mais aprofundado com a arte. Ele tem essa noção, e isso às vezes o incomoda, especialmente em relação aos outros, não porque a estética de Bruno seja melhor do que as outras, mas porque ele tem dificuldade de manter contato com algo que para ele não é o suficiente. É como se a estética da novela ou do carnaval o puxasse para uma realidade mais imediata, mas não menos rica. No entanto, ele quer estabelecer um laço mais aprofundado. Na verdade ele provavelmente não precisaria se preocupar com isso, porque ele não precisa romper com nada para continuar mantendo seu vínculo mais profundo com a arte. Essas barreiras caem ao final da narrativa, quando ele percebe que usufruir dessa estética menos profundas não vai atrapalhá-lo e que ele pode manter os

dois; o relaxamento do personagem no final do texto, em relação à estética mais imediata, permite constatar que a apreciação de uma não exclui a outra.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando a gente lê, nosso pensamento se apropria de imagens, sabores e sons. Essa percepção permite estabelecer uma transmutação de sentido ao se fazer uma análise como a que foi desenvolvida aqui, como uma experiência de abrir uma janela diferente para entender a literatura, para ouvir literatura, já que o propósito da análise da paisagem sonora é também uma tentativa de ouvir aquilo que muitas vezes não está claro na palavra.

Há uma expansão no modo de criar sentidos, pois a percepção da paisagem sonora transmuta a maneira comum de produção de sentidos ao alargar a possibilidade de verossimilhança, que em última análise é uma maneira de produzir sentidos para a vida. Paisagens sonoras ampliam o terreno da verossimilhança, pois a partir dela se ouve muito mais do que apenas sons, se ouve contextos, subjetividades, dramas humanos permeados pela sonoridade.

Dentre os elementos constitutivos da paisagem sonora nos enredos analisados aqui está a música, a qual, assim como a própria paisagem sonora, ocorre de forma crescente e segue a ordem de publicação dos livros. Em *O Pêndulo do Relógio*, ela aparece apenas em um momento, como recordação de um tempo bom; sua presença é praticamente nula porque o ambiente insólito, de tristeza, dívidas, preocupação e morte não favorece sua apreciação. *Valsa para Bruno Stein*, publicado na sequência, apresenta o personagem central como apreciador de música, mas essa apreciação se dá em ambiente doméstico. *A Face do Abismo*, terceiro na ordem de publicação e de análise, apresenta a música em espaço social, ou seja, nas festas de casamento, aniversário da cidade e também no prostíbulo, através de bandas que tocavam ao vivo.

A música é um indicador da época, revelando, para os que sabem como ler suas mensagens sintomáticas, um modo de recordar acontecimentos sociais e mesmo políticos. (...) o ambiente acústico geral de uma sociedade pode ser lido como um indicador das condições sociais que o produzem e nos contar muita coisa a respeito das tendências e da evolução dessa sociedade (SCHAFER, 2011, p. 23).

Por esse prisma, é possível desvendar algumas características das sociedades das narrativas por meio das músicas que circulam naqueles locais, bem como pelas que não circulam, pelos silêncios, pelo acesso aos bens culturais e também o reflexo da falta deles na formação dos personagens, especialmente se for considerado o poder humanizador da arte, já registrado aqui.

Paisagens sonoras podem dizer muito mais sobre a constituição do espaço em que se inserem do que somente a descrição dos sons a que os personagens são submetidos, porque a própria percepção sensorial varia de um personagem a outro. Logo, o efeito que determinado som tem para um, pode não ter para outro, por isso a importância da análise de cada situação e do que foi gerado a partir dela.

Quando se diz, por exemplo, que Alfredo foi afetado fortemente pela sonoridade do relógio de pêndulo, há de se supor que as outras pessoas na casa ouviam o mesmo tic tac, só que para os outros membros da família o ruído não era opressor, porque não estavam sentindo internamente a diluição do tempo cronológico, que o matava aos poucos.

Da mesma forma, Valéria, ao vigiar os passos de todos na casa, acaba por deter-se na apreciação das músicas que o sogro ouvia, o que acabou aproximando-a dele. Esse elo poderia ter sido entre Bruno e esposa, afinal, ela também estava na casa, mas a paisagem musical não foi percebida por Olga da mesma forma que foi pela nora.

Em *A Face do Abismo*, a cena do baile em que José Tarquino dança com Herta Muller, e ambos são observados por Millena, é reveladora do potencial semântico da paisagem sonora, porque o próprio texto literário carrega em si a perspectiva de que toda a história da cidade poderia ter sido diferente se, por exemplo, o músico não tivesse seguido com a execução da música. Foi o efeito de uma decisão permeada pela tônica musical que traçou o destino de uma cidade inteira.

Outros elementos sonoros também são marcantes nos três enredos, como a água, seja através da chuva ou da tempestade, que encobre suicídios, seja a água cujo som é ouvido no riacho; a água, que pode ser vista no sentido alegórico de purificação, introduzida pela criação da barragem, mas já presente na Bíblia, através

do dilúvio. Para Schafer (2011) “A chuva, um riacho, uma fonte, um rio, uma cachoeira, o mar, cada qual produz seu som único, mas todos compartilham um rico simbolismo. Eles falam de limpeza, de purificação, refúgio e renovação” (SCHAFER, 2011, p. 240) e isso é perceptível nas narrativas estudadas e estão impregnadas de sonoridade.

Além disso, vistos em conjunto, os três textos literários permitem uma percepção de experiência de tempo tensionadas, permeada por questões sonoras. O primeiro título analisado contém os sons do tempo expressos pela natureza, por meio de sons do vento, dos galhos nas árvores, dos ruídos dos animais; assim como a natureza, os próprios sons são cíclicos (sons do dia, sons da noite, sons da chuva, sons da manhã...). É o tempo natural. Por outro lado, nele há também o som artificial, a representação sonora de um tempo esvaziado, em que não há nunca diferença do som: o *tic* faz sempre o mesmo som, assim como o *tac*, que também não muda. Esse tempo artificial é o tempo da angústia, o tempo de cumprir prazos, os quais nem sempre estão em concomitância com o tempo natural, já que as dívidas não esperam a safra render o que havia sido planejado para ela. A maturação natural dos produtos agrícolas não vence a corrida contra juros que se acumulam. Esses dois tipos de tempo, que estão marcados sonoramente no texto, estão tensionados. O tempo cronológico, que é o artificial, aquele contado em números (assim como o montante da dívida), é vazio de significados ao mesmo tempo em que é opressor. É vazio porque desumaniza, não leva em consideração nenhuma vivência humana, de alegria ou de dor, e oprime, porque é linear e não pode ser contido.

Quando esses dois tipos de tempo perdem a sincronia há o desajuste que, nesse caso, leva o personagem ao suicídio, em virtude da angústia, do tempo da memória, da percepção da falta de sincronia entre o tempo natural e o tempo artificial. O suicídio passa a ser uma espécie de suicídio de tempo, porque a morte foi a alternativa encontrada para escapar dessa incompatibilidade temporal. Como o personagem não consegue acompanhar o tempo, ele sai do tempo; suicida-se.

No segundo capítulo a batalha com o tempo parece ser outra. Diferente de Alfredo, que foge do tempo, Bruno quer vencê-lo; de algum modo não quer ser levado por ele, já que redescobre uma nova forma de viver quando já tem setenta

anos. Contrário a Alfredo, que é um homem mais da natureza (já que está também mais ligado a ela e ao tempo natural), Bruno é um homem que tenta encontrar alternativas para deter o tempo, controlá-lo, como tenta fazer através das esculturas em que resgata o rosto antigo da esposa. Ele tenta suplantar o tempo. A paisagem sonora que acompanha o personagem nessa trajetória é repleta de música. Pode-se dizer que para Bruno o tempo é musical; a ultrapassagem, a inauguração de uma nova vida para o personagem se dá ao som de música.

O terceiro capítulo apresenta uma espécie de remissão, por meio das águas. E essa passagem é sonora. Embora não seja possível ouvir, porque o presente da narrativa é a véspera da abertura da barragem, é fato que a inundação da cidade se daria, também, por meio do elemento sonoro. Assim como o primeiro som que se fez ouvir foi o ruído das águas, tanto na perspectiva científica quanto na religiosa a respeito da criação do mundo, o último som que se faria ouvir em San Martin seria o da água, a mesma que colocaria fim à cidade.

Por fim, a fortuna crítica de Charles Kiefer é rica especialmente em temáticas relativas às questões agrárias e de formação étnica da região a que faz referência. No entanto, é fato que a abordagem de um tópico até então não aplicado à sua obra revela facetas desconhecidas e permite dar indícios de outros elementos que evidenciam a qualidade de seus textos. Alguns autores são silentes, e nem todos estruturam seus textos dentro de uma perspectiva musical, como foi o caso de *Valsa para Bruno Stein*, o que revela o esmero estético com que o autor trata seu texto. Ademais, outras narrativas de Kiefer apresentam paisagens sonoras dignas de serem avaliadas.

Abrir o portal que dá acesso aos estudos da paisagem sonora é aceitar um exercício também de audição. De audição do que emerge do espaço e do que brota da subjetividade. Ativar um sentido que vai além dos tradicionais na percepção sensorial do texto ficcional, todos estes são elementos que a análise da paisagem sonora pode trazer para os estudos literários. Abordagens assim levam a pensar em como as questões sonoras são tratadas em outros textos em que estejam presentes.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e simulações**. Editora Galilée, 1981.
 _____ **O sistema dos objetos**. Perspectiva, São Paulo, 2006.
- BÍBLIA SAGRADA, Org.: Pe. Francisco Costa. Aparecida: Santuário: 1982.
- BRYAN, Guilherme; VILLARI, Vincent. **Teletema: volume I - 1964 a 1989**. A História da Música Popular através da Teledramaturgia Brasileira. São Paulo: Dash, 2014.
- BELLOMO, Harry Rodrigues. **Rio Grande do Sul: Aspectos da Cultura**. Porto Alegre: Martins Livreiro, 2. ed. 1997.
- BOOTH, Wayne. **A retórica da ficção**. Lisboa: Arcádia – Tradução Maria Teresa H. Guerreiro. Coleção Artes e Letras, 1980.
- CAMARGO, Luís. Apresentação. In: OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. **Música e literatura**. São Paulo: Senac São Paulo. Instituto Itaú Cultural, 2003.
- CANCLINI, Néstor Garcia. **O mundo inteiro como lugar estranho**. São Paulo: EdUSP, 2016.
- DANTAS, Adelannia Chaves; FREIRE, Manoel. A coruja como símbolo de morte em “As corujas” de Moreira Campos. In: **Revista Digital dos Programas de Pós-Graduação do Departamento de Letras e Artes da UEFS Feira de Santana**, v. 18, n. 1, 2017.
- DEBORTOLLI, Viviane Aparecida Pandolfo; WERLANG, Gérson Luís. Bruno Stein sob a Perspectiva Teórica estruturalista. In: **Revell – Revista de Estudos Literários da UEMS**, nº. 22, v. 2, 2019.
- FISCHER, Ernest. **A necessidade da arte: uma interpretação marxista**. Zahar Editores, Rio de Janeiro, 1966.
- FERRARETTO, Luiz Artur. **Rádio: o veículo, a história e a técnica**. Porto Alegre: Sagra Luzzato, 2001.
- GOLIN, Tau. **O povo do pampa: uma história de 12 mil anos do Rio Grande do Sul para adolescentes e outras idades**. 2. ed. Passo Fundo: UPF, 2001.
- GROVE. **Dicionário Grove de música: edição concisa**. Editado por Stanley Sadie. Rio de Janeiro. Zahar, 1994
- HOHLFELDT, Antônio. **Trilogia da campanha: Ivan Pedro de Martins e o Rio Grande do Sul invisível / Antônio Hohlfeldt**, Porto Alegre: IEL: EDIPUCRS, 1998.

JENNY, Laurent. **Intertextualidade na poétique**: Revista de teoria e análise literárias: nº 27. Coimbra: Almedina, 1979.

KAISER, Wolfgang. **Análise e interpretação da obra literária**: introdução à ciência da literatura. 6. ed. Coimbra: Armênio Amado, 1976.

KIEFER, Charles. **A dentadura postiça**. 1984

_____. **A face do abismo**. 2. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1994.

_____. **A última trincheira**: arte, cultura e identidade nacional. Porto Alegre: Artes e ofícios, 2002.

_____. Charles Kiefer discute sua obra e fala sobre o porquê de ter assumido a função de retratar o minifúndio alemão no RS. **[Entrevista disponibilizada em 24/04/2013]**. Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/noticia/2013/05/charles-kiefer-discute-sua-obra-e-fala-sobre-o-porque-de-ter-assumido-a-funcao-de-retratar-o-minifundio-alemao-no-rs-4148409.html>. Entrevista concedida a Fernando Gomes. Acesso em: 4 jul. 2018

_____. O Direito ao Silêncio. **Revista rascunho**. Disponibilizada em julho de 2016. Disponível em: <http://rascunho.com.br/o-direito-ao-silencio/>. Acesso em março decesso em abril de 2018.

_____. **O pêndulo do relógio**. 6. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1994.

_____. Os Problemas do Meio Rural na Literatura Gaúcha. In: RÖSING, Tânia (Org.). **Jornadas literárias**: O Prazer do Diálogo entre Autores e Leitores. Passo Fundo: UPF, 1991.

_____. **Valsa para Bruno Stein**. 5. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, (Novo Romance) 1995.

LEITE, Lígia Chiappini Moraes. **O foco narrativo**: A Polêmica em Torno da Ilusão. 8. ed. São Paulo: Ática, 1997.

LODGE, David. **A arte da ficção**. Porto Alegre: L&PM, 2011.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2004.

NUNES, Benedito. **O tempo na narrativa**. 2ª ed. São Paulo: Ática, 1995.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **As formas do silêncio**: no movimento dos sentidos. 6. ed. Campinas, SP: Unicamp, 2007.

PERRONE-MOYSÉS, Leyla. **Texto, crítica, escritura**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1993.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e Personagem. In: CÂNDIDO, Antônio. **A personagem de ficção**. 13. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.

SCHAFER, R. Murray. **A afinação do mundo**. 2. ed. São Paulo: UNESP, 2011.

SILVA, Deonísio da. Posfácio. In: KIEFER, Charles. **Caminhando na chuva**. 1996.

STEVENSON, Robert Louis. Markheim. Tradução de Araújo Nabuco. In: **Maravilhas do conto inglês**. São Paulo: Cultrix, 1959.

TAVARES, Enéias Farias. A Crise Econômica de 30 no Brasil e nos EUA: Homens como Ratos na Prosa de Dyonélio Machado e John Steinbeck. **Expressão** – Revista do Centro de Artes e Letras. Santa Maria: UFSM (2), jul/dez, 2007.

TODOROV, Tzvetan. **A beleza salvará o mundo**: Wilde, Rilke e Tsvetaeva: Os aventureiros do absoluto. Bertrand Brasil, 2011.

VERISSIMO, Erico. **O continente I**. 31. ed. São Paulo: Globo, 1995.

_____. **O retrato II**. 31. ed. São Paulo: Globo, 1995.

WELLECK, René. **Teoria da literatura e metodologia dos estudos literários**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

WERLANG, Géron Luís. **A música na obra de Erico Verissimo**: Polifonia, Humanismo e Crítica Social. Passo Fundo: Méritos, 2011.

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

_____. The Picture of Dorian Gray. In: **The Complete Oscar Wilde**. London: Collector's Library, 2010.