

UM FAUSTO BRASILEIRO? UMA ANÁLISE INTERTEXTUAL DE VALSA PARA BRUNO STEIN

A BRAZILIAN FAUST? AN INTERTEXTUAL ANALYSIS OF VALSA PARA BRUNO STEIN

Clarissa Mombach¹

RESUMO: Este artigo consiste numa análise crítica intertextual do romance *Valsa para Bruno Stein* (1986), do escritor gaúcho Charles Kiefer, cuja narrativa apresenta desde o início diversas citações do livro *Fausto* (1808), do escritor alemão Johann Wolfgang von Goethe. O objetivo deste trabalho foi procurar compreender o efeito de sentido dessas citações, que podem ser consideradas pistas para outras interpretações possíveis, certamente diferentes daquelas que ignoram os elementos intertextuais recorrentes no texto. Considerando as referências à obra de Goethe como um importante elemento intertextual deslocado, analisou-se qual a relação existente entre ambas as narrativas, que significados as citações de Fausto produzem no romance em questão e se estas ratificam ou subvertem a narrativa goethiana.

PALAVRAS-CHAVE: Análise Intertextual. Literatura Brasileira. Mito de Fausto.

Ao iniciar a leitura de *Valsa para Bruno Stein* (1986), do escritor gaúcho Charles Kiefer, o leitor se depara com a seguinte citação: “*Grau, teurer freund (sic), ist alle theorie (sic) und grün das (sic) Lebens goldner Baum!*”² (Goethe, *Fausto* I). Mais do que a tradução, que é disponibilizada ao pé da página pelo próprio autor, o que mais o leitor pode traduzir desta citação? Qual o sentido de esta se encontrar no começo do livro? Tendo em vista a seguinte citação de Laurent Jenny:

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

No caso, ao verificar a citação que remete à obra *Fausto*, de Goethe, pode-se tomar a decisão de seguir a leitura, vendo na citação apenas um fragmento como qualquer outro, ou retornar ao texto-origem. Nesta análise, optou-se pela segunda alternativa e procurou-se investigar possíveis resquícios da tragédia goethiana na obra de Kiefer: em que medida eles foram pensados, interpretados, reelaborados, transformados e inseridos no livro do escritor

¹ Mestre em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Atualmente é professora de Língua Alemã no Colégio de Aplicação da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). E-mail: cmombach@terra.com.br

² “Cinza, meu caro amigo, é toda a teoria/ e verdes os dourados frutos da árvore da vida!” (tradução de Kiefer)

gaúcho e que mudanças foram introduzidas na narrativa. Como afirma Pierre Brunel, “o elemento estrangeiro não é introduzido no texto sem modificações, por vezes apresenta mesmo alterações que podem ser consideráveis” (BRUNEL, 2004, p. 27); segundo o autor, esses elementos são flexíveis, podendo ser encontrados deformados ou invertidos, gerando até mesmo ambiguidade e comportando-se de modo diverso do texto de onde foi extraído originalmente.

Ao retornar ao livro de origem, no caso, *Faust*, de Johann Wolfgang von Goethe (1808), verificou-se de que fragmento esta primeira citação havia sido extraída: é o momento em que Mefistófeles, passando-se por Fausto, aconselha um estudante a desfrutar mais dos prazeres da vida em vez de mergulhar nos estudos. A partir dessa constatação, logo no princípio do livro de *Valsa para Bruno Stein*, temos um indício não só do que virá a se desenrolar ao longo da narrativa, mas também uma indicação de que uma leitura intertextual entre ambos os livros talvez seja possível.

Faust, de Goethe, foi inspirado numa popular lenda alemã baseada no médico, mágico e alquimista alemão Dr. Johannes Georg Faust (1480-1540), o qual teria feito um pacto com o diabo. Tal personagem já foi tema de diversas narrativas literárias, dentre elas, destacam-se a dos autores alemães Christopher Marlowe, Gotthold Ephain Lessing e de Thomas Mann. No entanto, é com Goethe que Fausto ganha o mundo. O livro de Goethe é dividido em duas partes: a primeira, mais famosa, foi publicada em 1808; e a segunda, às vésperas da morte do autor, em 1832. As citações de *Valsa para Bruno Stein* remetem apenas ao primeiro volume de *Faust*, no qual há o episódio em que Mefistófeles, o diabo, faz uma aposta com Deus: a de que conseguiria convencer Fausto, considerado um bom discípulo pela autoridade divina, cair em tentação. Enquanto a aposta é tratada, Fausto, um professor universitário, está cansado de seus estudos, os quais julga infrutíferos, pois mesmo tendo estudado durante toda a sua vida, “é tão inteligente quanto antes”; e em função de ter vivido exaustivamente entre livros, crê não ter tido muitos prazeres na vida. Está desiludido e pensa em se matar, porém, a magia lhe atrai como uma saída para o impasse e ele passa a fazer tentativas de incorporar espíritos para que lhe revelem os mistérios da vida. Um dia Fausto trouxera da rua um cão que acolheu em sua casa. É a partir da transformação do cão que, no momento em que o protagonista invoca os espíritos, há a materialização de uma figura repugnante: Mefistófeles, o diabo. Esse propõe a Fausto um pacto: promete-lhe mostrar o que homem algum viu e Fausto teria um longo prazo para retribuir os favores. Fausto cai em tentação, aceita a proposta e, selado o pacto com sangue, o diabo passa a andar em sua companhia. Mefistófeles o leva até uma feiticeira,

a qual dá um elixir ao protagonista que, sob seu efeito, apaixona-se pela primeira mulher que vê diante de si: Margarida, uma menina virgem e inocente. Fausto se aproxima, a seduz, a engravida e a abandona. Depois disso, Mefistófeles leva Fausto para a noite do sabá, na qual se divertem, até que Fausto, ao descobrir que Margarida havia sido acusada de ter matado o filho e por isso fora condenada a morte, dá-se conta do que havia feito. Culpa Mefistófeles, que retruca não haver sentido fazer um acordo se não pode cumpri-lo. Fausto então desaparece com Mefistófeles, enquanto Margarida consegue a redenção de sua alma.

Valsa para Bruno Stein foi publicado originalmente em 1986, quando atingiu a 8ª edição, foi relançado em 2006 pela Editora Record e foi adaptado para o cinema em 2007 pelo diretor Paulo Nascimento. O romance é dividido em três capítulos: *Figura Angelical*, *As luzes da cidade* e *O incêndio*. É possível se fazer uma relação entre o título da obra e a divisão dos capítulos: a valsa é uma dança de compasso ternário, ou seja, composta de um tempo forte e dois tempos fracos. O compasso do livro também é marcado dessa maneira: o primeiro capítulo é mais longo, onde transcorre a maior parte do romance e os outros dois breves. No início do primeiro capítulo, *Figura Angelical*, há novamente uma citação de Fausto:

Ich sag es dir: ein Kerl, der spekuliert,
Ist wie ein Tier, auf dürrer Heide
Von einem bösen Geist im Kreis herumgeführt,
Und ringsumher liegst schöne grüne Weide. (KIEFER, 2006, p. 9)³

Em Goethe, essa passagem corresponde ao momento em que Mefistófeles, após selado o pacto com Fausto, afirma-lhe que é perda de tempo pensar, pois há um mundo em volta a ser desfrutado e o melhor é lançar-se de uma vez ao que ele pode oferecer. Transcrita para a primeira página do primeiro capítulo de *Valsa para Bruno Stein*, a citação parece alertar o leitor para o que está por vir. Ao prosseguir a leitura, percebe-se que a citação pode sugerir um conselho aos pensamentos que atormentam Bruno Stein, dono de uma olaria e cansado de sua vida.

No início dessa primeira parte, a fé de Bruno Stein, protagonista do romance, dá mostras de ser constante e inabalável. Ele lia a Bíblia, ia ao culto aos domingos de manhã, condenava a televisão e frequentava pouco os bares do povoado, as corridas de cavalo, os rinhadeiros e as canchas de bocha, “por timidez e espírito calvinista que em tudo via dissolução e pecado” (KIEFER, 2006, p. 12). Sabe-se de antemão, portanto, que Bruno é

³ “Um tipo que especula mais parece/ em círculos, no ermo, um animal / guiado pela mão de um gênio mau / enquanto em torno o campo reverdece” (tradução de Kiefer).

religioso e seguidor da igreja protestante. Além disso, preza demasiadamente o trabalho, é exigente com os funcionários, agrada-lhe a ordem e é conservador. Não suporta as novelas televisivas, assistidas com grande entusiasmo pelas netas, posicionando-se, além disso, contra a separação conjugal e, segundo suas convicções, diante de tanto pecado disseminado no mundo atual, o Apocalipse estava próximo.

Verônica, sua neta, pensava que talvez essa maneira rígida e metódica de viver a vida fosse o medo de ver e gostar daquilo que ele condenava; segundo ela, esse mesmo medo o levava a recusar certos livros e músicas, o empurrava à igreja aos domingos e à leitura da Bíblia. Ela detestava-o quando citava versículos bíblicos, impondo à voz tom professoral, execrando assim os pecadores, os mentirosos, os corruptos, os preguiçosos, deixando implícito não se enquadrar em tais categorias.

Se Bruno se portara dessa maneira ao longo de sua vida, aos setenta anos, tempo da narrativa, alguns episódios entreabrem possibilidades de mudanças para o protagonista: certo dia, sentado sob um eucalipto, Bruno tocou numa porção de barro e, aos poucos, sem que percebesse, deu forma a uma figura tosca, algo parecido entre um cão e um gato, a qual foi aperfeiçoando até obter uma imagem semelhante a um buldogue. Levou a criação consigo e expôs na cristaleira da sala. A esposa, Olga, detestava-a, pois a julgava muito feia.

Essa materialização de um buldogue de aparência desagradável a partir de uma porção de barro e sua presença na sala de estar, local privilegiado para se obter acesso à intimidade familiar de Bruno, lembra a materialização do próprio Mefistófeles no livro de Goethe, o qual toma forma a partir de um cachorro que Fausto havia encontrado na rua e abrigado em sua casa.

Outro dia, Bruno abre o livro *Fausto*, de Goethe, ao acaso, e lê a passagem: “Que vejo? Ante meus olhos figura angelical/ Ressurge nesse espelho estranho, misterioso!” Pensa que, se fosse a Bíblia, o elogio teria partido de Deus. Não lhe vem ao pensamento que, não sendo a Bíblia, de quem poderia partir tal elogio? Em vez disso, ele tenta imaginar a opinião de Deus a seu respeito: não seria ele um Jó moderno? “Sim, ainda que o Criador derrubasse os seus galpões, arrasasse as suas plantações e o ferisse com doença terrível, não declinaria o seu amor e devoção” (KIEFER, 2006, p. 26).

É importante observar essa autorreferência de Bruno como o “Jó moderno”. Job ou Jó, no Antigo Testamento, é um fiel servo de Deus. Um dia Deus disse a Satanás sobre Jó: “Notaste o meu servo Jó? Não há ninguém igual a ele na terra: íntegro, reto, temente a Deus, afastado do mal” (Jó, 1: 8). Diante das palavras divinas, Satanás retruca, afirmando que Jó só

é fiel a Deus porque é um homem rico. Deus então lhe desafia e dá permissão ao diabo para que tire tudo de seu servo. Arruinado, Jó, “caindo prostrado por terra, disse: – Nu saí do ventre de minha mãe, nu voltarei. O Senhor deu, o Senhor tirou: bendito seja o nome do Senhor! Em tudo isso, Jó não cometeu nenhum pecado, nem proferiu contra Deus nenhuma blasfêmia” (Jó, 1: 21-22).

Dessa forma, assim como Fausto, em Goethe, Jó foi colocado à prova pelo diabo, mas diferentemente da tragédia alemã, não sucumbiu ao mal, enfrentando as adversidades com a integridade esperada por Deus. E em *Valsa para Bruno Stein*, será mesmo Bruno um Jó moderno?

Até o momento, são muito claras a fé e a devoção de Bruno a Deus; entretanto, o protagonista já apresenta indícios prévios de uma contradição. “Abriu a Bíblia [...] – que em sua predileção competia com o outro livro que também herdara do pai, livro que adorava, e que ele também tinha adorado, profundo e amável, escrito em alemão gótico e cantoneiras de prata, o *Fausto*” (KIEFER, 2006, p. 33). De um lado, portanto, Bruno possui a Bíblia, e do outro, a obra *Fausto* - a história de um personagem que realizara um pacto com o demônio para que este lhe mostrasse os prazeres da vida. Abre-se assim uma pequena fresta, cuja abertura deixa entrever uma possível dualidade da personagem: a Bíblia como a representação do bem e Fausto como a representação do mal.

Antes de adormecer, Bruno lê partes da Bíblia e devaneia acerca da sua vida. Pensa que, apesar de ter se consumido com tanto trabalho todos esses anos, percebia o futuro decadente aproximar-se, já que o filho, Luís, certamente não saberia dirigir a olaria e nem lhe dera um neto, apenas netas. Assim como a personagem Fausto outrora, Bruno encontra-se desanimado e desiludido diante do que construiu ao longo dos anos. Adentrando em seu íntimo, trazendo ao seu pensamento tais questões, Bruno murmura as palavras de Mefistófeles: “Das ist der Lauf der Welt”⁴ (KIEFER, 2006, p. 42). Bruno, portanto, apresenta-se cético e pessimista em relação ao futuro, acredita que não há como modificá-lo, pois “o curso do mundo estava determinado desde a eternidade e que ao verme não cabia recusar-se ao ciclo nem se revoltar contra a ordem estabelecida das coisas” (KIEFER, 2006, p. 42), apresentando dessa forma uma visão determinista e conformista da realidade.

O sono de Bruno esquivava-se, como *Der Irrwisch*, traduzido no livro de Kiefer por fogo-fátuo, o qual é uma das personagens do livro de Goethe, cuja função é guiar Fausto e Mefistófeles até a comemoração da noite do Sabá. Bruno persegue também o fogo-fátuo,

⁴ Este é o caminho do mundo. (tradução de Kiefer)

fitando o escuro, “contando tijolos imaginários, declamando partes do poema de Goethe, moldando as estátuas no pensamento” (KIEFER, 2006, p. 42); as estátuas referidas aqui são produto de um *hobby* que Bruno descobriu depois de haver moldado a figura do buldogue: ele passara a moldar no barro inúmeros seres, tais como aves, animais, insetos, e por fim, estava tentando a modelagem de seres humanos, modelando sua família e elaborando até mesmo sua própria autoescultura, o que era uma surpresa reservada para a família na passagem de seu septuagésimo aniversário. O fato de Bruno dedicar-se a modelar as pessoas no barro parece um reflexo de sua relação com os demais e consigo mesmo: Bruno desejava constantemente moldá-los e moldar-se a seu agrado, o que lhe gerava frustrações. Sentindo-se fracassado em fazê-lo na realidade, Bruno poderia ao menos moldar a todos em sua fantasia.

Retornando ao *Irrwisch*, esse lhe guia até o sono que, ao chegar, Bruno o sabia, traria pesadelos; o fogo-fátuo é, portanto, aproveitado na narrativa do escritor gaúcho, que lhe atribui função semelhante à da narrativa goethiana: guiar o protagonista rumo ao pesadelo. A diferença é que o pesadelo de Bruno ocorre durante o sono e o pesadelo de Fausto na sua vida concreta – é na noite do Sabá que Fausto toma consciência do infortúnio a que fora levado ao seguir os conselhos de Mefistófeles.

Enquanto isso, Olga, esposa de Bruno, sente que o marido já não é o mesmo: “Bruno andava dilacerado, percebia-se. E não era apenas o conflito com as netas, o seu ódio contra a televisão. Alguma coisa maior, íntima, estava o devorando. [...] Era a proximidade da morte que o deixava nesse estado lastimável, concluía Olga” (KIEFER, 2006, p. 65-66). Note-se assim que há um estranhamento por parte de Olga diante do comportamento do marido, diferente dos tempos idos, como se existisse algo que o estava desvirtuando. É importante assinalar que, fisicamente, Bruno sofria do coração e dependia de doses diárias de remédios; no entanto, será que era somente o medo da morte diante da doença que dilacerava Bruno? A narrativa sugere ao leitor questões mais profundas envolvendo o protagonista.

Mais adiante, Valéria, nora de Bruno, esposa de Luís, vai tomar banho e esquece de chavear a porta. Bruno, nesse meio tempo, sem saber, resolve fazer o mesmo e, ao entrar no banheiro, depara-se com Valéria nua. Nesse momento, o protagonista parece cair em tentação, conforme trecho a seguir:

Caminhar, precisava caminhar com largas passadas, castigar os músculos, suar bastante, caminhar até a exaustão para afugentar a visão dos seios expostos, conter a concupiscência. Deus, onde estava que o abandonava assim à lascívia desenfreada? [...] Tentava orar um *Pai-Nosso*, mas era como se o céu tivesse recoberto de chumbo e os seus pensamentos não conseguissem varar sequer as nuvens e retornassem, por

reflexo, ao corpo nu de Valéria. Seria aquilo o princípio da provação? A *figura angelical*, o Job moderno, detivera os olhos sobre os seios, o ventre, o púbis e as coxas da própria nora, com lubricidade! O que mais virá, meu Deus, antes de eu te renegar? (KIEFER, 2006, p. 84).

A figura angelical começa a esmaecer. Bruno culpa-se e cogita até mesmo a hipótese de renegar a Deus. Enquanto isso, seu empregado, Gabriel, ao se deparar na estrada com um redemoinho, acredita ter sentido a presença do “Demo”: “Aprendera com a avó que o corrupto do vento é o diabo tentando morder o próprio rabo. E ele faz isso alegre, depois de ter marcado alguém” (KIEFER, 2006, p. 135). O empregado supõe até mesmo que ele possa estar encarnado num dos cachorros de Bruno. Por precaução, resolve criar uma cruzinha para levar sempre consigo e assim se proteger. Chama a atenção o nome do empregado: Gabriel, o qual vem do hebraico e significa enviado de Deus.

Além dos pressentimentos de Gabriel e da esposa, o próprio Bruno percebe mudanças no seu íntimo, pois já não consegue livrar seus pensamentos da nora nua, o que lhe gera um imenso pavor: “O pecado [...] estava dentro dele, deitava raízes, alastrava-se pelos dutos da alma. Precisava detê-lo, cavar um fosso na mata incendiada, ou deixar-se abrasar até a destruição total” (KIEFER, 2006, p. 143). Considerava-se: “Nem justo, nem puro, nem bom: um monstro.” A imagem do corpo nu lhe acompanha, atormenta-lhe, consome-lhe, será ele um pecador?

Valéria, por sua vez, deseja o sogro e sabe que ele também a deseja. Sabe que Bruno passará meses sem lhe dirigir a palavra, evitando-a, por isso, confabula planos em seu íntimo para aproximar-se e fazer com que ele se entregue ao prazer. Ao elaborar tais pensamentos, Valéria também carrega consigo um sentimento de que aquilo era uma loucura, que não deveria alimentar tal paixão pelo sogro, porém, diferente de Bruno, “por mais que a razão gritasse, não queria conter o incêndio, ainda que dele viesse a ser a primeira vítima” (KIEFER, 2006, p. 134), ou seja, apesar de hesitar, não quer reprimir o desejo que sente.

Por fim, Bruno tem um pesadelo: a família o tirara cedo da cama para um julgamento. Olga o chama de porco sujo quando flagra seu olhar de desejo sobre Valéria e depois passa a reclamar do casamento, enquanto seu filho o acusa de ter sido um pai omissivo, frio, que o impedira de desenvolver-se, sufocando-o com seu individualismo; e depois ainda é a vez das netas acusarem-no de impedi-las de conhecer o mundo, de participar de festas e bailes, de vestirem-se como desejavam e de assistirem às novelas e aos filmes que bem entendessem. Por último, seu pai aparece tocando uma valsa no violino, apesar de Bruno ter horror a valsas. Seu pai exclama: “– Uma valsa para Bruno Stein!”, enquanto a mãe, com a face descarnada,

sem os olhos nas órbitas, convida-o para dançar. Nesse instante, tomado de pavor, Bruno acorda e tranquiliza-se ao perceber tratar-se de um pesadelo; considera tal sonho a visão do inferno. Ele abandona a cama, com medo de voltar a sonhar.

A segunda parte, *As luzes da cidade*, começa com a seguinte citação de Fausto: “Und merkt euch, wie der Teufel spasse. (KIEFER, 2006, p.171)”⁵ Esta citação corresponde, em Goethe, ao momento em que Mefistófeles prega uma peça em um grupo de jovens boêmios e se retira com Fausto do local, divertindo-se com o ocorrido. No livro de Kiefer, parece remeter ao capítulo como um todo, pois é o momento em que Bruno abandona a igreja, enquanto Valéria decide lutar pelo amor do sogro.

No domingo de manhã, Bruno vai à missa com Luís, e Valéria revolta-se com tal atitude. Sente-se roubada por Deus e a ele dirige todo o seu ódio:

- Vai, Bruno, corre para o teu Deus nojento, esconde-te embaixo do Seu manto, encolhe-te como o verme amedrontado sob o pé que o ameaça esmagar! Foge, Bruno, desta que é a asquerosa besta, a que te desviará da inútil pureza e que te jogará, nu como um menino, nos braços ávidos da vida. (KIEFER, 2006, p. 190).

A ideia de suicídio lhe atravessa brevemente os pensamentos, no entanto, acaba decidindo pela vida e a lutar até mesmo contra Deus pelo amor de Bruno. “Ele que se escondesse naquele covil a que chamava igreja, ela que daria a palavra final!” (KIEFER, 2006, p. 191). Nesse momento, Valéria parece assumir o papel de Mefistófeles, o diabo, que desafia Deus, e decide fazer Bruno cair em tentação.

Na Igreja, Bruno se decepciona, pois o Pastor falava de reforma agrária, organização popular, política. Bruno considerava que na Casa de Deus não se podia fazer política e pensou que a televisão estava conspurcando não só a família, mas a igreja também. Além disso, o Pastor afirmava que todos deveriam entender um criminoso que havia cometido assassinato nas redondezas, pois tal ato tinha causas sócio-econômicas; com certeza o assassino estava enlouquecido pela fome, massacrado pela infância miserável, vítima ainda maior que o próprio morto. Bruno ficou furioso, havia ajudado a construir aquele templo e ouvir que se devia compreender o criminoso era demais. “Levantou-se e atravessou a nave pisando firme, sem se importar com os olhares recriminadores dos fiéis no templo, prometendo a si mesmo não tornar a ouvir um novo culto, enquanto a comunidade estivesse à mercê de um comunista” (KIEFER, 2006, p. 195).

⁵ Notai bem como o diabo se diverte. (tradução de Kiefer)

Já na terceira e última parte, *O incêndio*, temos no início: “Hier ist ein Lied! Wenn Ihr’s zuweilen singt, so werder (sic) Ihr besonder Wirkung spüren” (KIEFER, 2006, p. 207)⁶. Em Goethe, é o momento em que Mefistófeles leva Fausto a uma feiticeira, a qual lhe prepara um elixir. A citação corresponde às palavras ditas pela bruxa ao protagonista quando ele toma a poção, que lhe desperta a paixão pelas mulheres. Saindo dali, Fausto se apaixona por Margarida. Em *Valsa para Bruno Stein*, é o capítulo em que Bruno acaba cedendo ao assédio de Valéria.

Logo nos primeiros parágrafos do capítulo, Valéria é tomada pelo anseio de ir atrás de sua felicidade: viver o amor que sente por Bruno. Assim, decidida a conquistar o sogro, ela prepara-se para “o ataque”:

Apanhou o vidro de esmalte. Teve de fazer um grande esforço para desarrochar a tampa, emperrada pelo longo tempo em que o cosmético permanecera esquecido. [...] Soprou a extremidade dos dedos, satisfeita com o resultado: o vermelho intenso contrastava com a pele, realçando as mãos alongadas onde as veias ramificavam-se como galhos de uma árvore. [...] Enfim, chegara o *seu* momento de atacar (KIEFER, 2006, p. 216).

Nessa passagem, chama a atenção o vermelho das unhas de Valéria, que as pinta antes de ir ao encontro de Bruno. Segundo Manfred Lurker, em seu *Dicionário de Simbologia*, a cor vermelha, na Bíblia, é a cor do pecado e da penitência. A grande meretriz Babilônia, personagem bíblica do livro do Apocalipse, símbolo dos poderes adversários de Deus, vestia-se em púrpura e escarlata. Sabe-se, além disso, que o demônio é representado historicamente pela cor vermelha. O ato de Valéria pintar as unhas de vermelho no momento de “atacar” Bruno, conforme suas próprias palavras, sugere novamente uma relação entre Valéria e Mefistófeles, o diabo.

Bruno descascava batatas na varanda quando Valéria apareceu e, propositalmente, ignorou-o. Ele troca algumas palavras com a nora e no momento em que, inclinado, tirava lascas da batata, Valéria faz um carinho na face de Bruno, para o qual ele fecha os olhos como que para sentir melhor a carícia ou para não vê-la devido a indignação. Valéria retira a mão e Bruno continua com os olhos cerrados. Uma frase no final do parágrafo indica que ambos estavam sendo vigiados pela esposa de Bruno: “Não quer ver a rameira, pensou a mulher, antes de fugir da varanda” (KIEFER, 2006, p. 218).

Enquanto isso, Erandi e Gabriel jogam conversa fora; é quando há uma marcação temporal mais definida: sabe-se que é véspera de carnaval.

⁶ Isso sim é canção! Quando a cantares/ Verás o estranho efeito que ela excita. (tradução de Kiefer)

Sabe Gabriel, por que eu gosto do carnaval? Porque nesses quatro dias de folia as pessoas deixam de ser hipócritas. São quatro dias em que a verdadeira natureza de cada um vem à tona e a ideia de pecado desaparece da terra. Ah, meu amigo, que beleza seria se a vida fosse um eterno carnaval! (KIEFER, 2006, p. 224).

O pensamento de Erandi está em sintonia com o sentido original do carnaval, período em que tudo é permitido. Mikhail Bakhtin, em *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*, retoma esse significado do carnaval, que é a consagração da igualdade. Ao contrário das demais festas,

o carnaval era o triunfo de uma espécie de liberação temporária da verdade dominante e do regime vigente, de abolição provisória de todas as relações hierárquicas, privilégios, regras e tabus. Era a autêntica festa do tempo, a do futuro, das alternâncias e renovações (BAKHTIN, 1993, p. 8-9).

O indivíduo, nesse período, parece dotado de uma segunda vida, que lhe permite zombar das convenções sociais vigentes, daí a noção de que no carnaval não existe pecado e de que tudo é permitido.

Nesse mesmo dia, à noite, Valéria, movida pela curiosidade de ver o que Bruno tanto fazia em seu galpão, pegou a chave da cristaleira e resolveu verificar por conta própria o que havia lá. Ao acender a luz, ficou estupefata e, ao mesmo tempo, extasiada ao se deparar com a estátua de si mesma, tomando banho, nua; porém, mesmo se reconhecendo, a estátua não tinha face, o que não a deteve de se sentir amada como nunca antes na vida.

Mais tarde, enquanto todos dormiam, Bruno entra em seu gabinete, Valéria o segue e ambos têm uma relação sexual, assim como Fausto e Margarida no livro de Goethe. Gabriel, o empregado, acorda no meio da noite, ouve os latidos dos cães e sente a presença do diabo perto dali. Seu colega de trabalho, Erandi, acalma-o. Bruno, depois do ato, também ouve os latidos raivosos dos cães, que estavam agressivos e inquietos. Quando Bruno se aproxima, eles se acalmam, farejam o ar e circulam ao redor do dono. Nesse instante, Bruno escuta “um somido agudo, de compassos marcados. Reconheceu a valsa, a mesma que o pai arrancava do violino em seus intermináveis ensaios. [...] Sentiu [...] como num calafrio, e o coração disparou: - Uma valsa para Bruno Stein! – exclamou uma voz arrastada. Bruno recordou-se do pesadelo” (KIEFER, 2006, p. 234).

Bruno quase tem um infarto, pois tem horror a valsas e o sonho, narrado anteriormente, significou a verdadeira visão do inferno para ele. No entanto, ele logo percebe que é o bêbado Arno Wolf e recobra-se do susto. Riu-se “da tolice de supor que o pai poderia

ter vindo buscá-lo” (KIEFER, 2006, p. 235). Parece nessa passagem que o pai assumiria o papel de Mefistófeles, o qual, no livro de Goethe, veio buscar Fausto e com ele desapareceu.

No entanto, isso não acontece e, ao entrar na casa, Bruno percebe o televisor. Resoluto, ligou o aparelho e ali ficou magnetizado pelas mulheres desfilando no carnaval. “Sem o saber, Bruno Stein acabara de acrescentar mais um prazer à sua longa e atribulada existência” (KIEFER, 2006, p. 236).

Por fim, *Stein*, palavra alemã, corresponde ao vocábulo “pedra” em português. É comum em alemão que os sobrenomes familiares correspondam a significados que vão além da designação da estirpe familiar; às vezes remetem à profissão antigamente exercida pela família – por exemplo, *Fischer* (pescador), *Müller* (proprietário de moinho), *Schneider* (alfaiate), *Schuhmacher* (sapateiro) - ou de acordo com o local que os mesmos habitavam – exemplo: *Bach* corresponde à “riacho” – ou de acordo com alguma característica pessoal que outrora marcou época – exemplo: *Engel* (anjo), *Würdig* (digno). O fato de Bruno possuir o sobrenome *Stein* pode sugerir a relação com a sua profissão: oleiro. Por outro lado, tendo em vista a rendição de Bruno aos desejos e prazeres reprimidos – como a relação sexual com a nora, também ao carnaval e à televisão – poderia-se relacionar o sobrenome de Bruno *Stein* com o ditado “*Steter Tropfen höhlt den Stein*” (Água mole em pedra dura, tanto bate até que fura).

A partir do que foi desenvolvido, nota-se que a religião protestante exerce papel crucial na vida de Bruno. No início do romance, ele comparece ao culto todos os domingos e sempre antes de dormir reza e faz o que chama de exame de consciência, ritual que repetia há mais de cinquenta anos, desde sua confirmação, momento da ratificação do batismo, aceitando definitivamente a religião em sua vida.

Sabe-se que os imigrantes alemães que se instalaram no Brasil eram, em geral, católicos ou protestantes, e exerceram um papel muito importante na vida religiosa brasileira. Carlos Oberacker Jr., historiador, destaca a importância da religião trazida pelos imigrantes para o Brasil: “Como sacerdotes, salientaram-se os teutos em todos os graus da hierarquia eclesiástica, do simples, porém incansável vigário e missionário do sertão até os bispos e arcebispos” (1985, p. 402). O autor cita inúmeros religiosos alemães que se destacaram na sociedade brasileira, dentre eles, jesuítas, franciscanos, além de congregações religiosas, tais como as de freiras alemãs, as quais até hoje exercem sua função em escolas, pensionatos para moças, asilos, hospitais. O autor menciona como exemplo o Hospital Moinhos de Vento, em Porto Alegre, inaugurado em 1927 por freiras evangélicas alemãs. Também cita Hermann

Dohms, o pastor que fundou a Igreja Evangélica da Confissão Luterana no Brasil, a maior organização evangélica da América do Sul. Além disso, quando da escolha do novo papa, um brasileiro tinha sido indicado como um dos favoritos para a sucessão de João Paulo II: era Dom Cláudio Humes, nascido em Montenegro, Rio Grande do Sul, teuto-gaúcho, que se destacou por seu trabalho como cardeal-arcebispo metropolitano de São Paulo.

Kiefer faz uso dessa religiosidade alemã na construção da identidade de Bruno Stein; é através dos olhos da religião que este julgava a vida a sua volta: as pessoas, a televisão, o comportamento de cada um, o casamento, etc. O protagonista sempre se amparava na fé, crente de que essa lhe conferia a iluminação necessária para prosseguir, acreditando que as contradições do mundo e dos homens existiam para “testar os crentes, para prová-las até o limite de suas forças” (KIEFER, 2006, p. 79).

No entanto, já ao longo do primeiro capítulo percebem-se indícios de uma contradição: Bruno flagrara Valéria, a nora, nua embaixo do chuveiro e tal imagem lhe agradara, permanecendo viva em seus pensamentos, o que lhe gera culpa, angústia, pois paira a dúvida se ele é ou não um pecador.

No segundo capítulo, há a decepção de Bruno com o pastor da igreja, o qual, aos olhos de Bruno, era mais político do que religioso, fazendo com que protagonista resolva abandonar as idas ao culto, enquanto Valéria decide lutar pelo amor do sogro e, assumindo o papel de Mefistófeles, resolve fazer com que Bruno caia em tentação.

No terceiro e último capítulo, Bruno cede aos encantos da nora e consome o ato sexual. A religião, nesse momento, já não é suficiente para impedi-lo e até mesmo o televisor, outrora tão combatido, passa a ter um novo significado na vida do septuagenário. Dessa forma, percebe-se o progressivo abandono da religião e a entrega ao que lhe dá prazer.

Foi assim que, a partir da análise comparativa de ambos os textos literários verificou-se que, quem tenta Bruno não é mais Mefistófeles tal qual a personagem de Goethe, já que, apesar de Gabriel supor que o diabo pudesse estar encarnado nos cães e até mesmo Bruno ter modelado uma estatuetazinha de barro muito parecida com um buldogue, o demônio não chega a materializar-se. Dessa vez, o papel de Mefistófeles é representado por uma mulher, Valéria, a nora de Bruno, que rodeia o protagonista e desafia até mesmo a Igreja, decidida a conquistar o amor do sogro. Dessa forma, diferente do livro de Goethe, Valéria não é inocente e virgem como Margarida, que foi apenas uma vítima. O fato de o papel de Mefistófeles estar representado na figura de uma mulher parece um retorno à misoginia propagada na Idade Média através do Cristianismo, quando a mulher era tida como a imagem do pecado.

Assim como Fausto, Bruno acaba cedendo à tentação do diabo, no caso, como foi mencionado, representado por Valéria. No entanto, as consequências são diferentes: no livro de Goethe, Fausto percebe que foi fisgado por Mefistófeles quando descobre que Margarida engravidara e que fora condenada à morte por ter sido acusada de matar o filho. No final, Fausto acaba sendo levado por Mefistófeles, enquanto Margarida recebe a redenção de sua alma. Já em *Valsa para Bruno Stein*, Bruno, o suposto Fausto no contexto brasileiro, é atormentado por um instante com a valsa, que imaginou estar sendo tocada pelo seu falecido pai, o qual teria vindo buscá-lo. No entanto, ao perceber que era apenas o bêbado Arno Wolf, tranquiliza-se e, em vez de um castigo, adquire um novo prazer em sua vida: a televisão. Em relação à Valéria, apenas sabe-se que, antes de dormir, sorriu diante do espelho sem nenhum traço de melancolia ou arrependimento, “apenas perplexidade”.

Dessa forma, *Valsa para Bruno Stein* parece subverter a narrativa de Fausto. Se o leitor pensou que, quando Bruno ouviu a valsa, havia chegado o momento da sua punição, enganou-se. Ao contrário, Bruno termina assistindo, magnetizado, as mulheres na televisão nos desfiles de carnaval.

Segundo Luís da Câmara Cascudo, a valsa espalhou-se de 1780 a 1830, dominando então Europa e América como dança de sala, leve, airosa, sentimental, aristocrática, no seu compasso fácil e ondulante de $\frac{3}{4}$. Esse tipo de dança não possui mais o prestígio de antigamente, mas ainda marca presença em grandes festejos, como formaturas, casamentos, festas de quinze anos, quando ainda goza de um certo glamour e faz parte da celebração de um evento importante que inicia uma nova fase na vida das pessoas – como parte de um rito de passagem. No instante em que Bruno, depois do ato sexual, pensa ouvir seu pai dizer: “- Uma valsa para Bruno Stein!”, ele recorda o pesadelo. No entanto, assim como é tocada em eventos importantes, ela parece estar sendo assoviada por Arno Wolf para celebrar esse momento ímpar na vida do protagonista, que se redescobre aos 70 anos de idade. A valsa não é o castigo, mas a celebração da vida.

Dessa maneira, a narrativa de Kiefer transgride a de Goethe. Se outrora Fausto é levado por Mefistófeles ao inferno para pagar por seus pecados, Bruno não tem o que temer. Em vez da valorização da moral religiosa, Kiefer a subverte, beirando o irônico ao produzir uma narrativa em que Bruno, um senhor religioso septuagenário, relaciona-se sexualmente com sua nora e depois se delicia com as mulheres em frente da televisão.

Desse modo, Kiefer reaproveita os elementos de *Faust*: a contradição do ser humano entre o bem e o mal, entre a razão e o desejo, o buldogue que Bruno leva para dentro da sua

casa, a tentação por Valéria, o diabo encarnado nos cachorros. No entanto, não os utiliza para reforçar a narrativa goethiana, mas para transgredi-la, dando origem a novos significados. Como afirmado por Pierre Brunel, nem um elemento é introduzido em um texto sem modificações, por vezes ocorrendo alterações consideráveis – parece ser este o caso dos elementos goethianos neste romance da literatura brasileira. O destino do protagonista não é o mesmo de Fausto: em vez de ser levado por Mefistófeles, o diabo, Bruno agrega prazeres em sua vida, sem ser punido por isso. Sendo assim, ao trazer o mito de Fausto para o contexto brasileiro, o autor não o ratifica, e sim o ressignifica.

ABSTRACT: This paper is an intertextual analysis of the Brazilian book *Valsa para Bruno Stein* (1986), written by the Gaucho author Charles Kiefer, which narrative presents, since the beginning, many quotations from the book *Faust* (1808), written by the German author Johann Wolfgang von Goethe. The aim of this work is to comprehend the meaning of these quotations in this context, which can be considered like clues to other possible interpretations, certainly different from that ones that ignore these intertextual elements. Considering these references to *Faust* as an important intertextual dislocated element, it was analyzed what was the relationship between both narratives, which meanings were produced by these quotations in the Brazilian book and if these quotations confirm or subvert the Goethean narrative.

KEYWORDS: Intertextual Analysis. Brazilian Literature. Myth of Faust.

Referências

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. 2. ed. São Paulo-Brasília: HUCITEC, 1993.

BÍBLIA SAGRADA. *Antigo Testamento*. 78. ed. São Paulo: Editora Ave Maria, 1991.

BRUNEL, Pierre; CHEVREL, Yves (Org.). *Compêndio de Literatura Comparada*. Trad. Maria do Rosário Monteiro. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Faust: eine Tragödie*. Disponível em: <<http://gutenberg.spiegel.de/buch/3664/1>>. Acesso em: 24 ago 2012.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Fausto*. Belo Horizonte: Villa Rica, 1991.

JENNY, Laurent. A estratégia da forma. In: _____. *Intertextualidades*. Coimbra: Livraria Almedina, 1979.

KIEFER, Charles. *Valsa para Bruno Stein*. 8. ed. Rio de Janeiro: Record, 2006.

LURKER, Manfred. *Dicionário de simbologia*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

Revista Literatura em Debate, v. 6, n. 11, p. 139-153, dez. 2012. Recebido em: 31 out. 2012. Aceito em: 5 dez. 2012.

OBERACKER JR., Carlos H. *A contribuição teuta à formação da nação brasileira*. 4. ed. Rio de Janeiro: Presença, 1985.