

VALSA PARA BRUNO STEIN SOB A PERSPECTIVA TEÓRICA ESTRUTURALISTA

STRUCTURALIST THEORETICAL PERSPECTIVE IN THE NOVEL *VALSA PARA
BRUNO STEIN*

Viviane Aparecida Pandolfo Debortolli¹

Gérson Luís Werlang²

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

CHARLES KIEFER

RESUMO: O presente artigo se propõe a analisar o romance *Valsa para Bruno Stein*, do escritor gaúcho Charles Kiefer, sob a perspectiva teórica do estruturalismo, partindo do pressuposto de que a estrutura do livro contém, em diversos aspectos, a estrutura da valsa, cujo compasso ternário é composto de um tempo forte e dois fracos. Além disso, ressalta-se a perspectiva interartes do texto, visto que a música está presente na obra tanto no enredo quanto em sua configuração estrutural. Evidencia-se a composição estética híbrida que dissolve utópicos limites entre o puramente literário e o puramente musical, alegorizando uma forma literária representativa da contemporaneidade, que se consolida através do diálogo entre artes distintas num mesmo texto. As perspectivas teóricas se dão através dos postulados de Solange Ribeiro de Oliveira, no que concerne à presença da música na literatura e de Regina Zilberman, Terry Eagleton e Jonathan Culler no que tange às questões do Estruturalismo.

PALAVRAS-CHAVE: Teoria da Literatura; Música e Literatura; Estruturalismo.

¹ Mestranda em Letras na Universidade Federal de Santa Maria – Brasil. ORCID iD: <http://orcid.org/0000-0002-2805-0224>. E-mail: viviane.debortolli@hotmail.com.

² Doutor em Letras pela Universidade Federal de Santa Maria – Brasil. Realizou estágio pós-doutoral em Educação Musical na Universidade Federal de Santa Maria – Brasil. Professor adjunto na Universidade Federal de Santa Maria – Brasil. ORCID iD: <http://orcid.org/0000-0002-7449-0706>. E-mail: gerwer@rocketmail.com.

ABSTRACT: This paper aims to analyze *Valsa para Bruno Stein (A Waltz to Bruno Stein)*, a novel from the Brazilian writer Charles Kiefer, under the perspective of the structuralism. Our thesis is that the novel is constructed using the structure of the waltz, whose ternary measure is composed of one strong and two weak beats. In addition, we emphasize the interart aspects of the text, since the music is present in the work both in the plot and in its structural configuration. We seek to highlight the hybrid aesthetic composition that dissolves utopian boundaries between purely literary and purely musical, allegorizing a literary form representative of contemporaneity, which is consolidated through dialogue between distinct arts in the same text. The theoretical perspectives are given by the postulates of Solange Ribeiro de Oliveira, regarding the presence of music in the literature and Regina Zilberman, Terry Eagleton and Jonathan Culler regarding the issues of Structuralism.

KEYWORDS: Theory of Literature; Music and Literature; Structuralism.

1. INTRODUÇÃO

A Teoria da Literatura é uma ciência que se estabeleceu com o princípio de estudar os textos literários. Ela veio para compartilhar o lugar antes dominado especialmente pelos pressupostos designados pela *Poética*, importante estudo de Aristóteles que por muito tempo serviu como uma espécie de manual do bem escrever. Datado de pelo menos quatrocentos antes da Era Cristã, o livro de Aristóteles permaneceu por séculos como o mais importante tratado sobre a literatura, e é até hoje estudado quando se pensa especialmente na questão da mimese literária.

No entanto, mudanças de ordens diversas, tanto na sociedade quanto na academia e no âmbito da produção literária, tornaram o estudo da literatura um campo fértil para o desenvolvimento dessa nova ciência que desde então abrange um largo campo teórico, como os fundamentos do Formalismo Russo, do Estruturalismo Tcheco, Sociologia Literária, Estética da Recepção, entre outros. Dessa forma os estudos que na antiguidade se dedicavam a conceitos de representação ou imitação da realidade hoje são tentativas de desvendar a produção de sentido a partir dessa transfiguração cada vez mais intermediária da realidade contemporânea, que mescla diferentes tipos de arte num mesmo texto. Estudos relativos ao contexto de produção, representação social, enredo, narrador, personagens, etc, atualmente dividem espaço com a investigação da

presença da música, da paisagem sonora, das artes plásticas, das imagens visuais, entre outras, dentro do texto ficcional, o qual passou a ser analisado não apenas pelo conteúdo, mas pela forma como foi produzido, e, mais ainda, com o propósito de desvendar como os sentidos são produzidos nesse ambiente ficcional de hibridismo semiótico. Vestígios da produção são buscados em estudos oriundos a partir dessa nova configuração teórica literária. Assim, com a criação dessa ciência específica para o estudo do texto literário, a análise das obras passou a abarcar uma série de possibilidades de abordagem.

A gênese da Teoria da Literatura nos moldes atuais coincide com o início do Romantismo, pois o ambiente criativo e de abandono das regras estabelecidas pela Poética permitiu um novo estilo de texto, e, em extensão, surgiu a necessidade de uma nova forma de analisá-los, a qual ganhou espaço na academia. Era a ascensão dessa nova teoria.

Para Zilberman (2012)

Quando, no começo do século XIX, o Romantismo decretou que a criação artística independia de regras, as técnicas poéticas e retóricas foram abolidas. Mas, a essas alturas, já se pensava que a literatura precisava ser objeto de uma ciência que não fosse reguladora, como a Poética, nem pragmática, como a Retórica. Aparece, assim, a Teoria da Literatura, afinando-se aos propósitos do Romantismo e encontrando sua morada no Ensino Superior. (ZILBERMAN, 2012, p. 16)

Indagações acerca da valoração e do próprio fazer literário passaram a estar no centro de discursos que já não estavam tão preocupados com questões externas aos textos, mas com a materialidade dele. Aliás, essa é uma das principais premissas do Formalismo Russo (uma das novas correntes teóricas), a ideia de que o texto deve ser analisado em si mesmo, e não por sua carga contextual ou sociológica. Vertentes teóricas surgiram em diferentes partes do mundo, incorporando ou distanciando-se dos novos conceitos e criando outros.

Paralelo a isso, é preciso salientar a natureza interarte do texto literário, visto que “as relações entre música e literatura são tão antigas quanto suas existências” (WERLANG, 2011, p. 22). Diante disso, busca-se através da análise do livro *Valsa para Bruno Stein*, evidenciar a presença da música na estrutura da obra. Dessa forma, a justificativa desse trabalho baseia-se no argumento de Solange Oliveira, de que “as aproximações entre as artes sempre fascinaram os estudiosos do fenômeno estético” (OLIVEIRA, 2002, p. 9). Assim, a partir da abordagem estruturalista serão identificados os vestígios da valsa na estrutura desse romance.

2. O ESTRUTURALISMO

A corrente teórica estruturalista surgiu relacionada ao Formalismo Russo, de onde tirou alguns conceitos, os quais reformulou ou contrapôs. Assim, grupos de estudiosos de diversos locais e áreas se dedicaram a pensar a literatura e o fazer literário, de forma que

em geral, estruturalismo designa um grupo de pensadores principalmente franceses que, nas décadas de 50 e 60 deste século [XX], influenciados pela teoria da linguagem de Ferdinand de Saussure, aplicaram conceitos da linguística estrutural ao estudo dos fenômenos sociais e culturais. O estruturalismo se desenvolveu primeiro na antropologia (Claude Lévi-Strauss), e depois nos estudos literários e culturais (Roman Jakobson, Roland Barthes, Gérard Genette, na psicanálise (Jacques Lacan, na história intelectual (Michel Foucault) e na teoria marxista (Louis Althusser). Embora esses pensadores nunca tenham formado uma escola enquanto tal, foi sob o rótulo de "estruturalismo" que seu trabalho foi importado e lido na Inglaterra, nos Estados Unidos e em outros lugares no final das décadas de 60 e 70. Nos estudos literários, o estruturalismo promove uma poética interessada nas convenções que tornam possíveis as obras literárias; busca não produzir novas interpretações das obras mas compreender como elas podem ter os sentidos e efeitos que têm. (CULLER, 1999, p. 121)

Ou seja, as análises literárias baseadas no estruturalismo não buscam interpretação dos textos, mas entender, a partir da forma, da arquitetura em que se apresentam, como os procedimentos estruturais adotados geram determinados resultados. Como se observa acima, os conceitos desenvolvidos pelo estruturalismo surgiram numa área específica da linguagem, mas percorreram outros caminhos e se fizeram importantes em esferas diversificadas. As bases conceituais extraídas da linguística saussuriana dão conta, segundo Terry Eagleton, de que “as identidades só surgem em consequência da diferenciação – que um termo ou sujeito é aquilo que é apenas porque exclui o outro” (EAGLETON, 2006, p. 249). Assim, as estruturas textuais são o que são porque não são outra coisa. Nesse sentido “o estruturalismo, como a palavra mostra, ocupa-se das estruturas e, mais particularmente, do exame das leis gerais pelas quais essas estruturas funcionam” (EAGLETON, 2006, p. 142). De modo amplo, essa corrente teórica defende que

(...) as unidades individuais de qualquer sistema só têm significado em virtude de suas relações mútuas. Tal noção não decorre da simples convicção de que devemos ver as coisas “estruturalmente”. Podemos analisar um poema como uma “estrutura” e, ao mesmo tempo, tratarmos cada um de seus itens como mais ou menos significativos em si mesmos. Pode ser que o poema encerre uma imagem sobre o sol e outra sobre a lua, e pode ser que estejamos interessados em ver como essas duas imagens se combinam para formar uma estrutura. (EAGLETON, 2006, p. 142)

Nessa ótica, se pensarmos a teoria estruturalista na linguística, perceberemos que palavras como *pato* e *gato*, por exemplo, apresentam uma estrutura semelhante, exceto pelo primeiro fonema, o qual distingue um vocábulo do outro. É essa estrutura que faz *pato* não ser todas as outras possibilidades, da mesma forma que é a estrutura que faz com que *gato* não seja todas as outras coisas que poderia ser. Partindo disso, pressupõe-se que ambas as palavras estão num patamar semelhante (enquanto signo linguístico), mas

diferenciam-se; essa diferenciação é evidenciada pela relação estabelecida entre elas. No campo da linguística esse conceito facilmente faz sentido. Enquanto campo estrutural, o sentido da palavra não estaria condicionado ao significante, mas na relação estabelecida com outros signos, que os diferenciam.

Procedimentos semelhantes aos da ordem linguística foram transpostos à esfera dos estudos de textos literários. Convertendo esse conceito ao campo da literatura, o estruturalismo está diretamente relacionado às estratégias estruturais utilizadas para a construção dos textos. De acordo com Zilberman (2012), é Jan Mukarovsky quem elabora alguns conceitos fundamentais do estruturalismo. O teórico estabeleceu

[...] a noção de que a obra literária é uma estrutura, construída por diferentes elementos que constituem uma unidade orgânica. Nesse sentido, todos os elementos estão unidos entre si de modo que a alteração de um deles determina a mudança do conjunto. (ZILBERMAN, 2012, p. 69)

Pela ótica do teórico, a macroestrutura do texto está concatenada com a relação entre as microestruturas, ou seja, é a estrutura de um texto que faz com que ele seja efetivamente o que é posto que mudanças estruturais o transformariam em outro texto. Nesse âmbito, os *diferentes elementos* poderiam ser entendidos também como o conteúdo, e não mais apenas como a forma.

3. VALSA PARA BRUNO STEIN: A TRANSFIGURAÇÃO MUSICAL NA ESTRUTURA DO TEXTO LITERÁRIO

Considerando que as análises estruturalistas em literatura visam salientar como a estrutura do texto permite a construção de determinados sentidos, o que se propõe a partir de agora é salientar a transfiguração da forma

da valsa³ no texto utilizado para análise. Os pressupostos estruturalistas serão usados na tentativa de percorrer os vestígios da presença da valsa no texto ficcional, evidenciando o diálogo entre a música e a literatura, ou seja, a condição interarte desse texto. Nessa perspectiva, o livro de Kiefer vai além dos limites que o definem enquanto gênero e abarca, tanto em sua estrutura quanto em seu enredo, um outro tipo de arte: a música.

O livro *Valsa para Bruno Stein* conta a história de Bruno, oleiro do interior do Rio Grande do Sul que, prestes a completar setenta anos, vê-se apaixonado pela nora. Homem relativamente culto e temente a Deus, encara essa paixão como uma provação divina à qual sucumbe. apreciador de livros, esculturas e música, não gosta de valsa, por este ter sido o gênero preferido do pai. Apesar disso, cresceu ouvindo-a e a ouve também em pesadelos e no fim da narrativa, quando um vizinho bêbado toca uma valsa enquanto se dirige ao forno da olaria, que havia incendiado minutos antes, durante o preparo de tijolos. Impulsionado pela música, Bruno é levado a entregar-se aos desejos carnis que nutria pela nora e, finalmente, se rende à televisão, inovação tecnológica que repudiara até então.

Há registros do autor da narrativa em relação à produção do livro. Kiefer diz que “durante o processo de criação eu escrevia ouvindo a *Valsa Mephisto*, de Liszt. Creio, até, que seja essa a valsa que o bêbado, Arno Wolf, toque em seu violino na noite do incêndio” (KIEFER, 2002, p. 41). Impossível deixar de destacar a correspondência entre o enredo da narrativa e a valsa que o autor ouve enquanto escreve o romance. Ambos remetem ao livro *Fausto*, de Johann Wolfgang Goethe, e as três obras contêm de alguma forma a representação da tentação do mal. Dessa maneira, além da estrutura da valsa, o livro de Kiefer

³ A valsa é um gênero musical de compasso ternário, formado através de um tempo forte seguido por dois tempos fracos. Além de gênero musical, a valsa é também uma dança, a qual é executada por pares. Foi a “dança de salão mais popular do século XIX. Suas origens são obscuras, mas estão ligadas à história de outras danças de compasso ternário” (GROVE, 1994, p. 976).

reproduz os aspectos temáticos da música que inspirou o autor enquanto escrevia o texto. Importa destacar também as referências diretas ao livro de Goethe no enredo. Essa relação entre textos é denominada intertextualidade, que pode ser considerada

[...] mola propulsora da criação, processo básico subjacente à paródia, ao pastiche, à tradução e a toda forma de (re)criação, preside à renovação da série literária, contribuindo com a constituição de um “mosaico de textos”, nunca autossuficientes, sempre cercados de aspas invisíveis que remetem infundavelmente a outros textos. (OLIVEIRA, 2002, p. 91)

Ademais, a própria justificativa dada pelo autor em relação à criação do romance faz referências à valsa. Levando em conta o contexto circundante da narrativa, de industrialização e modernização da agricultura,

Bruno Stein, último representante do capitalismo culpado, do capitalismo ainda não selvagem, seria varrido implacavelmente da terra missioneira e merecia ser transformado em mito, para que sobrevivesse simbolicamente. Como no passado, os *lieder*⁴, que originaram a valsa⁵, haviam transformado em arte a visão de mundo dos antepassados de Bruno. (KIEFER, 2002, p. 41)

A expressão alemã usada por Kiefer pode ser entendida como canção, uma forma musical feita para ser tocada e cantada, a qual refletia em sons os sentimentos expressos nas letras. Assim, o autor como que atualiza os *lieder*

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

⁵ Kiefer está, em verdade, equivocado. Não há relação direta entre o *lied* (canção alemã) e a valsa. O que há é mais uma relação metafórica no argumento de Kiefer com relação à forma narrativa da canção alemã e o seu uso de outra forma alemã (em verdade austríaca), a valsa, na construção do romance. O plural de *lied* é *lieder*.

transfigurando-os em forma de romance. A crença de Kiefer se equipara ao postulado de acordo com o qual “toda arte (...) é uma resposta à morte e à absurdidade de uma existência que vai desaparecer” (ABADIE, *apud* CANCLINI, 2016, p. 87).

Considerando que as análises estruturalistas da literatura visam evidenciar aspectos formais do texto a partir dos quais emanam os sentidos, o que se verifica em *Valsa para Bruno Stein* é, sob diversos aspectos, uma conversão da estrutura da valsa em texto literário ficcional. Uma das preocupações do autor durante o processo criativo do livro era justamente quanto à estrutura:

Durante algumas semanas, refleti sobre a forma, sobre a arquitetura. Um dia, o *insight* iluminou minha mente obscura: a forma do meu romance devia reproduzir a forma da valsa, a sintaxe de seus compassos: um tempo longo e dois breves. Por isso, por muitas de suas camadas de significação, *Valsa para Bruno Stein*, repete, à exaustão, o compasso ternário da forma musical que lhe dá sustentação. (KIEFER, 2002, p. 41)

E não é apenas superficialmente que há a presença da valsa no texto. O próprio autor reconhece essa aproximação estrutural. Segundo ele, “em torno de um personagem forte, há sempre outros dois, mais fracos. Bruno-Olga-Valéria; Erandi-Gabriel-Mário; Verônica-Carlos-Luís; Sandra-Eunice-Luís” (KIEFER, 2002, p. 41).

Ao analisarmos as relações descritas pelo autor, podemos observar os pressupostos presentes nos estudos linguísticos, no que se refere à estrutura do signo, de acordo com os quais o signo pode ser diferenciado apenas por um fonema, cuja diferença o faz ser outra coisa. Nas palavras de Eagleton “um signo só tem significação porque se difere de outros signos” (EAGLETON, 2006, p. 250). Ao aproximarmos tais postulados à estrutura da narrativa, podemos deduzir que, assim como duas ou mais palavras podem ter quase todos os

fonemas iguais, mas que um o diferencia, estabelecendo a relação de oposição entre os signos, isso se dá também no romance, ao compararmos, por exemplo, os personagens fracos em relação aos fortes, e até mesmo os fracos entre si. Veja-se o caso Bruno/Olga e Valéria (um forte e dois fracos), e posteriormente Olga e Valéria (ambas fracas).

Bruno é o personagem central da trama, o que fica sugerido já pelo título da obra. Homem que, próximo aos setenta anos, sente-se atraído e apaixonado pela nora. Além do trabalho diário em sua olaria, dedicava-se à leitura, a ouvir música, esculpir e fumar. Bastante exigente com seus funcionários, era conservador, avesso às tecnologias, abominava as novelas televisivas que, segundo ele, eram responsáveis pela decadência da sociedade. Adepto da fé protestante (característica da colonização alemã na região em que ocorre a história), era temente a Deus, o qual invocava frequentemente em suas reflexões. O nome do personagem, Bruno Stein, é uma espécie de alegoria do que ele é, fato revelado posteriormente pelo autor, quando diz que “Desde o princípio, eu sabia que o próprio nome do personagem já carregava o centro do conflito da trama: a dicotomia entre pecado e virtude, o fim de algo e o começo de outra coisa, Bruno, *bruma*, leveza, e Stein, *pedra*, na língua alemã” (KIEFER, 2002, p. 41). Até mesmo na descrição que o autor faz de seu personagem é possível verificar pressupostos do estruturalismo, visto que as características são colocadas umas em oposição às outras, ou seja, o conceito se estabelece a partir da oposição. Assim, da mesma forma que o oleiro era uma pedra quando tratava mal as netas, quando era enérgico com os funcionários, quando impunha sua fé criticando todos os pecados das pessoas, também era bruma, leveza, quando tirava formas delicadas do barro que esculpia, quando apreciava música clássica, quando lia bons livros, quando era capaz de, finalmente, amar. Outro aspecto de oposição se revela através da produção da olaria em comparação com as esculturas de Bruno: embora ambos sejam feitos do mesmo barro, os tijolos são produzidos em larga escala, feitos para serem utilizados em

construção e fabricados por trabalhadores braçais, enquanto que as esculturas dependiam da sensibilidade artística de mãos delicadas que as produziam; cada escultura era única, e delas Bruno não visava lucro.

A personagem Olga é a esposa de Bruno, a qual tem uma presença peculiar na história, frequentemente se arrastando pelos cômodos da casa, sem voz alguma diante do visível desprezo que o marido nutria por ela. Dessa forma, ela não é exatamente o que se entende por personagem secundária, ela é, inclusive uma das mais importantes, e seu silenciamento revela a condição do papel que ocupa na casa, na vida do marido, e, por extensão, em configurações familiares e sociais equivalentes à da narrativa. Passara a vida toda se dedicando a criar o filho, cuidar do esposo e do lar. Quase poderia ser confundida com um dos móveis, tamanha era sua apatia enquanto mulher. Nem quando jovem tivera alguma perspectiva de futuro diferente do que era normal para a época, pois casara e passara a viver numa propriedade no interior da cidade, de onde pouco saía. Sua vida não era atrativa, não se alinhava em nada ao marido, homem bem mais culto de que ela, que constantemente se questionava a respeito da vida. Importa destacar o significado do nome da personagem, que pode ser entendida como sublime, ou consagrada a Deus. Em extensão, talvez se possa entender que naquele contexto seu deus era o marido, posto que era um homem forte, virtuoso, religioso, ao qual Olga havia se dedicado durante toda a vida matrimonial. Atributos como dignidade e respeito são associados ao nome da personagem, a qual os possuía de fato na narrativa.

Valéria, a nora de Bruno e Olga, também se dedicara ao marido e criação das quatro filhas do casal. Assim como Olga, não tinha perspectiva de futuro, pois, como ela, casara-se e passara a viver no interior, na casa dos sogros, numa vida monótona que em nada lembrava o que havia sonhado. Passou a nutrir desejos sexuais pelo sogro que a viu nua enquanto se banhava. Ao invés de reprimir suas cobiças eróticas pelo pai de seu marido, busca realizá-las.

Considerando que a análise estruturalista na literatura pressupõe, entre outras coisas, evidenciar os aspectos que colocam os elementos no mesmo patamar, e a partir disso revelar o que os torna diferentes, parte-se para algumas considerações a respeito dos três personagens acima. Na construção ternária forte/fraco/fraco, representada por Bruno/Olga/Valéria, percebe-se que eles estão no mesmo nível no sentido de que juntos formam uma espécie de triângulo amoroso. Dessa forma, uma das semelhanças é que todos são adultos e possuem um relacionamento afetivo que se confunde familiarmente. Todos casaram, construíram família e tiveram experiências advindas dessa condição. No entanto, Bruno é forte por não ser submisso a nada, nem às ideias do filho de modernizar a olaria, por resistir a todas as mudanças que se impõe ao seu redor, por comandar a casa com mãos de ferro, inclusive proibindo as netas de ir aos bailes de carnaval. Olga e Valéria são fracas especialmente por serem submissas à condição social que lhes fora imposta e que aceitaram sem questionar.

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

Partindo para um segundo bloco de personagens, novamente se verifica a estrutura anterior: um personagem forte rodeado por dois fracos.

Verônica/Carlos/Luís. Nessa ordem, o eixo é Verônica, relacionada por um lado ao namorado, Carlos, e por outro ao pai, Luís, dois dos homens com os quais convive.

Verônica é uma moça de dezenove anos, filha de Valéria e Luís, neta de Bruno e Olga. Dos familiares, o avô é o que desperta as maiores emoções na menina, que por vezes o odeia, quando este faz pouco caso das esculturas que produz, e ora o admira, quando vê nele um grande homem, sensível na identificação do caráter das pessoas, mas casmurro em suas posturas ideológicas. Não se encaixa na vida insignificante que se apresenta para ela, que tem sonhos de estudar na capital ao invés de seguir os passos da mãe e da avó, de casar, ter filhos e passar o resto da vida entre roupas por lavar, comida por fazer e casa para organizar. Abre mão do namoro com Carlos para tentar uma vida diferente em Porto Alegre.

Carlos é namorado de Verônica. Representa o oposto do que a moça desejava para sua vida “porque se recusava a abandonar Pau-d’Arco , incapaz de sonhar e lutar por alguma coisa além de seu emprego no banco” (KIEFER, 1995, p. 79). Além disso, não apoiava as ambições da namorada por medo de “tê-la distante, apesar de suas promessas de não esquecê-lo. Carlos ria de seus planos, ironizava” (KIEFER, 1995, p. 79). Embora fosse jovem, havia se acomodado ao relacionamento e não acompanhava as volúpias da namorada, que muitas vezes deitava-se com ele sem sentir desejo algum, coisa que ele nem se importava em despertar.

Luís é filho de Bruno e pai de Verônica. Caminhoneiro de profissão, incapaz de dissuadir o pai e levá-lo a ampliar a olaria, incapaz de presumir as necessidades sexuais da esposa, fracasso como filho, como pai e como marido.

Verônica representa o que na valsa é o tempo forte à medida que tem sonhos, planos e busca a realização deles. É inconformada com a vida e por isso esforça-se para mudá-la. É uma mulher destemida, corajosa, ousada, que vai

morar sozinha em Porto Alegre, mesmo contra a vontade do avô e a inércia do pai. Carlos e Luís, por outro lado, representam os tempos fracos porque são conformados, resignados, aceitam a vida da forma como ela se apresenta. Não têm muitos sonhos, e mesmo que os tivessem, provavelmente teriam pouca fibra para torná-los reais.

No entanto, embora sejam tão parecidos na modorra, ao serem colocados em oposição, Carlos e Luís apresentam pontos de diferença, pois enquanto Carlos tenta se fazer grande para que a namorada não queira abandoná-lo, Luís culpa a mulher pelo fracasso na criação dos filhos. Ou seja, enquanto um tenta atrair a companheira, outro a afasta ainda mais com sua ignorância.

Outro bloco de personagens destacados pelo autor em estrutura semelhante à da valsa é o trio de empregados de Bruno: Erandi-Gabriel-Mário.

Erandi era o funcionário mais antigo da olaria e por isso conhecia as manias do patrão; era bem seguro de seu emprego e procurava não contrariar as vontades e ordens do oleiro. Talvez por receio de que Bruno apreciasse mais algum colega do que ele, fazia intrigas e tentava convencer os outros dois a não se empenharem tanto durante o trabalho. Sentia-se bem quando tinha, de alguma forma, algum poder.

Gabriel é o funcionário recém-contratado, vivia de bem com a vida e não se importava com a dureza do trabalho. Era dedicado e se importava em agradar o patrão. No entanto, não tinha interesse nenhum em comandar o grupo. Assim como Erandi, morava na propriedade.

Mário também era empregado de Bruno; não morava com os outros dois e era filho de Arnold Wolf. Era simples, havia cumprido serviço militar, gostava de contar histórias, as quais acrescentava detalhes para chamar a atenção. Bem disposto, não se preocupava com muita coisa na vida.

Apesar das semelhanças entre os três, a força de Erandi se revela através de seu caráter duvidoso, que o levava a tramar conspirações que de alguma forma o mantivessem numa posição de conforto, seja aos olhos do patrão, seja por não ter que aumentar sua produtividade em serviço.

No entanto, não é apenas na relação ternária entre os personagens que a estrutura da valsa aparece transfigurada no livro. Charles Kiefer revela outros locais que encontrou para recriar essa arquitetura.

Se se pudesse ver do alto a geografia da olaria, ela se compõe de um núcleo central, a fábrica, e dois outros menores, galpões e forno. No núcleo residencial, há uma casa maior e duas outras menores, a casa antiga e o galpão das esculturas. (KIEFER, 2002, p. 41)

Conforme se verifica pela descrição do autor, é possível identificar visualmente a estrutura da valsa metaforizada através da imagem vista de cima da propriedade, o que seria a planta baixa da olaria. Tal figura revelaria divisões em núcleos subdivididos em algo grande cercado por outras duas coisas, de ordem semelhante, só que menores. No primeiro bloco descrito por Kiefer há a fábrica em oposição aos galpões e ao forno. Era na fábrica que Bruno e os empregados passavam a maior parte do dia, era de lá que saíam as grandes quantidades de tijolos que posteriormente seriam queimadas no forno. Ou seja, as instalações secundárias não eram só menores em tamanho, como também em importância no decorrer da narrativa. A elas cabia apenas o final do processo.

Semelhante é o que ocorre com o bloco residencial, o qual opõe a casa grande, em que todos moram (Bruno, Olga, Carlos, Valéria e as quatro filhas), às outras menores, por onde circula menos gente, onde não há interações sociais entre os familiares, etc. Esse aspecto encontra eco nos postulados de Eagleton sobre o estruturalismo, para quem “o significado de cada imagem só existe em

relação às outras imagens. As imagens não têm um significado ‘substancial’, apenas um significado ‘relacional’ (EAGLETON, 2006, p. 142)”. Assim, a construção da imagem só faz sentido opondo as partes do bloco.

Além dos núcleos dos personagens, do bloco residencial, do bloco da fábrica, a estrutura da valsa é transfigurada no texto através das divisões dos capítulos que compõem a narrativa.

A própria estrutura capitular do romance, repete, formalmente, uma valsa: a primeira parte, *Figura angelical*, tem 124 páginas. A segunda, *As luzes da cidade*, tem 42 páginas. E a terceira, *O incêndio*, tem 22 páginas (KIEFER, 2002, p. 41)

Ou seja, o compasso do livro reflete o compasso da valsa, visto que a primeira parte é mais longa que as duas subsequentes, estabelecendo uma predominância como tempo forte da estrutura musical. Mais uma vez se verificam os postulados estruturalistas, os quais apontam que só é possível estabelecer alguns conceitos colocando-os em relação a outros. Assim, só se pode atribuir valores adverbiais, como maiores e menores aos capítulos, à medida que eles são colocados um em relação ao outro, pois é preciso que se estabeleça algo como referência para que haja comparação.

A relação estabelecida entre os personagens fortes cercados por dois fracos se alinha às relações estabelecidas entre os blocos da propriedade e à divisão estética do romance. Dessa forma, ecoam os pressupostos de Eagleton (2006), de acordo com o qual “enquanto a estrutura das *relações* estiver preservada, não importa quais os itens selecionados” (EAGLETON, 2006, p. 144). Ou seja, de várias maneiras, a estrutura da valsa está presente no texto, independente de quais elementos sejam selecionados para análise.

Evidenciadas as influências estruturais da valsa na estrutura e motivação temática do romance, cumpre destacar alguns momentos em que a

música se apresenta efetivamente dentro da história. Em dado momento da narrativa o protagonista tem um pesadelo envolvendo o pai e a mãe, cujo tormento é potencializado pela presença musical da valsa.

Ouviu-se então um acorde de violino, provindo de um canto da sala. Da penumbra surgiu um homem esquelético, cambaleante, agitando freneticamente o arco. O som subia, as notas tornavam-se mais e mais agudas. Súbito, o solo cessou. Não, o homem disse. Bruno odeia valsas e ouvirá uma em sua homenagem. Pasma, lívido, suspenso entre o desespero e a loucura, reconheceu-o. Uma valsa para Bruno Stein! Exclamou o pai, curvando-se numa prolongada mesura. Ao tempo em que a valsa principiava, surgiu na sala, marcando o compasso ternário com a bengala, a mãe, trajada de preto, a face descarnada, sem os olhos nas órbitas, e o convidou para dançar (KIEFER, 1995, p. 104).

Os traumas da infância dos quais o personagem padece estão diretamente relacionados a esse tipo de música, visto que o então menino Bruno não entendia como a mesma mão do pai que batia na esposa doente podia extrair aquele tipo de arte do violino. Ele intui que mãos produtoras de arte não poderiam produzir maldade. Mesmo com as perturbações mentais que a valsa lhe causava, ainda guardava na memória a música que o pai tocava.

De repente atravessou a noite um somido agudo, de compassos marcados. Reconheceu a valsa: a mesma que o pai arrancava do violino em seus intermináveis ensaios (KIEFER, 1995, p. 173).

O pesadelo que o personagem teve volta à sua memória.

Bruno recordou-se do pesadelo: a prolongada mesura do pai, o arco agitado freneticamente, o som furando-lhe os tímpanos, a mãe, sem os olhos nas órbitas, convidando-o para dançar (...).

- Uma valsa para Bruno Stein! – tornou a resmungar a voz empastada (KIEFER, 1995, p. 174).

No final da narrativa, Arnold Wolf tocava exatamente a mesma música que o pai de Bruno tocou durante toda sua infância e, aos gritos, a oferecia ao oleiro noite a dentro enquanto a fábrica de tijolos ardia em chamas, as quais acabariam por consumi-lo também, visto que em virtude da embriaguez nem se dera por conta do fogo.

O livro apresenta uma encorpada mistura de artes no texto literário ficcional, que vai desde a presença da valsa em sua estrutura, passa pela intertextualidade desta com o enredo, pelas referências a outros textos ficcionais, pela presença de reflexões filosóficas e teológicas, pela sutileza do personagem em esculpir, etc. Provavelmente, é justamente o contato com a arte que moldou o nível intelectual do protagonista. Tal argumento encontra ressonância na premissa segundo a qual

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

Esse mesmo princípio pode ser aplicado à obra de Charles Kiefer: a confiança no poder da arte no livro em questão é expressa pelo próprio autor, quando diz que “metaforicamente, a música salva o velho patriarca, potencializa nele as pulsões de Eros” (KIEFER, 2002, p. 41).

4. ÚLTIMAS CONSIDERAÇÕES TERNÁRIAS

As camadas simbólicas e alegóricas produzidas a partir da estrutura do romance possibilitam a construção de um sentido através da configuração

estética do enredo. Não compreender a dinâmica do texto pressupõe acessar um grau inferior do efeito possível. Porém, mesmo as questões estruturais sendo negligenciadas pelo leitor, a presença da valsa no interior do enredo é recorrente e difícil de não ser notada. Dessa forma, possivelmente, o grau do sentido elaborado a partir de configurações estéticas do tipo está adstrito à sensibilidade e percepção do leitor, pois este é o agente do sentido, como explica Culler.

Devido a seu interesse pelo modo como o sentido é produzido, o estruturalismo muitas vezes (...) tratou o leitor como o espaço de códigos subjacentes que tornam o sentido possível e como o agente do sentido. (CULLER, 1999, p. 120)

Desse modo, é nesse espaço de códigos subjacentes que se concentra muito da capacidade da produção do sentido. Por outro lado, é no texto que há o gatilho que dispara tais códigos. Esse argumento encontra respaldo na Teoria da Literatura e nos estudos contemporâneos que analisam os textos interartes, os quais asseguram que

parte da obra resulta, não de suas características intrínsecas, mas da ação criadora do intérprete que pode englobar, além do leitor individual, toda consciência social. É o que supõe o estruturalismo de Praga, na formulação de Jan Mukarovsky. (OLIVEIRA, 2002, p. 32)

Nesse sentido, a ideia de Mukarovsky assenta-se no pressuposto de que “a obra de arte é um signo constituído por três elementos” (OLIVEIRA, p. 32), podendo o terceiro ser entendido como o leitor. Para o teórico, segundo Oliveira

A consciência social pode aqui ser entendida como um leitor/intérprete coletivo, que se projeta na consciência individual. De qualquer forma, sem a participação de um intérprete, a obra literária, como a musical, assemelha-se a uma partitura, simples

material recoberto de caracteres gráficos. Só a ação de um leitor/ouvinte pode chamá-la à vida, galvanizar a criação meramente potencial latente na representação gráfica. (OLIVEIRA, 2002, p. 82)

Pressupõe-se, com isso, a importância do leitor para o estabelecimento de sentidos aos textos, assentada na crítica literária através da estética da recepção. De qualquer forma, a multiplicidade de relações interartes no texto literário consolida a dinâmica contemporânea, embora se saiba que “essa interação entre música e literatura em todas as épocas talvez possa ser explicada pela inexistência de fronteiras na imaginação e pela comunhão de objetivos que unem a arte” (WERLANG, 2011, p. 26). Representante desse tipo de texto, *Valsa para Bruno Stein* alegoriza, sob diversos aspectos, a estrutura do gênero musical que é seu esteio, de forma que a própria obra se configura numa espécie de valsa em homenagem ao protagonista da narrativa. Ou seja, é como se o livro soasse, de fato, como uma valsa para Bruno Stein.

REFERÊNCIAS

- CANCLINI, Néstor Garcia. *O mundo inteiro como lugar estranho*. São Paulo: EdUSP, 2016.
- CULLER, Jonathan. *Teoria Literária: uma introdução*. São Paulo: Beca, 1999.
- EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura: uma introdução*. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- GROVE. *Dicionário Grove de música: edição concisa*. Editado por Stanley Sadie. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.
- KIEFER, Charles. *A última trincheira: arte, cultura e identidade nacional*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2002.
- KIEFER, Charles. *Valsa para Bruno Stein*. 5. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1995.
- OLIVEIRA, Solange de Ribeiro. *Literatura e música*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- WERLANG, Géron. *A música na obra de Erico Verissimo: polifonia, humanismo e crítica social*. Passo Fundo: Méritos, 2011.

ZILBERMAN, Regina, 1948 - *Teoria da literatura I*. 2.ed. Curitiba: IESDE Brasil, 2012.

Recebido em 09/07/2019.

Aceito em 30/09/2019.