

A paisagem sonora em *O Pêndulo do Relógio*, de Charles Kiefer

Viviane Aparecida Pandolfo Debortoli*

Gérson Luís Werlang**

Resumo: Este artigo objetiva analisar a paisagem sonora na novela *O Pêndulo do Relógio*, de Charles Kiefer, e evidenciando por meio de fragmentos do texto de que maneira ela interfere no desenvolvimento do enredo e nas ações dos personagens. A principal base teórica vem de Murray Schafer (2001), através dos pressupostos teóricos constantes em *A Afinação do Mundo*, que contém o conceito de paisagem sonora, o qual provém da acústica e aqui é aplicado à análise de texto literário ficcional, recurso utilizado por Werlang (2011) quando estudou a obra de Érico Veríssimo.

Palavras-chave: Música e literatura. Paisagem sonora.

Abstract: This essay analyzes the soundscape in the novel *O Pêndulo do Relógio*, by Charles Kiefer. The objective is to evidence in which way the sounds in the narrative interfere in the development of the plot and the actions of the characters. The theoretical base comes from the Canadian composer Raymond Murray Schafer (2001) in his text *The Tuning of the World*, where the concept of soundscape is defined, and lately applied in the analysis of the literary text, used by Werlang (2011) in his studies of the music in the works of Érico Veríssimo.

Keywords: Music and literature. Soundscape.

Resumen: Este artículo objetiva analizar el paisaje sonoro en la novela *O Pêndulo do Relógio*, de Charles Kiefer, evidenciando por medio de fragmentos del texto de qué manera ella interfiere en el desarrollo del enredo y en las acciones de los personajes. La principal base teórica viene de Murray Schafer (2001), a través de los presupuestos teóricos constantes en *A Afinação do Mundo*, que contiene el concepto de paisaje sonoro, lo cual proviene de la acústica y acá es aplicado a la analice del texto literario ficcional, recurso utilizado por Werlang (2011) cuando estudió la obra de Érico Veríssimo.

Palabras-llave: Literatura y musica. Paisaje sonoro.

Introdução

* Mestre em Letras pela Universidade Federal de Santa Maria - Pesquisa sobre paisagem sonora - Estudos Literários. <http://orcid.org/0000-0002-2805-0224>

** Professor do Departamento de Música, da Pós-Graduação em Música e do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFSM. Pesquisa as interações entre Música e Literatura. Polifonia Bahktiniana, Literatura Gótica e Fantástica. <http://orcid.org/0000-0002-7449-0706>



Os estudos literários contemporâneos têm se debruçado na análise de diversos elementos da ficção que haviam sido negligenciados ao longo do tempo. Notadamente, componentes do texto literário ficcional como enredo, tempo, espaço narrador e personagens vêm sendo estudados por diferentes vieses. Ocorre que há outro elemento associado a esses que, de acordo com sua particularidade, também faz parte da construção da narrativa, influencia os personagens e o desenvolvimento do enredo em textos que não são silentes, que é a *paisagem sonora*.

O termo, que foi desenvolvido pelo compositor e musicologista Murray Schafer, provém da observação do

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. (DEBORTOLLI e WERLANG, 2020, p. 257).

Na ficção literária, esse termo estaria relacionado, portanto, aos elementos sônicos que compõe o espaço narrativo, que é percebido por personagens e narradores e que acaba por influenciar na narrativa, já que é “o conjunto de sons presentes no dia a dia dos seres desde tempos imemoriais” (WERLANG, 2011, p. 37). Algumas obras são silentes, outras apresentam questões sonoras como um pano de fundo, mas tem aquelas cujos sons têm uma profunda importância dentro da diegese, como é o caso da novela *O Pêndulo do Relógio*, do escritor gaúcho Charles Kiefer. A partir dos elementos do texto narrativo e das bases teóricas, parte-se para a análise que se pretende aqui.

1) O Pêndulo do Relógio

O Pêndulo do Relógio foi publicado em 1984 e narra a derrocada econômica e pessoal de Alfredo Müller, pequeno agricultor de origem germânica que mora com sua família no interior de Pau-d'Arco (cidade fictícia equivalente a Três de Maio, terra natal de Kiefer, geograficamente localizada na região do Alto Uruguai, estado do Rio Grande do Sul) 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, os 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 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 época 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 intertextualidade com o livro *The Grapes of Wrath*, do escritor norte-americano John Steinbeck, traduzido no Brasil com o título *As Vinhas da Ira*. 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. Fome, exploração, flagelos são termos que certamente podem ser atribuídos a ambas as narrativas.

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 atravanca 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, 2013, s.n.).

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 Müller, 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” (KIEFER, 1994, 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” (KIEFER, 1994, 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.

Outro aspecto recorrente nas narrativas de Kiefer 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” (KIEFER, 1994, 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 o autor, 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.

A síntese da atmosfera da narrativa também é 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” (KIEFER, 1994, 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” (KIEFER, 1994, 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” (KIEFER, 1994, 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” (KIEFER, 1994, 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” (KIEFER, 1994, p. 27). É nítida a presença da paisagem sonora como elemento constitutivo do enredo; a 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 (KIEFER, 1994, 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” (KIEFER, 1994, 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 (KIEFER, 1994, 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 rememorar 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 (KIEFER, 1994, 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” (KIEFER, 1994, p. 33) e quando se vê desvencilhado desta clausura não é mais um ser humano, mas sim um porco ruivo.

A imagem do porco presente em *O Pêndulo do Relógio* 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” (KIEFER, 1994, 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 serão confundidos ou esquecidos. Estão entre os sons que fazem história. Os homens que apenas ouvirem 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, p. 87) “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”. 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” (KIEFER, 1994, 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 monastérios deveriam ser tangidos 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” (KIEFER, 1994, 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” (KIEFER, 1994, 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 (KIEFER, 1994, 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 (KIEFER, 1994, 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 Müller 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” (KIEFER, 1994, 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” (KIEFER, 1994, p. 31), ou ainda “tic-tac...tic-tac...tic-tac...tic-tac. Tiritada de frio...O cansaço, o silêncio e o desânimo vencem a insônia” (KIEFER, 1994, 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 (KIEFER, 1994, p. 60).

O agricultor minifundiário, representado por Alfredo Müller 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. Não apenas chuva e raios, mas também o vento é importante na construção da paisagem sonora, neste caso de temporal, pois ele “é um elemento que se apodera dos ouvidos vigorosamente. A sensação é táctil, 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 Veríssimo, 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).

No caso destacado em Kiefer, as noites de ventos, vendavais e temporais era realmente noite dos mortos, mas nesse caso o falecido não vem para visitar os vivos, este se despede da vida e passava à condição de morto. No excerto evidenciado acima, da obra de Veríssimo, 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, p.26).

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) A música *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 (KIEFER, 1994, 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 (KIEFER, 1994, 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” (KIEFER, 1994, 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 Müller 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.

2) O rádio

O rádio¹ foi “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, p. 17), 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. O pequeno agricultor endividado Alfredo possuía apenas o rádio, cuja utilização se dava em momentos específicos, já que 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 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.

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

¹ “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).

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, 2011, 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. 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 (KIEFER, 1994, 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. Em *O Pêndulo do Relógio* o rádio é o mecanismo através do qual são difundidas, além disso, informações que serão decisivas para o desfecho da história.

Considerações finais

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. Essa percepção de experiência de tempo tensionado é permeada por questões sonoras.

O Pêndulo do Relógio 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 juro 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. A alegoria criada entre a figura do enforcado e o pêndulo do relógio sutilmente remetem ao som, ou antes, à ausência do som, porque tanto o suicida quando o relógio de pêndulo parados passam a ser silentes. A paisagem sonora silencia, e ainda assim significa.

Referências

BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulações*. Editora Galilée, 1981.

DEBORTOLLI, Viviane Aparecida Pandolfo; WERLANG, Gérson Luís. A paisagem sonora como elemento constitutivo do conto “O Poncho”, de Charles Kiefer. *In: Eixo Roda*, Belo Horizonte, v. 29, n. 1, p. 255-274, 2020

FERRARETTO, Luiz Artur. *Rádio: o veículo, a história e a técnica*. Porto Alegre: Sagra Luzzato, 2001.

HOHLFELDT, Antônio. *Trilogia da campanha: Ivan Pedro de Martins e o Rio Grande do Sul invisível*. Porto Alegre: IEL EDIPUCRS, 1998.

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

_____. 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.

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

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.

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

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

Recebido em 23/04/2020.

Aprovado em 19/09/2020.