

**UNIVERSIDADE DO VALE DO RIO DOS SINOS - UNISINOS  
UNIDADE ACADÊMICA DE GRADUAÇÃO  
CURSO DE LETRAS**

**MÁRCIA ROHR WELTER**

***FOI A VALSA QUE NOS PERDEU:***

**A dança na construção de significações em romances de Machado de Assis**

**São Leopoldo**

**2018**

MÁRCIA ROHR WELTER

***FOI A VALSA QUE NOS PERDEU:***

**A dança na construção de significações em romances de Machado de Assis**

Trabalho de Conclusão de Curso  
apresentado como requisito parcial para  
obtenção do título de Licenciado em  
Letras-Português, pelo Curso de Letras da  
Universidade do Vale do Rio dos Sinos -  
UNISINOS

Orientadora: Profa. Dra. Eliana Inge Pritsch

São Leopoldo

2018

Aos meus pais, Décio e Maria, com imensa gratidão e amor.

## AGRADECIMENTOS

Não tenho a anatomia de uma garça pra receber  
em mim os perfumes do azul.  
Mas eu recebo.  
É uma bênção.  
Às vezes se tenho uma tristeza,  
as andorinhas me namoram mais de perto.  
Fico enamorado.  
É uma bênção.  
Logo dou aos caracóis ornamentos de ouro  
para que se tornem peregrinos do chão.  
Eles se tornam.  
É uma bênção.  
Até alguém já chegou de me ver passar  
a mão nos cabelos de Deus!  
Eu só queria agradecer (BARROS, 2010, p.478-479).

A Deus, por ter colocado a Unisinos no meu destino e por ter me dado forças para superar os momentos de dificuldade.

À minha mãe, sempre guerreira, por ter ouvido e amenizado as apreensões e inquietudes e por cada abraço de força e carinho.

Ao meu pai por ter me encorajado e ensinado a jamais desistir. A sua pergunta com a única palavra em inglês que sabe pronunciar na volta de cada noite da Unisinos, “como foi teu dia, baby?”, fazia tudo parecer mais leve.

À minha família, em especial às minhas tias, Ilse e Marli, pelo incentivo e apoio.

Aos meus amigos, Deise, Morgana, Bruna Kirch, Ricardo e Heluiza, pelo exercício de compreender as ausências.

Aos meus amigos que compartilharam a caminhada acadêmica, Matheus, Mykaella e Bruna Griebler, pelas conversas e risadas.

Aos amigos que o curso de Letras me deu, Daiane, Jordana, Jéssica e Fabrício, pelo compartilhamento de disciplinas, angústias e sonhos.

Ao presente que a Unisinos me deu, Bruna Reus, pela amizade e conselhos em momentos de angústia.

À minha eterna mestra, Tatiane Kaspari, pela amizade, carinho e atenção.

A todo grupo PICMEL, em especial à coordenadora, Juracy Assmann Saraiva, pelo compartilhamento de conhecimentos e experiências.

Aos professores da minha vida escolar e da universidade, por me inspiraram a seguir a profissão com zelo e compaixão.

Em especial à minha diva orientadora, Eliana Inge Pritsch, sempre alegre, serena e atenciosa, pela maestria e leveza com que guiou todas as partes deste trabalho.

Por fim, mas não menos importante, ao meu Sherlock Holmes, Júnior Henrique Ott, por aguentar todos os meus dramas shakespearianos e por ser meus momentos de compreensão e calma.

Minha eterna gratidão a todos vocês por terem tornado a minha caminhada acadêmica mais leve e bonita.

[...] como se pudesse inventar a valsa, a melhor de todas as danças, para dançá-la em um salão diante de cem olhos. A valsa é realmente a mais graciosa, a mais natural, a mais bela das danças, mas nenhum olho humano deve presenciá-la. Então os dous valsantes que se amam, que vivem um pelo outro, podem embriagar-se na valsa, viver não a vida do mundo, mas a vida dos anjos, a vida dos sonhos, a vida do céu! (ASSIS, 1952, p. 59).

## RESUMO

A cidade do Rio de Janeiro, após a chegada da corte portuguesa, passou por um processo de europeização que difundiu novos hábitos junto à elite carioca. Nos bailes, espaços de divertimento e estreitamento de alianças, as danças de origem europeia, quadrilha, polca e valsa, passaram a ser consideradas os ritmos de prestígio social. Machado de Assis, envolvido com a vida social do século XIX, inscreveu, em seus romances, a representação dos salões cariocas e das danças em destaque do período. Apesar da importância da obra de Machado de Assis, são escassos os estudos a respeito da dança nas obras do escritor carioca. Dessa forma, o presente trabalho busca identificar as menções ao baile, à quadrilha e à valsa nos romances machadianos e depreender as possíveis contribuições de sentido desses ritmos para as narrativas. Para isso, adotam-se como base teórica os estudos de Wolfgang Iser (2002), que concebe o texto como um jogo, Regina Zilberman (1989), que afirma que o modo como a literatura se apropria de elementos do cotidiano e os reorganiza indicia seus contatos com a sociedade, e Vicent Jouve (2002), para quem a leitura não é uma atividade neutra. A partir de um procedimento indutivo de investigação bibliográfica, foi possível perceber que a quadrilha e a valsa instauram significações distintas. A quadrilha provoca reações de tédio e enfado, não atraindo as personagens, enquanto a valsa é empregada como instrumento de sedução e exibição pelas damas dos romances, como insinuação da triangulação amorosa e como desencadeadora de ciúmes.

**Palavras-chave:** Machado de Assis. Romances machadianos. Dança. Valsa. Quadrilha.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Chaine inglesa (sic).....	32
Figura 2 - Balancé.....	33
Figura 3 - Tour de mains.....	33
Figura 4 - Chaine des dames.....	34
Figura 5 - Círculos descritos pelos cavalheiros.....	35
Figura 6 -Círculos descritos pelas damas.....	35

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO .....</b>	<b>9</b>
<b>2 OS PRESSUPOSTOS TEÓRICOS DA ESTÉTICA DA RECEPÇÃO.....</b>	<b>12</b>
<b>2.1 O protagonismo do leitor na construção de sentidos em obras literárias...</b>	<b>16</b>
<b>3 A SOCIEDADE DO SEGUNDO IMPÉRIO DANÇA .....</b>	<b>22</b>
<b>3.1 Os ritmos dançantes dos bailes .....</b>	<b>28</b>
3.1.1 A quadrilha .....	30
3.1.2 A valsa.....	35
<b>4 O BAILE, A QUADRILHA E A VALSA: O DIVERTIMENTO E O DANÇAR DAS PERSONAGENS MACHADIANAS .....</b>	<b>38</b>
<b>4.1 Os bailes: locais de encontro das personagens machadianas.....</b>	<b>39</b>
<b>4.2 A quadrilha: a rigidez geométrica .....</b>	<b>44</b>
<b>4.3 A valsa: a poesia da perdição .....</b>	<b>45</b>
<b>5 CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>61</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>66</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Joaquim Maria Machado de Assis é considerado o maior escritor brasileiro de todos os tempos por muitos críticos e leitores. Nascido e criado no Rio de Janeiro do século XIX, o filho de um pintor e de uma portuguesa é o autor de uma vasta obra, que contempla críticas literárias e teatrais, crônicas, poemas, peças teatrais, traduções, contos e romances.

Em suas produções, Machado de Assis inscreveu menções ao universo social do Segundo Império, como eventos culturais, peças teatrais, pregões, obras e escritores. Entre essas referências ao contexto sociocultural do Rio de Janeiro da corte, encontram-se o baile e as danças como a quadrilha e a valsa. Todavia, os estudos acerca das contribuições de sentido das danças nas obras machadianas são escassos. Então, partindo dessas constatações, o presente trabalho analisa as significações das danças nos romances de Machado de Assis.

Para discorrer sobre as significações que podem ser construídas pelo espaço dos bailes e pelas danças da quadrilha e da valsa, a pesquisa desenvolvida vale-se de método de natureza indutiva, que é classificado por Lakatos e Marconi (2017) como um processo mental em que, a partir de dados suficientes, infere-se uma verdade geral. Também se vale de revisão bibliográfica, com a leitura de obras para embasamento teórico e reconstituição da sociedade carioca do século XIX, e da análise crítica de obras literárias de Machado de Assis.

Norteadada a pesquisa por esse método e pela hipótese de que a valsa significa a triangulação amorosa e o ciúme nos romances machadianos, procedeu-se à leitura dos romances do escritor carioca. Nesse processo, buscou-se identificar as menções aos bailes e às danças quadrilha e valsa e correlacioná-las à significação textual. Nesse processo, foram encontradas menções à polca e, embora ela seja uma dança de prestígio durante o Segundo Império, as referências a essa dança nos romances de Machado de Assis são sempre de acompanhamento, ou seja, não há a descrição da execução desse ritmo. Assim, optou-se por não incorporá-la ao *corpus* de análise deste trabalho.

Os pressupostos teóricos que embasam o estudo são, sobretudo, os postos pela Estética da Recepção. Nessa teoria, o leitor é parte fundamental do processo literário, pois, sem ele, não haveria a criação de sentidos a partir dos não ditos deixados pelo texto. Entre os autores utilizados, encontram-se Hans Robert Jauss

(2002a), que afirma ser possível a criação de interpretações diferentes por leitores de períodos distintos; Regina Zilberman (1989), para quem o modo como a obra literária se apropria de elementos do cotidiano indica seus contatos com a realidade; Wolfgang Iser (2002), segundo o qual texto é um jogo que é jogado pelo leitor, ou seja, interpretado e construído pelo leitor; e Vincent Jouve (2002), que afirma não ser possível interpretar qualquer coisa de uma obra literária, é necessário atentar para as possibilidades fornecidas pelo texto.

Valendo-se desses pressupostos, reconstituiu-se o horizonte dos leitores contemporâneos a Machado de Assis. Nessa busca, consultaram-se livros e artigos que discorressem sobre os bailes da corte do século XIX, relatos históricos do período, como o José Maria Paranhos<sup>1</sup>, acerca dos bailes e dos ritmos de dança e, por fim, de manuais de dança contemporâneos ao período, que descrevessem as danças quadrilha e valsa e os seus modos de execução.

Portanto, concebendo o texto literário como uma forma artística privilegiada na qual o escritor reorganiza artisticamente elementos da sociedade em que está inserido; e compreendendo o leitor como sujeito engajado com o ato da leitura e que irá, a partir da estrutura textual, interpretar e construir sentidos, no último capítulo, encontra-se a análise das significações dos bailes e das danças quadrilha e valsa, construídas a partir dos não ditos do texto e pela tomada de posição como leitores do século XXI. Compõem o *corpus* de análise desse capítulo os seguintes romances de Machado de Assis: *Ressurreição*, *Helena*, *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, *Quincas Borba*, *Esaú e Jacó* e *Memorial de Aires*. Desse modo, pode se estabelecer uma linha temporal entre as produções machadianas, *Ressurreição*, publicado em 1872, e *Memorial de Aires*, publicado em 1908.

Entre os resultados alcançados na análise, percebe-se que o baile é um espaço privilegiado nas narrativas machadianas e que é concebido de modos diferentes pelas personagens que o frequentam. Em relação às danças, nota-se que a quadrilha e a valsa despertam sensações distintas e que são avaliadas de formas opostas. A quadrilha é descrita como a “negação da dança” e geralmente é executada por personagens que prezam pelo decoro. Já a valsa é descrita como a única dança que possui poesia, e a hipótese, de que ela significa a triangulação

---

<sup>1</sup> Visconde do Rio Branco, estadista e diplomata do Império e patrono da cadeira 40 da Academia Brasileira de Letras (RODRIGUES, 2008).

amorosa e o ciúme, é comprovada nos romances *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e *Quincas Borba*.

## 2 OS PRESSUPOSTOS TEÓRICOS DA ESTÉTICA DA RECEPÇÃO

A leitura permite viajar no tempo. A afirmação é apenas metafórica. Ao ler um romance, aceitamos esquecer por um tempo a realidade que nos cerca para nos ligarmos novamente com a vida da infância na qual histórias e lendas eram tão presentes. Ao acordar o eu imaginário, normalmente adormecido no adulto acordado, a leitura nos leva de volta ao passado (JOUVE, 2002, p. 115).

Durante toda a história da literatura, as correntes teóricas sucederam-se e os focos de análise das obras literárias foram se alternando. Uma prática recorrente das interpretações literárias, ao longo dos séculos, era atribuir elementos do texto, ações, características de personagens, espaços, à vida do autor (ZILBERMAN, 1989). Nessas análises, o universo criado pelo escritor não estava dissociado de sua vida pessoal, cujas vivências motivavam, de alguma forma, o desenvolvimento da trama.

Por muito tempo, também o leitor foi uma parte esquecida dos estudos literários. Contudo, durante o século passado, começou a tomar forma e a ganhar destaque uma nova perspectiva teórica.

É durante os anos 1970 que os profissionais da análise de textos começam a estudar a literatura. A obra literária que, até então, era entendida na sua relação com uma época, uma vida, um inconsciente ou uma escrita repentinamente considerada em relação àquele que, em última instância, lhe fornece sua existência: o leitor (JOUVE, 2002, p. 11).

Nessa década, os estudos de Hans Robert Jauss<sup>2</sup>, para quem a metodologia das investigações literárias, baseadas no idealismo e no positivismo do século XIX, fossilizavam a historicidade da literatura (ZILBERMAN, 1989), e Wolfgang Iser<sup>3</sup>, que concebia o texto como uma estrutura de apelo, em que o leitor se tornava uma peça fundamental do processo de construção de sentidos (ZILBERMAN, 1989), lançaram as bases da Estética da Recepção. Essa teoria

---

<sup>2</sup> Professor de Ciência da Literatura na Universidade de Konstanz e medievalista e romancista conforme a tradição filológica das universidades alemãs (FIGURELLI, 1988). Expôs a conferência considerada o manifesto da Estética da Recepção no ano de 1967 (ZILBERMAN, 1989).

<sup>3</sup> Especialista em literatura inglesa, doutorou-se em 1950 e no ano seguinte iniciou a carreira acadêmica na qual conciliou magistério, pesquisa e ensaísmo (BASTOS, 2013). Abordou o objeto ficcional com ousadia e singularidade participando do grupo de pesquisa Poética e Hermenêutica e, posteriormente, lecionando na Universidade de Konstanz, berço da teoria da Estética da Recepção (BASTOS, 2013).

[...] apresenta-se como uma teoria em que a investigação muda de foco: do texto enquanto estrutura imutável, ele passa para o leitor, o 'Terceiro Estado', conforme Jauss o designa, seguidamente marginalizado, porém não menos importante, já que é condição da vitalidade da literatura enquanto instituição social (ZILBERMAN, 1989, p. 10-11).

Nessa perspectiva teórica de Hans Robert Jauss, a literatura é concebida como comunicação (ZILBERMAN, 1989); o leitor é entendido como uma entidade coletiva; a leitura como “[...] ato resultante dessa troca de experiência estética como seu efeito no destinatário [...]” (ZILBERMAN, 1989, p. 16) e a obra como um conjunto de signos “[...] porque a significação é um aspecto fundamental de sua natureza, mas ela só se concretiza quando percebida por uma consciência, a do sujeito estético” (ZILBERMAN, 1989, p. 21).

A partir dessas classificações, Jauss pretendia uma teoria que envolvesse o processo de produção e recepção de uma obra e a relação entre autor, obra e leitor (JAUSS, 2002a). Para isso, o teórico compreendia que a experiência com a arte não poderia ser algo restrito aos especialistas e que

A experiência estética não se inicia pela compreensão e interpretação do significado de uma obra; menos ainda, pela construção da intenção de seu autor. A experiência primária de uma obra de arte realiza-se na sintonia com (*Einstellung auf*) seu efeito estético, isto é, na compreensão fruidora e na fruição compreensiva (JAUSS, 2002a, p. 69).

Ou seja, a fruição diz respeito à reação do leitor em relação à obra, quando esta desperta um sentimento de harmonia, de apreciação e de beleza e provoca uma espécie de catarse que pode causar a libertação e/ou a identificação. A identificação, na Estética da Recepção conforme Jauss (2002b, p. 99), “[...] possibilita participarmos de experiências alheias, coisas de que, em nossa realidade cotidiana, não nos julgaríamos capazes”. Contudo, a experiência estética não se esgota na capacidade de conhecimento e de reconhecimento, ela é também uma espécie de alívio e de cura, uma vez que o leitor pode ser afetado pelo que é representado e dar vazão aos sentimentos despertados (JAUSS, 2002b).

Então, para analisar a experiência de leitores de períodos históricos diferentes, Jauss considerava necessário “diferençar, colocar e estabelecer a comunicação entre os dois lados da relação texto e leitor” (JAUSS, 2002a, p. 73). Nessa percepção, o efeito seria o momento condicionado pelo texto e a recepção, o momento condicionado pelo destinatário, leitor, para a constituição dos horizontes, o

interno ao literário, “[...] e o mundivivencial (*lebensweltlich*), trazido pelo leitor de uma determinada sociedade. Isso é necessário a fim de se discernir como a expectativa e a experiência se encadeiam e para saber se, nisso, se produz um momento de nova significação” (JAUSS, 2002a, p. 73).

Metodologicamente, Jauss pretende analisar a leitura de modo diacrônico em relação à recepção das obras ao longo do tempo, e de modo sincrônico, as relações da leitura com os demais sistemas de sucessão e o relacionamento entre literatura e vida prática. Para isso, o teórico propõe quatro premissas: a primeira refere-se à natureza histórica da literatura que se manifesta no processo de recepção e o efeito da obra e diz respeito à possibilidade de atualização de um texto; na segunda, a experiência literária do leitor não é analisada pelo viés da psicologia, mas pela recepção da obra no sistema de expectativas – gênero, forma e temática das obras anteriores e oposição entre linguagem poética e prática –; a terceira prevê a reconstituição do horizonte que possibilita determinar o caráter artístico de uma obra; e a última premissa estuda as relações da obra com o seu período de lançamento (ZILBERMAN, 1989).

Esse procedimento visa a

[...] de um lado aclarar o processo atual em que se concretizam o efeito e o significado do texto para o leitor contemporâneo e, de outro, reconstruir o processo histórico pelo qual o texto é sempre recebido e interpretado diferentemente, por leitores de tempos distintos (JAUSS, 2002a, p. 70).

Assim, nota-se que uma obra literária é capaz de proporcionar reações diferentes e de despertar também interpretações diferentes em leitores de épocas distintas, pois os valores e as condições sociais e econômicas se modificam, renovando as possíveis interpretações de uma obra. Por exemplo, para leitores contemporâneos aos romances de Machado de Assis, as menções à sociedade em que viviam podiam configurar-se como pano de fundo da narrativa e suscitar determinadas interpretações. Já para leitores do século XXI, essas referências podem instaurar efeitos do real, pois remetem à cultura daquele século, e, provavelmente, despertam significações diferentes das formuladas pelos leitores do Segundo Império.

Para o teórico Wolfgang Iser, o texto é um jogo no qual o sentido deve ser construído durante a leitura pelo leitor a partir dos esquemas fornecidos pela obra.

Os autores jogam com os leitores e o texto é o campo do jogo. O próprio texto é o resultado de um ato intencional pelo qual um autor se refere e intervém em um mundo existente, mas, conquanto o ato seja intencional, visa a algo que ainda não é acessível à consciência. Assim o texto é composto por um mundo que ainda há de ser identificado e que é esboçado de modo a incitar o leitor a imaginá-lo e, por fim, a interpretá-lo (ISER, 2002, p. 107).

Esse jogo não é um processo neutro no qual o leitor apenas é observador, ele é envolvido e,

[...] ao realizá-lo de seu modo, produz um 'suplemento' individual, que considera ser o significado do texto. O significado é um 'suplemento' porque prende o processo ininterrupto de transformação e é adicional ao texto, sem jamais ser autenticado por ele (ISER, 2002, p. 116).

O significado, portanto, não é inerente ao texto, mas é a ele atribuído durante o jogo, a leitura (ISER, 2002). Esse jogo “começa quando a assimilação desloca a acomodação no uso dos esquemas e quando o esquema se converte em uma projeção de maneira a incorporar o mundo em um livro e cartografá-lo de acordo com as condições humanas” (ISER, 2002, p. 111-112). Para que o jogo possa efetivar-se, Iser (2002) elenca quatro estratégias que mobilizam jogos diferentes com o texto: *agon*, *alea*, *mimicry* (mimetismo) e *lilnx*.

*Agon* é considerado, por Iser (2002), o padrão comum de jogo, no qual a obra apresenta como destaque normas e valores conflitivos e, nessa estratégia, o leitor é levado a posicionar-se em relação aos valores contrários; *Alea* é um tipo de jogo baseado na sorte e na imprevisibilidade, a proposta é a desfamiliarização pelo uso de diferentes tipos de textos despojando os segmentos da semântica familiar e frustrando as expectativas convencionadas pelo leitor; a *Mimicry* engendra ilusão, qualquer coisa que seja denotada pelo significante deveria ser considerada como se fosse o que diz e existem dois motivos para isso:

(a) quanto mais perfeita é a ilusão, tanto mais real parece o mundo que pinta; (b) se, no entanto, a ilusão é perfurada e assim se revela o que é, o mundo que ele pinta se converte em um espelho que permite que o mundo referencial fora do texto seja observado (ISER, 2002, p. 113).

A última estratégia é denominada de *lilnx* em que “várias posições são subvertidas, recortadas, canceladas ou mesmo carnavalizadas, como se fossem lançadas umas contra as outras” (ISER, 2002, p. 113) com a intenção de “ressaltar o ponto de vista dos fundos das posições assumidas no jogo” (ISER, 2002, p. 113).

Essas quatro estratégias de jogo, propostas pelo texto, dificilmente encontram-se separadas durante a leitura, pois é comum que estejam interagindo para reconstruir o significado fraturado e os esquemas invertidos do texto (ISER, 2002). As combinações dessas estratégias se convertem em papéis, e os jogos resultantes desses papéis podem ser regras reguladoras, quando são conservadores, ou aleatórias, quando são inovadores (ISER, 2002). Nessa percepção,

O jogo do texto, portanto, é uma *performance* para um suposto auditório e, como tal, não é idêntico a um jogo cumprido na vida comum, mas, na verdade, um jogo que se encena para o leitor, a quem é dado um papel que habilita a realizar o cenário apresentado (ISER, 2002, p. 116, grifo do autor).

Mas, independentemente da estratégia que seja utilizada “[...] o jogo do texto não é nem ganho, nem perda, mas sim um processo de transformação das posições, que dá uma presença dinâmica à ausência e alteridade da diferença” (ISER, 2002, p. 115).

## **2.1 O protagonismo do leitor na construção de sentidos em obras literárias**

Nota-se que um dos maiores avanços da perspectiva teórica da Estética da Recepção é a inclusão do leitor no âmbito dos estudos literários. Esse procedimento revela a importância do sujeito real no processo de leitura, sem o qual não ocorreria a interpretação de obras literárias, uma vez que elas pressupõem a leitura para existirem.

A crítica literária, até então em destaque, buscava encontrar um sentido oculto na obra, como se o autor tivesse escondido algo em seu texto (ISER, 1996).

E assim não surpreende que os textos literários foram considerados ora como testemunha do espírito da época, ora como o reflexo de condições sociais, ora como expressão das neuroses do (sic) seus autores etc.; os textos foram nivelados como documentação e, desse modo, se elimina aquela dimensão que os diferencia da mera documentação: a possibilidade privilegiada de experimentar na leitura o espírito da época, as condições sociais e as disposições dos seus autores. Pois é característico dos textos literários que não percam sua capacidade de comunicação depois que seu tempo passou; muitos deles ainda conseguem ‘falar’ mesmo depois que sua ‘mensagem’ se tornou histórica e sua ‘significação’ se trivializou (ISER, 1996, p. 40).

Além de não valorizar o processo de construção de sentidos do leitor na obra literária, a fixação de uma compreensão única, que predominou em relação ao sentido oculto e à redução do texto à documentação, também impediu a subjetividade que envolve o processo de leitura e a interpretação (ISER, 1996).

Então, “Se a interpretação tinha como tarefa captar a significação do texto, pressupunha-se que o próprio texto não podia formular a significação” (ISER, 1996, p. 48). Nessa concepção, é o leitor que constrói, a partir das possibilidades do texto, as significações. O leitor, por seu turno,

[...] é também uma figura histórica: seu horizonte, delimitado pelas possibilidades de aceitação de uma obra, impõe restrições à liberdade de criação do escritor. Este, para assegurar o trânsito social de sua arte, respeita-o e, até certo ponto, repete-o, mas também promove rupturas e introduz, no interior desse diálogo, uma tensão dialética (ZILBERMAN, 1989, p. 99).

Assim, “Quando o leitor está separado da obra por uma grande distância temporal, cuida primeiramente de reconstituir a situação histórica do texto” (JOUVE, 2002, p. 110) e, ao final da leitura, tenta relacionar o que leu ao seu horizonte de ideias (ISER, 1996). Mas, “Quando os textos são mais complexos, o leitor pode, ao contrário, sacrificar a progressão em favor da interpretação: detendo-se sobre este ou aquele trecho, procura entender todas as suas implicações” (JOUVE, 2002, p. 19). Desse modo, é possível notar que cada leitor reage de modo diferente aos percursos de leitura estipulados pelo texto e de acordo com as suas intenções (JOUVE, 2002).

Da mesma forma como existem diferentes percursos de leitura possíveis, também há diferentes tipos de leitores. São exemplos o leitor ideal e o leitor contemporâneo, este, “[...] embora existente, dificilmente é concebível como construção suficiente para enunciados abrangentes” (ISER, 1996, p. 63) e aquele é considerado uma mera construção (ISER, 1996). O leitor ideal acaba sendo uma ficção, pois deveria compartilhar do mesmo código do autor da obra, contudo, isso não ocorre porque o escritor transcodifica os códigos em sua produção (ISER, 1996).

Alguns teóricos elaboraram outras categorias de leitores como são exemplos o arqueleitor de Riffaterre, que “[...] designa um ‘grupo de informantes’ que sempre se encontram ‘em pontos cruciais do texto’, para comprovar por suas reações comuns a existência de um ‘fato estilístico’” (ISER, 1996, p. 67); e o leitor informado

de Fish, cuja intenção teórica não se centra em apreender estatisticamente as reações de leitores, mas em descrever os processos em que os textos são atualizados pelo leitor (ISER, 1996).

#### Já o leitor implícito

[...] não tem existência real; pois ele materializa o conjunto das preorientações que um texto ficcional oferece, como condições de recepção, a seus leitores possíveis. Em consequência, o leitor implícito não se funda em um substrato empírico, mas sim na estrutura do texto. Se daí inferimos que os textos só adquirem sua realidade ao serem lidos, isso significa que as condições de atualização do texto se inscrevem na própria construção do texto, que permite constituir o sentido do texto na consciência receptiva do leitor. A concepção do leitor implícito designa então uma estrutura do texto que antecipa a presença do receptor (ISER, 1996, p. 73).

Essa concepção de leitor, apresentada por Iser (1996), enfatiza as estruturas de efeito do texto, uma vez que o leitor é uma estrutura do texto e também do ato de leitura. “A concepção do leitor implícito descreve, portanto, um processo de transferência pela qual as estruturas do texto se traduzem nas experiências do leitor através dos atos de imaginação” (ISER, 1996, p. 79). O leitor, então, durante a leitura, se move por dentro do texto – objeto que pretende compreender – para construir as significações, mas não consegue acompanhar a totalidade dos momentos da obra que lê (ISER, 1996). E esse processo somente irá despertar prazer quando a produtividade do leitor, ou seja, a sua capacidade interpretativa entrar em jogo (ISER, 1996).

#### Essa relação, portanto, entre texto e leitor

[...] se atualiza porque o leitor insere no processo da leitura as informações sobre os efeitos nele provocados; em consequência, essa relação se desenvolve como um processo constante de realizações. O processo se atualiza por meio dos significados que o próprio leitor produz e modifica (ISER, 1996, p. 127).

Esse processo permite conceber o texto literário como uma partitura e o leitor como o instrumentista da obra, ou seja, aquele que a torna viva (ISER, 1999).

O texto literário se origina da reação de um autor ao mundo e ganha caráter de acontecimento à medida que traz uma perspectiva para o mundo presente que não está nele contida. Mesmo quando um texto literário não faz senão copiar o mundo presente, sua repetição no texto já o altera, pois repetir a realidade a partir de um ponto de vista já é excedê-la. Em princípio, a reação do autor ao mundo, que se manifesta no texto, rompe as imagens dominantes no mundo real, os sistemas sociais e de sentido, as interpretações e as estruturas (ISER, 1996, p. 11).

Assim, o texto possui caráter de acontecimento, “[...] pois na seleção a referência da realidade se rompe e, na combinação, os limites semânticos do léxico são ultrapassados” (ISER, 1996, p. 12); e “[...] a obra não oferece uma mensagem dela separável; o sentido não é redutível a um significado referencial e o significado não se deixa reduzir a uma coisa” (ISER, 1996, p. 29).

O texto, por sua vez, não se adapta aos leitores que o leem e não oferece garantias de que o significado proveniente da interpretação seja o correto (ISER, 1999). Em vista disso, é admissível que a obra literária ofereça diferentes informações a leitores diferentes (LOTMAN *apud* ISER, 1996).

Quanto à estrutura do texto, é de supor que cada texto literário representa uma perspectiva do mundo, criada por seu autor. O texto, enquanto tal, não apresenta uma mera cópia do mundo dado, mas constitui um mundo do material que lhe é dado (ISER, 1996, p. 73).

Em contrapartida, “[...] o modo como a obra se apropria dos elementos do cotidiano e reelabora-os artisticamente indicia seus contatos com a sociedade” (ZILBERMAN, 1989, p. 100). Assim, as convenções sociais – como o baile –, alusões literárias e referências a uma determinada sociedade de uma época são esquemas que dão contorno à memória e aos conhecimentos evocados (ISER, 1999).

O modo como as convenções, normas e tradições aparecem no repertório de textos ficcionais pode variar muito. De forma genérica poder-se-ia dizer que esses elementos do repertório sempre aparecem em estado de redução. Mesmo os textos que são sobrecarregados por convenções da literatura do passado ou por uma densidade correspondente de normas sociais e históricas do mundo não podem ser vistos como mera reprodução desses elementos, porque eles agora se movem em outro ambiente (ISER, 1996, p. 130).

O autor de uma obra, quando se apropria de elementos da sociedade em que vive, reorganiza-os artisticamente e cria um polo de interação com o seu leitor que irá reconhecer no texto menções que lhe são familiares, pois, no ambiente em que circula, pode estar em contato com essas referências (ISER, 1996). Contudo, o escritor separa do contexto original as referências que utiliza fazendo com que assumam outras significações, sem, entretanto, perder totalmente as relações originais (ISER, 1996). Então, ao mesmo tempo em que as menções oferecem novas significações, elas estabelecem um pano de fundo do qual o leitor

contemporâneo ao escritor reconhece as convenções do velho contexto, mas lhe atribui novas funções (ISER, 1996).

Se já é possível uma diversidade interpretativa quando a obra é lida por leitores contemporâneos à sociedade de cujos elementos o autor se apropria, quando o livro é recebido –lido – fora de seu contexto de origem – lançamento –, é possível uma pluralidade ainda maior de interpretações, pois cada leitor traz a sua bagagem, experiências, cultura e valores (JOUVE, 2002). Essa multiplicidade interpretativa está relacionada à diversidade do arranjo ideativo do leitor, cuja articulação depende do modo como relaciona suas ideias à ação do texto (BORBA, 2003).

Entretanto, o sentido do texto literário deve ser constituído a partir dos elementos que ele oferece (ISER, 1996) e somente apresenta sentido na organização da trama (BORBA, 2003). Consequentemente, mesmo que o texto permita várias interpretações, o leitor não pode simplesmente interpretar o que quiser de determinado trecho ou de determinada obra (JOUVE, 2002). Isso ocorre porque “A obra predetermina a recepção, oferecendo orientações a seu destinatário” (ZILBERMAN, 1989, p. 34).

Essa ação é engendrada pelas estratégias textuais que “[...] esboçam os caminhos pelos quais é orientada a atividade da imaginação [...]” (ISER, 1996, p. 170). Ou seja, elas programam a leitura, mas é o leitor que a concretiza (JOUVE, 2002). De toda maneira, qualquer leitura não se satisfaz em encontrar sentidos muito limitados nos textos literários (JOUVE, 2002). Isso ocorre porque a constituição de sentidos é uma ação criativa (ISER, 1999).

Durante a leitura, a imaginação do leitor é capaz de captar o não dado, aquilo que o texto não diz explicitamente (ISER, 1996). Isso ocorre, pois os signos empregados na obra possuem valor conotativo, e “[...] o texto oferece ao leitor possibilidades de estruturação que lhe permitem criar algo que não é dado no mundo empírico (ISER, 1999, p. 37).

O não-dito de cenas aparentemente triviais e os lugares vazios do diálogo incentivam o leitor a ocupar as lacunas com suas projeções. Ele é levado para dentro dos acontecimentos e estimulado a imaginar o não dito como o que é significado. Daí resulta um processo dinâmico, pois o dito parece ganhar sua significância só no momento em que remete ao que oculta. Mas, sendo uma implicação do dito, o ocultado ganha próprio contorno. Quando o que é ocultado ganha vida na recepção do leitor, o dito emerge diante um

pano de fundo que o faz aparecer [...] mais importante do que se supunha (ISER, 1999, p. 106).

Daí

O que a linguagem *diz* é transcendido por aquilo que ela *revela*, e aquilo que é revelado representa o seu verdadeiro sentido. Assim, o sentido permanece relacionado ao que o texto diz, mas não é fruto arbitrário do leitor, pois este o produz na representação, uma vez que os esquemas textuais são apenas aspectos deste sentido (ISER, 1999, p. 66- 67, grifo do autor).

Mas, para que o ponto de vista do leitor entre em cena, o texto precisa exercer a sua influência, porque o sentido só vem à tona quando algo acontece ao leitor (ISER, 1999). Iser afirma que, quando isso ocorre, o leitor desenvolve uma perspectiva, “[...] ele constitui um determinado *tema* que, por sua vez, só é *tema* porque está circunscrito pelo *horizonte* de outras informações advindas de outras perspectivas” (BORBA, 2003, p. 77, grifo do autor). A partir de tais considerações, percebe-se, pois, conforme apontado por Jouve (2002), que a leitura jamais é uma atividade neutra e que o leitor constrói as significações do texto a partir das estruturas que este fornece e de suas relações com o mundo.

### 3 A SOCIEDADE DO SEGUNDO IMPÉRIO DANÇA

O baile! O baile é sempre o baile! Estas interjeições exprimem as mais sérias preocupações, os mais vivos e afetuosos sentimentos da atual sociedade fluminense [...] (PARANHOS, 1953, p. 250).

A vinda da corte portuguesa para o Brasil, em 1808, trouxe consigo o governo da Metrópole e os funcionários administrativos portugueses. Acompanharam a família real 276 fidalgos, dois mil funcionários régios e indivíduos exercendo funções ligadas à coroa, setecentos padres, quinhentos advogados, duzentos “praticantes” de medicina residentes e, ao final das guerras napoleônicas, cerca de quatro mil a cinco mil militares (ALENCASTRO, 1997). Essa transferência impactou a demografia do Rio de Janeiro. No censo de 1799, a cidade contava com 43 mil habitantes e no censo de 1821 a capital possuía 79 mil habitantes, mais que dobrando o contingente de pessoas livres – de 20 mil para 46 mil – (ALENCASTRO, 1997).

Nesse contexto, o meio intelectual progrediu e foram fundadas diversas instituições que promoviam a cultura e o aprimoramento intelectual como: a Escola Imperial de Belas Artes em 1826, a Escola Militar em 1808, o Colégio Pedro II em 1837, o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro em 1838, o Observatório Nacional, o Museu Histórico Nacional, a Academia de Medicina, a Ópera Nacional em 1857 e a Escola de Minas de Ouro Preto (CARVALHO, 2012). Isso foi possível, principalmente, pois, a partir de 1850, o imperador Dom Pedro II, que se dizia nascido para as artes e as letras (CARVALHO, 2012), passou a incentivar a vida intelectual do país tornando-se um “mecenas das artes” (SCHWARCZ, 1998).

Com o advento de todos esses acontecimentos, a cidade do Rio de Janeiro passou por um processo de europeização, no qual a moda e o estilo de vida franceses serviram de inspiração à elite brasileira (ALENCASTRO, 1997). O *Jornal das Famílias*, impresso em Paris pelo editor Garnier, “[...] cheio de gravuras coloridas francesas e, frequentemente, de contos de Machado de Assis, combinava os costumes franceses com a cultura local” (ALENCASTRO, 1997, p. 44), contribuía para a difusão dos “bons hábitos” entre as damas da sociedade fluminense. Em contrapartida, a influência cultural norte-americana era mínima e a hispano-americana nula (CARVALHO, 2012).

Essa estreita relação com a cultura europeia refletia-se nas produções artísticas brasileiras que, em maior ou menor grau, seguiam as tendências do velho

continente (CARVALHO, 2012). Entretanto, se o modo de dizer e fazer teatro, música e literatura seguia as tendências dos países do velho continente, a temática e as propostas eram de todo brasileiras (CARVALHO, 2012).

No que diz respeito à música, no início do século, não havia como impedir o encontro dos ritmos populares com os pouquíssimos ritmos eruditos que circulavam no Brasil. Os instrumentos musicais europeus mais populares no Rio de Janeiro do século XIX eram a flauta, a rabeça e o violão; a harpa, a cítara e o cravo circulavam menos, e o piano era uma raridade encontrada apenas nos sobrados mais nobres do Rio, do Recife e da Bahia (ALENCASTRO, 1997). Desse modo, excetuando-se o piano, a cítara e o cravo, os instrumentos estavam pautados pelos ritmos afro-brasileiros em decorrência da ausência de uma cultura musical erudita (ALENCASTRO, 1997).

Contudo, a chegada da corte portuguesa modificou esse cenário. As elites, influenciadas pela família real, passaram a repreender e discriminar o popular, geralmente de influência africana, e a seguir os hábitos europeus de músicas tocadas ao piano. Essa virada nos salões se desenvolveu com maior intensidade na década de 1850, quando ocorreu o aumento das importações de pianos, “de alto valor agregado e de imediato efeito ostentatório [...] o piano apresentava-se como objeto de desejo dos lares patriarcais” (ALENCASTRO, 1997, p. 47).

Nas danças, a influência africana também foi marcante. Na primeira metade do século XIX, nos bailes públicos e privados dançava-se tanto “cachucha”, dança andaluza, como o lundu (ALENCASTRO, 1997). Com a influência da corte, passou-se a dançar a quadrilha, a polca, a valsa e outros ritmos, retirando, assim, os ritmos populares dos salões da alta sociedade (ALENCASTRO, 1997). Ocorria, assim, a separação entre a elite e o popular no âmbito social, cultural e político (CARVALHO, 2012). Esse cenário apenas começaria a ser alterado no final do século XIX quando, novamente, a cultura africana passaria a influenciar os salões com o ritmo maxixe.

Essa ruptura, causada pela família real portuguesa, fez com que os bailes seguissem os padrões europeus e tornou-se comum a importação de mestres que chegavam do velho continente para ensinar as coreografias das danças (MELO, 2014). No contexto em que saber dançar era concebido como uma aptidão necessária e visto como demonstração de civilidade, era de suma importância que se pudesse desempenhar com presteza os passos dos ritmos europeus. Para suprir a necessidade social, no Decreto 1.331, de 17 de fevereiro de 1854, da Reforma do

Ensino Primário e Secundário, a dança tornou-se obrigatória no Colégio Pedro II, única instituição pública de ensino secundário no período (BRASIL, 1854), mas a disciplina seria retirada do currículo em 1870 (BRASIL, 1870). A atividade também era oferecida em instituições particulares de ensino, entre as escolas masculinas podem-se mencionar: Colégio D'Instrução Elementar (futuro Colégio de Santa Cruz), Colégio de São Pedro de Alcântara, Liceu Comercial, Instituto Comercial (futuro Colégio Freese) e Liceu Rossmalen; entre as escolas para meninas podem-se citar: Colégio de Instrução e Educação de Meninas (futuro Colégio de Botafogo), Colégio de Meninas (Madame Lacombe), Colégio Augusto, Colégio de Santa Cecília, Colégio de Meninas da Baroneza de Geslin, Colégio Estrella, Colégio Madame Luiza Halbout, Colégio Emulação da Juventude, Colégio Madame Carolina, Colégio da Lapa e Colégio Miss Steinmetz (MELO, 2014).

Esses tipos de iniciativas mostraram-se fundamentais até certo período do século XIX no Rio de Janeiro, pois a elite fluminense sentia a necessidade de adotar os costumes e hábitos europeus, considerados modelos de civilidade e educação, e também porque agremiações e bailes emergiam de forma frenética por toda a cidade. Em 1815, foi criada a Assembleia Portuguesa, com o intuito de reunir pessoas influentes para se divertirem (SILVA, 1978); em 1834, surgiu uma nova agremiação, presidida por Diogo Soares da Silva, *Bailes do Catete*, que reunia membros da aristocracia, comerciantes e estrangeiros (CARDOSO, 2006) e, na mesma época, foi criada a Assembleia Estrangeira, comandada por Marcelino José Coelho (MELO, 2014). Contudo, nada comparou-se ao sucesso das agremiações das décadas de 1840 e 1850, entre elas encontravam-se o Cassino Fluminense, fundado em 1845, a Sociedade Recreação Campestre, a Assembleia Fluminense e a Sociedade Amizade (MELO, 2014). A Sociedade Recreação Campestre, mesmo não sendo o salão usualmente frequentado pela alta aristocracia carioca, era considerado um local democrático de divertimento, que reunia diversos estratos da sociedade e que permitia aos frequentadores trajas sem luxos excessivos (PARANHOS, 1953).

Todavia, até mesmo os espaços menos luxuosos não podiam ser frequentados pela população mais humilde. Então, para se divertir, os estratos mais populares da sociedade compareciam ao Salão do Caçador, fundado em 1859, e a bailes mais licenciosos como: Bailes do Rachado, Bailes do Ângelo, Chico Caroço, Salão do Oriente e Fábrica de Cerveja de Mata-Cavalos (MELO, 2014).

Contudo, os bailes não possuíam apenas a finalidade do divertimento e da descontração. Eles desempenharam um importante papel no fortalecimento de alianças político-econômicas ou culturais (PRIORE, 2016) e também foram utilizados como um instrumento de afirmação das elites brasileiras durante o Segundo Império.

As elites, que no processo de construção da nação precisavam mesmo se reconhecer como tal, utilizavam os bailes como forma de identificação e diferenciação, ocasiões nas quais se minimizavam as tensões internas, celebravam-se distinções com quem estava fora (e entre quem estava dentro) (MELO, 2014, p. 4).

Conforme Paranhos (1953), importante cronista que descreveu com riqueza de detalhes os bailes no início da década de 1850, publicando os seus textos no *Jornal do Commercio* sob o título “Cartas ao amigo ausente”, todas as classes da elite carioca reuniam-se nessas ocasiões, as Artes, as Letras, a indústria, a lavoura, o comércio e, de vez em quando, nas reuniões mais importantes, o Imperador e sua esposa. Proporcionando o encontro de indivíduos de diferentes esferas econômicas e ramos comerciais e produtivos, os bailes garantiam que, pelo menos naquelas horas, reinasse a mais encantadora paz e a tolerância entre os presentes nos encontros dançantes (PARANHOS, 1953). Assim, os bailes eram uma maneira de reunir sobre o mesmo espaço pessoas com posicionamentos e ideologias diferentes, mas com pretensões semelhantes, permitindo que fizessem parte do que havia de mais seletivo e elitizado no Rio de Janeiro.

Já em outra ocasião ponderei os recursos que a política interna e a externa tiram das fascinações de um baile. Agora só alegarei que eles, aproximando os grandes com os pequenos, os fidalgos com os plebeus, concorrem eficazmente para manter em doce combinação a dose democrática com a dose monárquica que existem em nossa constituição política: reunindo debaixo do mesmo teto, e obrigando o saquarema e o luzia, o cabeludo e o liso, o cabano e o bentevi, a dançarem na mesma sala e ao som da mesma orquestra, acostumam estas diferentes espécies de animais do Brasil a viverem sem se devorarem uns aos outros; aproximando os homens das mulheres, quaisquer que sejam as suas condições físicas e morais, apresentam os contrastes da natureza viva, dividem as fortunas, promovem a suave harmonia dos dois sexos, e multiplicam, como Deus quer, a espécie humana; favorecendo o consumo dos objetos do tom ou de luxo, animam a indústria e o comércio, e tornam-se por este modo tão protetores do progresso material do país como provado fica que o são da sua civilização política e moral. (PARANHOS, 1953, p. 122-123).

Como apontado por Paranhos (1953), outra vantagem dos bailes era a possibilidade de aproximação entre homens e mulheres. Na sociedade patriarcal, na qual a mulher deveria zelar pela sua postura e integridade, era nos bailes que o

contato com homens não era visto de forma indecorosa. Nessas ocasiões, a dança servia como meio de contato físico entre os dois sexos, possibilitando aos apaixonados sentirem o perfume de outrem e experimentar a sensação do toque no corpo de outra pessoa.

Havia, contudo, apenas um período do ano em que tais possibilidades de aproximação e encontros eram mais frequentes. A “febre bailante”, como chama Paranhos (1953), ocorria no tempo de abertura da Câmara, momento no qual encontravam-se na capital do Segundo Império os deputados e senadores de todas as regiões (PARANHOS, 1953).

Nesse período, qualquer ocasião se tornava um pretexto para um baile, uma reunião dançante ou uma dança que fosse.

Não exagero dizendo que uma febre dançante se apossou do espírito, ou antes das pernas dos habitantes desta boa cidade do Rio de Janeiro. Por toda a parte e todos os dias ouve-se falar de bailes, uns com antecedência anunciados, outros de repente improvisados. Vai-se visitar a um conhecido velho, na intenção, após a tarefa do dia, de gozar alguns minutos de repouso, e eis senão quando acha-se um homem numa sala de dança. Se alguém vai à casa de um amigo para passar algumas horas em agradável prática, e esse amigo tem irmãs, filhas ou primas, acham-se lá dois homens que lhes possam servir de vis-à-vis, improvisa-se imediatamente uma contradança. E como fugir a esta nova espécie de leva forçada? Pede-se com tanta graça, com palavras tão doces, que, a menos de faltar a todas as regras da civilidade fluminense, não há alternativa, é forçoso aceitar o convite e dançar muito risonho. (PARANHOS, 1953, p. 230).

Desse modo, os bailes distraíam o povo fluminense e faziam-no caminhar “[...] ledado e cego para o futuro, que – digam o que quiserem os profetas – há de ser melhor do que o passado” (PARANHOS, 1953, p. 172). E, como nesse momento do ano não se falava, fazia ou sonhava que não fosse em bailes, “As ocupações sérias da vida, se não param, é porque seguem o seu movimento natural, porque sem elas o dia se tornaria insuportável, porque servem para esperar sem grande tormento a volta da noite e dos prazeres da véspera” (PARANHOS, 1953, p. 240).

Os parlamentares, por sua vez, participavam ativamente dessas reuniões animando e entretendo os convivas e saíam tarde do fervor filarmônico-dançante-teatral (PARANHOS, 1953). Conforme o cronista do *Jornal do Commercio*, era exigir demais de um representante do povo que estivesse às 10h apto a discutir política e decidir o futuro da pátria depois das deslumbrantes voltas de dança da noite anterior (PARANHOS, 1953).

Além de dificultar a vida política do Império, o furor bailante trazia outros problemas para a sociedade fluminense. Paranhos (1953) temia pela saúde do sexo delicado, mulheres que se submetiam, muitas vezes, a quatro ou seis reuniões dançantes numa mesma semana.

Assim é que os bailes [...] podem tornar-se fatalíssimos à saúde, e degenerarem em um veneno corrosivo da moral pública, da felicidade doméstica e da fortuna privada, se forem usados imoderadamente, e se o luxo e as continuadas despesas de transporte não estiverem em relação com os meios pecuniários deles e delas (PARANHOS, 1953, p. 123).

Contudo, todo esse “furor bailante” encerrava-se com o recolhimento dos políticos ao interior e à chegada do verão, estação que tornava os bailes impraticáveis em decorrência do calor, cuja intensidade impedia a sustentação de uma postura ornada e fina como a exigida nos salões do período.

E a sociedade elegante! Ó! essa e todos os seus aderentes são os que mais vivamente sentem as influências do eclipse parlamentar. Que desfalque imenso que sofre a milícia dos bailes, nos seus estados maior e menor, nas fileiras de seus dandys! O comércio de Paris entra nas suas leis ordinárias; acabou-se a escassez das luvas de pelica!... (PARANHOS, 1953, p. 247).

Se o fim do período dançante causava tristezas, as músicas que animavam os bailes despertavam outro tipo de sentimento. Paranhos (1953) brinca, na sua crônica, do dia 11 de maio de 1851, que os bailes ocorriam com tal intensidade que poderia surgir alguma febre dos tipos da valsa, da polca e da contradança.

Entre as danças que embalavam os pares, Paranhos (1953) menciona o aparecimento da schottisch<sup>4</sup> dança de origem alemã, que iria substituir a polca e disputar a preferência dos dançarinos com a valsa.

A schottisch, eis uma das novidades mais interessantes da semana, do Campestre, do Cassino, do Rio de Janeiro! A schottisch está destinada para dar brados em todas as nossas reuniões dançantes, a esta hora terá já proscrito a estouvada e voluptuosa polca, e há de disputar o terreno palmo a palmo à delirante valsa da Germânia. (PARANHOS, 1953, p. 174).

---

<sup>4</sup> O ritmo de dança schottisch chegou ao Brasil durante o período da Regência e obteve primado durante o Segundo Império (CASCUDO, s/d). Posteriormente, passou para o estrato popular dos bailes (CASCUDO, s/d). Nas regiões sudeste e no nordeste do país, o xote passou a fazer parte da cultura do forró como uma dança mais lenta (QUADROS JUNIOR et al, 2009). No Rio Grande do Sul, a schottisch modelou-se à instrumentação típica – cordeona –, dando origem a uma nova criação musical bastante viva (CÔRTEZ; LESSA, 1968).

Esses três ritmos eram descritos com características distintas pelo cronista: doudejante valsa, estouvada polca e cadenciada schottisch (PARANHOS, 1953). Segundo Paranhos (1953), essas danças fatigavam e embriagavam, provocando sentimentos semelhantes às agonias da paixão. Contudo, no período que descreveu ainda existia outro ritmo que preenchia os salões, de menor envolvimento entre os dançantes, a quadrilha, um dos primeiros ritmos a entreter os participantes das reuniões dançantes (PARANHOS, 1953).

### **3.1 Os ritmos dançantes dos bailes**

No Brasil, a música sofreu influências de diversas partes do mundo; a influência africana foi forte e marcante e a influência europeia manifestou-se, sobretudo, nas danças (ANDRADE, 1962). Contudo, como afirma Rosa Maria Zamith (2007, p. 114), “Independentemente da forma como se manifeste, a música/dança revela sociedades e comportamentos humanos, e trata-se de expressão cultural em contínuo processo de mutação, tanto quanto a sociedade na qual ela está inserida”.

Nesse sentido, “as práticas musicais devem ser entendidas como práticas artísticas e culturais” (MONTEIRO, 2010, p. 79). Além disso, a música também, no Segundo Império, era concebida como mais uma regra de etiqueta que deveria ser seguida para poder frequentar os salões do período. Portanto, quanto mais popular fosse o ritmo, menos prestígio possuiria perante a elite (MONTEIRO, 2010).

Essas normas de convivência e etiqueta foram registradas nos romances e relatos do período, tornando, como afirma Solange Oliveira (2003), venerável a relação entre música e literatura. Segundo a autora, o romantismo e o simbolismo destacam períodos importantes no entrelaçamento entre as duas artes (OLIVEIRA, 2003).

Conforme Brito Broca (1979), era difícil um dos contos ou romances de Machado de Assis não possuir um baile, no qual se tecia a sorte das personagens, muitas vezes, nos giros de uma valsa.

Em romances e contos, a intriga está quase sempre ligada a um baile: era quando se atavam e se desatavam os corações, quando se arquitetavam sonhos ou vinham por terra ilusões. Na obra de Alencar, Joaquim Manuel de Macedo, Taunay, Machado de Assis, dificilmente encontramos história de amor sem baile. (BROCA, 1979, p. 135).

Isso ocorria, pois, os bailes constituíam o eixo da vida social do século XIX, proporcionando o encontro entre homens e mulher e, conseqüentemente em muitos casos, namoros (BROCA, 1979).

Assim, quando utilizada na literatura, a música contribui com a construção de sutis significações que ficam a cargo do leitor compreender e tornar efetivas. Consoante Mario de Andrade (1962, p. 40), “os sentimentos se refletem no gesto ou determinam os atos [...] as artes do espaço pelo desenho e pela mimesis coreográfica podem também (sic) expressar a psicologia com certa verdade”.

Essa disposição da alma no espaço por meio da dança ocorre, pois

[...] a música possui um poder dinamogenico (sic) muito intenso e, por causa dele, fortifica e acentua estados-de-alma *sabidos de antemão*. E como as denamogenias (sic) dela não têm significado intelectual, são misteriosas, o poder sugestivo da música é formidável (ANDRADE, 1962, p. 41, grifos do autor).

Sendo assim, a personagem da diegese, quando realiza a coreografia de uma música, que permite a comparação com uma narrativa, pois possui início, meio e fim, pode deixar transparecer intenções e sentimentos durante a dança. Alguns ritmos, por exemplo, favorecem, a partir de seu compasso, certas construções de sentido que vêm deixar à mostra o estado de espírito das personagens. No século XIX, figuravam entre os ritmos mais praticados a quadrilha e a valsa.

Antes, contudo, de discorrer acerca desses dois ritmos, é preciso esclarecer alguns termos da teoria musical. Para a sequência do presente trabalho é importante a definição de ritmo e de compasso. Segundo Bruno Kiefer, “A palavra ritmo – em grego **rhythmos** – designa ‘aquilo que flui, aquilo que se move’. Mas não é só isto. A esta palavra vem associada outra ideia: a de medida” (1979, p. 23, grifo do autor). Assim, conforme o autor, fala-se em ritmo a partir do momento que se tem uma descontinuidade no som. “Na realidade, quando falamos em ritmo, supomos sempre uma ordenação que implica uma certa regularidade (periodicidade) de elementos se não iguais, pelo menos comparáveis” (KIEFER, 1979, p. 23).

Desse modo, o ritmo é composto por “cortes” praticados na linearidade do som. Esses cortes possuem uma duração e é a partir da regularidade e repetição desses cortes que o ritmo é constituído (KIEFER, 1979). Sendo assim, “É o ritmo que dá vida a uma obra, ou talvez melhor, é através do ritmo que a vida se expressa numa obra musical” (KIEFER, 1979, p. 26).

O compasso que, conforme Kiefer (1979), não pode ser confundido com o ritmo é, segundo o *Novíssimo e completo manual de dança*, de Alvaro Dias Patricio (s/d)<sup>5</sup>, o que determina o andamento da dança. O compasso é “a medida ou movimento que marca o valor profixo das notas” e está dividido em quaternário quando marca quatro tempos, ternário quando há três tempos de representação e binário quando há dois tempos (PATRICIO, s/d, p. 23). Segundo Gizele de Assis Monteiro e Inês Artaxo (2003, p. 23), “Compasso musical é a pulsação rítmica da música que se repete regularmente, dividindo-a em partes iguais, em sequências de 2, 3, 4 ou mais tempos”. O compasso binário é composto de um tempo forte e um fraco, o ternário de três tempos, um forte e dois fracos e o compasso quaternário é composto do seguinte modo: um tempo forte, um fraco, um forte e um fraco (MONTEIRO; ARTAXO, 2003). Na sequência, serão descritos os dois ritmos a serem analisados nos romances machadianos: a quadrilha e a valsa.

### 3.1.1 A quadrilha

A quadrilha, conforme Mario de Andrade (1989), é uma dança de salão de pares de origem francesa e que no Brasil passou a ser dançada também nas festas de louvor aos santos católicos no mês de junho. Atualmente, esse ritmo encontra destaque nas festas juninas, principalmente, no nordeste brasileiro, onde ocorrem competições entre diferentes grupos de danças. Desse modo, um leitor dessa região do país pode ter outra percepção da quadrilha e dificilmente associar esse ritmo à dança oficial dos salões do Segundo Império. Antes, contudo, de passar ao estrato popular e de sofrer inúmeras alterações nas marcações dos compassos que a tornaram mais ‘divertida’, a quadrilha era a dança de honra dos bailes oficiais, o ritmo que abria as reuniões dançantes (ANDRADE, 1989).

Esse ritmo chegou ao Brasil como mais uma das marcas da influência francesa sobre a cultura nacional na primeira metade do século XIX e obteve grande sucesso nos bailes da sociedade fluminense (ZAMITH, 2007). A quadrilha francesa, segundo Zamith (2007), seria o encadeamento de cinco ou seis danças, no qual o conteúdo musical das figuras difere, mas sempre apresentando o compasso binário.

---

<sup>5</sup> Conforme a Biblioteca Digital Hispânica, onde a obra foi acessada, a possível data de publicação do *Novíssimo e completo manual de dança*, de Alvaro Dias Patricio, foi 1890. Assim, a obra seria contemporânea a Machado de Assis e a seus leitores.

Cada contradança constitui-se de uma seqüência de ‘figuras elementares’ – o mesmo que passos ou marcas – que pode sofrer alterações, como mudança de posição e inserção de novos passos, o que aponta para a inexistência de uma forma coreográfica rígida (ZAMITH, 2007, p. 120).

Conforme Renato Almeida (1942, p. 188), a quadrilha obteve “primado incontestável” no Brasil principalmente na primeira metade do século XIX.

A quadrilha em cinco partes, com introdução vibrante, movimentos vivos em 6/8 e 2/4, se dansou (sic) em todo lugar, terminando sempre em galope. Apareceu no começo do século XIX e pela época da Regência fazia furor no Rio, trazida por mestres de orquestras de dança (sic) francesa, como Milliet e Cavalier, que tocavam as músicas de Musard – *o pai das quadrilhas* – e Tolbecque. Hoje é dança (sic) desaparecida em quasi (sic) toda parte, como as suas variantes inglesas *Lanceiros* e o *Solo ingles* (sic) (ALMEIDA, 1942, p. 188).

Antes, contudo, desse ritmo tornar-se obsoleto para a elite carioca, a sociedade dançante fluminense “[...] selecionou, uniu e encadeou passos de quadrilhas diversas, como a francesa, francesa dos bailes públicos, lanceiros e das famílias, como um processo de recorte e colagem [...]” (ZAMITH, 2007, p. 121). Assim, havia quadrilhas com coreografias já memorizadas pelos dançarinos, outras de difícil memorização e muitas com passos criados no próprio baile (ZAMITH, 2007). Para que os pares pudessem executar com presteza a dança, nos casos de quadrilhas complexas ou com passos criados no momento, havia sempre um ‘par marcante’ ou ‘par condutor’, função ocupada por um professor de dança ou pelo organizador da festa, que indicava com segurança os passos a serem copiados pelos demais dançarinos (ZAMITH, 2007).

Com a popularidade alcançada nos bailes, vários compositores brasileiros dedicaram-se à composição de quadrilhas (ZAMITH, 2007). A maioria das partituras era composta para ser executada ao piano e destinada para a dança e peças teatrais (ZAMITH, 2007).

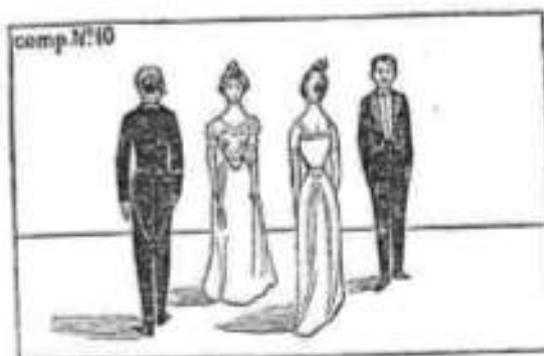
A quadrilha foi uma dança de vida longa no Segundo Império que objetivava a integração entre homens e mulher de diversas faixas etárias e a integração entre diversos estratos sociais e o lazer (ZAMITH, 2007). Ensinada pelos mestres de dança, a quadrilha popularizou-se rapidamente, atingindo as camadas mais populares da sociedade carioca e, nesse processo, foi perdendo espaço nos salões fluminenses (ZAMITH, 2007).

Entre os tipos de quadrilhas encontrados nos manuais de dança estão a Quadrilha francesa (ZENOGLIO, s/d; PATRICIO, s/d); a Quadrilha de lanceiros (ZENOGLIO, s/d) e Lanceiros (PATRICIO s/d); a Quadrilha americana (ZENOGLIO, s/d), e Le Polo (quadrilha americana) (PATRICIO s/d); e a Quadrilha coisé, para (ZENOGLIO, s/d), e Quadrilha cruzada (PATRICIO, s/d). Embora ocorra alguma divergência entre os nomes, os dois professores de dança concordam que a quadrilha mais dançada no Brasil é a Quadrilha francesa. Na sequência, apresenta-se alguns dos passos da Quadrilha francesa a partir das figuras do manual de dança.

A Quadrilha francesa, consoante Patricio (s/d), é composta de cinco figuras<sup>6</sup>: *Pantalon*, *L'Été*, *La Poule*, *La Pastourelle* e *Finale*. A primeira figura, *Pantalon*, é constituída de *Chaine anglaise entière*, *Balancé*, *Tour de mains*, *Chaine des dames*, *entiere*, *En evant quatre*, *deux foi*.

Na figura *Chaine anglaise entière*, de oito compassos, os cavalheiros e as damas avançam para o centro do salão e trocam de lugares com os seus *vis-à-vis* “passando as damas pelo meio, entre a dama e cavalheiro”, essa figura é repetida e os pares voltam aos seus lugares iniciais, ficando o cavalheiro de frente para a dama e de costas para o centro (PATRICIO, s/d, p. 54). A seguir, a ilustração do passo:

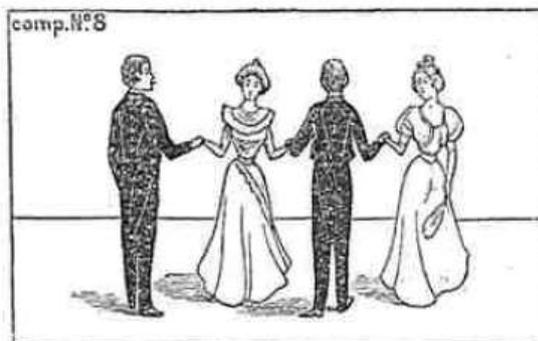
Figura 1 – Chaine ingleza (sic)



Fonte: *Tratado de Dança* (ZENOGLIO, s/d, p. 99).

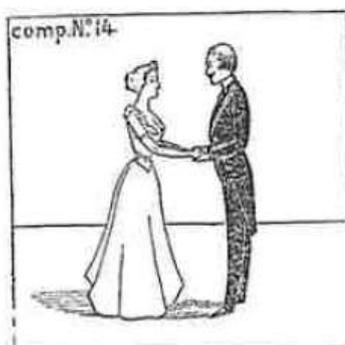
No *Balancé*, quatro compassos, os cavalheiros executam o balancé com a dama (PATRICIO, s/d).

<sup>6</sup> Tradução das figuras que compõem a quadrilha: *Pantalon* – As calças; *L'Été* – O verão; *La Poule* – A galinha; *La Pastourelle* – A pastorinha e *Finale* – Final (tradução nossa).

Figura 2 – *Balancé*

Fonte: *Tratado de Dança* (ZENOGLIO, s/d, p. 97).

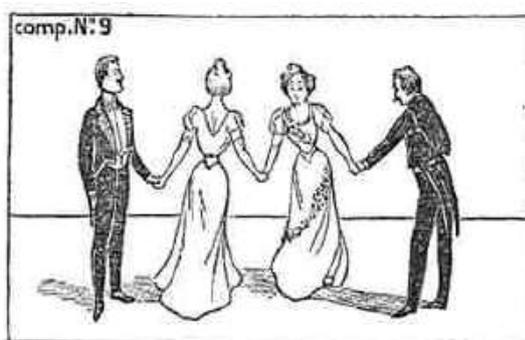
Na *Tour de mains*, quatro compassos, o cavalheiro oferece a mão à dama e retorna com ela para a sua esquerda na posição inicial (PATRICIO, s/d).

Figura 3 – *Tour de mains*

Fonte: *Tratado de Dança* (ZENOGLIO, s/d, p. 105).

Na *Chaine des dames, entiere*, oito compassos,

as damas saem do seu lugar indo ao encontro das que lhe são *vis-à-vis* e fazem a passagem trocando de lugares, para o que dão a mão direita uma a outra e tornam a repetir para voltarem aos seus lugares, dando a mão direita. As mãos esquerdas das damas são oferecidas (sic) na primeira vez ao cavalheiro *vis-à-vis* e na volta ao seu cavalheiro, ficando nessa posição compostas para o *En evant* (PATRICIO, s/d, p. 54- 55).

Figura 4 – *Chaine des dames*

Fonte: *Tratado de Dança* (ZENOGGIO, s/d, p. 98).

Na *En evant quatre, deux fois*, os pares e os *vis-à-vis* vão ao centro duas vezes e retornam aos seus lugares (PATRICIO, s/d).

A figura *L'Été* é composta de: *En evant deux, deux fois* (oito compassos), *Traversé* (quatro compassos), *En evant, Retraversé, Balancé* (dois compassos) e *Tour de main* (dois compassos) (PATRICIO, s/d). A terceira figura, *La Poule*, é composta de: *Main droite* (quatro compassos), *Main gauche* (quatro compassos), *Balancé quatre en ligne* (quatro compassos), *Change de place* (quatro compassos), *En avant deux, deux fois* (oito compassos), *En avant quatre, une fois* (seis compassos) e *Demi-chaine anglaise* (cinco compassos) (PATRICIO, s/d). Essas figuras são repetidas quatro vezes (PATRICIO, s/d).

*La Pastourelle* é composta de: *Le cavalier conduit sa dame aux vis-à-vis, deux fois* (quatro compassos), *Rendre la dame* (quatro compassos), *En avant trois* (quatro compassos), *Rendre las dames* (quatro compassos), *En avant trois* (quatro compassos), *Demi-rond* (quatro compassos) e *Demi-chaine anglaise* (quatro compassos) (PATRICIO, s/d). As figuras são repetidas quatro vezes (PATRICIO, s/d).

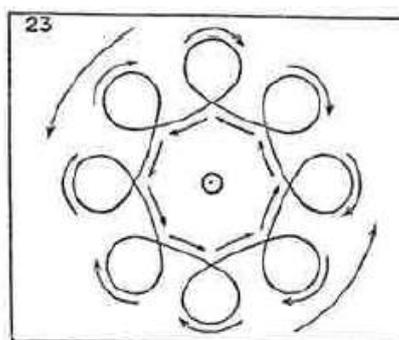
Na última figura, *Finale*, pode ocorrer a repetição de formas já indicadas como, por exemplo, *Grand rond, deux fois, En avant deux, deux fois, Traversé, En avant, Retraversé, Balancé* e *Tour de main* (PATRICIO, s/d). Ou o cavalheiro marcante pode quebrar a monotonia da dança executando outras figuras, contudo, é importante que o marcante atente para a possibilidade da boa execução pelos dançarinos das novas figuras propostas (PATRICIO, s/d).

### 3.1.2 A valsa

A valsa, dança de compasso ternário e andamento variado e de origem francesa, apareceu no Brasil na primeira metade do século XIX como dança de salão (ANDRADE, 1989). Entre os tipos de valsa estão: a valsa rasteira, de andamento rápido e sem canto, e valsa viana (ANDRADE, 1989). Esta última também era conhecida como varsoviana e de origem polonesa (ALMEIDA, 1942).

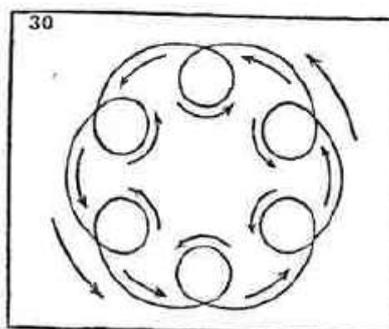
Ao ser executada, a valsa é realizada em giros como é possível perceber nas figuras abaixo.

Figura 5 – Círculos descritos pelos cavalheiros



Fonte: *Tratado de dança* (ZENOGLIO, s/d, p. 70).

Figura 6 – Círculos descritos pelas damas



Fonte: *Tratado de Dança* (ZENOGLIO, s/d, p. 72)

A valsa, para Almeida (1942), sempre teve nobreza e suas

[...] origens se perdem na França, em fins do século XVI, e só se tornou citadina no sec. XVIII, na Áustria, a ponto de muitos a dizerem germânica, para dali ganhar o mundo, amaneirou-se, no Brasil, onde entrou por volta de 1837, ficou sestrosa, sofreu influência das modinhas e adaptou-se ao *chôro*

(sic) nacional. Se guardou as suas características fundamentais, de dança (sic) rodada, em 3/4, abasileirou a sua melodia e se tornou uma forma de canção sentimental, em que é hoje a mais comum nos compositores do gênero (ALMEIDA, 1942, p. 184).

Nota-se, pois, que, com o passar do tempo e o contato com a sociedade brasileira, ocorreu uma modificação da melodia da valsa que passou a figurar outro estrato musical, o da canção.

Antes, contudo, de ocorrerem essas transformações, a valsa foi descrita no dia quatro de setembro de 1840, no *Jornal do Commercio*, em um texto, cujo autor assina como “hum mosquito”, intitulado “Os Valsistas Corruptienses”, como a dança do século XIX. “A valsa de corruptio he huma dança toda mysteriosa e symbolica. He a dança por excellencia no século em que vivemos; nella se apresenta o symbolo da marcha do progresso e do systema que felizmente nos rege”<sup>7</sup> (JORNAL DO COMMERCIO, 1840, p. 3).

Em outro texto, publicado em quatro de outubro de 1861, na *Marmota*, acerca do baile na Sociedade Campestre, realizado em 29 de setembro de 1861, fala-se sobre as sensações provocadas pela valsa.

Não ha nada que mais nos eleve ás suaves regiões do idealismo e nos hallucine a razão a ponto de acreditarmos que estamos sonhando, do que seja uma valsa tocada com cadencia e harmonia ao som da qual giram velozes alguns pares elegantes que comprehendam perfeitamente os segredos dessa dança perigosa (A MARMOTA, 1861, p. 3).

Nas palavras de Ana Silvério<sup>8</sup>, professora, bailarina e coreógrafa,

A valsa é realmente um ritmo fascinante! A sua melodia suave e “circular” transcende os sons, penetra a nossa alma e guia nossos corpos na sua interpretação. Um casal gira levemente pelo salão, rápido ou devagar, com elegância e exatidão. Com essa concepção, a valsa talvez seja o ritmo mais querido mundialmente. O seu romantismo e requinte podem ser encontrados em festas e bailes na maior parte dos países, principalmente nos países ocidentais (SILVÉRIO, 2012, s/p).

Todavia, antes da valsa alcançar prestígio e se tornar praticamente uma unanimidade entre os salões cariocas e do mundo, ela foi considerada uma dança indecorosa e que não deveria ser executada pelas damas de família e recatadas. A

<sup>7</sup> Optou-se por manter a grafia da época em que os textos foram publicados no *Jornal do Commercio* e n’*A Marmota*.

<sup>8</sup> Formada em Coreografia, Metodologia e Pedagogia em Dança pela Universidade Humanitária Social de São Petersburgo na Rússia. Optou-se por essa referência em decorrência da dificuldade de encontrar livros e/ou manuais que versassem sobre a questão.

valsa sofreu essa repressão, pois foi a primeira dança a promover contato físico e próximo entre homens e mulheres. O cavalheiro enlaça a dama, segurando-a nas costas, próximo ao quadril, e a dama depositava a mão sobre o ombro do parceiro. Desse modo, os dançarinos ficavam de frente um para o outro e muito próximos.

Na Inglaterra, a valsa foi introduzida com o nome de Valsa Alemã no final do século XVIII e início do século XIX (SILVÉRIO, 2012). A valsa teria chocado os costumes da alta sociedade inglesa e foi, inclusive, descrita como desordeira e indecente pelo dicionário Oxford até 1825 e apresentada como a dança executada pelas mulheres de pouca honra por Miss Selbart, no “Normas de boa conduta” (SILVÉRIO, 2012).

O preconceito contra a valsa nessa época era tamanho, que foi proibida inclusive na Alemanha por Wilhelm II. Nessa época, ela já tinha sido exportada para a América e também era criticada na América do Norte pelas sociedades de Boston e da Philadelphia (SILVÉRIO, 2012, s/p).

Mesmo sendo questionada, a valsa continuou a ser dançada nos salões, com algumas restrições, por exemplo, os homens e mulheres deveriam se vestir decentemente, nenhum cavalheiro deveria dançar com calças de gibão sem o casaco e as damas não deveriam ser “jogadas” (SILVÉRIO, 2012). Assim, aos poucos, a valsa foi perdendo a conotação profana. Isso ocorreu, conforme Silvério (2012, s/p)

por conta dos compositores do início do século XIX, e em especial devemos citar a família Strauss e Lanner. Que com suas composições melodiosas, belas e suaves, conseguiram, aos poucos, guiar a dança para novos rumos, com a eliminação dos movimentos bruscos e da diminuição do tamanho dos passos, que tornaram-se deslizantes, fazendo a dança mais aceitável pela sociedade.

Percebe-se, pois, uma mudança de posicionamento em relação à valsa ao longo dos séculos. Se, no começo ela era vista como dança indecorosa, foi, aos poucos, sendo transformada na mais bela e principal dança dos salões. Esse processo de transformação ainda ocorre atualmente, porque a valsa é, agora, geralmente praticada como um “ritual de apresentação”, nos eventos de debutante, quando a moça dança com o pai a primeira dança perante a sociedade, e, em casamentos, em que é a dança que apresenta o novo casal ao corpo social. Nota-se, então, uma ressignificação da dança, que vai adotando diferentes interpretações e significações ao longo dos séculos, e que continua obtendo prestígio social.

#### 4 O BAILE, A QUADRILHA E A VALSA: O DIVERTIMENTO E O DANÇAR DAS PERSONAGENS MACHADIANAS

Na valsa  
Tão falsa,  
Corrias,  
Fugas,  
Ardente,  
Contente,  
Tranquila,  
Serena,  
Sem pena

De mim! (ABREU, 1997, p. 64)

O modo como elementos do cotidiano são inseridos e reelaborados artisticamente nas obras literárias indicia o seu contato com a sociedade do período de escrita do texto (ZILBERMAN, 1989). Essas menções à realidade, conforme Iser (1996), servem de pano de fundo aos leitores contemporâneos ao lançamento da ficção, que criam, a partir de seus conhecimentos e vivências, novas significações para os componentes de suas vidas sociais.

Nos romances de Machado de Assis, as menções aos bailes e aos ritmos de dança, quadrilha e valsa, servem como pano de fundo aos leitores do século XIX. As reuniões dançantes, bailes, por exemplo, destacavam-se como uns dos eventos sociais mais relevantes para a sociedade do Segundo Império. Nesse sentido, eram locais para o início de relações amorosas, o que justifica, em *A Mão e a Luva*, o receio da personagem Mrs. Oswald de que Guiomar participasse desses eventos e acabasse se envolvendo com algum rapaz, “Mrs. Oswald temia ver surgir a cada passo um novo inimigo emboscado em algum teatro ou baile [...]” (ASSIS, 1997, p. 77).

Sobre os ritmos de dança que alcançaram prestígio durante o século XIX, percebe-se um maior emprego de menções à valsa nos romances machadianos. Em *Iaiá Garcia*, por exemplo, a personagem homônima fica com os pés cansados de tanto dançar, “Jogou o voltarete com Jorge e acompanhou a mulher até a carruagem, onde, não sem lançar um olhar furtivo ao estribo, onde Iaiá pousou o pé, cansado de valsar” (ASSIS, 2011a, p. 215). Já no romance *Dom Casmurro*, o

narrador afirma que seus ciúmes abrangiam toda casta de indivíduos: “Cheguei a ter ciúmes de tudo e de todos. Um vizinho, um par de valsa, qualquer homem, moço ou maduro, me enchia de terror ou desconfiança” (ASSIS, 2014a, p. 156).

Percebe-se, portanto, que essas menções agem como pano de fundo para as narrativas e que não apresentam funções significativas para a construção de sentidos nas narrativas. Já nos romances *Ressurreição*, *Helena*, *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, *Quicas Borba*, *Esaú e Jacó* e *Memorial de Aires*, as referências extrapolam a constituição de efeitos do real e instauram multiplicidades de significações.

Nessas obras, o leitor é convidado a participar do jogo do texto e a criar sentidos a partir dos não ditos, dos espaços vazios. Então, colocando-se no papel de leitores do século XXI, que recebem os textos mais de um século após sua escrita e que possuem outras vivências e experiências, analisam-se as significações que podem ser construídas a partir das menções ao baile, à quadrilha e à valsa nos romances supracitados de Machado de Assis.

#### **4.1 Os bailes: locais de encontro das personagens machadianas**

Os bailes são locais privilegiados para as narrativas machadianas, pois configuram-se como oportunidades de encontro e reencontro entre as personagens. Esses eventos também são o espaço oportuno para tramar conspirações, reunir amigos e conhecidos sem nenhum pretexto aparente ou para festejar um fato marcante na vida de uma personagem ou da sociedade carioca.

Em seu primeiro romance, *Ressurreição*, publicado originalmente em 1872, Machado de Assis principia a trama no dia de “ano bom”, primeiro de janeiro de 1862, pois no início da diegese o narrador afirma: “já lá vão dez anos!” e “Parecia que toda a natureza colaborava na inauguração do ano” (ASSIS, 2011b, p. 55). Naquela manhã, Félix, protagonista, recebe a visita de Viana, na descrição apresentada na obra “um parasita consumado” (ASSIS, 2011b, p. 58), que traz um convite para um sarau na casa do coronel.

Félix diz que o convite transtorna os seus programas para o dia, mas que comparecerá ao evento. Antes da noite, a personagem decide encerrar por absoluto o ano velho ao terminar seu relacionamento com a jovem Cecília. Félix explica à moça:

– Cecília – disse o doutor deitando fora o charuto apenas encetado –, eu tenho a infelicidade de não compreender a felicidade. Sou um coração defeituoso, um espírito vesgo, uma alma insípida, capaz de fidelidade, incapaz de constância. O amor para mim é o idílio de um semestre, um curto episódio sem chamas nem lágrimas. Há seis meses que nos amamos; por que perderás tu o dia em que começa o ano novo, se podes também começar uma vida nova? (ASSIS, 2011b, p. 62).

De fato, Félix, talvez sem saber ou sem ter consciência, segue o conselho dado à Cecília, começa uma nova vida no ano novo. A personagem fecha definitivamente as portas da vida velha e inicia uma nova no baile quando revê Livia e conhece melhor a moça, após conversarem.

No romance *Helena*, as personagens D. Úrsula e Helena organizam um sarau para o aniversariante Estácio.

Naquele dia fazia anos Estácio, e D. Úrsula assentara receber algumas pessoas a jantar, e outras mais à noite, em reunião íntima. Ela e Helena tomavam a peito fazer que a pequena festa de família fosse digna do objeto. Estácio opinou pela supressão do sarau; mas era difícil alcançar a desistência de corações que o amavam (ASSIS, 1987, p. 58).

A festa, como afirma o narrador, “correu animada [...]. Alguns giros de valsa, duas ou três quadrilhas, jogo e música, muita conversa e muito riso [...]” (ASSIS, 1987, p. 60). Contudo, houve também conversas sérias e ameaças veladas.

O D. Camargo, médico, amigo íntimo da família Vale e pai de Eugênia – pretendente de Estácio –, em vários momentos tenta achar-se a sós com Helena para conversar com a moça, mas não obtém sucesso. Ao final da ceia, o médico encontra Helena na sala contígua à principal. Num primeiro momento, Camargo mostra-se paciente e afetuoso, entretanto, como a convivência entre as duas personagens possuía uma repulsa disfarçada, Helena intui que o tom brando é apenas um disfarce.

O motivo pelo qual o médico procura conversar a sós com a moça é o casamento da filha Eugênia com Estácio. Camargo gostaria que a moça exercesse a sua influência sobre o rapaz e o incitasse a pedir a mão da filha em matrimônio. Helena, que em diversos momentos já fizera isso, se diz impossibilitada de operar algum poder sobre o irmão.

Camargo, que deveras queria o enlace, por fim, chantageia Helena para que ela se engaje no que havia solicitado.

- Dizia que muito se devia esperar da dedicação de uma moça, que acha meio de visitar às seis horas da manhã uma casa velha e pobre, não tão pobre que a não adorne garridamente uma flâmula azul... [...].
- Cale-se!
- Falo entre nós e Deus, disse Camargo. [...]
- O senhor é cruel!
- Sou pai, respondeu o médico; pai extremoso e discreto, mais discreto ainda que extremoso. Conto com a senhora (ASSIS, 1987, p. 64- 65).<sup>9</sup>

Os saraus e bailes apresentavam-se como locais que favoreciam a reunião de personagens e permitiam que conversassem de modo mais descontraído e informal. O D. Camargo vale-se desse espaço privilegiado para se aproximar de Helena e convencer a moça, por meio de chantagem, a maquirar para a concretização do plano matrimonial que nutria para a filha. Nesse cenário, é possível observar uma diferença entre os espaços dos bailes<sup>10</sup> e saraus<sup>11</sup>. O salão, onde estão reunidas todas as personagens, é um local de civilidade em que normas de etiqueta são seguidas à risca para manter o decoro, já as salas adjacentes são lugares mais íntimos em que determinadas aproximações, como a de Camargo e Helena, são possíveis sem comprometer a índole dos envolvidos. Assim, os bailes e saraus caracterizam-se também como ambientes de tramas e conspirações, pois as personagens possuem maior liberdade para se comunicar.

Em *Esaú e Jacó*, o baile configura-se como um espaço político e como o local de reunião entre os indivíduos, muitas vezes de pensamentos diversos, que regem a vida governamental da sociedade. Esse espaço é também utilizado como metáfora para representar a vida política. Dona Cláudia, no capítulo XLVII, intitulado “São Mateus, IV, 1-10”, vale-se do baile e da dança para explicar a política: “Você estava com eles, como a gente está num baile, onde não é preciso ter as mesmas ideias para dançar a mesma quadrilha” (ASSIS, 2012, p. 137). Ao utilizar tal metáfora, a esposa de Batista refere-se à nova configuração do governo, assumido pelos liberais, e incute na cabeça do marido que ele mesmo fora um liberal. Na mente de Dona Cláudia, a política pode ser comparada a um baile, local que reúne sujeitos de pensamentos diferentes, e em que o importante não é concordar com quem está no poder no momento, mas participar da quadrilha, ou seja, da vida política. Nota-se

---

<sup>9</sup> No desenrolar da narrativa, descobre-se que Helena, na verdade, visitava o pai biológico e não algum cavalheiro com o qual mantivesse uma relação amorosa.

<sup>10</sup> Na definição do Dicionário Caldas Aulete, baile é uma reunião ou festividade para se dançar ao som da música.

<sup>11</sup> Também na definição do Dicionário Caldas Aulete, sarau é uma reunião noturna de caráter musical ou literário.

que a senhora, na explicação, se vale do ritmo da quadrilha, dança em que não é preciso ter imaginação, apenas é necessário seguir os passos indicados pelo par marcante, no caso a pessoa que está no governo.

No capítulo seguinte, “Terpsícore”<sup>12</sup>, fala-se, sob o ponto de vista de diferentes personagens, sobre o último importante evento do Império, o baile da Ilha Fiscal, realizado no dia nove de novembro de 1889, alguns dias antes da Proclamação da República, 15 de novembro. Enquanto Cláudia preocupava-se com o futuro político do marido, Natividade, mãe de Pedro e Paulo, cuidava dos divertimentos do baile.

Mais depressa cuidaria do baile da ilha Fiscal, que se realizou em novembro para honrar os oficiais chilenos. Não é que ainda dançasse, mas sabia-lhe bem ver dançar os outros, e tinha agora a opinião de que a dança é um prazer dos olhos. Esta opinião é um dos efeitos daquele mau costume de envelhecer (ASSIS, 2012, p. 140).

Outra personagem que reforça a juventude necessária para a dança é Santos, marido de Natividade.

Santos é que não precisava de ideias para dançar. Não dançaria sequer. Em moço dançou muito, quadrilhas, polcas, valsas, a valsa arrastada e a valsa pulada, como diziam então, sem que eu possa definir melhor a diferença; presumo que na primeira os pés não saíam do chão, e na segunda não caíam do ar. Tudo isso até os vinte e cinco anos. Então os negócios pegaram dele e o meteram naquela outra contradança, em que nem sempre se volta ao mesmo lugar ou nunca se sai dele (ASSIS, 2012, p. 141).

Percebe-se que, na mocidade, a dança é utilizada como uma forma de galanteio, como uma forma de sedução e encantamento da dama. Por isso, saber dançar os ritmos em destaque no momento é importante para a corte da pessoa desejada. Após a conquista, que provavelmente se efetivara aos 25 anos no caso de Santos, o jovem passou a se dedicar a coisas sérias, aos negócios por exemplo. Sobre os tipos de valsa citados no excerto, a valsa arrastada, conforme Mario de Andrade (1989), seria a valsa rasteira de andamento rápido, e a valsa pulada seria a valsa varsovia de origem polonesa (ANDRADE, 1989).

A personagem Pedro, filho do casal Santos, iria ao baile para dançar muito. Em oposição, Flora, moça pretendida pelo rapaz, por condescendência aos pais. “Quanto a Flora, ainda verde para os maneios de Terpsícore, era acanhada ou

---

<sup>12</sup> A musa da dança na Grécia antiga (GONZAGA, 2012, p. 140).

arrepiada, como dizia a mãe. E isto era o menos; o mais era que com pouco se enfadaria, e, se não pudesse vir logo para casa, ficaria adoentada o resto do tempo (ASSIS, 2012, p. 142).

Percebe-se que, para essas personagens – Natividade, Santos, Pedro e Flora –, o baile é um local social que desperta sentimentos diferentes. Para Natividade, o baile é um espaço de apreciação e de beleza, para Pedro, um espaço de divertimento e entretenimento, para Santos, um lugar a ser frequentado, e, para Flora, um momento de enfado, pois ainda não sabia apreciar os divertimentos proporcionados por essa reunião privilegiada.

Em contrapartida, para as personagens Cláudia e Batista, o baile era um ambiente em que as questões estéticas e do espírito ficavam em segundo plano.

[Dona Cláudia] também ela pensava no baile da ilha Fiscal, sem a menor ideia de dançar, nem a razão estética da outra [Natividade]. Para ela, o baile da ilha era um fato político, era o baile do ministério, uma festa liberal, que podia abrir ao marido as portas de alguma presidência. Via-se já com a família imperial (ASSIS, 2012, p. 141).

#### Na fala do narrador

O marido é que... Não sei que diga do marido relativamente ao baile da ilha. Contava lá ir, mas não se acharia a gosto; pode ser que traduzissem esse ato por meia conversão. Não é que só fossem liberais ao baile, também iriam conservadores [...] (ASSIS, 2012, p. 141).

Percebe-se, pois, que o baile também é um local eminentemente político, em que pessoas de ideologias e posições distintas se encontram, não para dançar e se entreter, mas para traçar os destinos políticos. Nessa percepção, para Dona Cláudia, esse espaço é privilegiado para estabelecer novos contatos e (re)organizar a vida política do marido; para Batista, significa revelar o abandono aos ideais conservadores e, de certo modo, atender ao pedido da esposa e virar as costas aos amigos do partido.

De modo geral, os bailes desempenham um papel importante nas narrativas machadianas, pois proporcionam o encontro entre personagens. Todavia, o que ocupa um destaque ainda maior são os ritmos executados pelas personagens que despertam sentimentos e sensações distintas relacionados com os compassos, binário ou ternário, e pelos modos de se dançar.

## 4.2 A quadrilha: a rigidez geométrica

A quadrilha, dança de compasso binário, em que os dançarinos apenas se dão as mãos, é mencionada de modo mais discreto nas narrativas machadianas. Todavia, mesmo com referências mais escassas, é possível construir sentidos a partir das descrições da execução desse ritmo.

Em *Ressurreição*, no terceiro capítulo, quando a personagem Félix chega à residência do coronel, dançava-se uma quadrilha e o rapaz prefere conversar com Matilde, a dona da casa, para passar o tempo. O rapaz apenas demonstra interesse em dançar e procura um par quando é iniciada uma valsa.

Mais tarde, quando Félix está com Lívia na parte da casa destinada aos comes e bebes, basta ouvirem-se os primeiros acordes de uma quadrilha para que quase todos os presentes fossem dançar: “Daí a pouco, tendo-se ouvido o prelúdio de uma quadrilha, toda a gente se retirou (ASSIS, 2011b, p. 69). Nota-se que, mesmo a quadrilha tendo vivenciado o seu auge no início do império como a primeira dança e também a dança oficial dos bailes, ela ainda possui enorme prestígio decorridos longos anos e surgidos outros ritmos dançantes na corte carioca, pois a sala praticamente fica vazia, por exceção de Félix e Moreirinha, que não vão executá-la. Félix inclusive demonstra o desejo de abandonar a festa ao som de uma quadrilha, pois o rapaz não sente interesse por essa dança. Isso provavelmente ocorre, porque esse ritmo provoca algum tipo de aversão à personagem.

Na sequência das ações, Félix explica por que não dança quadrilhas ao emitir sua opinião sobre esse ritmo: “A quadrilha tem certa rigidez geométrica [...]” (ASSIS, 2011b, p. 73) e “[...] a quadrilha francesa é a negação da dança, como o vestuário moderno é a negação da graça, e ambos são filhos deste século, que é a negação de tudo” (ASSIS, 2011b, p. 73). Essa consideração de Félix pode estar relacionada ao modo de dançar da quadrilha, pois ela é uma dança de pares separados. Nesse ritmo, o máximo de contato que ocorre entre os dançarinos são os toques de mão e a distância entre os pares é grande. Assim, na rigidez dos passos, não se encontra poesia, pois esta, na dança, está relacionada à graça de movimentos mais livres, na possibilidade de aproximação entre a dama e o cavalheiro e não na severidade de passos sempre marcados e executados em linhas retas.

Em outro romance, *Memorial de Aires*, a quadrilha assume outra conotação, passa a ser uma metáfora que alimenta o sentimento platônico. No relato do dia “29 de maio de 1888”, em uma reunião na casa dos Aguiar, casal sem filhos cujo homem contava com 60 anos e era ágil, ameno e risonho, e a mulher, D. Carmo, era meiga, afável e agradável com os convidados, Aires confirma a suposição da irmã, Rita, sobre Osório. O rapaz, advogado do Banco do Sul, de 28 anos e tímido, estava apaixonado por Fidélia, jovem viúva de pele macia e olhos e cabelos negros.

Ontem, na reunião do Aguiar, pude verificar que o jovem advogado está mordido pela viúva. Não têm outra explicação os olhos que lhe deita; são daqueles que nunca mais acabam. Realmente, é tímido, mas de uma timidez que se confunde com respeito e adoração. Se houvesse dança, ele apenas lhe pediria uma quadrilha; duvido que a convidasse a valsar. Conversaram alguns minutos largos, e por duas vezes, e ainda assim foi ela que principalmente falou. Osório gastou o mais do tempo em mirá-la, e fazia bem, porque o gesto da dama era cheio de graça, sem perder a tristeza do estado (ASSIS, 2013, p. 54).

Nota-se que não houve dança na reunião, mas, se tivesse ocorrido, segundo o narrador Aires, Osório, por causa de sua timidez, teria apenas solicitado uma quadrilha. Essa atitude se coaduna com os sentimentos das personagens, uma vez que Fidélia não pretendia abandonar o luto pelo marido falecido e, portanto, não se atreveria à dança ou, se muito, praticaria algo de pouco contato, e Osório, tímido, não importunaria a jovem. Nesse sentido, a quadrilha, dança em que o maior contato ocorre pelas mãos, manteria o sentimento platônico do rapaz, pois não seria corrompida a pureza da afeição e a moça também seria respeitada. Em contrapartida, a valsa, dança de maior proximidade e contato, subjugaria o sentimento idílico de Osório, pois o rapaz teria em seus braços a dama de seus pensamentos encerrando-se, pelo contato, a perfeição de algo criado pelo pensamento.

#### **4. 3 A valsa: a poesia da perdição**

A valsa, dança de compasso ternário, possui menções mais abundantes nos romances de Machado de Assis e também mais significativas para as narrativas. Na sequência, apresenta-se a análise das ocorrências desse ritmo nos romances *Ressurreição*, *Helena*, *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e *Quincas Borba*.

No capítulo III, intitulado “Ao som da valsa”, em *Ressurreição*, as personagens Félix e Lívia se reencontram e se conhecem melhor. Após conversar com Matilde, esposa do coronel e dona da casa, Félix, incitado pelo anfitrião, vai procurar um par para dançar a valsa que tocava.

Valsava-se. Félix levantou-se e foi buscar um par. Não tendo preferência por nenhuma senhora, lembrou-lhe ir pedir a filha do coronel. Atravessava a sala para ir buscá-la defronte, quando foi abalroado por um par valsante. Conquanto fosse navegante prático daqueles mares, não pôde evitar o turbilhão. Susteve o equilíbrio com rara felicidade e foi procurar melhor caminho, costeando a parede. Nesse momento os valsantes pararam perto dele. Pareceu-lhe reconhecer Lívia, irmã de Viana. Com as faces avermelhadas e o seio ofegante, a moça pousava molemente o braço no braço do cavalheiro. Murmurou algumas palavras, que Félix não pôde ouvir, e depois de lançar um olhar em roda de si, continuou a valsar (ASSIS, 2011b, p. 67).

Félix toma conhecimento da presença de Lívia após um choque físico, quando a vê valsando com outro homem, Batista. O rapaz fica algum tempo observando Lívia enquanto ela retoma o fôlego junto ao par, “Durou isto minutos”, nas palavras do narrador. Após o transe desse instante, Félix convida a filha do coronel para valsar.

Raquel aceitou o convite. Félix passou-lhe o braço à roda da cintura, e ela estremeceu da cabeça aos pés; depois entregou-se-lhe toda com aquele abandono que a valsa prescreve ou permite, e voaram pela sala no turbilhão geral. A agitação coloriu um pouco as faces da moça, comumente descoradas. Quando pararam, estava ofegante (ASSIS, 2011b, p. 68).

A valsa, como é possível notar no excerto, é uma dança que necessita da entrega para ser completamente vivenciada. Os giros, que fazem com que a sala se torne um turbilhão de redemoinhos, embriagam e entorpecem os sentidos tanto quanto o contato direto com o par.

Posteriormente à dança, Raquel e Félix caminham pelo ambiente e a moça admite que Lívia é a rainha da noite, contudo, Félix emite o seu juízo afirmando que ela parece esnobe por tratar mal um rapaz. A moça, então na defesa da amiga, diz que tal comportamento apenas ocorre pois Lívia não gosta do homem que a galanteia. Na sequência, Viana apresenta a irmã ao médico, mas, mal se ouve o som de uma dança na sala contígua, Lívia se retira.

Nos últimos acordes da dança, Félix exprime a sua vontade de deixar a festa, o coronel, entretanto, pede a Lívia que segure o rapaz. A moça promete-lhe a

próxima dança que seria a sua última. Os dois dirigem-se às cadeiras e começam uma conversa, no início, fria, e, com o desenrolar, bastante íntima. Isso prossegue até que “O prelúdio de uma valsa chamou a atenção dos dois para o baile. Félix convidou-a para valsar; ela desculpou-se, dizendo que se achava cansada (ASSIS, 2011b, p. 72).

A recusa de Lívia pode estar relacionada à compreensão de que a valsa representa a entrega ao outro no baile. Então, nesse sentido, a dama pretende preservar-se. Todavia, contraditoriamente, ao som da valsa, como fundo da conversa, ela permite que Félix a conheça melhor e acaba por dedicar seus sentimentos ao rapaz, envolvendo-se afetivamente.

Após a negativa, Félix, então, diz que pouquíssimas pessoas dançam tão bem e, lisonjeada, Lívia emite o seguinte juízo de valor acerca da dança:

- Gosto muito da valsa – disse ela –. Não admira: é a primeira dança do mundo.
- Pelo menos é a única dança em que há poesia – acrescentou Félix –. [...] a valsa tem todo abandono da imaginação.
- Justamente! – exclamou Lívia, como se Félix lhe tivesse reunido em poucas palavras todas as suas ideias a respeito daquele assunto (ASSIS, 2011b, p. 73).

O pensamento de ambas as personagens se completa. A valsa é a primeira dança do mundo, no pensamento de Lívia, pela beleza que proporciona com seus giros. Essa dança também é a única que possui poesia, na opinião de Félix, pela entrega que exige, a dama, envolvida pelos braços do homem, deixa-se levar inteiramente, permitindo ser conduzida na vertigem das voltas. Já o homem, levando a mulher, sente-se como um rei por ter nos braços, totalmente “abandonada”, uma dama.

Mesmo a valsa sendo caracterizada de tal modo pelas personagens, elas não se dirigem ao salão para dançá-la. Lívia e Félix permanecem conversando e se conhecendo melhor. Nesse diálogo, o rapaz sente-se bem na companhia da moça e ambos esquecem os comentários maldosos que poderiam surgir pela demora da conversa entre eles. Todavia, uma fala cética de Félix faz Lívia estremecer e ficar em silêncio por longo tempo. Nesse período, o rapaz contempla longamente a viúva.

Depois do silêncio e da contemplação, com um estremecimento, ambas as personagens “despertam”. Félix conhece verdadeiramente Lívia ao som da valsa: “Pela primeira vez Félix a conhecia, porquanto apenas a tinha visto duas vezes, e

não basta ver uma mulher para a conhecer, é preciso ouvi-la também; ainda que muitas vezes basta ouvi-la para a não conhecer jamais” (ASSIS, 2011b, p. 74). Entregues à presença um do outro e embalados pela valsa, começa a surgir o sentimento amoroso. Primeiro em Lívia, pois, como a personagem afirma no desenrolar da diegese, foi nesse encontro que ela começou a desenvolver afeto por Félix; enquanto, na mente do rapaz, tudo se desvanece com o sono tranquilo que tem ao chegar em casa, para ressurgir mais tarde em um encontro no teatro.

No romance *Helena*, no sarau organizado pela personagem homônima e por D. Úrsula, o ritmo de dança que obtém destaque é a valsa, quando executada pelas personagens Eugênia e Mendonça, amigo de Estácio e rapaz afeito aos divertimentos proporcionados pela vida na corte. Segundo aponta o narrador, essas duas personagens possuíam uma afinidade de índole, uma vez que Eugênia era uma moça extremamente caprichosa, preocupada com as últimas tendências da moda e em causar a melhor impressão, por meio de seus dotes e vestimenta. Era uma criatura sem modéstia e ciente dos efeitos que produzia quando estava em uma sala, sarau ou baile.

Quando Mendonça valsava com Eugênia, todos os olhos se concentravam neles. Eram valsistas de primeira ordem. As ondulações do corpo de Eugênia, e a serenidade e segurança de seus passos adaptavam-se maravilhosamente àquela espécie de dança. Era belo vê-los percorrer o vasto círculo deixado aos movimentos; vê-los enfim parar com a mesma precisão e sem o menor sintoma de cansaço. Eugênia punha toda a atenção no gesto de braço com que, logo que interrompia ou cessava de todo a valsa, conchegava ao corpo a saia do vestido. O prazer com que fazia esse gesto, e a graça com que o acompanhava de uma leve inclinação do corpo mostravam que, mais ainda a faceirice do que a necessidade, lhe movia o corpo e a mão (ASSIS, 1987, p. 60).

Eugênia fazia da dança um instrumento a seu favor. “A dança não era para a filha de Camargo um gozo ou um recreio somente; era também um adorno e uma arma” (ASSIS, 1987, p. 60). A valsa, como é possível perceber, era para Eugênia uma forma de exibir-se e ser o centro das atenções dos bailes. Ao executar essa dança com Mendonça, descrito como um valsista intrépido, a moça tinha oportunidade de destacar-se e ser a “rainha” das reuniões.

Helena, por sua vez, apenas dançava quadrilhas: “Cantou uma vez, dançou uma quadrilha, e não valsou. Em vão Mendonça insistira com ela; a moça desculpou-se dizendo que a valsa lhe fazia vertigens” (ASSIS, 1987, p. 61). Na

percepção de Mendonça, a moça não sabia executar a dança, já na opinião de Estácio, era a castidade da irmã que a impedia de valsar.

Helena sempre demonstrou ser uma moça recatada e que, mesmo ciente de sua beleza e dotes, não procurava ser o centro das atenções como a filha de Camargo sentia prazer em ser. Contudo, a conjectura de Mendonça provavelmente não está correta, uma vez que Helena é elogiada por saber realizar toda espécie de trabalhos manuais e demais atividades que uma moça prendada do século XIX deveria saber desempenhar. Assim, se Helena tinha coordenação motora para seguir uma quadrilha, possivelmente, ela também saberia valsar. Nesse sentido, seria o decoro da moça que a impedia de dançar.

Então, a hipótese levantada por Estácio, de que a irmã não aceitava dançar valsas para manter o pudor, estaria mais próxima da realidade, mas não se configura como toda a verdade. A valsa, dança de pares enlaçados na qual o cavalheiro possui contato direto com a dama, pode ser evitada por Helena, pois ela prefere não ser tocada e ter tanta proximidade física com um homem. Todavia, a recusa da dança de Mendonça pode indicar também um desejo íntimo da moça que apenas dançaria com o rapaz pelo qual estivesse apaixonada. Se, então, o pedido tivesse sido feito pelo irmão, por quem Helena tentava sufocar emoções mais fortes, ela teria recusado igualmente a dança. Isso porque a moça evitava o mais simples contato físico com o rapaz. Esse desejo de manter distância corporal de Estácio estava presente, pois Helena, que não era irmã de sangue e fora introduzida na família apenas após a morte do conselheiro Vale, nutria sentimentos amorosos por Estácio e tentava, a todo custo, repelir esses afetos. A valsa seria, então, para Helena, que pretendia reprimir os sentimentos em relação ao irmão, como um combustível que alimenta o fogo, instigando o amor que ela, involuntariamente, sentia.

Se, em *Helena*, a valsa é dançada como um instrumento de exibição e evitada para não fortalecer sentimentos amorosos, no romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, ela será o meio de reaproximação entre personagens e de sua perdição. Brás Cubas e Virgília, que protagonizam as cenas de valsa, são apresentados na juventude com a intenção de estabelecer um vínculo matrimonial. Contudo, a moça, que na época contava quinze ou dezesseis anos e era muito atrevida e voluntariosa, decide casar com Lobo Neves, outro pretendente.

Anos mais tarde, Brás revê Virgília, no capítulo L “Virgília casada”, na rua do Ouvidor e reencontra-a num baile em que trocam algumas palavras. Todavia, os dois se aproximam mais em uma outra reunião dançante, dada por “uma senhora, que ornara os salões do primeiro reinado, e não desornava então os do segundo [...]” (ASSIS, 2014b, p. 133). Essa aproximação começa a ser mais efetiva por meio da valsa. A respeito dessa dança, o narrador declara: “A valsa é uma deliciosa coisa. Valsamos; não nego que, ao conchegar ao meu corpo aquele corpo flexível e magnífico, tive uma singular sensação, uma sensação de homem roubado” (ASSIS, 2014b, p. 133).

Essa metáfora, “sensação de homem roubado”, está relacionada aos sentimentos que irão envolver Brás Cubas e Virgília. Brás sente-se roubado, pois nunca amara outra mulher antes, apenas tivera alguns casos fortuitos que, após os termos, causaram-lhe alguns sentimentos exasperados, mas que foram rapidamente suprimidos como com Marcela, por exemplo. Contudo, Brás passa a amar Virgília após as danças de valsa e sente-se roubado, porque, pela primeira vez, está verdadeiramente envolvido com uma mulher. Virgília rouba-lhe a sua natureza, instaurando um novo sentimento e novas sensações em sua vida.

Três semanas depois, a valsa dançada pelo par Virgília e Brás Cubas é ainda mais envolvente, estreitando definitivamente os laços entre os dois.

– O senhor hoje há de valsar comigo.  
Em verdade, eu tinha fama e era valsista emérito; não admira que ela me preferisse. Valsamos uma vez, e mais outra vez. Um livro perdeu Francesca<sup>13</sup>; cá foi a valsa que nos perdeu. Creio que nessa noite apertei-lhe a mão com muita força, e ela deixou-a ficar, como esquecida, e eu a abraçá-la, e todos com os olhos em nós, e nos outros que também se abraçavam e giravam... Um delírio (ASSIS, 2014b, p. 134).

Ao afirmar que foi a valsa a causadora da perdição de ambos, Brás transfere a culpa do envolvimento adúltero para a dança, eximindo os dançarinos de qualquer responsabilidade. A valsa configura-se, assim, como a desencadeadora da traição praticada por Virgília e Brás, pois, como o narrador afirma, é apenas após os giros de valsa que o momento oportuno do envolvimento, que não ocorrera anos antes,

---

<sup>13</sup> “Francesca e Paolo, cunhados adúlteros, são surpreendidos pelo marido traído que os mata. A história faz parte da Divina Comédia. No segundo círculo do Inferno (Canto V), Dante encontra o casal entre os condenados pelo pecado da luxúria e, curioso, pergunta como o amor nasceu entre ambos. Foi a leitura dos amores entre Lancelot e Guinevère que os levou a largar o livro e a se beijarem” (SANSEVERINO, 2008, p. 115).

acontece: “Correm anos, torno a vê-la, damos três ou quatro giros de valsa, e eis-nos a amar um ao outro com delírio” (ASSIS, 2014b, p. 140).

Nota-se, então, que é a partir da valsa que se estabelece um triângulo amoroso: Virgília, Brás Cubas e Lobo Neves. Essa triangulação já é sugerida pelo próprio ritmo, uma vez que a valsa é uma dança de compasso ternário. Nessa relação, a mulher configura-se como o passo forte da dança, a ponta superior do triângulo, pois é ela que rege as relações com os dois homens. Na juventude, Virgília, na descrição do narrador, era ignorante, mas também se revela astuta ao escolher o melhor pretendente, pois “comparou a águia e o pavão, e elegeu a águia [...]” (ASSIS, 2014b, p. 126), Lobo Neves, porque este apresentava-se capaz de lhe proporcionar uma vida entre a alta sociedade e prometeu torná-la marquesa. Satisfeita a ambição social, na vida adulta, após a valsa, Virgília reata as relações com Brás e estabelece a triangulação. Assim, a dama também se caracteriza como compasso forte porque controla as relações, o jogo, entre as duas personagens masculinas. Por outro lado, Brás e Lobo Neves seriam os compassos fracos da dança, as pontas da base do triângulo, porque são envolvidos por Virgília que conduz a “dança”, articulando-se, conforme os seus interesses e vontades, com os dois homens.

Em outro momento do romance, a valsa é desencadeadora dos ciúmes de Brás Cubas:

Na antevéspera, em casa da baronesa, valsara duas vezes com o mesmo peralta, depois de lhe escutar as cortesânicas, ao canto de uma janela. Estava tão alegre! tão derramada! tão cheia de si! Quando descobriu, entre as minhas sobranceiras, a ruga interrogativa e ameaçadora, não teve nenhum sobressalto, nem ficou subitamente séria; mas deitou ao mar o peralta e as cortesânicas (ASSIS, 2014b, p. 165).

Esse sentimento preenche o pensamento da personagem, porque foi a partir da valsa que iniciou a relação amorosa com Virgília. Então, se Virgília casada foi capaz de, depois de algumas valsas, iniciar uma relação adúltera com o narrador, Brás julga que a amante também poderia proceder do mesmo modo, agora com ele próprio. Preenchido por pensamentos que podem percorrer essa linha de raciocínio, e por ver a amante nos braços de outro homem, Brás Cubas fica enciumado e incomodado com o novo companheiro de valsa da amante.

No romance *Quincas Borba*, a valsa também desperta o ciúme e é possível construir triângulos amorosos a partir de sua dança. Nas ocasiões em que é

dançada a valsa, estão envolvidos mais de três personagens, o que permite criar mais de uma configuração de triangulação. Cristiano Palha, marido de Sofia, cujo temperamento não era afeito aos eventos sociais como bailes e teatros, não faz parte de nenhum triângulo composto durante a dança da valsa, pois frequenta esses espaços apenas para se exhibir na figura da esposa e não é mencionado nesses instantes. Sofia, conforme o narrador “Era daquela casta de mulheres que o tempo, como um escultor vagaroso, não acaba logo, e vai polindo ao passar dos longos dias” (ASSIS, 2014c, p. 89). Assim, exposta pelo marido e detentora de beleza, era comum que Sofia recebesse inúmeros elogios. Um desses galanteios provém de Rubião, ex-professor que se muda de Minas Gerais para a corte após receber a herança de Quincas Borba com a única condição de cuidar do cachorro homônimo.

Na manhã após Rubião manifestar o seu amor à esposa de Palha à luz do luar, Sofia está à janela vendo a paisagem quando um rapaz, que passa pela rua, a corteja. A moça fica tentando recordar de onde o conhecia, afinal, a fisionomia do cavalheiro era-lhe familiar. Sofia, então, tenta associar a figura a algum sarau ou baile a que comparecera. Efetivamente, fora em um baile realizado na casa de um advogado que conhecera Carlos Maria, rapaz que acabara de cumprimentá-la.

Fica-se sabendo que, na ocasião, o primeiro contato entre Sofia e Carlos Maria dera-se na dança de uma quadrilha. O narrador também ressalta a atitude benévola do cavalheiro que apenas dançara a quadrilha por condescendência, pois “não dançava nunca” (ASSIS, 2014c, p. 116). Carlos Maria, que é extremamente galanteador, elogiara muito Sofia e permanece muito tempo com a dama conversando sobre assuntos de interesse feminino. Esse primeiro contato entre as personagens foi inocente, sem maiores aproximações ou conversas mais íntimas. Isso corresponde à postura da dança executada por ambos, pois a quadrilha não permite muita aproximação entre o cavalheiro e a dama, uma vez que a maioria dos passos é realizada apenas de mãos dadas. O dançarino não enlaça a companheira pela cintura, permanecendo, assim, mais distante.

Em nenhum momento dessa ocasião, o marido de Sofia se sente enciumado com a dança e a conversa entre os dois dançarinos, pois, como afirma o narrador, “la muita vez ao teatro sem gostar dele, e a bailes, em que se divertia um pouco – mas ia menos por si que para aparecer com os olhos da mulher, os olhos e os seios” (ASSIS, 2014c, p. 90). Muito pelo contrário, Palha, sujeito vaidoso, se sente lisonjeado por uma pessoa com relevo social despender o tempo ao lado da esposa.

Carlos Maria era considerado “a primeira figura do salão” (ASSIS, 2014c, p. 117) e Cristiano julgava sua esposa a primeira dama dos salões. Assim, era natural que ambos permanecessem algum tempo juntos provocando a atenção nos demais presentes do salão.

A primeira dança de Carlos Maria e Sofia fora de compasso binário, sem muita proximidade física, no decorrer da diegese, nota-se que Sofia raramente dançava quadrilhas, pois apreciava mais as danças de pares enlaçados, polca e valsa. Após esse primeiro contato, a relação entre Carlos Maria e Sofia, aos poucos, vai se tornando mais íntima na medida em que ele passa a frequentar a casa do casal Palha. Quem também vivia na residência era Maria Benedita, prima de Sofia que morava e fora criada no interior, que somente consentiu em ter aulas de piano e francês, aprender os dotes das damas da alta sociedade, após Carlos Maria pedir a ela que tocasse uma música ao piano e a moça corar por não saber nada.

Entretanto, Maria Benedita resistia em relação a alguns ritmos de dança como a polca e a valsa. A personagem só praticava a contradança, tipo de dança de compasso binário, cujas figuras como “Em avant”, “Balancé” e entre outras, também pertencem à quadrilha (PATRICIO, s/d, p. 48-53). O fato de Maria Benedita apenas contradançar pode estar relacionado a sua criação que ocorrera na roça e com os modos de pensamento interioranos. É natural que as novidades chegassem com algum atraso às regiões mais afastadas da corte e que não fossem bem recebidas pelas sociedades conservadoras compostas pelos grandes proprietários de terras. Desse modo, a personagem fora criada em um universo em que os costumes e valores apenas consideravam aceitável a prática de danças como a contradança e a quadrilha, uma vez que nesses ritmos não havia contato próximo entre homens e mulheres.

Contradanzava sem vida, que é a perfeição desse gênero de recreio; gostava muito de ver polcar e valsar. Sofia, imaginando que era por medo que a prima não valsava nem polcava, quis dar-lhe algumas lições em casa, sozinhas, com o marido ao piano; mas a prima recusava sempre.

- Isso é ainda um bocadinho de casca da roça - disse-lhe uma vez Sofia.

Maria Benedita sorriu de um modo tão particular, que a outra não insistiu. Não foi riso de vexame, nem de despeito, nem de desdém. Desdém, por quê? Contudo, é certo que o riso parecia vir de cima (ASSIS, 2014c, p. 140).

A metáfora empregada, “sem vida”, convém como explicação ao ritmo, porque essa dança não exige a imaginação dos dançarinos, somente é necessário seguir os

passos do par marcante. Pode-se, assim, praticá-la sem imaginação ou “abandono” da alma, exclusivamente repetindo os passos. Outro elemento é o riso de Maria Benedita indicando que a personagem se sente, de algum modo, superior à prima, pois não se entrega a outros homens em uma dança envolvente e que entorpece os sentidos. Em oposição a Maria Benedita, Sofia “polcava e valsava com ardor, e ninguém se pendurava melhor do ombro do parceiro [...]” (ASSIS, 2014c, p. 140). Todavia, se a moça se sentia acima de Sofia, por ser mais comedida e recatada – costumes provavelmente provenientes da sua criação no interior –, ela também se ressentia de um companheiro de dança da prima, Carlos Maria.

Em uma reunião em que Maria Benedita acompanha Sofia, como de costume, e Rubião também está presente, Maria Benedita chega a contabilizar quantos minutos a prima passa valsando com Carlos Maria. O rapaz, que dançava apenas raramente e valsava somente com Sofia, despendia nisso bastante tempo, quinze minutos na ocasião. “Os quinze minutos foram contados no relógio do Rubião, que estava ao pé da Maria Benedita, e a quem ela perguntou duas vezes que horas eram, no princípio e no fim da valsa. A própria moça inclinou-se para ver bem o ponteiro dos minutos” (ASSIS, 2014c, p. 140).

Nessa ocasião, a interpretação do leitor, instigado pelo ritmo ternário da valsa, pode estabelecer dois triângulos amorosos entre as personagens presentes. Um é composto por Sofia, Carlos Maria e Rubião. Nessa primeira possibilidade de composição, Sofia apresenta-se como a ponta superior da figura, passo forte da dança, pois caracteriza-se como a exceção, a mulher entre os homens, atraindo para si a atenção dos dois cavalheiros. Já Carlos Maria e Rubião, pertencentes ao mesmo sexo e compartilhando intenções semelhantes, apresentam-se como as pontas de baixo do triângulo, como os passos fracos.

Mas, se ambos os rapazes apresentam a vontade de estabelecer relações adúlteras com Sofia, há um descompasso entre as formas de aproximação autorizadas pela dama. Carlos Maria, “[...] de olhos grandes e plácidos, muito senhor de si, ainda mais senhor dos outros. Olha de cima; não tem o riso jovial, mas escarninho” (ASSIS, 2014c, p. 83), possui o prestígio e o prazer de tocar Sofia durante os giros de valsa, enquanto a Rubião não é permitida tanta liberdade. Ele apenas pode assistir à amada entregue a outro homem e sendo conduzida pelo salão. Presenciando tal espetáculo, Rubião sente ciúmes e capta a proximidade do par que apresenta a disposição de estabelecer uma relação extraconjugal. Essa

constatação acompanha o ex-professor que se vê inferiorizado perante o novo pretendente ao adultério e pretende tirar satisfações com Carlos Maria no dia seguinte ao baile. “Rubião é que não perdeu a suspeita assim tão facilmente. Pensou em falar a Carlos Maria, interrogá-lo, e chegou a ir à rua dos Inválidos, no dia seguinte, três vezes; não o encontrando, mudou de parecer” (ASSIS, 2014c, p. 153).

Carlos Maria, então, que é favorecido pela intimidade proporcionada pela valsa e autorizada por Sofia, declara-se após terem permanecido quinze minutos nos giros dessa dança.

- Vou descansar um pouco – disse Sofia.
  - Está cansada ou ... aborrecida? – perguntou-lhe o parceiro.
  - Oh! Cansada apenas! [...].
  - Sim, creio; por que é que estaria aborrecida? Mas afirmo que é capaz de fazer-me o sacrifício de passear ainda algum tempo. Cinco minutos?
  - Cinco minutos.
  - Nem mais um que seja? Pela minha parte passearia a eternidade. [...].
  - Com a senhora, note bem.
- Sofia deixou-se ir com os olhos no chão, sem contestar, sem concordar, sem agradecer, ao menos. Podia não ser mais que uma galanteria, e as galanterias é de uso que se agradeçam. Já lhe tinha ouvido outrora palavras análogas, dando-lhe a primazia entre as mulheres deste mundo. [...]. Deixou-se ir; e ambos foram andando calados, calados, calados – até que ele rompeu o silêncio, notando-lhe que o mar defronte da casa dela batia com muita força, na noite anterior.
- Passou lá? – perguntou Sofia.
  - Estive lá; ia pelo Catete, já tarde, e lembrou-me descer à praia do Flamengo. A noite era clara; fiquei cerca de uma hora, entre o mar e a sua casa. A senhora aposto que nem sonhava comigo? Entretanto, eu quase que ouvia a sua respiração. [...].
  - O mar batia com força, é verdade, mas o meu coração não batia menos rijamente; com esta diferença – que o mar é estúpido, bate sem saber por quê, e o meu coração sabe que batia pela senhora.
  - Oh! – murmurou Sofia (ASSIS, 2014c, p. 143-144).

Percebe-se que Rubião e Carlos Maria também estão ligados, além das intenções adúlteras, pelas declarações que realizam. Todavia, há divergência entre o nível dessas intenções por parte dos dois cavalheiros. Rubião, ao se declarar à luz do luar, pretende estabelecer uma relação duradoura com Sofia, “Rubião estava resoluto. Nunca a alma de Sofia pareceu convidar a dele, com tamanha insistência, a voarem juntas até as terras clandestinas, donde elas tornam, em geral, velhas e cansadas. Algumas não tornam” (ASSIS, 2014c, p. 93).

Já Carlos Maria vê a oportunidade de estabelecer uma relação com Sofia apenas para o seu próprio benefício. Se conseguisse criar tal vínculo com a dama, alimentaria o seu ego, porque “[...] o contato de Sofia era para ele como a

prosternação de uma devota” (ASSIS, 2014c, p. 143), e porque seria mais uma mulher a preencher a sua lista de senhoras iludidas.

Outras mulheres vieram ali – as que o preferiam aos demais homens no trato e na contemplação da pessoa. Se as requestava ou requestara todas? Não se sabe. Algumas vá: é certo, porém, que se deleitava com todas elas. Tais havia de provada honestidade que folgavam de o trazer ao pé de si, para gostar o contato de um belo homem, sem a realidade nem o perigo da culpa [...].

Vinham todas rodear o leito de Carlos Maria, tecendo-lhe a mesma grinalda. Nem todas seriam moças em flor; mas a distinção supria a juvenilidade. Carlos Maria recebia-as como um deus antigo devia receber, quieto no mármore, as lindas devotas e suas oferendas. [...].

A derradeira delas foi a da recente Sofia; escutou-a ainda namorado, mas sem o alvoroço do princípio, porque a lembrança das outras donas, pessoas de qualidade, diminuía agora a importância desta (ASSIS, 2014c, p. 150).

Mas, se Sofia se configura como apenas mais uma dama na vida de solteiro de Carlos Maria, ela possui também uma qualidade que aprazia ao jovem, valsava muito bem. “Contudo, não podia negar que era mui atrativa e que valsava perfeitamente” (ASSIS, 2014c, p. 150).

Na composição do outro triângulo, que também pode ser formado no momento da valsa de quinze minutos, encontram-se Carlos Maria, Sofia e Maria Benedita. Nessa triangulação, Carlos Maria configura-se como o passo forte, pois é o único homem e o alvo do desejo e da atenção das duas damas.

Maria Benedita, que apenas acompanha com o olhar a desenvoltura do par de dançarinos, percebe a proximidade entre Carlos Maria e Sofia e decide retirar-se da composição para retornar à roça. Tal resolução revela que a moça possuía interesse no rapaz e que não gostaria de presenciar a ruína de seus anseios na possível concretização da traição perpetrada pelo par.

Cristiano recomendou-lhe Maria Benedita, que acordara muito aborrecida.

– Já de pé! – exclamou Sofia.

– Quando eu descí, já a achei na sala de jantar. Acordou com a mania de ir para a roça; teve um sonho... Não sei que...

– Calundus! – concluiu Sofia (ASSIS, 2014c, p. 148).

Sofia, após a saída do marido, ainda fica relembando a noite anterior e a declaração de Carlos Maria e, depois, decide procurar a prima.

Maria Benedita teve um sobressalto, mas aquietou-se logo; dormira mal e acordou cedo. Não estava para aquelas folias até tão tarde, disse ela; mas a outra replicou logo que era preciso acostumar-se, a vida do Rio de Janeiro não era a mesma da roça, dormir com as galinhas e acordar com os galos.

Depois perguntou-lhe que impressões trouxera do baile; Maria Benedita levantou os ombros com indiferença, mas verbalmente respondeu que boas. As palavras saíram-lhe poucas e moles. Sofia, entretanto, ponderou-lhe que dançara muito, salvo polcas e valsas. E por que não havia de polcar e valsar também? A prima lançou-lhe uns olhares maus.

– Não gosto.

– Qual não gosta! É medo.

– Medo?

– Falta de costume – explicou Sofia.

– Não gosto que um homem me aperte o corpo ao seu corpo e ande comigo, assim, à vista dos outros. Tenho vexame (ASSIS, 2014c, p. 151).

Sofia se sente incomodada com a última afirmação da prima e fica séria, pois a alusão é nítida às valsas que dança com tanto prazer com Carlos Maria. Analisando as falas de Maria Benedita, que instauram um clima de animosidade, pode-se perceber um misto de sentimentos, entre os quais o ciúme. Ao reclamar das “folias” que duram até tarde, a moça demonstra a sua insatisfação com as cenas da noite anterior e expressa uma falácia proveniente de seu desgosto, pois, como dito no capítulo LXVIII, ela começava a sentir-se bem no meio social carioca.

A pessoa ajustara-se ao meio, mais depressa do que fariam crer o gosto natural e a vida da roça. Já competia com a outra, embora houvesse nesta um desgarre e não sei que expressão particular que, para assim dizer, dava cor a todas as linhas e gestos da figura. Não obstante essa diferença, é certo que a outra era vista e notada ao pé dela, de tal jeito que Sofia, que começara por louvá-la em toda parte, não a deslouvava agora, mas ouvia calada as admirações (ASSIS, 2014c, p. 140).

Assim, as respostas curtas de Maria Benedita e a clara sugestão maldosa, que deixa expressa em suas colocações, revelam o descontentamento e o ciúme que a moça sente em relação à proximidade entre Sofia e Carlos Maria.

Por fim, Sofia indaga a prima sobre os motivos que a levam a querer retornar à roça e oferece a seguinte conclusão:

– Você precisa casar – disse finalmente. – Tenho já um noivo.

Era Rubião; o Palha queria acabar por aí, casando o sócio com a prima; tudo ficava em casa, dizia ele à mulher. Esta tomou a si guiar o negócio. Acudia-lhe agora a promessa; tinha um noivo pronto.

– Quem? – perguntou Maria Benedita.

– Uma pessoa (ASSIS, 2014c, p. 152).

Todavia, Sofia não é capaz de dizer o nome do pretendente, pois, como afirma o narrador, a dama havia sido tomada por uma espécie de ciúme, o que lhe era singular, porque não tinha amor a Rubião, mas a dama comportava-se como

“uma pessoa que não quer ceder o que não quer possuir” (ASSIS, 2014c, p. 152). Maria Benedita, então, sem ter um nome, tira as suas próprias conclusões.

– Mas quem? – repetiu Maria Benedita.  
 – Direi depois, deixe-me arranjar as coisas – respondeu Sofia e mudou de conversa.  
 Maria Benedita trocou de rosto; a boca encheu-se-lhe de riso, um riso de alegria e de esperança. Os olhos agradeceram a promessa e disseram palavras que ninguém podia ouvir nem entender, palavras obscuras:  
 – Gosta de valsar; é o que é.  
 Gostava de valsar quem? Provavelmente a outra. Tinha valsado tanto na véspera, com o mesmo Carlos Maria, que bem se poderia achar na dança um pretexto; Maria Benedita concluía agora que era o próprio e único motivo. Conversaram muito nos intervalos, é certo, mas, naturalmente, era dela que falavam, uma vez que a prima tinha a peito casá-la e só lhe pedia que deixasse arranjar as coisas (ASSIS, 2014c, p. 152).

Maria Benedita abandona instantaneamente o espírito ranzinza para tornar-se novamente uma companhia agradável, tudo porque preenche as lacunas deixadas pela prima com as suas próprias interpretações e anseios. Passa a ver a valsa não mais como uma forma de proximidade e de elemento que proporcionaria o princípio de uma relação adúltera que lhe roubaria o pretendente, mas como um pretexto para os dois dançarinos conversarem sobre ela sossegadamente e Sofia lhe preparar o terreno para o enlace futuro.

No decorrer da diegese, descobre-se que as pretensões de Maria Benedita realmente se concretizam. Ela se casa com Carlos Maria, mas não por intermédio de Sofia, que não consegue compreender por que a relação com o rapaz não obteve sucesso. Quem auxilia Maria Benedita é a prima de Carlos Maria, Dona Fernanda, que, após ser avisada pelo marido de que a moça estava apaixonada pelo primo, informa o parente e se inicia a relação que culmina no casamento.

A partir dessas duas possibilidades de triangulação, é possível encontrar um fator comum. Em ambas as elaborações, ocorre a presença de Sofia e Carlos Maria. Isso acontece porque Carlos Maria e Sofia são os dançarinos da valsa e despertam sentimentos nos espectadores da cena. Sofia é a dama que se permite ao desfrute de se entregar a um homem, pendurando-se como nenhuma outra ao ombro do companheiro. Carlos Maria é o rapaz que sente a sua figura ornada pela presença de uma bela dama que é mestra na dança dos giros.

Explorando por outro viés, também é possível encontrar sentimentos semelhantes entre as personagens que assistem à dança. Em ambos os triângulos imaginados, Maria Benedita e Rubião, os espectadores, compartilham dos

sentimentos de ciúme e provavelmente também de inveja da pessoa do mesmo sexo. Rubião sente ciúmes de Sofia, por estar junto a outro homem que não o marido, e inveja Carlos Maria por este poder estar tão próximo fisicamente de Sofia. Por sua vez, Maria Benedita sente ciúmes de Carlos Maria porque ele aprecia estar na presença de Sofia e inveja da prima pelo seu desembaraço em deixar-se notar pelas pessoas presentes nas reuniões e por ser o centro das atenções de Carlos Maria.

Também é possível confirmar a suspeita de Maria Benedita e de Rubião de que havia interesse por parte de Carlos Maria e Sofia em estabelecer uma relação adúltera. Por parte do rapaz, na declaração que faz à Sofia após a valsa de quinze minutos, por parte da dama, na omissão em contar ao marido o galanteio que recebera.

Em casa, ao despentear-se, Sofia falou daquele sarau como de uma coisa enfadonha. Bocejava, doíam-lhe as pernas. Palha discordava, era má disposição dela. Se lhe doíam as pernas é porque dançara muito. Ao que retorquiu a mulher que, se não dançasse, teria morrido de tédio. [...]. Palha, por trás dela, disse-lhe que o Carlos Maria valsava muito bem. Sofia estremeceu; fitou-o no espelho, o rosto era plácido. Concordou que não valsava mal.

– Não senhora, valsa muito bem.

– Você louva os outros porque sabe que ninguém é capaz de o desbancar. Anda, meu vaidoso, já te conheço. [...].

Palha beijou-lhe a espádua; ela sorriu, sem tédio, sem dor de cabeça, ao contrário daquela noite em Santa Teresa, em que relatou ao marido os atrevimentos do Rubião. É que os morros serão doentios, e as praias saudáveis (ASSIS, 2014c, p. 147).

Agindo de tal modo, primeiro fingindo enfado em relação ao sarau, depois negando a maestria de Carlos Maria na valsa e, por fim, enaltecendo o marido, afirmando que não havia com que se preocupar, nota-se o desejo de Sofia de encobrir as sensações presentes no encontro dançante e anular uma possível suspeita do marido em relação à proximidade com o par de valsa. Entretanto, ao esconder do esposo a declaração recebida de Carlos Maria, a personagem revela ao leitor estar interessada e abalada pela liberdade tomada pelo jovem. Sofia também acaba por colocar Carlos Maria em um patamar acima de Rubião, a declaração do jovem não lhe ofende, pois é proveniente de um homem socialmente elevado e prestigiado, ao contrário da galanteria de Rubião que provém de um interiorano simples.

Mais adiante na narrativa, Rubião, alertado pelo major Siqueira, começa a imaginar um casamento, e a criatividade do ex-professor salta da parte da cerimônia diretamente para a festa.

Os lustres de cristal e ouro alumiando os mais belos colos da cidade, casacas direitas, outras curvas ouvindo os leques que se abriam e fechavam, dragonas e diademas, a orquestra dando sinal para uma valsa. Então os braços negros, em ângulo, iam buscar os braços nus, enluvados até o cotovelo, e os pares saíam girando pela sala, cinco, sete, dez, doze, vinte pares (ASSIS, 2014c, p. 157).

As noivas que Rubião imagina valsando consigo após o casamento possuem titulação, são marquesas ou baronesas, e têm nomes que são fáceis e sonoros. Todavia, todas elas possuem o rosto de Sofia nesse início dos delírios de Rubião.

O pior é que todas traziam a cara de Sofia; – podiam parecer-se nos primeiros instantes com alguma vizinha, ou com a moça que ele cumprimentara, à tarde, na rua; podiam começar muito magras ou gordas –; mas não tardavam em mudar de figura, encher ou desbastar o corpo, e sobre isto vinha rutilar o rosto da bela Sofia, com os seus mesmos olhos amotinados ou quietos (ASSIS, 2014c, p. 158).

Rubião, alimentando os seus sentimentos por Sofia com ilusões, elabora um casamento em que ela é a noiva e, impedido pela dama de contatos mais próximos, imagina-se dançando uma valsa, possivelmente a primeira como um casal perante a sociedade. Ao idear uma dança com Sofia, que ocorreria após um enlace, Rubião concretiza metaforicamente o seu desejo de ter Sofia para si e entorpecer os sentidos nos giros da dança na qual Sofia é mestra.

Essa é a última referência à valsa na obra *Quincas Borba* e é possível afirmar que, durante as narrativas machadianas, quando mencionada, ela apresenta-se como um ritmo importante para a construção de sentidos. Assim, as significações desenvolvidas durante esta análise, para o baile, a quadrilha e, principalmente, para a valsa, nos romances de Machado de Assis, foram elaboradas após a reconstituição do horizonte de leitores do Segundo Império e pela tomada de posição como leitores do século XXI que possuem outras vivências e hábitos culturais. Nesse procedimento, as menções configuraram-se como efeitos do real, pois indiciam contatos da obra literária com a sua sociedade e, além disso, as referências à valsa podem possibilitar para leitores da atualidade um novo momento de significação ao interpretá-la como ritmo que significa o triângulo amoroso.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

As menções à quadrilha e à valsa, danças de prestígio em períodos distintos do século XIX, e aos bailes, como o baile da Ilha Fiscal, configuram-se como pano de fundo – definição apresentada por Iser (1996) – aos leitores contemporâneos dos romances de Machado de Assis. Isso ocorre, pois, como aponta Wolfgang Iser (1996), esses elementos fazem parte da sociedade dos leitores do período.

Para os leitores do Segundo Império, majoritariamente da classe alta, então, é possível que as menções a esses elementos do convívio social creditassem o escritor perante o seu público provocando a identificação. Também é provável que as significações elaboradas a partir das danças fossem semelhantes às construídas neste trabalho. Entretanto, como essas referências pertenciam ao contexto social da época, elas poderiam estar mais evidentes para os leitores do século XIX.

Para leitores da atualidade, distantes mais de um século do lançamento das obras, as menções ao baile e a esses dois ritmos, quadrilha e valsa, caracterizam-se como efeitos do real, pois indicam o seu contato com a sociedade do período (ZILBERMAN, 1989). Há, também, a possibilidade de construir sentidos para as narrativas a partir dos compassos dessas danças, como realizado no trabalho. Assim, levando-se em conta a cultura e as vivências dos leitores do século XXI, as significações construídas a partir dessas menções podem ser diferentes das elaboradas pelos leitores do Segundo Império.

Essas reflexões corroboram o posicionamento de Hans Robert Jauss (2002a), que afirma poder haver diferenças interpretativas entre leitores de períodos distintos. Então, no processo de recepção, condicionado pelo leitor, pode ocorrer uma nova significação dos elementos elaborados artisticamente no texto, pois o leitor insere a sua carga de conhecimento e experiências na leitura.

Para ocorrer esse processo, o leitor precisa participar do jogo do texto, como aponta Iser (2002). Nesse jogo, o leitor, a partir dos espaços em branco deixados pela obra, constrói as suas significações (ISER, 2002). Entretanto, como assinala Vincent Jouve (2002), o leitor não pode, arbitrariamente, interpretar qualquer coisa do que lê, ele precisa construir a sua significação a partir das possibilidades fornecidas pelo texto. Nesse processo, o leitor, distante muito tempo do lançamento da obra, pode deter-se em reconstituir a situação histórica do texto ou dedicar-se a interpretar algum trecho ou parte (JOUVE, 2002).

Neste trabalho, para dedicar-se à análise de aspectos específicos da obra machadiana e as suas significações para as narrativas, reconstitui-se, primeiro, o horizonte estético da obra. Assim, buscou-se encontrar informações e relatos sobre o modo como os bailes e as danças, quadrilha e valsa, eram vistos e concebidos pela sociedade do século XIX. Posteriormente, passou-se ao estudo desses elementos nos romances de Machado de Assis. Nesse processo, posicionando-se como leitores do século XXI que possuem vivências e experiências diferentes de leitores contemporâneos a Machado de Assis e participando do jogo proposto pelo texto, construíram-se sentidos para os espaços em branco da narrativa.

Os espaços dos bailes nos romances de Machado de Assis, *Ressurreição*, *Helena* e *Esaú e Jacó*, apresentam-se com diferentes finalidades, mas confirmam a fala de Brito Broca (1979) de que eram os locais em que geralmente se tecia a sorte das personagens. Em *Ressurreição*, o baile de Ano Novo marca o reencontro entre Livia e Félix, que será par romântico da trama. No romance *Helena*, o baile, organizado pela personagem homônima e D. Úrsula para comemorar o aniversário de Estácio, revela-se como um local de tramas e conspirações propício para o D. Camargo se aproximar de Helena e chantagear a moça. Nesse sentido, encontra-se um elo entre as narrativas e os hábitos do século XIX, pois, como conta José Maria Paranhos (1953), organizavam-se bailes para toda e qualquer festividade, como em *Ressurreição* para celebrar o ano novo e em *Helena* para festejar aniversário. O encontro de Félix e Livia, em *Ressurreição*, e a conversa íntima entre o D. Camargo e Helena, em *Helena*, estabelecem mais um vínculo com a realidade ao corroborarem com o relato de Paranhos (1953), que afirma serem os bailes também espaços propícios para as aproximações entre homens e mulheres.

Em *Esaú e Jacó*, a menção ao baile da Ilha Fiscal instaura um efeito do real quando Machado de Assis inscreve em sua narrativa o último baile do Império, realizado em nove de novembro de 1889. Nesse evento da narrativa, havia personagens interessadas nos divertimentos, Natividade e Pedro, por exemplo, e outras preocupadas com o futuro político, D. Cláudia e Batista. Também é possível notar que as personagens reunidas nesse local pertenciam a classes diferentes: Santos era banqueiro enquanto Batista era político. Colocando sob o mesmo ambiente pessoas com ocupações e pretensões diferentes, percebe-se que os bailes, tanto na sociedade quanto na diegese, apresentam-se, como colocado por Mary Del Priore (2016), como locais políticos e de fortalecimento de alianças e,

segundo Paranhos (1953), como um espaço que aproxima pessoas de classes e pensamentos distintos.

Em relação às danças, foi possível perceber nos romances analisados, *Ressurreição*, *Helena*, *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, *Quincas Borba* e *Memorial de Aires*, que elas revelam sociedades e comportamentos (ZAMITH, 2007) e os tornam visíveis no espaço por meio dos gestos os sentimentos e intenções dos dançarinos (ANDRADE, 1962). Tais sensações são acentuadas pelos compassos das danças, binário ou ternário, que, consoante Alvaro Dias Patricio (s/d), determinam o andamento da dança.

A quadrilha, dança de compasso binário, não possui a mesma quantidade de menções que a valsa nos romances machadianos, porém é possível construir sentidos significativos em suas ocorrências. No romance *Ressurreição*, cujo início da diegese é 1862, nota-se que a quadrilha não agrada a Félix e é classificada como rígida e sem encanto, contudo, quando tocada, praticamente todo o salão a dança. Pode-se, assim, estabelecer uma relação com a sociedade do século XIX, na qual a quadrilha ainda despertava interesse dos dançarinos, mas, de dança oficial dos bailes (ANDRADE, 1989), começava a perder prestígio como é demonstrado na figura da personagem Félix.

Essa dança de pouco contato entre os dançarinos também pode representar o amor platônico em *Memorial de Aires*. Nessa obra, a quadrilha é empregada como uma metáfora, pois a dança não ocorre, e, se acontecesse, o afastamento entre o par de dança manteria a pureza do sentimento amoroso. Em *Quincas Borba*, a descrição do modo de dançar da personagem Maria Benedita, “contradança sem vida”, cabe bem às danças de compasso binário – a contradança é uma espécie de quadrilha –, pois nesses ritmos não se precisa utilizar a imaginação, pode-se seguir maquinalmente os passos, o que revela o pouco interesse das personagens principais das tramas machadianas por esse ritmo.

Caracterizada de outro modo, a valsa apresenta-se como uma dança mais atraente para as personagens dos romances de Machado de Assis e, a partir dela, é possível construir sentidos distintos. Na obra *Ressurreição*, ela é descrita como a primeira dança do mundo e a única que possui poesia. Nessa narrativa, a valsa é o som que embala a conversa das personagens Félix e Livia e faz com que ambos se conheçam.

No romance *Helena*, a valsa é utilizada como uma forma de exibição. Ao ser dançada por Eugênia, esse ritmo evidencia a índole da personagem que sentia prazer em ser o centro das atenções. No mesmo baile em que a filha do D. Camargo encanta os convidados nos giros da valsa, Helena recusa-se a valsar. Para alguns personagens trata-se de ignorância da moça, para outros é uma atitude de preservação. Outra personagem que toma atitude semelhante é Maria Benedita, em *Quincas Borba*, que se recusa a ficar tão próxima de um homem e de ser tocada de modo tão íntimo. O comportamento dessas duas personagens pode revelar-se como um reflexo de um ponto de vista conservador da sociedade do Segundo Império. Conforme Ana Silvério (2012), a valsa foi considerada uma dança indecorosa durante parte do século XIX em decorrência do modo como era executada, o cavalheiro enlaçava a dama pela cintura enquanto ela se dependurava ao seu ombro e ambos saíam girando pelo salão.

Se havia personagens que não permitiam contato tão próximo com um rapaz, existem outras que se valem da valsa como uma forma de aproximação. Em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, a valsa serve como meio de reaproximação e de perdição para Brás Cubas e Virgília. A partir da dança, estabelece-se uma triangulação amorosa entre Virgília, Brás Cubas e Lobo Neves. Já no romance *Quincas Borba*, é possível estabelecer dois triângulos amorosos com a dança da valsa executada por Carlos Maria e Sofia. Um deles é composto por Sofia, Carlos Maria e Rubião, em que o compasso forte é Sofia por esta ser o centro dos desejos dos dois homens. O outro é elaborado por Carlos Maria, Sofia e Maria Benedita, nessa configuração o compasso forte é o rapaz que é o alvo do desejo das duas damas.

O ciúme apresenta-se como outra semelhança entre esses dois romances quando a valsa é dançada. Em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, a personagem Brás Cubas sente ciúmes de Virgília quando ela dança com outro rapaz, pois tem receio de que a dama estabeleça uma relação com o par assim como estabelecera consigo. No romance *Quincas Borba*, as personagens que assistem à valsa de Sofia e Carlos Maria, Maria Benedita e Rubião, sentem ciúmes, pois veem os alvos de seus sentimentos amorosos entregues a outra pessoa.

Percebe-se, então, que é nesses dois romances que é possível construir maiores significações para a dança da valsa e que se confirma a hipótese norteadora do trabalho de que a valsa instaura a triangulação amorosa e o ciúme.

Nessas duas obras, é viável estabelecer uma relação entre o compasso da valsa, ternário, e as triangulações formadas, pois, em ambos os casos, é a partir da dança que são formados os triângulos amorosos. Em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, ocorre um triângulo real, pois Brás Cubas e Virgília estabelecem verdadeiramente uma relação adúltera, em *Quincas Borba* as relações ficam no plano do imaginário, porque não há a concretização das intenções das personagens.

Verifica-se, portanto, nos romances de Machado de Assis, de modo geral, que as menções aos bailes e às danças, quadrilha e valsa, não são meramente acessórias. Essas referências contribuem com significações para o desenrolar das diegeses e apresentam-se como altamente funcionais para as narrativas quando o leitor preenche os espaços em branco fornecidos pelo texto.

Assim, a análise desenvolvida demonstra-se relevante para o campo de estudos da obra de Machado de Assis, pois contribui com informações para um campo pouco explorado das pesquisas do escritor carioca, a inserção de referências musicais. Nesse sentido, ao explorar, principalmente, os ritmos de dança, quadrilha e valsa, o trabalho traz à tona um novo potencial significativo para as narrativas machadianas.

Acerca do trabalho de pesquisa empreendido, destaca-se a dificuldade de encontrar referencial teórico acerca da valsa, pois a maior parte das referências a esse ritmo de dança encontra-se nos próprios romances do período. Então, optou-se por utilizar relatos de jornais do período e o texto da professora de dança Ana Silvério.

Acredita-se que a pesquisa desenvolvida neste trabalho poderia estender-se para a análise das significações da quadrilha e da valsa nos contos de Machado de Assis. Outro viés possível seria a investigação da recepção dos romances utilizados no *corpus* de análise por leitores contemporâneos ao escritor e se houve a elaboração de análises das significações da dança para essas obras durante o século XIX.

## REFERÊNCIAS

ABREU, Casimiro de. A valsa. In: \_\_\_\_\_. *Primaveras*. Erechim: EDELBRA, 1997. p. 63-67.

ALMEIDA, Renato. As dansas brasileiras. In: \_\_\_\_\_. *História da Música Brasileira*. 2.ed. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Comp., 1942. p. 148-202 Disponível em: <<https://pt.scribd.com/doc/122303717/Renato-Almeida-Historia-da-Musica-no-Brasil-pdf>>. Acesso em: 07 fev. 2018.

ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a Música Brasileira*. São Paulo: Martins, 1962.

\_\_\_\_\_. *Dicionário musical brasileiro*. Belo Horizonte: Itatiaia; [Brasília: DF]: Ministério da Cultura; São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1989.

ALENCASTRO, Luiz Felipe de. Vida privada e ordem provada no Império. In: NOVAES, Fernando A. (Coor); ALENCASTRO, Luiz Felipe de (Org). *História da vida privada no Brasil: Império*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 11-94.

ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014a.

\_\_\_\_\_. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Porto Alegre: L&PM, 2014b.

\_\_\_\_\_. *Quincas Borba*. Porto Alegre L&PM, 2014c.

\_\_\_\_\_. *Memorial de Aires*. São Paulo: Martin Claret, 2013.

\_\_\_\_\_. *Esaú e Jacó*. Porto Alegre: L&PM, 2012.

\_\_\_\_\_. *Iaiá Garcia*. Porto Alegre: L&PM, 2011a.

\_\_\_\_\_. *Ressurreição*. Porto Alegre: L&PM, 2011b.

\_\_\_\_\_. *A Mão e a Luva*. São Paulo: O Globo, 1997.

\_\_\_\_\_. *Helena*. São Paulo: Ática, 1987.

\_\_\_\_\_. Questão de Vaidade. In: \_\_\_\_\_. *Histórias Românticas*. Rio de Janeiro: W. M. Jackson, 1952. p. 7-92.

BARROS, Manoel de. As bênçãos. In: \_\_\_\_\_. *Poesia Completa*. São Paulo: Leya, 2010.

BASTOS, Dau. Wolfgang Iser e a ficcionalidade como disposição humana. In: ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013. p. 7-24.

BAILE. In: *Dicionário Aulete Digital*. Disponível em: <<http://www.aulete.com.br/baile>>. Acesso em: 28 maio.2018.

BRASIL. Decreto nº 1.331, de 17 de fevereiro de 1854. Approva o Regulamento para a reforma do ensino primario e secundario do Municipio da Côrte. *Coleção de leis do império do Brasil - 1854*. Página 45 Vol 1, pt I. Disponível em: <<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1824-1899/decreto-1331-a-17-fevereiro-1854-590146-publicacaooriginal-115292-pe.html>>. Acesso em: 14 nov. 2017.

\_\_\_\_\_. Decreto nº 4.468, de 1º de Fevereiro de 1870. Altera os regulamentos relativos ao Imperial Collegio de Pedro II. *Coleção de Leis do Império do Brasil - 1870*, Página 67 Vol. 1 pt II. Disponível em: <<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1824-1899/decreto-4468-1-fevereiro-1870-552830-publicacaooriginal-70377-pe.html>>. Acesso em: 14 nov. 2017.

BORBA, Maria Antonieta Jordão de Oliveira. *Teoria do efeito estético*. Niterói: EdUFF, 2003.

BROCA, Brito. O Baile no Romantismo. In: \_\_\_\_\_. *Românticos, pré-românticos, ultra-românticos: vida literária e romantismo brasileiro*. São Paulo: Polis; Brasília: INL, 1979. p. 135-139.

CARDOSO, Lino de Almeida. *O som e o soberano: uma história da depressão musical carioca pós-abdicação (1831-1843) e de seus antecedentes*. 2006. 375 f. Tese (Doutorado em História Social) – Programa de Pós-Graduação em História Social, Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2006. Disponível em: <[file:///C:/Users/M%C3%A1rcia%20R.%20Welter/Downloads/TESE\\_LINO\\_ALMEIDA\\_CARDOSO.pdf](file:///C:/Users/M%C3%A1rcia%20R.%20Welter/Downloads/TESE_LINO_ALMEIDA_CARDOSO.pdf)>. Acesso em: 14 nov. 2017.

CARVALHO, José Murilo de. As marcas do período. In: \_\_\_\_\_. (Org.). *A construção nacional 1830-1889*. v.2. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012. p. 19-35.

CÔRTEZ, Paixão; LESSA, Barbosa. O Chote. In: \_\_\_\_\_. *Manual de Danças Gaúchas*. 3. ed. Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1968. p. 88-89.

FIGURELLI, Roberto. Hans Robert Jauss e a Estética da Recepção. *Revista Letras*. Curitiba, v. 37, 1988. p. 265-285. Disponível em: <<https://revistas.ufpr.br/letras/article/view/19243/12535>>. Acesso em: 29 maio.2018.

GONZAGA, Pedro. Fixação de texto, notas e posfácio. In: ASSIS, Machado de. *Esau e Jacó*. Porto Alegre: L&PM, 2012.

ISER, Wolfgang. O jogo do texto. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. São Paulo: Paz e Terra, 2002. p. 105- 118.

\_\_\_\_\_. *O ato da leitura: Uma teoria do efeito estético* v. 2. São Paulo: Editora 34, 1999.

\_\_\_\_\_. *O ato da leitura: Uma teoria do efeito estético*. v. 1. São Paulo: Editora 34, 1996.

JAUSS, Hans Robert. Estética da Recepção: Colocações gerais. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. São Paulo: Paz e Terra, 2002a. p. 67-84.

\_\_\_\_\_. O prazer estético e as experiências fundamentais da Poiesis, Aisthesis e Katharsis. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. São Paulo: Paz e Terra, 2002b. p. 85- 104.

JOUVE, Vincent. *A leitura*. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

KIEFER, Bruno. *Elementos da linguagem musical*. Porto Alegre: Movimento, 1979.

MACHADO, Cacá. Batuque: mediadores culturais do final do século XIX. In: MORAES, José Geraldo Vinci de; SALIBA, Elias Thomé (Orgs.). *História e Música no Brasil*. São Paulo: Alameda, 2010. p. 119-162.

MARCONI, Maria de Andrade; LAKATOS, Eva Maria. *Fundamentos da metodologia científica*. 8 ed. São Paulo: Atlas, 2017. Disponível em: <<https://integrada.minhabiblioteca.com.br/#/books/9788597010770/cfi/6/10!/4/2@0:0>>. Acesso em: 25 maio 2018.

MELO, Victor Andrade de. Educação do corpo – bailes no Rio de Janeiro do século XIX: o olhar de Paranhos. *Educ. Pesqui*. São Paulo. v.40, n.3, p. 751-766, jul./set. 2014. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ep/2014nahead/aop1410.pdf>>. Acesso em: 05 nov. 2017.

MONTEIRO, Maurício. Aspectos da Música no Brasil na primeira metade do século XIX. In: MORAES, José Geraldo Vinci de; SALIBA, Elias Thomé (Orgs.). *História e Música no Brasil*. São Paulo: Alameda, 2010. p. 79-118.

MONTEIRO, Gizele de Assis; ARTAXO, Inês. *Ritmo e movimento*. Guarulhos: Phorte, 2003.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. Introdução à melopoética: a música na literatura brasileira. In: OLIVEIRA, Solange Ribeiro de; et al. *Literatura e música*. São Paulo: Editora Senac São Paulo. Itaú Cultural, 2003. p. 17-48.

OS VALSISTAS CORRUPIENSES. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 04 set.1840. p. 3. Disponível em: <[http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=364568\\_03&PagFis=923&Pesq=valsa](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=364568_03&PagFis=923&Pesq=valsa)>. Acesso em: 17 fev. 2018.

PARANHOS, José Maria da Silva; RODRIGUES, José Honório (Org). *Cartas ao amigo ausente*. Ministério das Relações Exteriores: Instituto Rio Branco, 1953.

PATRICIO, Alvaro Dias. *Novissimo e Completo Manual de Dança: Tratado theorico e pratico das danças de sociedade*. Rio de Janeiro: Garnier, s/d. Disponível em: <<http://bdh.bne.es/bnearch/biblioteca/Novissimo%20e%20completo%20manual%20de%20dan%C3%A7a%20%20%20%20%20%20%20%20%20tratado%20theorico%20e%20pratico%20des%20dan%C3%A7as%20de%20sociedade%20%20contendo%20todas%20as%20reglas%20e%20conhecimentos%20para%20aprender%20a%20dan%C3%A7ar...%20seguido%20de%20um%20guia%20do%20cotillon%20e%20vocabulario%20dos%20termos%20mais%20usados%20na%20dan%C3%A7a%20%20%20qls/Dias%20Patricio,%20Alvaro/qls/bdh0000073241;jsessionid=E7B5F623320104E93F5444A70C8E0BFD>>. Acesso em: 07 fev. 2018.

PRIORE, Mary del. Diversão: dos bailes aos sports.... In: \_\_\_\_\_. *Histórias da gente brasileira*. v.2 Império. São Paulo: LeYa, 2016. p. 250-263.

RODRIGUES, José Honório. Explicação. In: PARANHOS, José Maria da Silva. *Cartas ao amigo ausente*. Rio de Janeiro: ABL, 2008, p. IX-XXXIX. Disponível em: <[http://www.academia.org.br/sites/default/files/publicacoes/arquivos/cartas\\_ao\\_amigo\\_ausente\\_-\\_jose\\_maria\\_paranhos\\_-\\_para\\_internet.pdf](http://www.academia.org.br/sites/default/files/publicacoes/arquivos/cartas_ao_amigo_ausente_-_jose_maria_paranhos_-_para_internet.pdf)>. Acesso em: 31 maio 2018.

SANSEVERINO, Antônio. Notas e Posfácio. In: ASSIS, Machado de. *Três romances: Memórias Póstumas de Brás Cubas; Quincas Borba; Dom Casmurro*. Porto Alegre: L&PM, 2008. p. 43-207.

SARAU. In: *Dicionário Aulete Digital*. Disponível em: <<http://www.aulete.com.br/sarau>>. Acesso em: 28 maio 2018.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. “Um monarca dos trópicos”: O Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, a Academia Imperial de Belas-Artes e o Colégio Pedro II. In: \_\_\_\_\_. *As Barbas do Imperador: D. Pedro II, um monarca dos trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 176-245. Disponível em: <[http://edmundomonte.com.br/wp-content/uploads/2015/02/As-Barbas-do-Imperador\\_Lilia-Moritz-Schwarcz.pdf](http://edmundomonte.com.br/wp-content/uploads/2015/02/As-Barbas-do-Imperador_Lilia-Moritz-Schwarcz.pdf)>. Acesso em: 31 maio 2018.

SCHOTTISCH. In: CASCUDO, Luís Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. 10.ed. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d. p. 808-809.

SILVA, Maria Beatriz Nizza da. *Cultura e Sociedade no Rio de Janeiro (1808-182)*. São Paulo: Editora Nacional, 1978.

SILVÉRIO, Ana. *A História da Valsa*. 2012. Disponível em: <<http://lojaanabotafogo.com.br/a-historia-da-valsas/>>. Acesso em: 04 maio 2018.

SOCIEDADE CAMPESTRE – O Baile de 28 de setembro. *Marmota*, Rio de Janeiro, 04 out.1861. p. 3. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=706922&PagFis=0&Pesq=valsas>>. Acesso em: 27 fev. 2018.

QUADROS JUNIOR et al. Caracterização do Xote e do Baião dançados no interior do Estado de São Paulo. *Movimento*, Porto Alegre, v. 15, n. 3, p. 233-247, jul./set. 2009. Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/index.php/Movimento/article/view/2347/5821>>. Acesso em: 01 jun.2018.

ZAMITH, Rosa Maria. A dança da quadrilha na cidade do Rio de Janeiro: sua importância na sociedade oitocentista. *Textos Escolhidos de Cultura e Arte Populares*. Rio de Janeiro, v.4, n. 1, 2007. p. 113-132. Disponível em: <<http://www.tecap.uerj.br/pdf/v4/zamith.pdf>>. Acesso em: 30 out.2017.

ZILBERMAN, Regina. *Estética da recepção e história da literatura*. São Paulo: Ática, 1989.

ZENOGLIO, Ernesto (Coor.). *Tratado de Dança*: Contendo todas as danças de sala e respectivas musicas. Lisboa: Livraria Ferreira, s/d. Disponível em: <

<https://pt.scribd.com/document/41596328/Ernesto-Zenoglio-Tratado-de-danca>.  
Acesso em: 07 fev. 2018.