

Aspectos musicais e da paisagem sonora em *O Elo Perdido & Outros Contos*, de Charles Kiefer /

*Musical aspects and the Soundscape in 'The Lost Link & Other Tales', by Charles Kiefer*

Gérson Luís Werlang \*

Professor do Departamento de Música, da Pós-Graduação em Música e do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFSM. Doutor em Letras e Mestre em Música.

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

Viviane Aparecida Pandolfo Debortoli \*\*

Mestre em Letras pela Universidade Federal de Santa Maria. Professora efetiva na rede estadual do Rio Grande do Sul.

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

**Recebido:** 01 abr. 2020. **Aprovado:** 02 jul. 2020.

**Como citar este artigo:**

DEBORTOLLI, Viviane Aparecida Pandolfo; WERLANG, Gérson Luís. Aspectos musicais e da paisagem sonora em *O Elo Perdido & Outros Contos*, de Charles Kiefer. *Revista Letras Raras*. Campina Grande, v. 9, n. 3, p. 92-109, ago. 2020.

**RESUMO**

Este estudo pretende analisar a paisagem sonora nos contos que compõem o livro *O Elo Perdido & Outros Contos*, do escritor brasileiro Charles Kiefer. Considera-se a paisagem sonora como os elementos sônicos presentes num determinado ambiente, sejam eles naturais ou produzidos. 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 dos enredos. A abordagem sobre a paisagem sonora na literatura é um assunto relativamente novo a partir do qual se busca compreender a relação entre a sonoridade e as ações dos personagens. David Lodge (2017), Eni Pucinelli Orlandi (2007), Gérson Werlang (2011) e Murray Schafer (2011) dão as bases teóricas a esta análise, a qual leva em consideração também as relações interartes no texto ficcional.

**PALAVRAS-CHAVE:** Paisagem sonora; Literatura; Silêncio; Música.

---

\*

 [gerwer@rocketmail.com](mailto:gerwer@rocketmail.com)

\*\*

 [Viviane.debortoli@hotmail.com](mailto:Viviane.debortoli@hotmail.com)

 <http://dx.doi.org/10.35572/rlr.v9i3.1749>

## ABSTRACT

This paper aims to analyze the soundscape in the tales of the book *O Elo Perdido & Outros Contos*, of the Brazilian writer Charles Kiefer. The soundscape may be defined as the sonic elements found in a given environment, being this ambient a city, a room, the sounds of nature, or any other place. 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 through this demonstrate the way they are relevant in the construction of the plots. The approach on the sound landscape in literature is a relatively new subject from which one seeks to understand the relation between the sonority and the actions of the characters. David Lodge (2017), Eni Pucinelli Orlandi (2007), Géron Werlang (2011), and Murray Schafer (2011) give the theoretical basis for this analysis, which takes into consideration also the relations between different arts in the fictional text.

**KEYWORDS:** soundscape; Literature; Silence; Music

## 1 Introdução

David Lodge, escritor e crítico inglês, nascido em Londres, em 1935, publicou uma vasta obra tanto ficcional quanto crítica, dentre as quais se destaca *The Art of Fiction*, publicada em 1992 e traduzida no Brasil com o título *A Arte da Ficção*, em que há uma série de artigos sobre elementos próprios do texto ficcional. Ao longo do livro, Lodge discute questões caras à análise literária, como os pontos de vista, fluxo de consciência, monólogo interior, clima, narrador não confiável, dentre outros. A partir dessa perspectiva, entende-se que há diversas unidades temáticas passíveis de análise em ficção. Ocorre que há um aspecto negligenciado por um bom tempo nos estudos literários, o qual diz respeito à presença da paisagem sonora na literatura. Embora muito se tenha avançado neste sentido e estudos na área já não sejam mais tão raros, novas contribuições podem ser consideradas de suma importância, especialmente em autores que não são silenciosos, ou seja, aqueles em cujos enredos a sonoridade é um fator tão presente quanto o clima, espaço e personagens, por exemplo.

O percurso evolutivo dos estudos literários mostra que é com o tempo que vão se revelando elementos novos a serem analisados; isso está diretamente relacionado aos textos, visto que em algumas épocas da história da literatura não era comum haver certas descrições, como se tem na contemporaneidade.

A ambientação, por exemplo, de acordo com Lodge (2017)

desenvolveu-se num período bastante tardio na história da prosa ficcional. Como Mikhail Bakhtin observou, as cidades do romance clássico são panos de fundo intercambiáveis para a trama: para nós, Éfeso, poderia muito bem ser Corinto ou Siracusa. Os primeiros romancistas ingleses não foram muito mais específicos em relação aos lugares. A Londres dos romances de Defoe ou de Fielding, por exemplo, não tem o mesmo detalhamento visual que a Londres de Dickens (2017, p. 66).

Em relação análoga, a paisagem sonora também faz parte do grupo dos elementos que permaneceram por muito tempo silenciados, não necessariamente enquanto produção, visto que ela está presente em textos relativamente antigos, mas enquanto objeto de análise. Embora se saiba que a música e a literatura estão intrinsecamente interligadas, é recente o fato dos estudiosos da literatura se debruçarem sobre textos a fim ouvir seus sons, sejam os sons musicais, do vento, dos ruídos naturais ou os produzidos pelo homem.

Lodge (2017), diz ainda que a ambientação está relacionada ao surgimento do romantismo, o qual ponderou “os efeitos do ambiente sobre o homem, abriu os olhos das pessoas para a beleza sublime das paisagens naturais e, mais tarde, também ao simbolismo tétrico dos panoramas urbanos na Era Industrial” (2017, p. 66). Semelhante é o que acontece em relação à paisagem sonora: descortinar sua presença nos textos favorece a audição dos sons, ou seja, os estudos relativos à paisagem sonora na literatura podem abrir os ouvidos dos leitores à escuta dos sons que emanam das narrativas.

Algumas pesquisas em torno da acústica são importantes ao estudar a paisagem sonora, posto que a análise de elementos acústicos em suportes literários demanda um esforço mental/auditivo no sentido de compreender a transfiguração do som ao campo da literatura, visto 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 pode criar” (SCHAFFER, 2011, p. 23).

De acordo com Werlang (2011),

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 (2011, p. 29).

Considerando que a literatura transfigura de alguma forma a realidade circundante, nada mais natural do que supor que em algum grau haverá referências à paisagem sonora nos textos, embora nem sempre sejam percebidas. Principalmente as contribuições de Schafer (2011), associadas às de Werlang (2011), que transpôs o estudo da acústica para a literatura, formam o arcabouço teórico que sustenta a análise que se propõe. Além deles, Lodge (2017) e Orlandi

(2007) são usados aqui em questões acerca do funcionamento da ficção e do silêncio, respectivamente.

## 2 Charles Kiefer e a Paisagem Sonora

Quando textos literários são utilizados para análise crítica, diversas são as formas de abordagem às quais podem ser submetidos. Um mesmo texto pode ter uma extensa fortuna crítica e mesmo assim não ser esgotado o estudo a respeito da obra, tão vasto é o campo dos estudos a partir da literatura. Embora o leque de possibilidades seja realmente amplo, percebe-se uma carência nas reflexões sobre a paisagem sonora em textos literários. O que se pretende neste estudo é mostrar como ela se revela na literatura e que às vezes não é apenas o pano de fundo de uma narrativa, quando está diretamente ligada às principais ações no enredo.

Dentre os escritos cuja obra, por vezes, transfigura o caráter sonoro do cotidiano ao contexto literário está Charles Kiefer, autor brasileiro, gaúcho de Três de Maio, que teve alguns de seus livros traduzidos no exterior e foi vencedor de importantes prêmios literários nacionais. Sua obra desenvolveu-se especialmente nas décadas de oitenta e noventa do século XX, quando se incumbiu de abordar ficcionalmente questões relativas especialmente ao pequeno agricultor de origem alemã na região do Alto Uruguai do estado do Rio Grande do Sul. Nas novelas e romances iniciais, Kiefer destaca questões como a reforma agrária, a obsolescência do homem do campo em virtude do desenvolvimento latifundiário, a formação de pequenas cidades gaúchas e o efeito da introdução da televisão na sociedade; os contos têm uma temática variada, embora mantenham certa homogeneidade em termos de espaço, desenvolvendo-se em grande parte das vezes em solo gaúcho, ou fazendo referência a ele.

Importa destacar a recorrência do local em que acontecem muitas de suas histórias, porque em repetidas vezes são descritos os sons desses lugares; isto é, quando as histórias se desenvolvem em propriedades no interior de pequenas cidades gaúchas há sons comuns, como mugido de vacas, latidos de cachorro, cantar de galo, pássaros, tropel de cavalo, etc, como se verifica em *O Pêndulo do Relógio*: “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” (KIEFER, 1994, p. 7), ou em *Valsa para Bruno Stein*: “Súbito, misturando-se às notas musicais, os cães ladraram ferozmente no terreiro” (KIEFER, 1995, p. 98), duas das obras de Kiefer.

Além dos sons naturais e de animais, também são verificados em diversos contos e romances a presença da música, a qual viabiliza uma paisagem sonora específica, e introduz a arte nas narrativas. Nesse contexto, o propósito deste artigo é analisar a presença da paisagem sonora e da música (em extensão a dança e as artes em geral) nos cinco contos que compõe o livro *O Elo Perdido & outras histórias*, publicado por Charles Kiefer em 1997.

## 2.1 *Vaga-lumes*

*Vaga-lumes* é o conto que abre o livro, e narra, em síntese, o momento de separação de um casal depois de anos de convivência, em virtude do relacionamento extraconjugal do homem, professor universitário, com uma de suas ex-alunas. Contado em primeira pessoa pela perspectiva da esposa, o texto apresenta o relato dos pensamentos e impressões da mulher e introduz já no parágrafo inicial uma referência metafórica à dança enquanto mecanismo de sedução, ao aproximar a atitude do marido à da ave: “Senti o que sentem as geleiras com a aproximação da estiagem. Nós, mulheres, sabemos quando nossos homens ensaiam, escondidos, os passos da dança-do-pavão, mas fingimos ignorar” (KIEFER, 1999, p. 5). Como é de conhecimento geral, os pavões abrem e empinam as penas da cauda, o que se configura numa espécie de dança de conquista, para cativar e seduzir a fêmea para o acasalamento. Os movimentos executados instintivamente por esse tipo de ave remetem à dança por ocorrer de forma mais ou menos similar, como os passos de uma dança. Assim, é estabelecida pela primeira vez uma referência artística, bem como há uma visível aproximação entre animais e seres humanos.

A sequência do texto revela sutilmente as percepções e intenções da mulher também através de referências artísticas. Ao dizer “É porque temos absoluta certeza de nosso poder sobre eles, desdenhosas e cínicas, adiamos o início da contradança” (KIEFER, 1999, p. 6), a personagem-narradora entra no jogo metafórico que ela mesma criou e estabelece o vínculo ação/reação na mesma ordem dança/contradança. A ação do marido (dança-do-pavão) desencadeia nela uma reação (contradança).

Embora seja um conto relativamente curto, logo adiante a dança é introduzida novamente na história, desta vez mostrando que ela era algo presente efetivamente na vida do casal, pois nos aniversários de casamento

Depois do terceiro ou quarto cálice, que ele bebia estalando a língua contra os dentes, dançávamos uma hora, apertados, e o desejo retornava, primeiro um solo de oboé, distante e triste; cordas e metais em *crescendo*, depois *allegro ma non troppo*, enfim (KIEFER, 1999, p. 7).

Simbolicamente, a dança é apresentada como um mecanismo de aproximação entre o casal, pois ela reacende uma chama que não mais ardia. As três referências musicais em gradação elencadas no fragmento estão em consonância com o momento vivido pelos dois e sutilmente remetem ao ato sexual que se segue na cena, visto que o solo é triste (como ambos estavam enquanto estavam distantes); *crescendo*, em termos musicais indica a intensidade sonora na execução dos movimentos, e pode estar associada, de acordo com o contexto, tanto ao falo, quanto ao desejo sexual que ressurgiu em ambos, especialmente se forem levadas em consideração as duas palavras que o acompanham (cordas, metais), visto que uma é feminina e outra é masculina, uma maleável, outra rígida; por sua vez, *allegro ma non troppo* pode ser traduzido como “rápido, mas não muito”, que na música também indica a intensidade da execução do movimento, remetem à leveza e alegria e pode ser entendida como o resultado desencadeado pela reaproximação do casal; ou seja, o ciclo se fecha, o casal saiu da tristeza e chegou à alegria, esse caminho passa pela música e é metaforizado através dela. Nesse sentido, Werlang (2011), afirma que

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 (2011, p. 25).

Sendo assim, a música aparece como trilha sonora dos momentos de êxtase, ou seja, está associada aos momentos positivos, de alegria. Ela está ausente no momento da separação, mas esteve presente enquanto os dois ainda eram um casal, por vezes configurando-se num elo entre os dois.

A narrativa segue com a esposa lembrando alguns fatos vivenciados pelo casal enquanto ainda eram noivos. Carioca, a mulher dirige-se ao sul com o futuro marido numa viagem de trem em que acaba confundindo uma nuvem de vaga-lumes com as luzes de uma cidade, que supôs ser Uruguaiana. Durante o percurso ela ouve os sons produzidos pelos trilhos do trem. No presente da narrativa o que desencadeia as recordações é justamente um elemento

sonoro, o ruído produzido pelo marido, “seus dentes produziam estalidos secos, como que de vaga-lumes” (KIEFER, 1999, p. 9), o qual ela associa ao som produzido pelo trem naquela pretérita viagem; em extensão, ela recorda a cena dos vaga-lumes, que ocorre na sequência.

Impossível deixar de notar a influência da paisagem sonora à qual a personagem está exposta, e que é a propulsora das recordações. Ou seja, a percepção sonora da narradora é ativada na memória; algo que ocorreu há anos é atualizado através de um elemento puramente sonoro.

Além disso, a personagem-narradora não apenas lembra de acontecimentos passados em virtude dos sons produzidos pelo marido com os dentes, como também relembra os sons que ouvira naquele episódio de outrora. É o som o elo que liga o passado ao presente; ambos se misturam numa analogia nitidamente impregnada pela sonoridade.

A imagem dos vaga-lumes, produzidas pelas batidas nervosas de seus dentes nas arcadas, já tomara conta de meu espírito. Era uma noite quente, o trem cortava um dezembro antigo e o pampa, eu ouvia os estalidos das rodas nos trilhos, ásperos e renitentes, como madeira verde no fogo (KIEFER, 1999, p. 10).

A presença sonora dos trens tem espaço singular na literatura. Para Schafer (2011),

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 entrechocar-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.

Os sons relacionados com viagens tem profundo mistério. Do mesmo modo que a trompa de posta transportava a imaginação através do horizonte, isso também se sucedeu com o seu substituto, o apito de trem (2011, p. 120).

Embora tenham se passado mais de vinte anos entre o presente da narrativa e a viagem de trem lembrada pela personagem, o som produzido pela locomotiva não foi esquecido, o que revela o caráter duradouro dos sons na memória dos personagens, sendo, por vezes, fator determinante no desenrolar de um enredo, como é o caso deste conto, visto que é justamente o som que ativa as lembranças que encaminham o desfecho da narrativa.

## 2.2 O Outro Evangelho Apócrifo

O segundo conto do livro é intitulado *O Outro Evangelho Apócrifo* e faz referência explícita ao conto *O Evangelho Segundo Marcos*, de Jorge Luís Borges e do *Novo Testamento* da *Bíblia* cristã. Em ambos, assim como na referência bíblica, um homem é levado à crucificação. O título desse conto é singular e corrobora com o que Lodge (2017) refere sobre o assunto. Segundo ele “o título de um romance é parte do texto – na verdade a primeira parte que encontramos – e tem, portanto, um poder considerável de atrair e condicionar a atenção do leitor” (2017, p. 200). É de conhecimento geral que na *Bíblia Sagrada*, livro sacro do cristianismo, há uma passagem que relata o julgamento e a crucificação de Jesus, e este episódio é revelado no *Evangelho de Marcos*, um dos quatro livros do *Novo Testamento*, cuja autoria é desconhecida, embora atribuída a Marcos. Nesse sentido, em termos semânticos, seria considerado um texto apócrifo, ou seja, de autoria duvidosa. Ao fazer uma análise a respeito do título desse conto, percebe-se que o sentido da palavra *outro* existe relacionado a alguma coisa, então, subentende-se que há mais Evangelhos apócrifos, isto é, cuja autoria é desconhecida. Ao analisar o enredo do conto, se sabe que alguém pratica tortura contra o personagem e o manda para crucificação, porém, a autoria dessa decisão não fica clara, porque os demais personagens não são nominados. Dessa forma, por si só o título do conto revela suas intenções e sintetiza o assunto ao qual fará referência.

O elemento mais patente neste conto de Kiefer é a intertextualidade, cujas alusões a Borges e à Bíblia são diretas. De acordo com Lodge (2017) “alguns teóricos acreditam que a intertextualidade é a própria condição da literatura – que todos os textos são tecidos com os fios de outros textos, independente de seus autores estarem ou não cientes” (2017, p. 106). Alguns textos evidenciam mais que os outros os vestígios intertextuais. Nesse caso, a intertextualidade estabelecida se alinha à perspectiva teórica segundo a qual “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). Isto é, a gênese literária está intrinsicamente ligada à pluralidade de vozes autorais anteriores, cujos vestígios são identificáveis dentro da estrutura textual. Em consonância com esse pressuposto está a ideia de Perrone-Moises, de acordo com a qual

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 (1978, p. 59).

O intertexto é, por natureza, intermediário. A intermedialidade propõe um conceito mais amplo para as relações que abrangem a intertextualidade. Segundo Irina Rajewsky:

Em termos gerais, e de acordo com o senso comum, “intermedialidade” refere-se às relações entre mídias, às interações e interferências de cunho midiático. Daí dizerem que “intermedialidade” é, em primeiro lugar, um termo flexível e genérico, “capaz de designar *qualquer* fenômeno envolvendo mais de uma mídia” (WOLF, 1999, p. 40-41), ou seja, qualquer fenômeno que – conforme o prefixo *inter* indica – ocorra no espaço *entre* uma mídia e outra(s) (RAJEWSKY, 2012, p. 52).

Nesse artigo, onde Rajewsky discute as fronteiras midiáticas no debate sobre intermedialidade, a autora assevera que

qualquer referência à intermedialidade presume que é possível fixar os limites de mídias individuais, já que seria complicado discutir *intermedialidade* caso nós não conseguíssemos discernir e apreender as entidades distintas envolvidas na interferência, na interação e na reciprocidade (RAJEWSKY, 2012, p. 53).

As relações estabelecidas no conto de Charles Kiefer abarcam o que aqui é proposto: sons, as sonoridades, definidas como *paisagem sonora* por Murray Schafer, que se evidenciam na narrativa literária; sons na literatura, portanto. O personagem central da narrativa é Baltasar Espinosa, jovem cheio de ideias que lutava pelas causas caras à juventude de seu tempo, a despeito dos ideais conservadores do pai. Certa feita, após ser preso por colar cartazes em locais públicos, é levado a um lugar que ele julga ser uma estância ou chácara, onde é torturado. Por estar com os olhos vendados, não consegue identificar visualmente o nome e nem local para o qual foi levado. Porém, sua audição permanece intacta e é justamente ao recurso auditivo que ele recorre para tentar identificar onde está.

Foi levado a uma estância, que a venda nos olhos impediu de saber o nome, mas que seu senso de direção suspeitava ser ao Sul. Talvez estivesse enganado e o que lhe pareceu uma estância não passasse de uma chácara para os lados da Serraria. O que jamais o abandonou, no entanto, mesmo em sonhos, foi o cheiro de lã molhada, ou a lembrança do cheiro, o triste mugir de uma vaca e o solitário cantar de um galo, que se repetiu três vezes (KIEFER, 1999, p. 16).

Embora a falta da visão não permitisse ao personagem ver para onde ele foi levado, os sons próprios dos animais do campo denunciam o lugar. O efeito da descrição sonora apresenta detalhes que podem ser significativos se considerado o contexto em que aparecem. Os mesmos adjetivos que caracterizam os sons podem ser atribuídos à situação em que Baltasar se encontra. O mugido triste da vaca pode remeter a um pedido de socorro, uma interpretação sonora do estado anímico do personagem; enquanto que o cantar solitário do galo, repetido três vezes, remete à simbologia do galo como altivo, autossuficiente<sup>1</sup>, o que sugere a independência dos ideais revolucionários do jovem, que mesmo sozinho não se furtava de cumprir com o que lhe parecia certo (e que o levou à prisão). Nesse sentido, a paisagem sonora reforça sutilmente o que é narrado. As camadas alegóricas do texto são produzidas por intermédio dos sons.

Os ditadores e carrascos tentaram por três dias arrancar de Baltasar nomes de lideranças políticas através de torturas, mas não conseguiram, e então decidiram por crucificá-lo. Carpinteiros dedicaram-se à construção da cruz em que seria pregado. Mais uma vez a audição era o único recurso de que dispunha para supor o que acontecia ao seu redor, visto que “Baltasar Espinosa ouviu as marteladas e o riso dos soldados no pátio, mas não conseguiu decifrar o mistério (KIEFER, 1999, p. 18)”. Embora não pudesse supor o que estava sendo produzido, ele soube, ao prestar atenção à paisagem sonora, que algo era construído perto dali, devido às batidas do martelo contra a madeira. Baltasar notadamente estava em uma situação sobre a qual não tinha controle, estava subjugado e impedido de ver o que acontecia ao seu redor. A estruturação desse contexto remete ao postulado de Schafer (2011), de acordo com o qual “quando o homem estava com medo dos perigos de um ambiente inexplorado, todo o seu corpo se convertia em ouvido (2011, p. 45)”, e é o que ele faz, ao utilizar-se da audição para explorar o que seus olhos não podiam ver. Mais uma vez a paisagem sonora ocupa um lugar pontual na narrativa.

---

<sup>1</sup> Na literatura, além de todos os referenciais encontrados nos contos de fadas clássicos, há o caso da peça de Edmond Rostand (1868-1918), *Chantecler*, de 1910, onde um galo crê que é seu canto que faz acordar o sol. A peça influenciou escritores brasileiros, notadamente Erico Verissimo, que a cita longamente em *O retrato*, segundo volume da trilogia *O tempo e o vento*.

O conto se encaminha para o final e apresenta o horror do personagem ao ver a cruz que fora feita para ele. Pressupondo o que o esperava, ele acaba por denunciar os companheiros.

### **2.3 Aqueles dias em Marienbad**

*Aqueles dias em Marienbad* é o terceiro dos cinco contos que compõe o livro que serviu de base para esta análise. Dessa vez o personagem é Franz Kafka, o qual trava uma batalha com outros Kafkas que habitam em seu interior no momento em que vai até a porta do apartamento de sua amante para tentar uma reconciliação, após reiteradas tentativas frustradas para manter contato com ela, que no momento presente da cena está reclusa no que o personagem chama de “cripta escura e silenciosa” (1999, p. 20), ou seja, o apartamento da mulher. Dois elementos merecem ser destacados nessa passagem, visto que o espaço de reclusão de Milena (a moça de quem Kafka deseja se reaproximar) é caracterizado de forma sombria, seja pela escuridão, seja pelo silêncio. Notadamente o silêncio é relacionado a algo negativo, considerado o campo semântico da palavra “cripta”, que remete à gruta, local de enterro de mortos, caverna, ou algo do gênero. Por extensão, subentende-se que nessa cripta fora enterrado o amor dos dois, cuja ressonância se dá pelo silêncio. Ou seja, aqui o silêncio representa muito mais do que a ausência de som, mas o silenciamento de Milena em relação às suas tentativas de reconciliação. Escuridão e silêncio estão na ordem da tristeza, enquanto que a alegria (a retomada do amor pelo casal) se daria pela luz e pelo som (de conversas, de gargalhadas, por exemplo). Nesse sentido, Orlandi (2007) afirma que “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 (2007, p. 44)”. É o que se pressupõe no fragmento acima, o silêncio em oposição ao som, e por extensão, a tristeza em polarização à alegria. O silêncio é repleto de sentidos.

Em oposição ao silêncio do apartamento está a sonoridade das ruas, que confundem o personagem e o fazem ver Milena em outras mulheres: “No burburinho das avenidas apinhadas, tinha a sensação, não raras vezes, de sentir-lhe a presença, o peso do olhar, o perfume” (KIEFER, 1999, p. 21). Percebe-se a presença de sonoridades no equívoco sensorial do personagem.

Diante da porta da mulher com a qual tentava se reconciliar sentia um pavor sufocante.

A dor, de tão intensa, aguçava-lhe os sentidos. Podia ouvir a respiração de Milena no outro lado da porta, o coração da amante a retumbar, o rumor de suas lágrimas a escorrer pela face e a manchar-lhe a pele acetinada, podia ouvir o abrir e fechar das pálpebras sobre os seus verdes, musgosos (KIEFER, 1999, p. 22).

Nesse fragmento, a audição adquire dimensões gigantes, extraordinárias, chegando a contextos em que é possível ouvir o som de uma lágrima cair, tamanho é o sofrimento. Em contextos reais, o som da respiração e das batidas do coração só são possíveis de ouvir quando se está muito próximo à pessoa. Mesmo o apartamento sendo extremamente silencioso, seria impossível ouvir, do lado de fora da porta, o bater do coração de quem estivesse do lado de dentro. A simbologia criada por Kiefer nessa passagem é significativa sob a perspectiva sonora, ao passo que o som está diretamente relacionado aos sentimentos do personagem. Associações entre som e silêncio, ouvir o inaudível, criam uma atmosfera figurativa densa que está intimamente em consonância com os fatos narrados.

Os momentos de desespero que passou à porta de Milena o fazem rememorar os momentos felizes que viveu com ela em Marienbad, quando “... não cansava de citar seus poetas preferidos” (1999, p. 23); ou seja, nos momentos de alegria a arte fazia-se presente. Marienbad era uma espécie de Pasárgada para o personagem, pois “naqueles dias os gritos de pavor converteram-se em gritos de prazer” (1999, p. 23). A polissemia dos sentidos atribuídos aos gritos revela o fato de que uma forma semelhante de representação sonora pode estar associada a coisas opostas, como o choro, que pode ser fruto da alegria ou da tristeza.

A máquina de tortura, com seus longos tentáculos estendidos através da porta continuava em operação, lenta, metódica, eficiente. O silêncio das engrenagens, vitória da equipe de manutenção, era total. Franz Kafka ouvia apenas os arquejos de Milena no esforço de movimentar as poderosas rodas dentadas (KIEFER, 1999, p. 29).

A máquina de tortura referida na passagem acima funciona como uma metáfora para a consciência, refere-se à mente trabalhando e tentando processar os motivos que levaram ao afastamento do casal. A dicotomia silêncio/som aparece novamente, estruturando a figura de linguagem, visto que engrenagens geralmente emitem algum ruído quando estão funcionando; como as engrenagens funcionavam dentro da cabeça do personagem, elas eram silenciosas, em oposição à sofreguidão empreendida por Milena por manter a máquina em movimento. Ou seja,

há uma espécie de duelo sem palavras, representado pela luta travada entre os personagens que estão distanciados, à qual Milena faz esforço para não ceder, enquanto que Kafka também sofre tentando recuperar o que já tiveram. É uma batalha silenciosa, desprovida de qualquer palavra, pautada apenas por gestos sutis, percepções sonoras e uma densa atmosfera de culpa, arrependimento e nostalgia, cuja significação não se dá em momento algum através de qualquer fala dos personagens, mas apenas através de atividades sensoriais atreladas ao som e ao silêncio. Notadamente, a paisagem sonora nesse conto é um elemento-chave, carregado de significação, até porque na ausência da fala é o som que se sobressai.

## 2.4 O Elo Perdido

Quarto conto e homônimo ao título do livro, *O Elo Perdido* é também o nome do bar em que ocorre a narrativa. É um texto metaficcional em que o narrador ensina a escrever contos, e de certa forma quebra a estrutura tradicional do gênero, embora não seja um recurso novo. Para Lodge (2017, p. 213), “a metaficção é a ficção que versa sobre si mesma: romances e contos que chamam a atenção para o status ficcional e o método usado em sua escritura”.

Nesse conto, inicialmente o narrador, que é também contista, dirige-se a um bar em busca do elo perdido, ou seja, do mote que poderia conduzir à produção de algo relevante. Permeado por divagações que vão desde a hipótese da queda do ventilador sobre a cabeça do narrador, até observações a respeito das garçonetes e clientes, o texto mais caminha sobre as páginas do livro do que desenvolve propriamente um enredo.

A exemplo dos demais textos do livro, esse conto também apresenta referências musicais, sendo que a primeira delas é parte da descrição da cena: “O bar estava quase vazio, um casal se beijava no sofá da primeira sala, não deu para ver se hetero, a garçonete conversava com um cara no balcão da segunda, uma gorda ouvia a trilha do *Pulp Fiction*, de olhos fechados, na terceira” (KIEFER, 1999, p. 37). *Pulp Fiction* é um filme americano de 1994, que dublado em português recebeu o nome *Tempos de Violência*, cuja trilha sonora ganhou destaque na época. O narrador detém-se na presença de duas moças que acabaram de chegar. Uma delas desperta seu interesse, à qual, em suas divagações, dá o nome de Larca. Através do diálogo de ambas ele deduz de onde elas vêm.

-Ai, que baterista lindo – disse Larca.

- Prefiro o vocalista – Sussurrou Nefertari.  
Vinharam de uma festa. Ou de um pavoroso bar com música ao vivo. Larca, então, ficou-se distante. Tentei imaginar o cara, camisa axadrezada, que horror!, as baquetas inquietas. O que atrai num baterista? O tum-tum ritual? (...) (KIEFER, 1999, p. 39).

A transcrição do diálogo das duas amigas aliada aos comentários do narrador acerca de suas próprias concepções sobre a figura dos músicos favorece a composição da atmosfera musical da cena. O narrador supõe saber o que passa nos pensamentos de Larca, cujo olhar dançava pelas paredes do bar, indo de uma foto a outra

Quando não encontrasse nada mais de novo na sala, olharia para mim, eu tinha certeza. Esperei. Dava para ouvir o rã-tã-tã. Súbito, o baterista abafou a vibração da tarola, jogou a cabeça para trás, teatral. Fim do show da lembrança, Larca fitou-me (KIEFER, 1999, p. 41).

Em momento algum do texto o leitor sabe se realmente o que a mulher estava pensando era naquilo que o narrador acredita ser. A visão que ele apresenta é fruto de suas impressões, e são impregnadas de música. A onomatopeia utilizada na construção da passagem, bem como as menções ao tipo específico de instrumento musical que o músico tocava revelam que o narrador tinha conhecimentos musicais. Se fosse realmente nos instantes finais da apresentação que Larca estivesse pensando, e se fosse possível ouvir dela a descrição da cena, talvez sua narrativa seria completamente diferente, sem qualquer referência à intensidade das vibrações e ao nome do instrumento.

O conto segue com mais algumas reflexões e poucas ações, até que o personagem narrador se dirige ao banheiro, local em que vai para urinar. Diz ele: “Mijei, uma longa e sonora mijada, bem no centro do vaso, fiz um grande esforço para que as duas, no outro lado da parede, ouvissem. David Bowie, no entanto, abafava meu glorioso intento” (KIEFER, 1999, p. 44). Desta vez, não apenas a paisagem sonora musical é descrita (o que é de se esperar, visto que os bares geralmente têm algum tipo de música, seja ao vivo ou reproduzidas por mecanismos tecnológicos) como também o som produzido durante o ato de urinar, arditamente executado para ser ouvido do outro lado da parede. No mesmo fragmento, novamente o narrador revela seu conhecimento sobre música, pois identifica o cantor que se faz ouvir no momento em que ele está no banheiro. A última referência a som deste conto aparece

num comentário que ele faz sobre o ato acima, no qual afirma que “*sonora mijada* é um espanholismo imperdoável” (KIEFER, 1999, p. 45).

## 2.5 O Mal de Cíntia

O último conto de *O Elo Perdido & Outras Histórias* é *O Mal de Cíntia*, e é narrado por um velho professor universitário que fora apaixonado por uma de suas alunas, a qual orientou na monografia e por quem se manteve apaixonado depois, idealizando um amor não vivido e não correspondido. Dentre as caracterizações que faz da moça, estão os adjetivos “ruidosa e atrasada” (1999, p. 50); como se percebe, o primeiro deles tem carga semântica sonora, ou seja, o personagem encontra em vocábulos relativos aos sons as características que definem a pessoa por quem foi apaixonado e para quem compunha poemas que ela desdenhava, pois não tinha o hábito de ler poesia, nem conseguia entendê-la apropriadamente. O afastamento da poesia também se refletia em outros gêneros artísticos:

Esmerei-me o quanto pude, mas Cíntia era infensa à poesia, à música de câmara, ao teatro e ao cinema europeus. Preferia a prosa vulgar e os chistes escabrosos, a desarmonia dos roqueiros argentinos e a ausência de mimese dos filmes pornográficos (KIEFER, 1999, p. 52).

Novamente tem-se um narrador que revela seu refinamento cultural através dos comentários acerca de outro personagem. A cultura erudita está colocada em antítese às manifestações populares e vulgares da música e do cinema. Por apreciar exemplares pouco sofisticados de demonstrações musicais e de filmes, era incapaz de compreender a profundidade das artes mais elaboradas. Não se pode deixar de perceber também o preconceito do narrador com determinadas formas que alcançaram frutos artísticos interessantes, mas que ele parece desconhecer, por exemplo, ao lançar juízo sobre “a desarmonia dos roqueiros argentinos”.

Cíntia, após terminar a faculdade, fez carreira no cinema, onde revelou sua parca sofisticação artística ao vender a imagem de seu corpo para revistas eróticas de público masculino. Em verdade, esse foi o ápice das atitudes já adiantadas nas tardes em que fazia orientação da monografia e seduzia o professor. Ele queria o amor, ela, o sexo; mesmo tendo por ela um amor não correspondido, isso não o impedia de julgar suas atitudes, as quais não o

agradavam, embora estivessem absolutamente de acordo com o que a moça nunca escondeu ser. Sobre suas aparições nua, o narrador declara “se o espectador se eleva na contemplação de um belo corpo, o artista, ao se expor, se degrada” (1999, p. 54). No auge da carreira, Cíntia se descobre com uma doença para a qual não há cura, e acaba por suicidar-se com um tiro no céu da boca.

As referências sonoras e artísticas nesse conto estão voltadas à caracterização que o narrador faz do personagem a partir de suas preferências musicais. Ou seja, a visão do narrador revela uma postura ideológica a partir do que ele considera bom ou não em termos de arte, o que não significa deixar de admirar uma pessoa por sabê-la pouco afeita às manifestações culturais eruditas. Nesse conto, em especial, a paisagem sonora aparece de forma sutil, enquanto que outras manifestações artísticas saltam aos olhos, como a referência à *Vênus de Urbino*, famosa tela da renascença italiana que exhibe a imagem de uma mulher nua, deitada.

Cíntia tinha apanhado um volume da história da arte, no gabinete, e se detivera a fitar a *Vênus de Urbino*.

- Não te parece um corpo vivo? – perguntei.

- Mais do que este? – ela retrucou, apanhando minha mão e levando-a ao seio (KIEFER, 1999, p. 53).

### Considerações Sonoras Finais

Diante do que foi exposto, observamos que os cinco contos que compõe o livro *O Elo Perdido & Outras Histórias* apresentam, de alguma forma, referências sonoras em sua estrutura, sejam elas na composição de figuras de linguagem, seja através da música, seja na representação de ruídos ou mesmo em aspectos puramente musicais.

Na primeira narrativa a paisagem sonora está associada tanto ao momento presente quanto a recordações. Nela, o ruído produzido pelo marido ativa lembranças também associadas aos sons e momentos bons recordados estavam permeados por música e dança, ou seja, os elementos sonoros não são apenas pano de fundo da narrativa, mas desencadeiam ações, recordações e permanecem na memória mesmo com o passar do tempo.

O segundo conto revela o caráter sensitivo da audição à medida que há privação de outros sentidos. O recurso puramente auditivo aparece em outras narrativas também quando, mesmo que o personagem possa ver, ele acompanha as cenas que ocorrem em outros espaços

através do ouvido; nesses casos, a paisagem sonora é o mecanismo que permite ao personagem deduzir o que acontece ao seu redor, como numa casa em que se acompanha de ouvido o que ocorre no cômodo ao lado.

Por sua vez, o terceiro conto revela o oposto do som, ou seja, o silêncio. Na verdade, em oposição ao som o silêncio adquire uma carga semântica específica. Nessa narrativa, o silêncio passa a significar o término do amor, e ele causa um horror tão grande que é como se o personagem central pudesse ouvir sons inaudíveis, como o ruído do cair de uma lágrima, o pulsar do coração de quem está do outro lado da porta. A significância poética de construções como essa alcança elevados níveis figurativos, e isso se dá pela relação do som e do silêncio.

A quarta e a quinta narrativa são mais explícitas em termos musicais urbanos. No geral, fazem referências diretas às artes plásticas, musicais, cinematográficas e da cultura de massa. Em ambas, a presença cultural tem contribuição significativa na estrutura do enredo, e expõe aspectos do tempo, do espaço e dos personagens da narrativa. Isso evidencia o caráter revelador de aspectos sociais através da cultura que circula nesses espaços. Para Schafer (2011) “o ambiente acústico 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 desta sociedade” (p. 23). Em extensão, ter acesso às percepções sensoriais e as preferências musicais dos personagens e narrador permite traçar um panorama de suas características. Seguir os traços sonoros percebidos pelos envolvidos numa narrativa faz com que seja possível perceber a sagacidade da forma com que eles absorvem o mundo ao seu redor.

Dito isso, constata-se que a paisagem sonora tem nas narrativas um papel considerável no desenvolvimento dos enredos, visto que muitas vezes são as mudanças de sons que desencadeiam as ações. Ademais, de modo geral o mundo é sonoro, e como a literatura é uma espécie de transfiguração da realidade nos livros, nada mais natural que os sons estivessem também presentes nas narrativas, embora em diferentes níveis, de acordo com a estilística de cada autor. Mais do que apenas ouvir os sons que emanam dos livros, a análise da paisagem sonora em literatura pressupõe disposição para uma compressão intertextual, que também poderíamos chamar de intermediária, tanto do mundo real quanto do ficcional.

## Referências

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



KIEFER, Charles. *O Elo Perdido & Outras Histórias*. 3ª ed. – Porto Alegre. Mercado Aberto, 1999.

KIEFER, Charles. *O Pêndulo do Relógio*. – 6ª ed. Porto Alegre. Mercado Aberto, (Novelas), 1994.

KIEFER, Charles. *Valsa para Bruno Stein*. 5. Ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, (Novo Romance) 1995.

LODGE, David. *A Arte da Ficção*; Tradução de Guilherme da Silva Braga. - Porto Alegre, RS: L&PM POCKET, 2017.

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

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

RAJEWSKY, Irina O. A fronteira em discussão: o *status* problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade. In: DINIZ, Thaïs Flores Nogueira; VIEIRA, André Soares (Orgs.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea 2*. Belo Horizonte: Rona Editora: FALE/UFMG, 2012.

SCHAFER, R. Murray. *A afinação do mundo*; tradução Marisa Trench Fonterrada. 382 p. – 2. ed. – São Paulo: Editora Unesp, 2011.

WERLANG, Gérson. *A música na obra de Erico Verissimo: polifonia, humanismo e crítica social*. – Passo Fundo: Méritos, 2011.