



A paisagem sonora como elemento constitutivo no conto “O poncho”, de Charles Kiefer

The Soundscape as a Constitutive Element in the Short Story “O poncho”, by Charles Kiefer

Viviane Aparecida Pandolfo Debortolli

Universidade Federal de Santa Maria (UFMS), Santa Maria, Rio Grande do Sul / Brasil

viviane.debortolli@hotmail.com

<http://orcid.org/0000-0002-2805-0224>

Gérson Luís Werlang

Universidade Federal de Santa Maria (UFMS), Santa Maria, Rio Grande do Sul / Brasil

gerwer@rocketmail.com

<http://orcid.org/0000-0002-7449-0706>

Resumo: Este artigo se propõe a verificar os elementos constitutivos da paisagem sonora do conto “O poncho”, de Charles Kiefer. A presença da música, dos ventos, de sons naturais e não naturais se alinham ao clima da narrativa e compõe o cerne em que se desenvolve a narrativa. Neste conto, a paisagem sonora tem papel determinante no desenvolver do enredo, visto que influencia as ações do personagem. Levando-se em consideração as diferentes possibilidades de eixos de análise que o texto literário permite, pretende-se evidenciar a paisagem sonora como um elemento da narrativa por meio da presença dos sons na obra selecionada, e, através disso, demonstrar de que forma eles são relevantes na construção do enredo.

Palavras-chave: paisagem sonora; clima; narrativa.

Abstract: This paper aims at verifying the constitutive elements of the soundscape of Charles Kiefer’s short story “O poncho”. The presence of music, winds, natural and unnatural sounds align to the state of affairs and form the essence in which the narrative is developed. In this tale, the soundscape plays a decisive role in the development of the plot, since it influences the actions of the main character. Considering the different possibilities of analysis that the literary text allows, we intend to highlight the soundscape as an element of the narrative through the presence of the sounds in the selected work, and consequently to demonstrate the way they are relevant in the construction of the plot.

Keywords: soundscape; state of affairs; narrative.

1 Introdução

O estudo da paisagem sonora nas obras literárias é um campo em aberto, com muito a ser explorado devido, especialmente, ao fato de que este tipo de análise é algo recente nos estudos literários. Alguns escritores se utilizam de elementos sonoros e musicais para compor seus textos, de forma que é possível verificar um encadeamento imperativo entre a narrativa e a paisagem sonora. Importantes estudos como *A música na obra de Erico Verissimo: polifonia, crítica social e humanismo* (2011), do professor, músico e escritor Gérson Werlang são pioneiros em investigar a presença da arte musical na arte literária. A referida pesquisa

propõe-se a analisar o papel exercido pela música na obra de Erico Verissimo. Também pretende mapear a importância e a extensão da presença da mesma na obra do escritor, levando em conta diferentes aspectos, que envolvem desde as relações entre música e literatura e suas ligações com aspectos sociais até aspectos estruturais referentes à composição de uma obra literária, utilizando recursos provenientes de técnicas musicais. (WERLANG, 2011, p. 21).

Dentre os teóricos utilizados por Werlang (2011) no embasamento de sua tese está o compositor, educador e musicólogo R. Murray Schafer (2011), que através de seu estudo, denominado *A afinação do mundo* (2011), objetivou “mostrar de que modo a paisagem sonora havia evoluído no decorrer da história e de que modo as mudanças por que passou podem ter afetado nosso comportamento” (SCHAFER, 2011, p. 11). Foi Murray Schafer quem utilizou o termo *soundscape*, traduzido no Brasil como *paisagem sonora*, ao se referir aos diversos sons presentes em um ambiente, e Werlang (2011) transpôs o estudo do campo da acústica para o campo literário.

Utilizaram-se ainda alguns conceitos tomados de empréstimos de outras áreas para analisar a dicotomia música-literatura. Foi introduzido aqui um conceito que cremos inovador, o da paisagem sonora dentro de uma obra literária. O termo paisagem sonora foi definido por Schafer (2001), relacionado aos sons existentes no mundo, incluindo aí tanto o ruído como a música, assim como os sons da natureza, o ambiente sonoro de grandes cidades, assim como de vilas e outras pequenas comunidades. Os conceitos deste autor foram aplicados na análise da paisagem musical das obras de Erico. Portanto, transpomos para o campo literário ideias concebidas no

campo da acústica, que contêm observações preciosas sobre os sons circundantes de vários ambientes como os do meio rural e do urbano, e aplicamos esses conceitos como ferramenta analítico-literária. (WERLANG, 2011, p. 29).

Nesse sentido, a base teórica deste artigo são os estudos de Schafer (2011) e Werlang (2011) aplicados ao conto “O poncho”, do escritor gaúcho Charles Kiefer. O ambiente sonoro mundial, que Schafer (2001, p. 3) chama de “o mais negligenciado aspecto de nosso ambiente”, é designado pelo mesmo como um conceito inovador, chamado *paisagem sonora*, sendo esta o conjunto de sonoridades presentes em um determinado local, seja ele um espaço pequeno (um cômodo de casa, uma sala, etc.) ou um espaço amplo (uma cidade, uma floresta, os oceanos). Cada um desses ambientes possui um conjunto de sons que lhes são próprios, partes integrantes de sua constituição. No entanto, como Schafer assinala, o aspecto sonoro é o menos mapeado de todos os aspectos humanos. Este conceito foi transposto para a análise literária por Werlang (2011), em seu trabalho sobre a música no conjunto da obra de Erico Verissimo. Werlang também desenvolveu, para aquela análise, um conceito secundário, derivado de Schafer, mas não utilizado por ele: o conceito de *paisagem musical*, que seria o conjunto de canções, concertos, sinfonias e outras formas musicais dentro de uma obra literária (WERLANG, 2011, p. 38). Como afirmamos anteriormente, estes conceitos serão aplicados na análise do conto de Charles Kiefer.¹

¹ Charles Kiefer nasceu em 05 de novembro de 1958, na cidade de Três de Maio, interior do Rio Grande do Sul, onde viveu até ir para Porto Alegre para estudar e trabalhar, tornando-se doutor em Teoria Literária e escritor. A obra de Kiefer é composta por romances, contos, crônicas, ensaios e poesias. Embora tenha lançado três livros antes de 1982 (*O Lírio do Vale*, 1977; *Caminhantes Malditos*, 1978; *Vozes Negras*, 1978), o título que o autor considera como o primeiro de sua obra é *Caminhando na Chuva*, o qual abriu uma série que atualmente conta com mais de trinta títulos. Vencedor por três vezes do Prêmio Jabuti de Literatura, teve textos levados ao cinema e ao teatro, como é o caso do romance *Valsa para Bruno Stein*, que foi adaptado e virou filme, e *Quem faz Gemer a Terra*, que, enquanto peça de teatro, foi apresentada em outros países. Depois de *Caminhando na Chuva* publicou *Aventura no Rio Escuro* (1983), livro infanto-juvenil, e em 1984 lançou o livro de contos *A Dentadura Postiça e O Pêndulo do Relógio*, novela que rendeu ao escritor o primeiro prêmio literário. 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. Especialmente os títulos

2 O poncho

Os romances, novelas e contos de Charles Kiefer apresentam, por vezes, aspectos singulares quanto à paisagem sonora. Não é diferente em “O poncho”, conto mágico publicado em 1999, narrado em terceira pessoa pela neta de Fernando Konning, personagem principal, alguns anos depois de os fatos terem acontecido.

A cidade fictícia de Pau-d’Arco, em que grande parte dos enredos de Kiefer são situados, é vizinha a San Martin, outra cidade na qual vivem seus personagens e por onde circulam em diferentes histórias. É nesse cenário, situado no interior gaúcho, que “O poncho” é ambientado.

Essas mesmas cidades fictícias são o espaço de outras narrativas de Charles Kiefer. Dessa forma, não é difícil encontrar em um livro referência a personagens de outros livros, o que permite perceber uma conexão entre os livros que fazem parte de sua obra, como é possível verificar no excerto “percebeu que se equivocara, na verdade tinha tangenciado o povoado de Pau-d’Arco, tomara o estradão que conduzia à cidade de San Martin, hoje desaparecida sob as águas da barragem” (KIEFER, 2001, p. 19), referência ao romance *A Face do Abismo* (1994 [1988]), que conta sob diversas perspectivas as histórias de alguns moradores na noite da véspera da inauguração da barragem que acabaria por submergir a cidade. Ou então em “não indagou as razões do noivo, que não regressou com a coluna de José Tarquino Rosas, o Intendente de San Martin, ao final dos combates” (KIEFER, 2001, p. 19), alusão a um dos personagens centrais de *A Face do Abismo* e fundador da cidade submersa.

Há um deslocamento de tempo na narrativa, que é contada pela neta do personagem principal a partir do que ela ouviu do avô enquanto era criança. Dessa maneira, há fragmentos de discurso direto que remetem à rememoração da fala de Fernando Konning. Há, também, o papel da memória como estruturadora de um discurso sobre o passado coletivo, “a estruturação do discursivo [que] vai constituir a materialidade de uma certa memória social”, segundo Pierre Achard (1999, p. 11). O conto apresenta uma história de amor permeada por elementos mágicos. Fernando Konning,

iniciais trazem o tema da colonização alemã na região do Alto Uruguai do Rio Grande do Sul no século XX, e centram-se na cidade de Pau-d’Arco, o equivalente fictício a Três de Maio, terra natal de Kiefer.

ao partir para a guerra, deixou sua amada Angélica a esperá-lo no portão. Saiu portando consigo o poncho que ela havia tecido para aquecê-lo e com o qual se protegeu das intempéries climáticas próprias das regiões pelas quais passou, – Uruguiana, Montevideu, Buenos Aires –, durante os mais de seis anos que ficou afastado de Pau-d’ Arco. Ao retornar, num entardecer chuvoso, motivado pelo vento, pela forte chuva e por uma sensação enigmática de que alguém tocou em seu poncho, engana-se com o caminho que deveria seguir para chegar à cidade em que moravam sua mãe e sua amada e acaba por ser levado a outro vilarejo, num salão em que estava acontecendo um baile. Lá reencontra Angélica, dança com ela e fica magoado com o fato de ela estar desacompanhada dos pais; estranha seu comportamento, calada, com roupas que pareciam estar guardadas há anos. Como ela está sozinha, resolve levá-la para casa e a cobre com seu poncho para protegê-la da chuva e do frio. Fica zangado por supor erroneamente que ela tenha se tornado mulher de vida fácil, chegando ao ponto de ir sozinha ao baile.

Na tarde seguinte Fernando Konning decide ir à casa dos pais de Angélica para acertar os detalhes do casamento, quando descobre que ela morrera acometida pela tristeza e saudade. O pai de Angélica leva Fernando, sob um temporal, ao túmulo da filha. Chegando lá, o rapaz encontra seu poncho estendido sobre a sepultura. Anos mais tarde a neta narra a história depois de herdar do avô o poncho, símbolo, aliança e testemunha da história do amor que prendeu Fernando pelo resto da vida àquele momento, como revela o trecho a seguir:

“Guardei o poncho, pequenita, a vida inteira. Será teu quando eu me for. Pra te proteger da solidão e das doenças”, ele murmurava, enchendo-me de esperanças de um dia possuir o objeto mágico e salvar-me com isso do ciúme dos deuses, porque eu ainda não tinha compreendido que fora o poncho, exatamente o poncho, que o submetera à solidão irremediável e à doença mais perniciosa e letal, a de viver com os olhos voltados para o passado. (KIEFER, 2001, p. 15).

A narrativa é aberta com discurso em terceira pessoa e apresenta a circunstância climática sob a qual o personagem central se encontra. Assim, o leitor é colocado diante do clima que moldará a narrativa, permeado por chuva, neblina e obscuridade. David Lodge, crítico e escritor inglês, faz relevantes considerações a respeito desse elemento.

Afora uma ou outra tempestade no mar, os fenômenos climáticos receberam pouca atenção na prosa ficcional até o fim do século XVIII. No século XIX, os romancistas falavam o tempo todo a respeito. Foi, por um lado, uma consequência da apreciação mais atenta da natureza despertada pela poesia e pela pintura românticas, e, por outro, a consequência de um maior interesse literário no indivíduo, nos estados emocionais que afetam e são afetados por nossas percepções do mundo que nos rodeia. (LODGE, 2011, p. 94).

Segundo Lodge (2011), escritores como Charles Dickens e Jane Austen utilizaram o clima como um elemento para desencadear determinados efeitos nas narrativas. De acordo com ele, “nos romances de Jane Austen o clima, em geral, mantém relações importantes com a vida pessoal dos personagens, como uma espécie de índice metafórico de suas vivências íntimas” (LODGE, 2011, p. 94). Rastros do recurso climático podem ser observados em toda a obra, desde a abertura do conto, quando, por exemplo, há a seguinte narrativa:

Na tarde em que regressava a Pau-d’Arco, sob os guascaços de uma chuva lateral e violenta, chuva que principiara no dia anterior e que continuaria por mais uma semana, Fernando Konning, meu avô, usava ainda o poncho que recebera de presente de Angélica, a mulher que tinha amado com urgência antes de partir, e quase em desespero depois, que é como se ama um espectro. (KIEFER, 2001, p. 7).

Iniciar a narrativa com a descrição climática de chuva, vento e frio pode ser um indicativo de que os fatos a serem contados na sequência terão uma temática sombria, permeado por algo triste; neste caso, o clima denso acompanha a narrativa melancólica de Fernando Konning ao retornar a Pau-d’Arco para reencontrar sua amada, que ele havia deixado esperando-o alguns anos antes, quando partira para a guerra, e, desde então, não dera mais notícias. A prostração do personagem aumentava conforme Fernando se aproximava da cidade. Seus pensamentos demonstravam certo arrependimento por não ter retornado antes e a chuva só fazia aumentar a desolação que o acompanhava. Até o cavalo utilizado no deslocamento sofria os efeitos da intempérie climática, pois “o tordilho avançava lentamente, com a cabeça inclinada para baixo e para a esquerda, protegendo-se do vento e da chuva” (KIEFER, 2001, p. 10).

À medida que se aproximava da antiga cidade seus pensamentos tornavam-se mais tensos e a intensidade da chuva aumentava em semelhante proporção, indicativo da importância do clima no desenvolvimento da narrativa no conto. A força da chuva é proporcional à tensão do momento de retorno após anos de ausência.

Ele [...] retornava atraído pelos dedos longos e delicados que haviam tecido o poncho que o envolvia, dedos que desejava em seu rosto hirsuto, enquanto sentia no nariz, na testa, no queixo, a violência da chuva, chuva que tornava o pano cardado pesado, mais grosso e mais áspero. (KIEFER, 2001, p. 11).

Outro elemento da natureza que contribui para compor a ambientação climática da narrativa é o vento, que produz uma dupla percepção sensorial, visto que além de ser ouvido é sentido. Nesta perspectiva, Schafer (2011, p. 43) assegura que “o vento é um elemento que se apodera dos ouvidos vigorosamente. A sensação é tátil, além de auditiva”. A argumentação de Schafer (2011) é observável no conto, pois esse elemento natural é utilizado em mais de um fragmento, provavelmente com a finalidade de evidenciar a associação entre o vento e as ações do personagem.

Sentiu um deslocamento quase imperceptível a sua frente, como que a projeção de uma sombra no estradão escuro e encharcado, e um puxão nas franjas do poncho, seguido de um suave acorde de acordeona. É o vento, ele pensou, e era, sim, o vento, era só o vento que soprava com fúria, que arcava os galhos das árvores, que zumbia nos ouvidos, forçava-o a viajar com os olhos espremidos, estreitados quase a ponto de nada ver. Tudo vem em ciclos, correntes alternadas, pulsão e repulsão, onda e repuxo, e o vento também. Depois de mostrar a força, o vento arrefeceu e, por entre a espessa cortina de chuva, meu avô divisou, com espanto mas não sem alegria, o salão de bailes da Esquina Grubert e percebeu que se equivocara, na verdade tinha tangenciado o povoado de Pau-d’Arco, tomara o estradão que conduzia à cidade de São Martin, hoje desaparecida sob as águas da barragem. (KIEFER, 2001, p. 12).

Como se verifica na passagem acima, o vento chega a participar da narrativa. A narradora até mesmo atribui a ele uma parcela da responsabilidade pelo personagem ter se enganado em relação ao caminho que deveria seguir, o que acabou levando-o a um destino diferente daquele

que queria. A sensação tátil a que Schafer (2011) se refere pode seguramente ser associada, no fragmento acima, à necessidade que o cavaleiro sentiu de andar com os olhos quase fechados, o que prejudicou sua visão e contribuiu para que a situação se desenrolasse da forma como ocorreu.

Ainda relacionado com os escritos de Schafer (2011), é possível estabelecer outra conexão com o fragmento acima. Segundo ele, a respeito dos sons da paisagem “de todos os objetos, são as árvores que dão as melhores indicações, sacudindo as folhas, de lá para cá, enquanto o vento as afaga” (SCHAFFER, 2011, p. 44). Assim, a indicação de que o vento soprava com fúria era visível pelo arcar dos galhos. O resultado disso era o personagem ter que andar com os olhos semicerrados, o que ofuscava sua visão. Dessa forma, é o clima que contribui para as coisas não se revelarem ao personagem como poderiam. A chuva e o vento impediam a visibilidade tanto do lugar quanto do que estava realmente acontecendo, o que mais tarde seria revelado como um elemento mágico na narrativa. Assim, a natureza colaborava para que as coisas acontecessem daquela maneira.

É notável que neste conto a descrição de um clima ameno, numa tarde ensolarada ou num crepúsculo típico do verão não produziria o efeito básico de nebulosidade e obscuridade que permeiam toda a narrativa, sob a qual ela está apoiada. Ou seja, neste conto o clima está encadeado com os fatos narrados, de forma que ele é fundamental na produção do efeito necessário para o desenvolvimento das ações.

O clima também motiva Fernando Konning a narrar sua história para a neta, pois “nos sábados quentes e chuvosos, quando o cheiro de terra molhada se espalhava pelo ar e a cicatriz na alma pulsava, ele sentava-me aos seus pés, na varanda, e me contava sua história” (KIEFER, 2001, p. 8). Dessa forma, pode-se perceber que a sutileza dos cheiros e das sensações que compunham o clima semelhante ao do momento em que os fatos aconteceram reavivava na memória do personagem sentimentos e emoções que o levavam a contar para a neta sua história.

Assim, a descrição dos espaços também é feita através de aspectos sensoriais, climáticos e auditivos. Mais do que apenas caracterizar o local, esses detalhes compunham um visgo capaz de prender o personagem. “Ele que tinha partido, que conseguira desprender-se dos pegajosos cheiros da infância, dos ruídos familiares, da modorra das tardes de verão, dos liames invisíveis que tecem pais, irmão, primos, amigos, ele retornava”

(KIEFER, 2001, p. 11). Ou seja, não era apenas as relações familiares que tornavam difícil a partida, mas todos os cheiros e as sensações às quais a pessoa estivera submetida. Ao retornar para casa, o personagem retorna também para a paisagem sonora que deixara, para os cheiros e sabores de outrora, elementos tão familiares para ele, que ainda estavam retidos em sua memória. Percebe-se que, anos mais tarde, o misto de sons e cheiros influenciavam novamente o personagem, já idoso, a narrar suas memórias para a neta, isso porque

As paisagens sonoras concedem identidades aos lugares, e agem direta e constantemente em seus moradores na contribuição à perpetuação das falas e sotaques, dos gostos musicais, e na evocação de paisagens do passado, o que reforça valores existentes em cada indivíduo, que pode contribuir para sua fixação em lugares distintos, e à criação do sentimento de pertencimento a eles, pelo fato de apresentarem sonoridades que concedem familiaridade na paisagem. (TORRES; KOZEL, 2010, p. 125).

Sobre a perspectiva apontada acima, conforme a citação de Lodge (2011, p. 94) de que “todos nós sabemos como o clima afeta nosso humor. Os romancistas são muito privilegiados nesse sentido, pois têm a liberdade de inventar o clima apropriado à atmosfera que desejam evocar”. Percebe-se que em “O poncho” o contista criou uma atmosfera em que tanto o clima quanto a paisagem sonora são determinantes no desenvolvimento do enredo e nas próprias ações dos personagens. Se o clima afeta o humor, não é diferente com a paisagem sonora, pois ambos abrangem questões sensoriais que desencadeiam reações. Em alguns textos há um silenciamento sonoro e quase o apagamento de elementos climáticos. Esse não é o caso de “O poncho”, que está alicerçado justamente nestes pontos. Clima e sonoridade formam o núcleo em torno do qual gira o enredo, onde a paisagem sonora interfere na narrativa e nas ações dos personagens. Para Werlang (2011, p. 37),

a paisagem sonora é o conjunto de sons presentes no dia-a-dia dos seres humanos desde tempos imemoriais. Esses sons terminam por caracterizar e mesmo condicionar a existência das sociedades. Dentro desse conjunto de sons estão presentes também os sons musicais, ou seja, a música de determinadas sociedades.

A paisagem sonora do conto “O poncho” é composto tanto por ruídos naturais, como os sons do vento e da chuva, como aqueles produzidos pelos seres humanos, a exemplo da música. Essa diversidade sonora pode ser verificada em diferentes passagens, e a paisagem musical é marcada especialmente dentro ou nos arredores do salão de baile, local em que Fernando chegou após errar o caminho que o levaria até Pau-d’Arco. O personagem recorda ter sido aquele o local em que conhecera sua amada Angélica e onde com ela dançara pela primeira vez. Debaixo da chuva e sem entender direito o que estava acontecendo

Fernando deteve-se, indeciso, um momento, apurou o ouvido e, apesar do vento, apesar do repique da chuva nas abas do chapéu, reconheceu, nos acordes da acordeona, que outra vez se fez ouvir, os compassos da milonga que o levava a encorajar-se e a convidar Angélica para dançar. (KIEFER, 2001, p. 14).

A introdução de um elemento musical atribui uma mudança na paisagem sonora. Além dos sons naturais que compunham a cena passa a haver também outro, o qual leva o personagem a concentrar-se para tentar identificá-lo. Ademais, esse novo som evoca lembranças na cabeça do personagem, associadas à figura de sua amada Angélica. Nesse sentido é possível estabelecer um elo entre o que é narrado e o que Schafer (2011) argumenta sobre a audição.

A única proteção para os ouvidos é um elaborado mecanismo psicológico que filtra os sons indesejáveis, para se concentrar no que é desejável. Os olhos apontam para fora; os ouvidos, para dentro. Eles absorvem informação. [...] Assim, por sua própria natureza, o ouvido requer que os sons dispersos e confusos sejam interrompidos para que ele possa concentrar-se naquilo que realmente importa. (SCHAFER, 2011, p. 29).

É possível perceber que o personagem faz uma separação ao identificar os sons musicais em meio aos sons naturais. Outro elemento a ser destacado no fragmento do texto literário acima é referente ao gênero musical que estava sendo executado: a milonga, gênero de origem desconhecido, integrador da cultura musical do Brasil, Argentina e Uruguai. Segundo Colmar Duarte (1999, p. 4)

Afirma o folclorista uruguaio Lauro Ayestaran em seu livro “El Folklore Musical Uruayo” que, depois de vinte anos de gestação, em 1870, registra-se perfeitamente definida e com nome próprio, o nascimento da Milonga. Segundo esse estudioso, não só da música da República Oriental do Uruguai, mas do Rio Grande do Sul como partícipe da formação étnica deste Cone Sul do continente, em fins do século XIX a Milonga era executada de três maneiras e com diferentes finalidades: 1) para acompanhar as danças de pares independentes e enlaçados; 2) para acompanhar payadas e contrapontos (desafios); 3) como canção campeira que era apresentada em quartetos e sextilhas ou mesmo em oitavas e décimas.

É singular o tipo de música que compunha a paisagem sonora do momento, pois ela pode facilmente ser associada à atmosfera climática chuvosa e fria, já que apresenta uma sonoridade melancólica e lânguida, que se coaduna com a chuva e o frio.

Em relação à influência da música na formação e na caracterização das sociedades, Schafer (2011, p. 23) destaca que ela é

um indicador da época, revelando, para os que sabem como ler suas mensagens sintomáticas, um modo de reordenar acontecimentos sociais e mesmo políticos. Desde algum tempo, eu também acredito que 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.

Dessa forma, a paisagem musical do conto não aponta apenas para o que está sendo narrado, mas particulariza as características do local em que a história acontece. Embora se saiba que, mesmo representando lugares reais, os locais das narrativas serão sempre fictícios – há de se destacar que Pau-d’Arco foi criada por Charles Kiefer em consonância com sua terra natal, Três de Maio, situada na região do Alto Uruguai do Rio Grande do Sul.

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 descobro 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, 2013).

Ainda sobre o fragmento do texto literário em destaque acima, é interessante assinalar a música como elemento de aproximação entre os personagens, fator evidenciado também por Werlang (2011) em sua pesquisa.

Há em *O Continente* um processo cíclico onde a música desempenha um papel fundamental: ela é o elemento central no processo de conquista que se dá durante toda a narrativa. A história favorece a questão musical, mais especificamente o fato histórico de que os jesuítas conquistaram os índios não a partir da guerra ou da imposição física, mas através da música. Esse elemento primordial se repete ciclicamente no romance: Pedro conquista Ana com música; Capitão Rodrigo conquista Bibiana com seu violão a tiracolo; Luíza enfeitiça Bolívar com sua harpa; Fandango, com seu jeito alegre e nome de ressonâncias musicais, é uma referência para o jovem Licurgo e também um contraponto fundamental para a rigidez de sua avó Bibiana. O papel desempenhado pela música nesse contexto é, portanto, de suma importância. (WERLANG, 2011, p. 113).

No caso do conto utilizado nesta análise, a aproximação se dá através da dança, que aqui é viabilizada pela música. É justamente a música que permite e impulsiona a aproximação entre Fernando e Angélica no baile em que se conheceram, e é a paisagem musical que se sobressai em meio aos sons naturais, pois é o conjunto de danças e canções apresentadas no baile que proporciona o namoro, e que faz o personagem rememorar o primeiro encontro com sua amada, da mesma forma que é ela quem leva o personagem a entrar no salão de baile na noite em que regressa a Pau-d'Arco.

Estava exausto, cavalgara o dia inteiro, queria apenas um banho quente, um café com cardamomo, afagos da mãe e abraços do pai, queria chegar logo a Pau-d'Arco e rever a noiva, acertar com os sogros os detalhes do casamento, a lista dos convidados, o lugar em que fariam a festa, mas a música triste e arrastada continuava a colear na noite, a arrastar-se sob a chuva torrencial, a perder-se na mataria fechada e a doer no peito de meu avô como uma chaga. (KIEFER, 2001, p. 14).

Neste fragmento em especial a música é personificada, passa do âmbito abstrato e adquire características de coisa viva, visto que através da descrição da cena e das escolhas semânticas utilizadas é possível associar

a música à imagem de uma cobra arrastando-se por entre as árvores. Assim, a noção de arrastar existe quando colocada em comparação a outra possibilidade mais rápida de deslocamento; da mesma forma ocorre com a noção de perda, pois só se perde quem tem consciência de onde deveria estar indo.

Fica evidente a influência da música, especialmente do gênero musical cujas ressonâncias sonoras podem ser aproximadas à melancolia do clima chuvoso, nas ações do personagem, o que pode ser verificado em fragmentos como este: “Sequer sabia por que tinha entrado, deixara-me arrastar pelo cavalo, pela luz trêmula que fugia da porta principal, pela magia da milonga [...]” (KIEFER, 2001, p. 17). Dessa forma, dentre outros fatores, também a música foi responsável pelo desencadear dos fatos.

O estudo da paisagem sonora na literatura revela a influência que cada tipo de som tem nas narrativas. O mesmo ocorre com o silêncio, que adquire significados distintos de acordo com o contexto. 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 o linguístico definido em sua totalidade. O silêncio adquire o valor que lhe dita seu oposto” (ORLANDI, 2007, p. 44). O silêncio também significa, e pode ser que o significado não esteja nele, mas naquilo que ele silencia. De acordo com Schafer (2011, p. 351-358), há diferenças no som produzido após um momento silencioso em relação ao mesmo som produzido após outro momento em que não havia silêncio; a recepção não é a mesma. Mais de que um indício de alguma mudança na cena, o silêncio reforça a noção de som, e o contrário também.

O conto também apresenta as características dos bailes típicos da época e do local em que a história acontece. São descritos costumes como o de entregar na copa, ao chegar ao baile, as facas e revólveres visíveis, assim como o chapéu, e, no caso de Fernando, o poncho. A bebida costumeira em tais eventos, de acordo com a narrativa, era a cachaça, produzida pelos moradores do vilarejo. Neste cenário, “dançaram, os dois, polcas, valsas, chimarritas, bugios, xotes, milongas e chamamés, até que os músicos guardaram os instrumentos” (KIEFER, 2001, p. 21). Nesse fragmento é possível identificar os ritmos característicos dos bailes realizados nos vilarejos recém-formados no interior do estado do Rio Grande do Sul, aproximadamente entre o final da década de vinte e início da década de trinta do século XX.

A dança e a música desde muito tempo foram fundamentais na aproximação de casais na região em que o conto se desenvolve. O próprio Kiefer levanta esse elemento em outras narrativas suas. Em *A Face do Abismo*, o contato inicial entre José Tarquino, negro, e Herta Muller, branca, que ocorre em 1904, se dá pela música. No romance em questão, José Tarquino fundara o vilarejo de San Martin, que foi povoado por alguns casais de alemães. Quando foi derrubada a primeira árvore, houve o primeiro óbito, porque a queda se deu em cima de um dos homens, cuja viúva, um ano depois, acaba por aceitar a corte de Tarquino, e a aproximação entre eles se dá na festa do primeiro aniversário da cidade. Em situações comuns, dificilmente haveria a aproximação entre eles, mas, naquelas condições, era a possibilidade de a mulher ter um companheiro, mesmo não sendo de sua raça, e do homem se estabelecer num grupo ao qual ele não pertencia. Werlang (2011, 2011, p. 125) observa isso também ao analisar a obra de Erico Verissimo:

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.

Em *O Continente*, de Erico Verissimo, o Capitão Rodrigo, visto como forasteiro, tira Bibiana Terra, moça de família, para dançar, a despeito da vontade do pretendente dela, Bento Amaral, um dos homens mais ricos do lugar. O Capitão vinha há tempos panejando uma aproximação com a moça, que aconteceu numa festa de casamento, através do pretexto da dança, aproximadamente em 1828.

[...] – 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, 1995, p. 271).

Elementos como os supracitados dão conta do papel fundamental das festas, músicas e danças na formação do Rio Grande do Sul, bem como os comportamentos sociais, tanto de homens quanto de mulheres, já que a aproximação na dança sempre partia do homem, enquanto que à moça cabia uma função mais passiva. Ademais, é possível identificar também aspectos culturais, de quais tipos de músicas eram executadas nas festas e de como houve a integração entre raças por meio desses eventos que incluíam a música. A gênese das festas em solo gaúcho revela alguns aspectos que se percebe depois na ficcionalidade.

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, pagará, 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).

Em “O poncho”, a narrativa gira em torno de um baile e está intrinsicamente ligada aos tipos de músicas executadas.

O reconhecimento do período histórico é possível num fragmento do texto em que é descrito o tema de um diálogo entre Fernando e o pai de Angélica: “tempo que se dividiu, para o meu avô, em intermináveis ponderações de Armando sobre a situação política do Estado, as movimentações de Getúlio Vargas, a crise da bolsa, do banco pelotense [...]” (KIEFER, 2001, p. 27). Nesse sentido, sabe-se que a conhecida “crise da bolsa” iniciou em outubro de 1929, de forma que, como o diálogo aconteceu em um dia em que se fazia necessário o uso de um poncho, seguramente

era em período próximo ao inverno, ou seja, não mais em 1929. Esta época coincide com um dos períodos em que Getúlio Vargas foi presidente do Brasil. Ademais, na genealogia do livro *A Face do Abismo*, José Tarquino Rosas, comandante da tropa em que Fernando lutou, participou das revoluções de 1923, 1930 e 1932; ou seja, se Fernando ficara mais de seis anos afastado do vilarejo, então ele partira para a revolução de 1923.

Como já visto anteriormente, outro elemento sensorial que tem relevância na obra é o cheiro, visto que em mais de uma circunstância ele aparece de maneira importante. Além de Fernando Konning ter confundido a estrada e estranhar os acontecimentos que se seguiram, ele também estranhou a fragrância que emanava da roupa de Angélica.

“O cheiro”, diria meu avô, “o cheiro não era o mesmo, minha noiva tinha cheiro de madressilva, mas naquela noite ressumava à lavanda”. Entre os muitos equívocos de um homem cansado, somava-se mais este. O que, de fato, Fernando sentiu, foi o cheiro de mofo do vestido que estivera guardado na sua longa ausência, dobrado na cômoda entre anáguas e corpetes. (KIEFER, 2001, p. 19).

Percebe-se no fragmento a descrição do cheiro, que, assim como a descrição da paisagem sonora, é diferente da descrição visual. Descrever coisas abstratas, como sons e cheiros, que depreendem um sentido diverso da visão, é diferente de descrever coisas concretas, como um cenário. Em relação à descrição da paisagem sonora, Schafer (2011, p. 23) argumenta que “formular uma impressão exata de uma paisagem sonora é mais difícil do que a de uma paisagem visual. Não existe nada em sonografia que corresponda à impressão instantânea que a fotografia consegue criar”. Nesse sentido, considerando que a descrição de cheiros geralmente é associada a algum elemento, infere-se que, para que possa haver uma percepção mínima do que está sendo descrito, as pessoas envolvidas no discurso devem, ambas, conhecer o aroma dos objetos tomados como referência.

Elementos sensoriais dão o tom ao conto, como se vislumbra em fragmentos do texto já citados. Além deles, há trechos que evidenciam a luminosidade do espaço como um elemento importante na configuração dos acontecimentos, como é possível verificar em: “Não sei se foi a luz do salão, ou talvez a claridade da madrugada, mas Angélica ficou como que aureolada, a tremer sob o tecido que ela própria havia tramado” (KIEFER, 2001, p. 21). Assim como na abertura do conto, a nebulosidade dificulta a

visão e o discernimento sobre o que estava acontecendo, também a luz opaca do salão e da madrugada interferiu no juízo do personagem. Dessa forma, há indícios de que elementos sensoriais como luz, cheiros, sons, ventos e chuva formam a essência sob a qual o conto se alicerça, ou seja, uma densa composição que marca no decorrer da narrativa fictícia o turvamento do que ocorre e que pouco a pouco prelidam o desfecho.

Na sequência direta da fração destacada acima há uma importante alusão à passagem do tempo, marcada através da chuva. “Era como se um ciclo se fechasse e a chuva que despencava fosse a mesma chuva que despencara na tarde da minha partida” (KIEFER, 2001, p. 22). A correspondência entre os dois tempos – o da partida e o do retorno – é marcada por meio de um elemento da natureza, no caso a chuva que, como se vê, adquire relevância fundamental na construção do enredo, o que se observa novamente em “a mesma chuva insistia em obscurecer o mundo” (KIEFER, 2001, p. 23).

A chuva é um elemento significativo não só na construção da paisagem sonora do texto, como também na atmosfera climática. Ela esteve presente no conto todo e sua intensidade estava proporcionalmente relacionada com os acontecimentos narrados. Ela marca a intensidade dramática da narrativa: enquanto são narradas passagens densas, a chuva é forte, há temporal e raios; quando a narrativa reflete algo mais superficial, a chuva é mais fraca. Quando Fernando não está mais envolto naquele momento nebuloso em que presumiu ter dançado com Angélica, passa a ter mais nitidez sobre o que acontece. Em meio a isso, “a chuva tinha cedido, ouvia os pássaros no arvoredo atrás da casa e cães a ladrar nas cercanias” (KIEFER, 2001, p. 24). Ou seja, há uma ligação entre a intensidade da chuva e dos acontecimentos narrados. Alguns significados podem ser associados à chuva nesse conto, se forem considerados outros textos simbólicos; a chuva, por exemplo, está associada à purificação. É ela quem lava o mundo de toda a maldade humana no evento bíblico do dilúvio e, analogamente, é o que ocorre no texto, pois é ela que promove o movimento catártico, quando ativa as memórias da narradora, quando influencia Fernando a contar sua história para a neta, mas, principalmente, porque é ela quem abre e fecha os ciclos. Foi debaixo de uma chuva torrencial que Fernando precisou enterrar seu passado, ao mesmo tempo em que teve certeza de que o amor que vivera com Angélica existiria até o fim de sua vida. O reencontro de Fernando e

Angélica começa e termina com a chuva e, de certo modo, a história dos dois passou a ser lembrada sempre que choveu depois disso.

Não menos contundente é a paisagem sonora no que se refere à presença do relógio de pêndulo numa das poucas cenas que ocorrem no interior de uma casa. A imposição sonora desse tipo de utensílio difere das primeiras invenções da humanidade de contadores da passagem do tempo.

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. (SCHAFER, 2011, p. 88).

Dentro do contexto da narrativa, o relógio faz mais do que mostrar as horas aos personagens; de forma sutil, através de seu tiquetaquear, ele imprime sonoramente a passagem do tempo; ou seja, há sob uma perspectiva sonora a marcação da fugacidade da vida. O relógio marca a duração demonstrando ao homem que o tempo não para, que ele passa e que não volta atrás, como se verifica em “na sala, com seu balançar implacável, o relógio de pêndulo contabilizava as perdas e os ganhos, as palavras e os silêncios, os desejos e as indiferenças dos homens, das mulheres, dos bichos e das coisas” (KIEFER, 2001, p. 26).

Nesse sentido, Schafer (2011, p. 89) postula que

A associação entre relógios e sinos de 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). [...] 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.

A perspectiva sonora da presença do relógio de pêndulo se dá, além do som do tique-taque que emite, de forma mais intensa através das badaladas

que remetem aos sinos da igreja e que marcam as horas sonoramente, de forma que não se faz necessário olhar para o relógio para saber as horas quando o som é emitido, basta acompanhar o número de batidas. “Meu avô quedou-se no primeiro andar a ouvir, badalada por badalada, pois contou-as uma a uma, o relógio marcar cinco horas da tarde” (KIEFER, 2001, p. 28). Impossível deixar de destacar ainda a recorrente presença deste utensílio nas obras de Kiefer, tanto que uma de suas publicações recebeu o título de *O Pêndulo do Relógio*.

Quando o conto se encaminha para o final há novamente a presença da chuva. Enquanto o pai de Angélica contava para Fernando sobre a morte da filha “chovia, chovia sem parar, uma chuva imemorial, definitiva, como se os céus quisessem lavar a terra de todo o mal” (KIEFER, 2001, p. 28). Como se observa, a carga semântica da chuva nessa passagem passa a refletir algo intenso, condizente com o momento pelo qual o personagem passava. Ademais, há uma referência implícita ao dilúvio, evento contido no livro de Gênesis da Bíblia cristã. No contexto bíblico o dilúvio foi uma providência divina para lavar a terra de todo o mal. Tendo em vista que os seres humanos haviam se distanciado de seu projeto e praticado inúmeras atrocidades, Deus ordenou que Noé criasse uma arca e nela colocasse representantes de todas as espécies de animais, ao que se sucedeu o dilúvio, uma chuva que durou quarenta dias e quarenta noites e que cobriu a terra por cento e cinquenta dias, ao final dos quais houve uma espécie de renascimento da humanidade. No conto, esse renascimento se dá logo na sequência, no último parágrafo, quando da redenção do amor por meio do poncho que Fernando encontra sobre o sepulcro de Angélica, como se ela, mesmo morta, entregasse a ele novamente a prova e aliança do amor entre os dois.

O tema abordado no conto “O poncho” é corriqueiro na literatura e em outras artes. No entanto, a forma utilizada para contar esta história apresenta nuances que a individualiza. Elementos como o clima e a paisagem sonora conferem densidade à narrativa, de forma que as escolhas linguísticas permitem que seja criada uma camada sensorial encorpada, cuja ausência estrutural comprometeria o efeito de sentido. Através de descrições sonoras do vento, do clima, das músicas e principalmente da correlação entre tais elementos e as ações do personagem verifica-se a conexão estabelecida ao longo da narrativa entre os elementos sensoriais e as ações desenvolvidas a partir deles.

Referências

- ACHARD, Pierre *et al.* *Papel da memória*. Campinas: Pontes, 1999.
- DUARTE, Colmar. A milonga. In: ALVES, Bebeto; MORAES, Mauro. *Milongamento*. Porto Alegre: USA Discos, 1999. 1 CD.
- 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.
- KIEFER, Charles. *A face do abismo*. 2. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1994.
- KIEFER, Charles. Charles Kiefer discute sua obra e fala sobre o porquê de ter assumido a função de retratar o minifúndio alemão no RS. Entrevista cedida a Fernando Gomes. *GaúchaZH*, Porto Alegre, 24 abr. 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>. Acesso em: 22 maio 2019.
- KIEFER, Charles. O poncho. In: _____. *Nós, os que inventamos a eternidade & outras histórias insólitas*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2001. p. 7-30.
- LODGE, David. *A Arte da Ficção*. Porto Alegre: L&PM. 2011.
- ORLANDI, Eni Puccinelli. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. 6. ed. Campinas: UNICAMP, 2007. DOI: <https://doi.org/10.7476/9788526814707>
- SCHAFER, R. Murray. *A afinação do mundo*. 2. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2011.
- TORRES, Marcos Alberto; KOZEL, Salete. *Paisagens sonoras: possíveis caminhos aos estudos culturais em geografia*. Curitiba: UFPR, 2010. DOI: <https://doi.org/10.5380/raega.v20i0.20616>
- VERISSIMO, Erico. *O continente I*. 31. ed. São Paulo: Globo, 1995.
- WERLANG, Gérson. *A música na obra de Erico Verissimo: polifonia, humanismo e crítica social*. Passo Fundo: Méritos, 2011.

Recebido em: 20 de janeiro de 2020.

Aprovado em: 11 de fevereiro de 2020.